

Meyer-Sickendiek · Lyrisches Gespür



Burkhard Meyer-Sickendiek

# Lyrisches Gespür

Vom geheimen Sensorium moderner Poesie

Wilhelm Fink

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Freien Universität Berlin,  
Exzellenzcluster „Languages of Emotion“

Umschlagabbildung:  
Goethehäuschen in Ilmenau. Foto: Rudolf Bechstein,  
Gestaltung Burkhard Meyer-Sickendiek, mit freundlicher Genehmigung  
von Goethezeitportal.

#### Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe  
und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und  
Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie  
Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und  
andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestattet.

© 2011 Wilhelm Fink Verlag, München  
Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn

Internet: [www.fink.de](http://www.fink.de)

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München  
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co KG, Paderborn

ISBN 978- 3-7705-5146-0

## INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG . . . . . 000

Über den Begriff des Gespürs (S.000) (S.000) – Woran erkennt man „lyrisches Gespür“? (S.000) – Das sprachliche Indiz (S.000) – Das atmosphärische Indiz (S.000) – Das transitorische Indiz (S.000) – Das hypothetische Indiz (S.000) – Das rhythmische Indiz (S.000) – Situationslyrik: Zum *terminus technicus* einer neuphänomenologischen Poetik (S.000) – Zur These: Leiblichkeit als Entdeckung moderner Poesie

DER BEGRIFF DES GESPÜRS . . . . . 000

Das Spüren und das Gespür (S.000) – Bauchgefühle: Gespür als intuitive Entscheidungshilfe (S.000) – Könnerschaft: Gespür als ‚tacites‘ Erfahrungswissen (S.000) – Vom Verdichtungsbereich zum Verankerungspunkt: Gespür als situatives Sensorium (S.000) – Außengründe: Zur Kunst des Spurenlesens (S.000) – Außengründe deuten: Zum Begriff der Abduktion (S.000) – Innengründe: Das Spüren als „Einheitsarbeit“ (S.000) – Innengründe deuten: Zwischen Authentizität und Leiblichkeit (S.000) – Zusammenfassung (S.000)

STIMMUNGEN – ATMOSPHÄREN – SITUATIONEN:

LYRISCHES GESPÜR ALS GESTALTUNG DES AMORPHEN . . . . . 000

Stimmungen als „background emotions“ (S.000) – Stimmungen als „existential feelings“ (S.000) – Stimmungen als „räumlich ergossene Atmosphären“ (S.000) – Epoché oder Ingression? Stimmungsdynamiken im Vergleich (S.000) – Epoché oder Ingression? Spürende Nachtgedichte im Vergleich (S.000) – Zusammenfassung (S.000)

„SITUATIONSLYRIK“:

ZUM PROFIL EINER NEUPHÄNOMENOLOGISCHEN POETIK. . . . . 000

Ausgangspunkt Stimmungslyrik: Zur Geschichte eines Missverständnisses (S.000) – Rettungsversuche (I): Die Stimmungslyrik im Symbolismus (S.000) – Rettungsversuche (II): Stimmungslyrik bei Kommerell, Staiger, Killy und Böckmann (S.000) – Die finale Kritik: Friedrich, Link, Lamping, Conrady (S.000) – Der Lösungsvorschlag: Stimmungslyrik als Situationslyrik (S.000) – A) Das lyrische Ich als präpersonale Form der Subjektivität (S.000) – B) Die Abduktion als Fiktionalisierung leiblicher Erfahrung C) Lyrische Bilder zwischen Verdichtung und Verankerung (S.000) – D) Engung und Weitung als metrische Kategorien (S.000) – D) Die Abduktion als Fiktionalisierung (S.000) – Zusammenfassung (S.000)

## DIE AURA, ODER:

DAS MAGISCHE GESPÜR IN DER LYRIK. . . . . 000

- A) DEN WIND SPÜREN (S. 000) – Barthold Heinrich Brockes: Die Luft (1727) (S. 000) – Hugo von Hofmannsthal: Vorfrühling (1892) (S. 000) – Georg Heym: Frühling (1904) (S. 000) – Max Dauthendey: Es sind nicht leere Lüfte (1915) (S. 000) – Rainer Maria Rilke: Spaziergang (1924) (S. 000) – Günter Eich: Weg durch die Dünen (1935) (S. 000) – Bertolt Brecht: Lied vom kleinen Wind (1943) (S. 000) – Franz Josef Czernin: fanfaren, sonett (2002) (S. 000)
- B) TIERE ERSPÜREN (S. 000) – Friedrich von Hagedorn: Die Thiere (1739) (S. 000) – Josef von Eichendorff: Als ich nun zum ersten Male (1832-34) (S. 000) – Hugo von Hofmannsthal: Der Jüngling und die Spinne (1897) (S. 000) – Max Dauthendey: Ein paar Raben schweben zur Stadt herein (1910) (S. 000) – Franz Werfel: Verwundeter Storch (1918) (S. 000) – Wolfdietrich Schnurre: Damals (1956) (S. 000) – Rose Ausländer: Mensch aus Versehen (1960) (S. 000) – Yaak Karsunke: der schrei (2004) (S. 000)
- C) PFLANZEN ERSPÜREN (S. 000) – Hermann Hesse: Leben einer Blume (1934) (S. 000) – Georg von der Vring: Die letzte Rose (1939) (S. 000) – Wilhelm Lehmann: Hier (1955) (S. 000) – Johannes Bobrowski: Dryade (1961) (S. 000) – Walter Helmut Fritz: Wahrnehmung (1983) (S. 000) – Friederike Mayröcker: Gefühle des Umgangs (1985) (S. 000)
- D) DIE ERDE ERSPÜREN (S. 000) – Clemens Brentano: Sonett (1800) (S. 000) – Emanuel Geibel: Über der dunkeln Heide (1856) (S. 000) – Christian Morgenstern: Mit ist, als flösse dieser Bach da draußen (1900) (S. 000) – Oskar Loerke: Strom (1916) (S. 000) – Friederike Mayröcker: im Gebirge, August (1985) (S. 000) – Rose Ausländer: Verschwommene Tage (1986) (S. 000) – Lutz Seiler: herbst (2010) (S. 000)
- E) DEN HIMMEL ERSPÜREN (S. 000) – Emanuel Geibel: Blauer Himmel (1856) (S. 000) – Arno Holz: Mählich durchbrechende Sonne (1898/99) (S. 000) – Arno Holz: Abziehendes Gewitter (S. 000) – Robert Walser: Zarter lieber Regen (1916) (S. 000) – Friederike Mayröcker: zweiter Dezember (1960) (S. 000) – Durs Grünbein: Später dann war es (1988) (S. 000)
- F) DAS GEDICHT SPÜREN (S. 000) – Joseph von Eichendorff: Abendständchen (1811) (S. 000) – Christian Morgenstern: Schachsonett (1908) (S. 000) – Max Dauthendey: Stein fliegt zu Stein, und Berg zu Berg im Singen (1912) (S. 000) – Johannes R. Becher: Das Bild des Menschen (1935) (S. 000) – Friedrich Georg Jünger: Die Delphine (1940) (S. 000) – Paul Celan: Waldig (1955) (S. 000) – Alfred Kolleritsch: Wenn man schreibt (1978) (S. 000) – Oskar Pastior: hornflath (2000) (S. 000)

## LEIBLICHKEIT, ODER:

DAS EXISTENTIELLE GESPÜR IN DER LYRIK. . . . . 000

- A) DIE ISOLATION: Joseph von Eichendorff: Winter (1816) (S. 000) – Max Dauthendey: Ist's noch Frühling vor der Tür? (1909) (S. 000) – Erich Kästner: A propos Einsamkeit (1929) (S. 000) – Ricarda Huch: Nicht alle Schmerzen sind heilbar (1937) (S. 000) – Karl Krolow: Selbstbildnis mit der Rumflasche (1948) (S. 000) – Hilde Domin: Nur eine Rose als Stütze (1959) (S. 000) – Franz Hodjak: blues (1979) (S. 000) – Ernst Jandl: der schweiß (1983) (S. 000)

- B) DER TRAUMZUSTAND: Joseph von Eichendorff: Frühling (1837) (S. 000) – Georg Trakl: In den Nachmittag geflüstert (1912) (S. 000) – Theodor Däubler: Gesicht (1916) (S. 000) – Horst Lange: Im Geäst des Traumes (S. 000) –(S. 000) – Karl Kraus: Versuch der Erinnerung (1930) (S. 000) – Wolfgang Hilbig: Novalis (1970) (S. 000) – Reinhard Priessnitz: privilegium minus (1978) (S. 000) – Friederike Mayröcker: Seraphim, oder vor einer Reise (1995) (S. 000)
- C) DIE ENTFREMDUNG: Hugo von Hofmannsthal: Über Vergänglichkeit (1894) (S. 000) – Rainer Maria Rilke: Fragmente aus verlorenen Tagen (1900) (S. 000) – Alfred Lichtenstein: Die Siehenden (1912) (S. 000) – Ernst Stadler: Die Schwängern (1914) (S. 000) – Marie Luise Kaschnitz: Ich und Ich (1962) (S. 000) – Günter Kunert: Wie ich ein Fisch wurde (1963) (S. 000) – Nicolas Born: Entsorgt (1978) (S. 000)
- D) DER RAUSCHZUSTAND: Friedrich Hebbel: Welt und Ich (1849) (S. 000) – Frank Wedekind: Wegweiser (1905) (S. 000) – René Schickele: Wenn es Abend wird (1908/09) (S. 000) – Ernst Stadler: Das Abenteuer (1911) (S. 000) – Gottfried Benn: O, Nacht (1916) (S. 000) – Carl Zuckmayer: Gesang vom bitteren Enzian (S. 000) – Peter Rühmkorf: Unter den Achselbändern (1958) (S. 000) – Richard Anders: Weißes Entsetzen (1998) (S. 000) – Ann Cotten: To A Waltz, Whiskey (2007) (S. 000)
- E) DIE GEFÄHRDUNG: Alfred Lichtenstein: Angst (1913) (S. 000) – Klabund: Die Plejaden: X (1917) (S. 000) – Horst Lange: Die Katzen (1943) (S. 000) – Ricarda Huch: Der fliegende Tod (1944) (S. 000) – Karl Krolow: Hand vorm Gesicht (1945) (S. 000) – Hans Magnus Enzensberger: an alle fernsprechteilnehmer (1958) (S. 000) – Peter Handke: Erschrecken (1984) (S. 000)
- F) DIE TRAUMATISIERUNG: Karl Krolow: Selbstbildnis (1945) (S. 000) – Nelly Sachs: An euch, die das neue Haus bauen (1946) (S. 000) – Walter Toman: So hat mich Gott getauft (1950) (S. 000) – Rose Ausländer: Immer Atlantis (1957) (S. 000) – Rose Ausländer: Der Feuerfisch (1965) (S. 000) – Rolf Hochhuth: Salzburg Hauptbahnhof (1991) (S. 000)

EMPATHIE, ODER:

DAS SOZIALE GESPÜR IN DER LYRIK. . . . . 000

- A) EINE ANWESENDE PERSON SPÜREN: Eduard Mörike: Josephine (1828) (S. 000) – Hugo von Hofmannsthal: Im Grünen zu singen (1899) (S. 000) – Hugo Ball: Frühlingstänzerin (1913) (S. 000) – Ludwig Greve: Sie lacht (1974) (S. 000) – Karin Kiwus: Entfremdende Arbeit (1976) (S. 000) – Ulla Hahn: So (1985) (S. 000) – Hans Magnus Enzensberger: Im Halbschatten (2003) (S. 000)
- B) EINE ABWESENDE PERSON SPÜREN: Achim von Arnim: Was jagt mich (1805) (S. 000) – Franz Grillparzer: Abschied (1820) (S. 000) – Hugo von Hofmannsthal: Das kleine Stück Brot (1899) (S. 000) – René Schickele: Wenn es Abend wird (1908/09) (S. 000) – Max Dauthendey: Wie Tote liegen aufgebahrt im Tag die Tage (1910) (S. 000) – Günter Eich: Dezembermorgen (1948) (S. 000) – Erich Fried: Nähe (1979) (S. 000)
- C) LIEBENDE ERSPÜREN (S. 000) – Peter Hille: Samenzeit (1900) (S. 000) – Rainer Maria Rilke: Die zweite Duineser Elegie (1912) (S. 000) – Bertolt Brecht: Die Liebenden (1928) (S. 000) – Kurt Tucholsky: Nebenan (1928) (S. 000) – Nelly Sachs: Zeit der Verpuppung (1961) (S. 000)

- D) DIE LEUTE ERSPÜREN: Ludwig Thoma: Heimarbeit (1906) (S. 000) – Elisabeth Langgässer: Die Gartenwirtschaft (1924) (S. 000) – Erich Kästner: Das Eisenbahngleichnis (1931) (S. 000) – Günter Eich: Durch die blinden Scheiben (1936) (S. 000) – Heinz Piontek: Das Mahl der Straßenwärter (1953) (S. 000) – Franz Hodjak: papierdrache (1979) (S. 000) – Wolf Wondratschek: Die Einsamkeit der Männer (1983) (S. 000)
- E) SOLIDARITÄT SPÜREN (S. 000) – Hedwig Lachmann: Ewige Gegenwart (1911) (S. 000) – Erich Mühsam: Zuversicht (1922) (S. 000) – Bertolt Brecht: Liturgie vom Hauch (1924) (S. 000) – Johannes R. Becher: Die Asche brennt auf meiner Brust (1948) (S. 000) – Wolf Biermann: Ach Stuttgart, du nasse, du schöne (1978) (S. 000)

## ANMUTUNGEN, ODER:

DAS ATMOSPHERISCHE GESPÜR IN DER LYRIK . . . . . 000

- A) RUHE: Johann Wolfgang von Goethe: Ein Gleiches (1780) (S. 000) – Theodor Storm: Abseits (1847) (S. 000) – Robert Walser: Gelassenheit (1899) (S. 000) – Georg Heym: Die Ruhigen (1910) (S. 000) – Ernst Jandl: dieses unheil (1980)
- B) STILLE: Ludwig Tieck: Im Windsgeräusch, in stiller Nacht (1796) (S. 000) – Clemens Brentano: Sprich aus der Ferne (1800) (S. 000) – Joseph von Eichendorff: Nachruf an meinen Bruder (1837) (S. 000) – Emanuel Geibel: Nachts am Meere (1848) (S. 000) – Gerrit Engelke: Ein herbstlich Lied für Zweie (1916) (S. 000) – Horst Lange: Lob des Schweigens (S. 000) – Harald Hartung: Die letzten Gäste (1975) (S. 000)
- C) DER DÄMMERENDE TAG: Eduard Mörike: An einem Wintermorgen, vor Sonnenaufgang (1825) (S. 000) – Max Dauthendey: Es ist ein dunstiger Maientag (1909) (S. 000) – Klabund: Ein Frühlingstag (1913) (S. 000) – August Stramm: Der Morgen (1914) (S. 000) – Hermann Hesse: Morgenstunde (1959) (S. 000) – Rudolf Langer: Ich hab den Tag (1976) (S. 000) – Albert Ostermaier: balancer (2006) (S. 000)
- D) DIE DÄMMERENDE NACHT: Johann Wolfgang von Goethe: Dämmerung senkte sich von oben (1827) (S. 000) – Hermann Hesse: Frühsommernacht (1898) (S. 000) – Rudolf Borchardt: Die September-Sonette (1901) (S. 000) – Christian Morgenstern: Hochsommernacht (1911) (S. 000) – Ernst Blass: Augustnacht (1912) (S. 000) – Karl Krolow: Der Nächtliche (1944) (S. 000) – Paul Celan: Schlaf und Speise (1952) (S. 000) – Peter Handke: Der Text des rhythm-and-blues (1970) (S. 000)
- E) EINE STADT: Iwan Goll: Ode an Berlin (1918) (S. 000) – Erich Kästner: Jardin du Luxembourg (1929) (S. 000) – Johannes R. Becher: Tübingen oder Die Harmonie (1938) (S. 000) – Rose Ausländer: Battery Park (1965) (S. 000) – Harald Hartung: Rom Via Zucchelli (1979) (S. 000) – Thomas Kling: stockholmkopf 2, rheinisch (1991) (S. 000) – Lutz Seiler: vierzig kilometer nacht (Auszug, 2003) (S. 000)
- F) SYNÄSTHESIEN: Clemens Brentano: Hör, es klagt die Flöte wieder (1803) (S. 000) – Joseph von Eichendorff: Mondnacht (1835) (S. 000) – Friedrich Rückert: Mahlerei (1836) (S. 000) – Richard Dehmel: Manche Nacht (1896) (S. 000) – Theodor Däubler: Leise Fahrt (1915) (S. 000) – Hans Arp: Singendes Blau (1946-48) (S. 000)

- G) RÄUME: Rainer Maria Rilke: Der Pavillon (1907) (S. 000) – Franz Werfel: Die Zimmer meines Lebens (1938) (S. 000) – Reiner Kunze: Das Gras unter meinen Füßen (1963) (S. 000) – Jürgen Becker: Lift (1977) (S. 000) – Wolfgang Bauer: Flying home (1981) (S. 000) – Thomas Kling: ratinghof, zb 1 (1986) (S. 000) – Lutz Seiler: an der bahn (2003) (S. 000)

ZEITLICHKEIT, ODER:

DAS TEMPORALE GESPÜR IN DER LYRIK. . . . . 000

- A) DAS KOMMENDE ERSPÜREN: Rainer Maria Rilke: Vorgefühl (1904) (S. 000) – Ernst Stadler: Vorfrühling (1914) (S. 000) – Gottfried Benn: Aus Fernen, aus Reichen (1927) (S. 000) – Fritz Brügel: Ahnung (1939) (S. 000) – Friederike Mayröcker: solch Flugs- und Schnee Schrift (1998) (S. 000) – Alfred Kolleritsch: Über uns hinaus (1999) (S. 000)
- B) DAS VERGANGENE ERSPÜREN: Max Dauthendey: Unsere Toten (1910) (S. 000) – Berthold Viertel: Das graue Tuch (1929) (S. 000) – Günter Eich: Pfannkuchenrezept (1945) (S. 000) – Volker Braun: Landwüst (1971) (S. 000) – Harald Hartung: Öldruck (1973) (S. 000) – Gerhard Rühm: Trance (1991) (S. 000)
- C) DIE ZEIT ERSPÜREN: Hugo von Hofmannsthal: Der nächtliche Weg (1899) (S. 000) – Rainer Maria Rilke: Perlen entrollen (1912) (S. 000) – Karl Krolow: Heute (Auszug; 1950) (S. 000) – Günter Eich: Veränderte Landschaft (1955) (S. 000) – Walter Helmut Fritz: Heute Abend (1963) (S. 000) – Jürgen Becker: Zukunft für Bilder (1977) (S. 000) – Alfred Kolleritsch: ich warte (1978) (S. 000)
- D) EINE STUNDE ERSPÜREN: Hugo von Hofmannsthal: Gute Stunde (1894) (S. 000) – Stefan George: Es winkte der abendhauch (1897) (S. 000) – Gottfried Benn: Astern (1935) (S. 000) – Alexander Xaver Gwerder: Die letzte Stunde (1952) (S. 000) – Günter Eich: Mittags um zwei (1955) (S. 000) – Peter Rühmkorf: Tagelied (1977) (S. 000)
- E) DAS ENDEN SPÜREN: Leo Greiner: Regenabend (1905) (S. 000) – Oskar Loerke: Ende (S. 000) – Rolf Dieter Brinkmann: Godzillas Ende (1968) (S. 000) – H.C. Artmann: singt, meine schwäne, singt (1969) (S. 000) – Dieter Schlesak: Es geht zu Ende (1974) (S. 000) – Karl Krolow: Die Geschichte ist aus (1982) (S. 000) – Hans Magnus Enzensberger: Restlicht (1983) (S. 000)

STATT EINES SCHLUSSWORTES:

AUSBlick AUf EINE EMPIRISCHE ÜBERPRÜFUNG DER THESE. . . . . 000

LITERATURVERZEICHNIS . . . . . 000



## VORWORT

Das vorliegende Buch entstand in den Jahren 2010 und 2011 auf der Basis eines *Heisenberg-Stipendiums* der *Deutschen Forschungsgemeinschaft*. Es verdankt seine stark interdisziplinäre Perspektive zudem den intensiven Gesprächen, welche ich als Mitglied des Exzellenz-Clusters *Languages of emotion* an der *Freien Universität Berlin* führen konnte. Eine der zentralen Fragen, die mich im Rahmen dieses Clusters interessierten, war diejenige nach dem kultur- bzw. literaturwissenschaftlichen Emotionswissen: Gibt es eine Thematik innerhalb des Emotionalen, die sich bevorzugt, ja vielleicht ausschließlich aus der Sicht der *humanities* erschließt? Insbesondere die in der Emotionsforschung stets erwähnten, aber niemals wirklich eigens untersuchten „background emotions“ Damasio schienen mir diesbezüglich einschlägig: Sie sind als Atmosphären, Stimmungen oder aber stimmungsvolle Situationen die eigentlichen Themenfelder der hier vorgelegten Lyriktheorie. Danken möchte ich in eben diesem Zusammenhang einer ganzen Reihe von Forschern, die sich in ähnlicher Weise wieder dem Begriff und Phänomen der Stimmung zuwendeten: Allen voran natürlich Hermann Schmitz, dem ich in zwei wunderbaren Gesprächen viele wertvolle Einsichten in diese Thematik verdanke. Auch die am Cluster unter der Aufsicht von Winfried Menninghaus erforschten Zusammenhänge zwischen „ästhetischen Emotionen“ und lyrischen Prosodien sind an dieser Stelle zu nennen: Wertvolle Anregungen kamen in diesem Zusammenhang von Jana Lüdtke, Lars Korten, Julian Hanich und Dietmar Till, die auf je unterschiedliche Art und Weise inspirierend auf die hier verfolgte Theorie eines „lyrischen Gespürs“ einwirkten. Weitere wertvolle Hinweise ergaben sich zudem aus Gesprächen mit David Wellbery, Friederike Reents, Sandra Poppe, Thomas Anz, Stefan Willer und Claude Haas. Allen voran aber gebührt Dank meiner lieben Familie, der wunderbaren Yvonne und dem süßen kleinen Nikolas, die mich immer wieder ungestört an diesem Buch haben arbeiten lassen. Und schließlich danke ich auch dem Cluster *languages of emotion* sowie meiner lieben Mutter für die „Mischfinanzierung“ der Druckkosten.

Berlin, im Juni 2011

Burkhard Meyer-Sickendiek



## EINLEITUNG

Wer sich die Schönheiten des Terenz, Virgils, Horaz und Juvenals, bekannt und geläufig gemacht hat, wer den Boileau, Racine, Corneille und Moliere mit Verstande gelesen, und ihre natürliche Schönheit der Gedanken kennen gelernt; wer endlich den Longin vom Erhabenen, den Bouhours von der Art in den sinnreichen Schriften wohl zu denken, den Werenfels, (de meteoris orationis) des Pope *Art of Criticism*, den *Harlequim-Horace*, und den deutschen Antilongin mit Bedacht gelesen hat; der wird gewiß unmöglich auf eine so seltsame Art des poetischen Ausdrucks verfallen: gesetzt, daß er noch so erhaben zu schreiben gesonnen wäre.<sup>1</sup>

Spätestens seit dieser Kritik Johann Christoph Gottscheds am „Schwulst“ der Lyrik Klopstocks gibt es in der Theorie der „Dichtkunst“ das Problem der Diskrepanz. Wie reagieren am historisch-klassizistischen Paradigma entwickelte Poetiken auf den Tonfall der zu ihrer Zeit aktuellen Dichtung, wie sehr sind sie in der Lage, diesen Tonfall in ihr an der Tradition gewonnenes Dichtungsverständnis zu integrieren? Gottsched gelang dies offensichtlich nicht, denn seine enge und normative Orientierung am französischen Klassizismus führte bekanntlich dazu, zwei große Werke des 18. Jahrhunderts – Hallers *Alpen* und Klopstocks *Messias* – in ihrem Wert zu unterschätzen bzw. als barocken „Schwulst“ zu verkennen. Man könnte vermuten, dass Lyriktheorien seit diesem berühmten Beispiel einer regelpoetischen Fixierung sensibilisiert wären für die Notwendigkeit, sich von allzu klassizistischen Gattungskriterien stets aufs Neue zu lösen, um so der Dichtung ihrer Zeit gerecht zu werden. Dass dem nicht so ist, verdeutlicht das Beispiel Wilhelm Dilthey, der zwar 1906 in *Das Erlebnis und die Dichtung* betonte, wie sehr „diese Grundrichtung unserer Literatur, wie sie in Klopstock kulminierte, in ihrem Recht gegenüber den gelehrten Experimenten der Leipziger Schule“<sup>2</sup> gewesen sei. Wenngleich Dilthey jedoch die Loslösung der Lyrik Klopstocks und später Goethes von den strengen Vorgaben der Gottschedschen Regelpoetik begrüßte und bekanntlich in seinem Begriff des „Erlebnisses“ bzw. der „Erlebnislyrik“ theoretisch zu fassen suchte, so hinderte ihn dieses Wissen dennoch nicht daran, in die nämliche Falle zu tappen, also erneut im Namen der „zeit- und raumlosen Ideale“ der goethezeitlichen Ästhetik die „Bevorzugung der anomalen Seelenzustände und des Seelisch-Complexen“ in der naturalistischen Literatur seiner Zeit scharf zu kritisieren.<sup>3</sup>

1 Johann Christoph Gottsched: Versuch einer critischen Dichtkunst, in: Ders.: Ausgewählte Werke. 12 Bände, Band 6,1, Berlin und New York 1968–1987, S. 349f.

2 Wilhelm Dilthey: Das Erlebnis und die Dichtung; Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin (Gesammelte Schriften XXVI. Band), Göttingen 2005, S. 16.

3 Vgl. Wilhelm Dilthey, Die drei Epochen der modernen Aesthetik und ihre heutige Aufgabe, in: Deutsche Rundschau 19 (1892), S. 200-236, hier S. 202f.

So sehr sich daher der Diltheysche Dichtungsbegriff in den Lyriktheorien etwa Emil Staigers, Max Kommerells oder Käte Hamburgers verfestigte, so erwartbar war die Wiederholung dieser Problematik in der Lyriktheorie des 20. Jahrhunderts. Denn gegen eben diesen von Dilthey entwickelten Begriff der Erlebnislyrik, bezogen auf die mit Klopstock einsetzende Lyrik der Goethezeit bzw. der Romantik, richtete sich die Kritik Hugo Friedrichs, der 1956 in *Die Struktur der modernen Lyrik* betonte, das moderne Gedicht sehe „ab von der Humanität im herkömmlichen Sinne, vom ‚Erlebnis‘, vom Sentiment, ja vielfach sogar vom persönlichen Ich des Dichters.“<sup>4</sup> Mit Autoren wie Baudelaire, Rimbaud oder Mallarmé habe sich in der Lyrik der Moderne die „radikalste Abkehr von der Erlebnis- und Bekenntnislyrik“<sup>5</sup> vollzogen, also von eben jenen von Dilthey geprägten Kategorien.

Hugo Friedrich meinte mit Blick auf Arthur Rimbaud vor allem „die abnorme Trennung des dichterischen Subjekts vom empirischen Ich“, weshalb er etwa davor warnte, „moderne Lyrik als biographische Aussage zu verstehen.“<sup>6</sup> Nach der Goetheschen Erlebnislyrik verloren in der Folge jedoch auch die an der romantischen Lyrik etwa Eichendorffs und Brentanos gewonnenen Paradigmen ihre Gültigkeit. Dies verdeutlicht die Absage an den von Emil Staiger und Max Kommerell entwickelten Begriff der Stimmungslyrik, der wohl erstmals in Kurt Leonhards Studie über *Moderne Lyrik* theoretisch distanziert wurde. Demnach sei der Begriff „Moderne Lyrik“ nur dann gerechtfertigt, „wenn wir ‚Lyrik‘ nicht auf ‚schöne Verse‘ oder auf subjektive, passiv erlebten Stimmungen gehorchende Ergüsse beschränken.“<sup>7</sup> Zwar hatte noch Clemens Heselhaus in seiner Studie über *Deutsche Lyrik der Moderne von Nietzsche bis Yvan Goll* mit Blick auf expressionistische Autoren wie etwa van Hoddiss oder Lichtenstein weiterhin von deren „Stimmungsgedichten“ gesprochen.<sup>8</sup> Dagegen vermerkte jedoch schon Jürgen Link, gerade die zeitgenössische Lyrik schärfe den Blick dafür, „dass Gedichte nicht aus ‚Stimmungen‘ und ‚Gefühlen‘ zusammengesetzt sind, sondern ganz konkret aus Worten, aus Sprache.“<sup>9</sup> Ähnlich betonte Dieter Lamping mit Nachdruck, dass sich die Lyrik der Moderne von der „Erlebnis- und Stimmungslyrik“ des 18. und 19. Jahrhundert gelöst habe, indem sie „neuartige, zunächst betont nicht-realistische, verfremdende Darstellungsweisen“ verwende.<sup>10</sup> Und Dieter Burdorf betonte eben deshalb, der Begriff der Stimmung gehöre wie der des Erlebnisses und des lyrischen Ichs zu den „problematischen Kategorien“.<sup>11</sup>

4 Hugo Friedrich: *Die Struktur der modernen Lyrik: von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*, Reinbek bei Hamburg 1979, S. 17.

5 Ebd., S. 109.

6 Ebd., S. 70.

7 Kurt Leonhard: *Moderne Lyrik*, Bremen 1963, S. 24.

8 Clemens Heselhaus: *Deutsche Lyrik der Moderne von Nietzsche bis Yvan Goll. Die Rückkehr zur Bildlichkeit der Sprache*. Düsseldorf 1961, S. 288, 307.

9 Jürgen Link: *Das lyrische Gedicht als Paradigma des überstrukturieren Textes*, in: *Literaturwissenschaft. Grundkurs 1*, hg. v. Helmut Brackert und Jörn Stückrath, Reinbek bei Hamburg 1981, S. 195.

10 Dieter Lamping: *Moderne Lyrik. Eine Einführung*, Göttingen 1989, S. 10.

11 Dieter Burdorf: *Einführung in die Gedichtanalyse*, Stuttgart Weimar <sup>2</sup>1997, S. 182ff.

Zu den neuen und anderen Merkmalen der Lyrik des zwanzigsten Jahrhundert zählten stattdessen die „Diskontinuität“ sowie die „Simultanität“ der Wahrnehmung, das Spiel mit Paradoxie und Verfremdung, der A-mimetismus, sowie ein genereller Ich- bzw. Identitätsverlust.<sup>12</sup> Mario Andreotti etwa bemerkte eine Verschiebung von festem Ich und kohärenter Gesamtsicht der Wirklichkeit hin zu Dissoziation in Einzelbilder, ein Vorgang, der in der modernen Lyrik anhand der „Entpersönlichung des lyrischen Ichs“ ersichtlich sei. Demnach sei moderne Lyrik „spezifisch gestisch“<sup>13</sup>: Nicht mehr der Bezug auf eine aussersprachliche Wirklichkeit, sondern die Sprache selbst als eigenständige Realität bzw. die Reduktion des Sprachzeichens „auf seine materiale Funktion“<sup>14</sup> stehe im Zentrum, was Andreotti an Beispielen vom dadaistischen Montagegedicht bis zur Textcollage und konkreten Poesie gezeigt hat.<sup>15</sup> Wie sehr diese Diskrepanz zwischen klassisch-romantischer und moderner Lyrik eine grundlegende Neuorientierung der Lyriktheorie notwendig erscheinen ließ, verdeutlicht etwa die These Dieter Lampings, nach welcher ein „Begriff des Lyrischen, der an klassischen und romantischen Gedichten gewonnen wurde,“ – das Beispiel ist hier die Lyrik-Theorie Emil Staigers – „für eine Beschreibung der modernen Lyrik kaum etwas hergibt.“<sup>16</sup>

Das vorliegende Buch bezweifelt diese These und will den Gegenbeweis antreten: Es behauptet, dass ein an klassischen und romantischen Gedichten gewonnener Begriff des Lyrischen sehr wohl etwas hergibt für die Beschreibung moderner und postmoderner Poesie. Zu diesem Zweck macht es den Vorschlag, den Begriff des Gespürs in die Lyriktheorie einzuführen. Wie das Coverbild verdeutlicht, ist dieser Begriff auf eines der berühmtesten Gedichte des 18. Jahrhundert bezogen, und zwar auf Goethes *Ein Gleiches*. „In allen Wipfeln/spürest du/kaum einen Hauch“: Diese Zeilen sind die vielleicht prägnantesten Sätze der in diesem Buch untersuchten Kategorie namens „Lyrisches Gespür“.<sup>17</sup> Wir werden jedoch sehen, dass sich das Prinzip des Gespürs noch auf Gedichte anwenden lässt, die aus dem

12 Simone Winko: *Kodierte Gefühle. Zu einer Poetik der Emotionen in lyrischen und poetologischen Texten um 1900*, Berlin 2003, S. 20.

13 Mario Andreotti: *Die Struktur der modernen Literatur. Neue Wege in der Textanalyse. Einführung. Erzählprosa und Lyrik*, Bern, Stuttgart, Wien 32000, S. 337. Gezeigt wird dies an Brechts dialektischer Lyrik ebenso wie an ideologiekritischen Gedichten (etwa am Beispiel Erich Frieds), an der Agitations- und Protestlyrik seit Mitte der 1960er Jahre, an der parodistischen bis hin zur Subkultur- und Avantgardelyrik der sich durch Performativität und Oralität auszeichnenden Genres Pop, Social Beat, Rap und Slam Poetry.

14 Ebd., S. 384.

15 Dass die Lyrik der Moderne demnach a-mimetisch ist, stellt einen Konsens dar, der sich schnell bis in so zentrale Nachschlagewerke wie Gero von Wilperts *Sachwörterbuch der Literatur* niederschlug: Als „wirklichkeitsenthobene, stofffreie Dichtung“ wird dort die Bewegung des „l'art pour l'art“, die „Abstrakte Dichtung“, die „Poésie pure“ und die „Konkrete Poesie“ genannt. Vgl.: Gero von Wilpert: *Sachwörterbuch der Literatur*, Stichwort „Absolute Poesie“.

16 Dieter Lamping: *Das lyrische Gedicht. Definitionen zur Theorie und Geschichte der Gattung*, Göttingen 1993, S. 135.

17 Über Goethes Gespür schrieb bekanntlich schon Sander L. Gilman, der dieses im Spannungsfeld von Fühlen, Sehen und Sexualität verortete, vgl.: Sander L. Gilman: *Rasse, Sexualität und Seuche. Stereotype aus der Innenwelt der westlichen Kultur*, Reinbek bei Hamburg 1992, S. 37-75.

21. Jahrhundert stammen. Wollte man dies in Verhältnisformen ausdrücken, so könnte man es folgendermaßen formulieren: So wie Goethes freie Rhythmen der Frankfurter Zeit erste Vorboten dessen sind, was seit dem *Phantasmus* von Arno Holz dann im 20. Jahrhundert in extremer Häufung auftritt – die freie Rhythmik eben –, so sind Goethes Verse aus *Ein Gleiches* gleichfalls nur die Vorboten eines lyrischen Gespürs, welches im 20. Jahrhundert ebenfalls in einer extremen Häufung zu beobachten ist. Es ist kein Zufall, dass sich gleich zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine Lyrikdefinition findet, die unter dem Eindruck der ästhetischen „Ismen“ der Jahrhundertwende den Begriff und das Vermögen des Spürens in den Mittelpunkt rückte. Ich meine den 1909 veröffentlichten Essay Samuel Lublinskis mit dem Titel *Ein Wort über Lyrik* aus dessen wichtigem Buch *Der Ausgang der Moderne*:

Scheinbar ist die lyrische Kunst völlig auf dem Subjektivismus begründet, und man möchte glauben, dass sie von Zeitströmungen unabhängiger wäre als das Epos oder Drama. In Wirklichkeit äußert sich jede Wandlung des Kulturzustandes am frühesten in der Lyrik, die stets zuerst in Gährung gerät, in eine innere Unruhe, ohne dass es ihr immer gelingt, einem neuen Inhalt die neue Form zu finden. Vor allem darum setzt jede Kulturwelle zunächst die Lyrik in Schwingung und Vibration, weil jede gewandelte Empfindung einen neuen Rhythmus und geänderten Takt mit sich führt: und diesen neuen Rhythmus und Takt spürt man deutlich im Blut und im Gefühl, während eine positive Formel und bewusste Kenntnis der geahnten Ziele doch noch nicht erreicht ist.<sup>18</sup>

Im Zitat Lublinskis werden Lyriker als Experten für kulturelle Stimmungswandel beschrieben: „Jede Kulturwelle [setzt] zunächst die Lyrik in Schwingung und Vibration“, denn diese hat für solche „Wellen“ das richtige „Näschen“, das Fingerspitzengefühl, das treffsichere Gespür. Lyriker verfügen über ein Sensorium, das dem Laien wohl als befremdliche, zumindest aber als außergewöhnliche Perspektive erscheinen muss. Denn sie können etwas, was sich nur bedingt erklären lässt: Sie können in bestimmten Situationen das Richtige bzw. richtig und angemessen „spüren“. Bedenkt man Lublinskis genaue Kenntnis der Dichtung Rainer Maria Rilkes, dann ist anzunehmen, dass dieses *Wort über Lyrik* auch beeinflusst war von Rilkes Vortrag *Moderne Lyrik* aus dem Jahre 1898, in welchem der modernen Lyrik ein äußerst vergleichbares Gespür zugeschrieben wird. Rilke betonte bei diesem in Prag gehaltenen Vortrag, dass sich „augenblicklich“ alle Dichter „dieser Mission bewußt sind und sich als die ersten Stimmen einer neuen Epoche fühlen, nicht deshalb, weil sie optimistischer als die anderen sind, sondern weil sie, dank ihrer Kunst, leiser und lauschender im Leben stehen und durch seine Stürme hindurch früher als die Zeitgenossen das ferne Läuten der Feiertagsglocken vernehmen.“<sup>19</sup> Ziel des vorliegenden Buches ist es, diese um 1900 erstmals kursierenden Theorien

<sup>18</sup> Samuel Lublinski: Ein Wort über Lyrik, in: Ders.: Ausgewählte Schriften. 2. Der Ausgang der Moderne, Tübingen 1976, S. 194.

<sup>19</sup> Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke. Hrsg. vom Rilke-Archiv. In Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn. Bd. 5. Frankfurt a.M. 1965, S. 360-394, hier S. 369.

eines „Lyrischen Gespürs“ anhand theoretischer wie textanalytischer Untersuchungen zu präzisieren. Auf diese Weise soll der Stellenwert dieser so seltenen und im Grunde noch immer unbekanntem Wahrnehmungsform für eine Theorie moderner und postmoderner Lyrik erstmals ermittelt werden.

## Über den Begriff des Gespürs

Freilich muss man nicht unbedingt ein Lyriker sein, um Gespür zu besitzen. Denken wir nur an das berühmte Gespür Fräulein Smillas für Schnee, welches im gleichnamigen Roman von Peter Høeg beinhaltet, dass Fräulein Smilla den vermeintlichen Unfall eines Inuit-Jungen aufgrund ihres Gespürs anders denn die Nachbarn einschätzt. Fräulein Smilla ist keine Lyrikerin, wohl aber eine Expertin für Schnee: Als dieser Junge in ihrem Wohnblock vom Dach stürzt und stirbt, erkennt sie aus den Spuren im Schnee als einzige Person, dass dieser Sturz kein Unglück, sondern ein Verbrechen war.<sup>20</sup> In der Tat besitzen zumeist jene Menschen Gespür, die es in einem bestimmten Bereich zum Experten gebracht haben: Legendar ist etwa Helmut Kohls Gespür für die Stimmungen unter den bundesrepublikanischen Wählern in der Zeit von 1981 bis 1998<sup>21</sup> oder das Gespür Kurt Tucholskys oder Erich Kästners für die Situationskomik des Alltags. Erfahrene Tierärzte haben ein Gespür für Pferde, langjährige Designer haben ein Gespür für Modetrends, Mathematiker haben ein Gespür für Zahlen, Börsenleute haben ein Gespür für Geldanlagen, Detektive haben ein Gespür für Indizien und Politiker ein Gespür für Wähler. Dieses Gespür ist Resultat eines langjährigen Erfahrungswissens, welches sich schließlich in einem intuitiven Vermögen niederschlägt. Als solches unterscheidet es den Könnler vom Dilettanten, wenngleich es sich dennoch kaum in Regeln fassen und entsprechend erklären lässt. Anders gesagt: Gespür ist ein „implizites“ oder auch „stilles Wissen“, *a tacit knowledge*, um einen Begriff Michael Polanyis zu verwenden.<sup>22</sup> Menschen mit diesem „taciten“ Gespür können Dinge bemerken, erkennen oder fühlen, die ihren Mitmenschen zumeist unzugänglich sind. Diese Dinge sind per definitionem keine Gegenstände, es sind aber auch keine logisch erklärbaren Sachverhalte, die sich entweder induktiv oder deduktiv erschließen. Denn wären es Gegenstände, dann könnte sie jeder hören, sehen, riechen oder betasten: Dazu bedürfte es also nicht des Gespürs. Und wären es logische Sachverhalte, dann könnte sie jeder erklären und wohl auch verstehen: Auch dazu bedürfte es des Gespürs nicht. Vielmehr scheint es sich um spezielle Situationen zu handeln: Ein Begriff, den wir noch genauer klären werden.

20 Vgl.: Harald Welzer: Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung, Frankfurt am Main 2005, S. 152-162.

21 Karl-Rudolf Korte: Geschichte der deutschen Einheit: Deutschlandpolitik in Helmut Kohls Kanzlerschaft, Regierungsstil und Entscheidungen 1982-1989, Stuttgart 1998, S. 324ff.

22 Michael Polanyi: Personal Knowledge. The University of Chicago Press, Chicago 1958. Vgl. auch: Michael Polanyi: Implizites Wissen, Frankfurt am Main 1985.

Nicht nur im Zitat Lublinskis, sondern auch generell gilt daher: Das (kulturelle) Gespür setzt das (leibliche) Spüren voraus. Dies verdeutlichen die beiden zentral wichtigen Theorien des „Spürens“: Die *Neuen Phänomenologie* Hermann Schmitz' und die *Bewusstseinstheorie* Ulrich Pothasts. Pothast erhob das Spüren zur Grundlage seiner philosophischen Rationalitätstheorie, Schmitz erhob das Spüren zur Grundlage seiner Theorie des Emotionalen. Dabei sind die Schwerpunkte grundverschieden, beide Autoren gehen jedoch davon aus, dass die menschliche Wahrnehmung nicht allein eine Einzelleistungen der fünf Sinne – Sehen, Hören, Riechen, Tasten, Schmecken – sei, sondern vor allem ein von diesen Sinnen zu trennendes „Spüren“. Pothast betonte den engen Bezug von Spüren und Sprechen, Schmitz betonte den für das Spüren wesentlichen Unterschied zwischen Körperlichkeit und Leiblichkeit: Im Unterschied zum menschlichen Körper kennzeichne den Leib eine Dynamik von „Engung und Weitung“, die sich im „Erspüren räumlich ergossener Atmosphären“ wie etwa Heiterkeit oder Trostlosigkeit äußere. Wie eng diese Art des Spürens mit dem Vermögen des Gespürs zusammenhängt, verdeutlicht nicht allein die semantische Nähe dieser beiden Begriffe, sondern auch das gängige Verständnis von Gespür selbst. Für dieses bietet etwa der *Duden* die folgende Definition an: *Das Gespür ist die Fähigkeit, einen verborgenen, nicht wirklich sichtbaren Sachverhalt gefühlsmäßig zu erfassen*. Auch sprachlich lässt sich das Spüren kaum vom Gespür trennen, denn diese beiden Aspekte verhalten sich zueinander wie das Hören und das Gehör, d. h. wie singuläre Tätigkeit und generelles Vermögen. Entsprechend überblendete einer der wenigen theoretischen Versuche über dieses Phänomen die Aspekte des Spürens und des Gespürs. In Wilhelm Schmidts Überlegungen zur *Philosophie der Lebenskunst* findet sich die folgende Definition:

Das Gespür nimmt Spuren auf, die deutlichen ebenso wie die kaum wahrnehmbaren; es wird erfahrbar als das *Spüren* dessen, was die Sinnesdaten in ihrer Gesamtheit vermitteln und was einen integralen Eindruck von einer Situation, einer Lebenswelt, einer Befindlichkeit des Selbst und Anderer gibt. Ferner leistet es das *Erspüren* des Zugrundeliegenden und lässt strukturelle Zusammenhänge und Bedingtheiten, auch Manipulationen erahnen, die sich dem ahnungslosen Bewusstsein, nicht jedoch dem Gespür entziehen können. Und schließlich verdankt das Selbst dem Gespür das *Aufspüren* des Möglichen, das sich im Künftigen auftut oder sich aufgrund bestimmter Konstellationen im Gegenwärtigen bereits abzeichnet, ein Aufspüren auch der drohenden Gefahren. Das Gespür besorgt nicht nur die Sensibilisierung im Umfeld einer anstehenden Wahl, sondern kann eine Wahl auch ohne unmittelbaren Anlass nahe legen, eine Wahl nicht zwischen gegebenen Alternativen, sondern eine strategische Wahl auf der Basis einer Wahrnehmung des Möglichen.<sup>23</sup>

In dieser sehr hilfreichen Erläuterung sind sämtliche konstitutiven Merkmale des Gespürs ans Spüren gebunden, insofern das Gespür nicht nur in die Aspekte des

<sup>23</sup> Wilhelm Schmid: *Philosophie der Lebenskunst*. Eine Grundlegung, Frankfurt am Main 1998, S. 198. Vgl.: auch: Ders.: *Die Wiederentdeckung der Lebenskunst*, in: Ders. (Hg.): *Leben und Lebenskunst am Beginn des 21. Jahrhunderts*, München Paderborn 2005, S. 20f.

Spürens, Erspürens und Aufspürens unterteilt, sondern anhand der folgenden fünf Aspekte ausdifferenziert wird:

- A) Die spürende Wahrnehmung von Spuren
- B) Die spürende Wahrnehmung der integralen „Sinnesdaten in ihrer Gesamtheit“
- C) Die spürende Wahrnehmung menschlicher Befindlichkeiten in situativen Kontexten
- D) Die spürende Wahrnehmung von Ursachen, Zusammenhängen und Bedingungen
- E) Die spürende Wahrnehmung des zukünftig Möglichen inklusive drohender Gefahren

Es ist das Insgesamt dieser je einzelnen Spürensleistungen, die nach Schmidt dasjenige ausmachen, was wir Gespür nennen. Dabei betont auch Schmidt, dass das Gespür „Bestandteil der natürlichen Grundausstattung des Individuums und ihm angeboren sein“ könne, aber: „seine bewusste Ausbildung und Einübung geschieht jedoch durch Erfahrungen und ihre Reflexion.“<sup>24</sup> Wie jedoch lässt sich der von Schmidt behauptete Bezug zwischen dem Spüren und dem Gespür ermitteln? Wie lässt sich die sensitive Grundlage eines Wissens analysieren, welches nach Ansicht maßgeblicher Theoretiker der sogenannten Intuitionswissenschaften eben ein „stilles Wissen“ ist, welches ohne Regeln auskommt und sich auch kaum erklären lässt? Die Antwort auf diese in der Tat schwierige Frage lautet: Indem man jene Spezies von Experten heranzieht, in deren Produkten Prozesse der Versprachlichung im Zentrum stehen. Dies sind in dem vorliegenden Buch Lyriker, deshalb trägt das Buch den einschränkenden Titel „*Lyrisches* Gespür“. Was damit in etwa gemeint ist, erläutert das Zitat Lublinskis, woran man es erkennt, erläutern wir nun gemeinsam.

### Woran erkennt man „lyrisches Gespür“?

In diesem Buch gelten Lyriker nicht in erster Linie als Experten für Sprache, Metaphern, Reime oder Metrik, sondern zunächst einmal als Experten für den von Lublinski beschriebenen Prozess des Spürens. Die ausgewählten Gedichte werden also als sprachliche Manifestation jenes Vermögens verstanden, welches dazu befähigt, einen verborgenen, nicht deutlich sichtbaren Sachverhalt – etwa die „Wandlung des Kulturzustandes“ – gefühlsmäßig zu erfassen. Wichtigster theoretischer Anhaltspunkt zur Deutung eben dieses „Spürens“ wird dabei die *Neue Phänomenologie* des Kieler Philosophen Hermann Schmitz sein. Die *Neue Phänomenologie* als Grundlage einer Lyriktheorie heranzuziehen ist durchaus naheliegend, verwies doch schon Schmitz insbesondere im mehrbändigen *System der Philosophie* immer wieder auf Gedichtbeispiele – speziell aus dem Bereich der goethezeitlichen Stim-

<sup>24</sup> Wilhelm Schmidt: Philosophie der Lebenskunst, a. a. O., S. 199.

mungslirik –, um seine Kategorie des „eigenleiblichen Spürens“<sup>25</sup> zu illustrieren. Zudem betonte Schmitz selbst, „daß sich mit Hilfe der von mir verwendeten Methoden, bei geeigneter Modifikation und Ergänzung, wahrscheinlich auch für die Dicht- und Tonkunst aufschlussreiche Ergebnisse finden ließen.“<sup>26</sup> Diese These soll im vorliegenden Buch erstmals theoretisch und textanalytisch umgesetzt werden. Ergänzend werden wir dabei auch die Überlegungen Gernot Böhmes hinzuziehen, der die *Neue Phänomenologie* zur Grundlage seiner *Neuen Ästhetik* machte und dieser Ästhetik neben Beispielen aus der Architektur und Physiognomie gleichfalls Gedichte – etwa Goethes, Benns, Storms oder Georges – zugrunde legte.<sup>27</sup> Böhme begründete diese *Neue Ästhetik* auf die ‚Aisthetik‘, also auf elementaren Wahrnehmungserfahrungen, die im Spüren verankert sind, von dem es heißt:

Das grundlegende Wahrnehmungsereignis ist das Spüren von Anwesenheit. Dieses Spüren von Anwesenheit ist zugleich und ungeschieden das Spüren von mir als Wahrnehmungssubjekt wie auch das Spüren der Anwesenheit von etwas.<sup>28</sup>

Gemeinsam war der *Neuen Phänomenologie* wie der *Neuen Ästhetik* die enge Orientierung am Begriff der Atmosphäre, der entsprechend auch in der vorliegenden Poetik im Mittelpunkt stehen wird. Dass Atmosphären ins Gedicht eingehen, hat zweifellos damit zu tun, dass man sie spüren kann, und dass eben dieser Vorgang genug Anlass gibt, über eben diesen Vorgang zu dichten. Atmosphären erspüren wir bei den von Schmitz wie Böhme sogenannten Ingressionserfahrungen, also beim Hineingeraten in eine heitere, drückende oder erhebende Stimmung bzw. Atmosphäre. Dass man in eine Atmosphäre hineingeraten kann, verdeutlicht wiederum, dass diese keine rein subjektive Stimmung darstellt, sondern als räumlich ergossene gleichsam situativ erlebt wird. Wie überaus erhellend dieser Ansatz der *Neuen Phänomenologie* für eine Theorie der Lyrik ist, dies verdeutlicht der in der Germanistik inzwischen neu entdeckte Begriff der „Stimmung“, den Caroline Welsh<sup>29</sup>, Anna-Katharina Gisbertz<sup>30</sup> oder Angelika Jacobs<sup>31</sup> bearbeiteten und der zudem durch Studien David Wellberys oder Hans-Ulrich Gumbrechts wieder in

25 Hermann Schmitz: *Der unerschöpfliche Gegenstand. Grundzüge der Philosophie*, Bonn 2007, S. 115ff.

26 Hermann Schmitz: *Der Leib im Spiegel der Kunst*, Bonn 1966, S. 6.

27 Gernot Böhme: *Atmosphäre. Essays zur Neuen Ästhetik*, Frankfurt am Main 1995, S. 66-84.

28 Gernot Böhme: *Aisthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München 2001, S. 45.

29 Caroline Welsh: *Die Figur der Stimmung in den Wissenschaften vom Menschen. Vom Sympathie-Modell zur Gemüts- und Lebensstimmung*, in: Arne Höcker/Jeannie Moser/Philippe Weber (Hg.), *Wissen. Erzählen. Narrative der Humanwissenschaften*, Bielefeld 2006, S. 53-64.

30 Anna-Katharina Gisbertz: *Stimmung – Leib – Sprache. Eine Konfiguration in der Wiener Moderne*, München 2009.

31 Angelika Jacobs, *Den ‚Geist der Nacht‘ sehen. Stimmungskunst in Hofmannsthals lyrischen Dramen*, in: Joachim Grage (Hg.), *Literatur und Musik in der klassischen Moderne. Mediale Konzeptionen und intermediale Poetologien*. Würzburg, Ergon 2006 (Klassische Moderne. Bd. 7). S. 107-133; Dies., *Stimmungskunst als Paradigma der Moderne. Am Beispiel von Novalis, Die Lehrlinge zu Saïs*, in: Germanistische Mitteilungen. Zeitschrift für deutsche Sprache, Literatur und Kultur 64 (2006). S. 5-27.

den Blick rückte.<sup>32</sup> Wir werden in diesem Buch diese wichtigen Ansätze ausweiten, also auch die Frage nach moderner bzw. postmoderner Stimmungsliteratur stellen. Diese soll jedoch entsprechend der theoretischen Vorgaben der *Neuen Phänomenologie* als Zeichen einer „Ingression“ und nicht als Relikt einer romantischen „Innerlichkeit“ verstanden werden. In diesem Punkt lässt sich mit Hilfe der *Neuen Phänomenologie* ein altes, mit Hegels *Ästhetik* einsetzendes Missverständnis zahlreicher Lyrik-Theorien korrigieren. Hegel betonte in seiner *Ästhetik* bekanntlich, „die innere Subjektivität“ sei „der eigentliche Quell der Lyrik“, diese sei „auf den Ausdruck rein innerlicher Stimmungen, Reflexionen u.s.f.“ beschränkt, „ohne sich zu einer konkreten auch in ihrer Aeußerlichkeit dargestellten Situation auseinanderzulegen.“<sup>33</sup> Mit Hegels *Ästhetik* beginnt also die äußerst folgenreiche Identifikation der Stimmungsliteratur als Produkt bzw. als Ausdrucksform romantischer „Innerlichkeit“.

Wie hartnäckig sich diese Gleichsetzung bis heute gehalten hat, verdeutlicht wohl am ehesten die vom Bielefelder Literaturprofessor Jörg Drews eben an Hegel orientierte Identifikation der Alltagsliteratur der 1970er Jahre als Form einer „Neuen Innerlichkeit“. Autoren wie Jürgen Theobaldy, Nicolas Born, Jürgen Becker oder Friedrich Christian Delius hätten mit ihren Texten die eingangs genannten Errungenschaften moderner Lyrik, das Spiel mit Verfremdungen, die Lösung vom Mimetischen und die Abweichung von Grammatik und Syntax, unterlaufen. Die „Neue Innerlichkeit“, so Drews, sei „manchmal von der geschmähten alten Innerlichkeit nicht weit entfernt; es finden sich fast schon wieder poetische Standart-Posen.“<sup>34</sup> Ähnlich sah Otto Knörrich in der Lyrik Rolf Dieter Brinkmanns einen „Rückzug aus der Politik und Gesellschaft in eine private Innerlichkeit“<sup>35</sup>, und noch Hiltraud Gnüg *Entstehung und Krise lyrischer Subjektivität* wiederholte dieses Argument, als sie im Namen eines links-hegelianischen Ideals „Freiheit als ästhetische und politische Idee“ in der durch „eine Abhängigkeit von Objektreizen“ determinierten Alltagsliteratur der 1970er Jahre vermisste.<sup>36</sup>

Es wird also höchste Zeit, dieses Hegelsche Argument zu entkräften. Wenn man zu diesem Zweck die Kategorie der Stimmungsliteratur anhand der *Neuen Phänomenologie* von Hermann Schmitz bzw. der *Neuen Ästhetik* Gernot Böhmes rekonstruiert, dann ist eine solche seit Hegels *Ästhetik* geltende Gleichsetzung von Stimmungsliteratur und romantischer Innerlichkeit nicht länger haltbar. Denn gerade die Stimmungsgedichte der Romantik artikulieren häufig Ingressionsprozesse, sind

32 David Wellbery, Stimmung, in: *Ästhetische Grundbegriffe*. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Band 5, hg.v. Karlheinz Barck u.a., Weimar 2003, S.703-733; Hans-Ulrich Gumbrecht, Reading for the „Stimmung.“ About the Ontology of Literature Today, in: *Boundary 2* / 35 [Fall 2008], S. 213-221.

33 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik III. Theorie Werkausgabe, Band XV, Frankfurt am Main 1970, S. 433.

34 Jörg Drews: Selbsterfahrung und Neue Subjektivität in der Lyrik, in: *Akzente* 24, (1977), H. 1, S. 89ff.

35 Otto Knörrich: *Die deutsche Lyrik seit 1945*, Stuttgart 1978, S. 81.

36 Hiltraud Gnüg: *Entstehung und Krise lyrischer Subjektivität: Vom klassischen lyrischen Ich zur modernen Erfahrungswirklichkeit*, Stuttgart 1983, S. 287.

also nicht auf die „Launen“ des Ichs, sondern sind auf eine atmosphärische Außenwelt gerichtet: Man denke nur an Eichendorffs *Mondnacht* oder Goethes *Ein Gleiches*. Solche Ingressions- und Kontinuierungsprozesse atmosphärischen Gestimmtseins sind durch „eigenleibliches Spüren“ auf „räumlich ergossene Atmosphären“ bezogen, wobei diesbezüglich die Atmosphäre der sich niedersenkenden Ruhe aus Goethes *Ein Gleiches* das sicher prominenteste Beispiel darstellt. Der Naturlaut der Stille („ist Ruh“) greift beruhigend auf den mit „Du“ im Gedicht Angesprochenen über, wie auch die lyrische Reflexion von der Ferne in die Nähe und vom Äußeren ins eigene Innere führt, was eben als atmosphärische Ingression zu verstehen ist:

Über allen Gipfeln  
Ist Ruh,  
In allen Wipfeln  
Spürest du  
Kaum einen Hauch;  
Die Vögelein schweigen im Walde.  
Warte nur, balde  
Ruhest du auch.

Nach Hermann Schmitz trete in diesem Gedicht „der Unterschied zwischen der Stille als sinnfälliger Masse oder Atmosphäre und der Stille als bloßer Privation oder Abwesenheit von Schall plastisch hervor“, in eben jene „atmosphärische, von sich aus keineswegs privative Stille“ sei schließlich auch „das menschliche Leben eingebettet.“<sup>37</sup> Ganz im Gegensatz zur Hegelschen *Ästhetik* wird also ein Bezug zu eben jener „Außerlichkeit“ einer „dargestellten Situation“ hergestellt, die die zitierte Formel Hegels der romantischen „Innerlichkeit“ noch vollkommen versagte. Ähnliches liegt in den Stimmungen des Alltags und deren Wahrnehmung in der Lyrik der 1970er Jahre vor, wie das vielleicht bekannteste Gedicht aus Rolf Dieter Brinkmanns *Westwärts 1&2* von 1975 – *Einen jener klassischen* – verdeutlicht:

EINEN JENER KLASSISCHEN

schwarzen Tangos in Köln, Ende des  
Monats August, da der Sommer schon

ganz verstaubt ist, kurz nach Laden  
Schluss aus der offenen Tür einer

dunklen Wirtschaft, die einem  
Griechen gehört, hören, ist beinahe

ein Wunder: für einen Moment eine  
Überraschung, für einen Moment

37 Hermann Schmitz: *Der Gefühlsraum* (= System der Philosophie, Band 3, Teil 2), Bonn 1965, S. 205.

Aufatmen, für einen Moment  
eine Pause in dieser Strasse,

die niemand liebt und atemlos  
macht, beim Hindurchgehen. Ich

schrub das schnell auf, bevor  
der Moment in der verfluchten

dunstigen Abgestorbenheit Kölns  
wieder erlosch.<sup>38</sup>

Hier findet zwar – anders als in Goethes *Ein Gleiches* – das Wortfeld des Spürens keine Verwendung. Dennoch aber wird schnell ersichtlich, dass der hier beschriebene Tango vor dem Hintergrund der noch im *Vorwort* des Bandes entfaltenen monotonen Rhythmik des Alltäglichen heraussticht, also nicht via Introspektion, sondern via Ingression erspürt wird. Brinkmanns Gedicht hält eine plötzliche, augenblickshafte Überraschung fest, die bezeichnenderweise als „Pause“ beschrieben wird, also als ein „die dunstige Abgestorbenheit“ der Stadt Köln kontrastierender Reiz. Dieser „snap-shot“<sup>39</sup> ist nicht aus der „Innerlichkeit“ des lyrischen Ichs gewonnen, wenngleich er eine Stimmung erfasst. Beide Gedichte – so unterschiedlich sie sonst sein mögen – gehen also auf Wahrnehmungsprozesse zurück, die mit den Mechanismen deserspürens und dem Vermögen des Gespürs zu tun haben, weil sie beide auf eine in der Außenwelt sich regende Atmosphäre bezogen sind.

Um diese Mechanismen der Stimmungslirik genauer zu beschreiben, werden wir zunächst erläutern, woran man lyrisches Gespür grundsätzlich erkennt. Wir benennen dazu fünf konkrete Indizien, die ihrerseits aus theoretisch-philosophischen Arbeiten zum Spüren, zur Intuition oder zum Gespür abgeleitet wurden. Der Textkorpus des vorliegenden Buches orientierte sich an diesen fünf Indizien, von denen mindestens drei erfüllt sein mussten, damit ein Gedicht als Ausdruck des lyrischen Gespürs gelten, also Textgrundlage dieser Studie werden konnte. Nur ausgesprochen wenige Beispiele erfüllten alle fünf Indizien: Goethes *Ein Gleiches* war etwa ein solches Beispiel, in diesem Gedicht sind in der Tat sämtliche Kriterien für lyrisches Gespür umgesetzt. Es wäre jedoch der Sache nicht zuträglich, hätte man diese Vollständigkeit bei allen ausgewählten Gedichten zur Bedingung gemacht. Denn zugleich soll dieses Buch ja auch die Frage beantworten, was überhaupt in lyrischen Texten der Moderne und Postmoderne erspürt wird, welches Spektrum an Gegenständen bzw. Motiven sich also dieser so seltenen und nach wie vor recht unbekanntem Wahrnehmungsform erschließt. Wir werden später sehen, dass die brauchbarste Kategorie zur Bezeichnung dieser „Gegenstände“ lyrischen Gespürs diejenige der „Situation“ ist. Zuvor jedoch wollen wir die genannten fünf Indizien näherhin beschreiben.

38 Rolf Dieter Brinkmann: Westwärts 1&2, Reinbek bei Hamburg 2005, S. 35.

39 Der Begriff des „snap-shot“ stammt aus der berühmten *Notiz* von Brinkmanns Band *Die Piloten*, vgl. dazu: Alltagslyrik und Neue Subjektivität, hg. v. Hans Heino Ewers, Stuttgart 1982, S. 94.

## Das sprachliche Indiz

Das entscheidende Indiz für die Identifikation lyrischen Gespürs ist zweifellos das sprachliche, das heißt die Verwendung des Wortfelds „Spüren“ in einem lyrischen Text. Wenn ein Gedicht am Wortfeld des „Spürens“ in all seinen grammatikalischen Varianten – als erspüren, nachspüren, aufspüren oder gar durchspüren – partizipiert, dann ist davon auszugehen, dass in diesem Gedicht ein Vorgang entfaltet ist, den man nach Maßgabe einschlägiger Theoretiker – wir nannten bisher Wilhelm Schmidt, Hermann Schmitz, Ulrich Pothast und Gernot Böhme – als „Spüren“ bezeichnen kann, und nicht nur als Intuition oder Empathie. Schon das prominenteste Beispiel lyrischen Gespürs – Goethes *Ein Gleiches* – verdeutlicht dies: Goethe spürte „kaum einen Hauch“ über den Wipfeln der Ilmenauer Wälder, und vollzog zugleich eine Ingression in die atmosphärisch entfaltete Ruhe dieser Szenerie. Dem Hinweis Emil Staigers „Wen es nicht ekelt, der setze in ‚Wanderers Nachtlid‘ statt ‚spürest‘ ‚merkest‘ ein.“<sup>40</sup> ist trotz seiner etwas altfränkischen Ideosynkrasie wohl zuzustimmen: Es wäre ein eklatanter Stilbruch, bei dem vor allem die von Adorno gerühmte „Stofflosigkeit“ dieser Zeilen zweifellos verloren ginge.<sup>41</sup> Zwar wäre es nach Staiger eine ähnlich starke Beeinträchtigung, „streiche man nur das ‚e‘ in ‚Vögelein‘“.<sup>42</sup> Aber das „Lyrische“ dieses Gedichtes liegt nun einmal auch an der mit dem Verb „Spüren“ verbundenen Wahrnehmungsform.<sup>43</sup>

Solche Beispiele einer Artikulation leiblichen Spürens in Gedichtform reichen in der deutschsprachigen Literatur mindestens zurück bis in die Frühaufklärung, wenn es etwa im Pietismus darum ging, die Präsenz des göttlichen Schöpfers in der Natur zu erspüren. Die sicher umfangreichste Form lyrischen Gespürs findet sich in der Aufklärungsepoche im Werk Barthold Heinrich Brockes, dessen *Irdisches Vergnügen in Gott* von den Sensationen eigenleiblichen Spürens enorm geprägt ist. Bei Brockes ist lyrisches Gespür im Sinne einer beschaulichen Betrachtung der Natur in erster Linie auf das Erspüren ihres göttlichen Schöpfers bezogen, die Veranschaulichung und Verherrlichung der vollkommenen Schönheit und Zweckmä-

40 Emil Staiger: Grundbegriffe der Poetik, Zürich 1946, S. 16.

41 Vgl.: Theodor W. Adorno: Noten zur Literatur, Frankfurt am Main 1981, S. 53.

42 Emil Staiger: Grundbegriffe, a. a. O., S. 16.

43 Dabei unterscheide ich dieses „sprachliche Indiz“ von jenem durch Gregor Schwering untersuchten Begriff des „sprachlichen Gespürs“, der weit stärker an poststrukturalistischen Prämissen orientiert scheint. Schwering versteht unter sprachlichem Gespür einen „Sprachraum“, „der sich nicht in einer Materialität der Zeichen, nicht in einer Performativität des Ausdrucks erschöpft.“ Er versucht also, diese „Tendenzen als Teile einer Struktur sichtbar“ zu machen, „die sie beiderseits umgreift sowie ihnen vorausgeht“. Dies nennt er „sprachliches Gespür, das vor der Materialität oder Performativität von Texten als deren Bedingung erscheinen kann.“ Vgl.: Gregor Schwering: Sprachliches Gespür. Rousseau – Novalis – Nietzsche, München 2010, S. 11. Allerdings greift Schwering bei seiner Studie weder auf die genannten Theoretiker des „Spürens“ – Schmitz, Pothast, Böhme – noch auf Theoriemodelle aus den Intuitionswissenschaften zurück, sondern orientiert den Begriff eher an einer von Maurice Merleau-Ponty bzw. Bernhard Waldenfels her gedachten Theorie der Leiblichkeit. Auch findet sich keine gattungsspezifische Differenzierung dieses sprachlichen Gespürs, es erscheint eher grundlegend als Ausdruck für die „Interaktion von Leib- und Sprachraum, Leib und Schriftraum“, vgl.: Ebd., S. 14.

ßigkeit der Natur gleicht einem lyrisch überhöhten Gottesdienst: „Alles wird von dir gezieret,/Und dich ziert dein eig'ner Schein;/Was das Auge lieblich spüret,/Stammet bloß von dir allein.“<sup>44</sup> Diese Form des frömmelnden Gespürs ist jedoch keineswegs repräsentativ für das lyrische Gespür im achtzehnten oder gar frühen neunzehnten Jahrhundert: Friedrich von Hagedorn etwa erspürte beim Beobachten eines Bibers „Kunst, Ordnung, Witz, Bedachtsamkeit“ als ausgesprochen bemerkenswerte animalische Vermögen, ohne dies jedoch auf einen göttlichen Schöpfungsplan rückzubeziehen. Dass sich lyrisches Spüren in den Gedichten des 20. Jahrhunderts dann vollständig vom Ahnen einer göttlichen Präsenz in der Natur im Sinne Brockes löst, dies braucht wohl nicht eigens betont werden.

Freilich gibt es durchaus auch epigonale Spürer wie etwa Emanuel Geibel, der in seiner Lyrik ausgesprochen häufig die stimmungshaften Erlebnisform der Goethezeit zitathaft aufgreift, kaum aber in jener Form aktualisiert, wie sie später etwa bei Theodor Storm oder in der impressionistischen Lyrik Hofmannsthals und Rilkes zu beobachten ist. In solchen Fällen ist also das Wortaufkommen nicht immer und zwangsläufig gleichzusetzen mit dem realen Vorgang des „Spürens“ selbst. Im Gedicht *Nachts am Meere* etwa spürt das lyrische Ich ein „segnend Walten“ um sich her und fühlt sich ruhend „in Gottes Schoß“, wobei jedoch im wesentlichen Empfindungen aus Eichendorffs berühmtem Gedicht *Mondnacht* wiederholt werden. Ein anderes Negativbeispiel wäre Johann Wilhelm Ludwig Gleim, der im Gedicht *Aufmunterung zum Spaziergehen* „Wie Brokks, auf seinen Fluren,/Den Reitz der Freude spüret“: Die scheinbar authentische Frühlingsstimmung erweist sich als Zitat aus Brockes *Irdischem Vergnügen in Gott*. Nicht immer also ist das bloße Nennen eines erspürten Gefühls gleichzusetzen mit dem realen Vorgang des Spürens. Dagegen sprechen nicht nur Beispiele aus der Lyrik, sondern auch Theoretiker des „Gespiürs“ selbst. Zu erinnern ist hier nochmals an Michael Polanyis Begriff des „impliziten Wissens“<sup>45</sup>. Gemeint ist damit eine bestimmte Form der „Könnerschaft“<sup>46</sup> im Sinne einer mehr oder weniger intuitiven Fertigkeit, eines Geschicks, wobei ein theoretisches Wissen dieses praktische Können niemals vollständig einholen kann. „Wir wissen mehr, als wir zu sagen vermögen“, so lautet die zentrale These Polanyis. Das von ihm beschriebene Konzept des taciten bzw. „impliziten Wissens“ ist also nicht nur „erfahrungsgebunden“ und „in actu implizit“. Als eine Form der Geschicklichkeit ist es zudem weder „formalisierbar“ noch „verbalisierbar“.<sup>47</sup>

Gemäß dieser Theorie taciten Wissens ist die Versprachlichung noch lange kein Indiz für das Gespiür, welches ganz im Gegenteil eine eher schweigsame Form der Geschicklichkeit ist, die sich nicht selbst im Zuge ihrer Versprachlichung realisiert.

44 Barthold Heinrich Brockes: Auszug der vornehmsten Gedichte aus dem Irdischen Vergnügen in Gott. Stuttgart 1965, S. 181.

45 Michael Polanyi: Implizites Wissen, Frankfurt am Main 1985.

46 Vgl. dazu auch: Georg Hans Neuweg: Könnerschaft und implizites Wissen: Zur lehr-lerntheoretischen Bedeutung der Erkenntnis- und Wissenstheorie Michael Polanyis, Münster u. a. 2006.

47 Georg Hans Neuweg: Implizites Wissen als Forschungsgegenstand, in: F. Rauner (Hg.): Handbuch der Berufsbildungsforschung, Bielefeld 2005, S. 581–588.

Dagegen könnte man nun jedoch Ulrich Pothasts Theorie einer „lebendigen Vernünftigkeit“ anführen, insofern in dieser dem Prinzip des impliziten Wissens auf Schärfste widersprochen wird. Im Unterschied zum „tacit knowledge“ könne sich nach Pothast eine „lebendige Vernünftigkeit“ keineswegs auf „innere Evidenz“ berufen, denn sie muss sprachlich artikuliert vermittelbar sein. Damit ist zwar auch eine Grenze markiert, denn die Verbindung von Sprechen und passendem Spüren kann andererseits nicht ad infinitum spürend überprüft werden: Es gibt keine Artikulation, die unbezweifelbar passt. Sprechen und Spüren sind demnach zwei heterogene Weisen der Orientierung über Welt, deren angemessener Bezug immer neu, durch Täuschungen und Verstellungen hindurch, hergestellt werden muss. Geht daher in der „vernünftigen“ bzw. argumentativ und rational orientierten Form des Sprechens und Redens das genuine Spüren als Säule der lebendigen Vernunft verloren, dann wird die Rede selbst als morbide, ja gar als entseelend empfunden. Die Aushöhlung der Vernunft entsteht also nicht durch irrationales Denken, sondern durch das Fehlen einer wirklich spürbaren bzw. erspürten Überzeugung, die als „Innengrund“ der Vernunft das Sprechen begleitet und stützt. Ein Fehlen dieser spürenden Stützung nennt Pothast eine „Spürzirrhose“, die wie bei der Leber so auch beim Spürsinn zu einer Verhärtung und narbigen Schrumpfung des Sensoriums führt. Insofern ist die von Pothast im Anschluss an Kant geprägte Formel – „Sprechen ohne Spüren ist leer, Spüren ohne Artikulation ist blind“<sup>48</sup> – für unsere Fragestellung in doppelter Hinsicht relevant: Zum einen verdeutlicht diese den engen Bezug zwischen Spüren und Sprechen, zum anderen zeigt sie aber auch, dass das sprachliche Indiz, also die Verwendung des Wortfeldes „Spüren“, ein wohl notwendiges, aber sicherlich kein hinreichendes Kriterium für lyrisches Gespür ist. Als ein notwendiges Kriterium ist das sprachliche Indiz also durch weitere zu ergänzen.

### Das transitorische Indiz

Es gehört zum wesentlichen Merkmal des Spürens, dass es sich dabei in der Regel um ein sehr sporadisches, flüchtiges und eher seltenes Signal der Wahrnehmung handelt, verglichen etwa mit der ununterbrochenen Kontinuität des Sehens, Hörens, Riechens und Tastens bzw. der immer neu aktualisierbaren Empfindung des Schmeckens. Wir können einen konkret gegebenen Gegenstand der Wahrnehmung ohne Unterbrechung ansehen, betasten, riechen oder beschmecken, und wir können ihn – sofern er akustische Signale sendet – auch hören. Das Spüren von etwas ist dagegen eine ausgesprochen seltene, zumeist kurzfristige und insofern eher flüchtige Erfahrung. Zwar könnte man bewusst die fünf Primärsinne ausblenden, um sich ganz gezielt einer ausschließlich spürenden Wahrnehmung hinzugeben. Chronisches Spüren – etwa eines Schmerzes – wirkt jedoch eher betäubend, wohingegen sowohl das nicht-chronische wie auch das nicht bewusst intendierte

<sup>48</sup> Ulrich Pothast: *Lebendige Vernünftigkeit. Zur Vorbereitung eines menschenangemessenen Konzepts*, Frankfurt am Main 1998, S. 88ff.

Spüren immer einen gewissen Sensationswert und den Charakter des Plötzlichen besitzen. Schon Thomas Hobbes plädierte daher dafür, das ununterbrochene Spüren einer unveränderlichen Empfindung generell nicht als Spüren zu bezeichnen: „Sentire semper idem et non sentire ad idem recidunt“<sup>49</sup>, also: „Immer dasselbe spüren, und nicht spüren, fallen in dasselbe zusammen.“ Sinn macht dieser Satz wohl nur dann, wenn man damit impliziert, dass nur das kurzfristige Spüren ein wirkliches Spüren ist.

Wenn man etwas zu spüren meint, dann ist dies zudem meistens ein eher latentes, also „kaum“ zu spürendes Phänomen, wie Goethes *Ein Gleiches* wiederum am deutlichsten artikuliert. Die Ruhe der Ilmenauer Wälder ist ja nicht zu verwechseln mit dauerhaft wahrnehmbarer, weil rein akustischer Stille, sondern stellt vielmehr die kurzfristig spürbare Erfahrung des Zur-Ruhe-kommens (in) der Natur dar. Flüchtigkeit liegt in Texten des lyrischen Gespürs aber auch dann vor, wenn Prozesse der mystischen Vereinigung mit der umgebenden Natur beschrieben sind: Christian Morgenstern etwa spürte beim Anblick eines Baches dessen „heimlich Bette in mir selbst“ herabfließen, und Arno Holz spürte, „wie die/Sonne mir durchs Blut rinnt/minutenlang“. Sehr vergleichbar ist auch daserspüren abgelagerter Vergangenheit in lyrischen Texten, denn auch dieses stellt zumeist eine ausgesprochen flüchtige Form der Erinnerung dar: Berthold Viertel etwa spürte am „Geruch vom grauen Tuch“ die Geborgenheit der Kindheit, ähnlich bemerkte Günter Eich beim Geschmack eines Pfannkuchens, gekostet unmittelbar nach Ende des zweiten Weltkriegs, ein flüchtiges Glücksgefühl: „oh dann spürt ihr, wenn er auf der Zunge zergeht,/in einer üppigen Sekunde das Glück der geborgenen Kindheit.“ Aber auch das Gespür für zukünftige Begebenheiten steht oftmals unter einem transitorischen Vorzeichen: „ich spüre es in der Straßenbahn manchmal [...] wie es sein wird wenn ich gestorben bin, wirklich nur 1 Sekunde lang, 1 Schwindelanfall“, so heißt es im 1998 entstandenen Gedicht Friederike Mayröckers mit dem ‚dunklen‘ Titel *solch Flugs- oder Schnee Schrift*.

Das transitorische Indiz ist nach dem sprachlichen vor allem aus einem Grund das wichtigste. Denn nur dieses vermag die Existenz lyrischen Gespürs annähernd zu erklären, d. h. die Frage zu beantworten, warum gerade lyrische Texte dazu prädestiniert sind, Erlebnisse und Erfahrungen leiblichen Spürens zu artikulieren. Dem transitorischen Prinzip entspricht nämlich ganz offensichtlich die innere Form lyrischer Texte, d. h. deren so charakteristische Kürze, wie sie etwa in den Lyriktheorien Walter Killys oder Herbert Krafts betont wurde.<sup>50</sup> Die Konzentration und vor allem die Verkürzung an sich komplexer Verhältnisse ist in lyrischen Texten nicht immer auf Prozesse der Sinnverdichtung und Bedeutungsintensivie-

49 Thomas Hobbes: *Malmesburiensis. Opera philosophica quæ latine scripsit*, London 1839, S. 321.

50 Walther Killy: *Elemente der Lyrik*, München 1972, S. VII-IX. Vgl. auch: Herbert Kraft: *Strukturen der Lyrik*, in: *Sammeln und Sichten. Festschrift für Oscar Fambach zum 80. Geburtstag*, hg. v. Joachim Krause u.a., Bonn 1982 (= *Mitteilungen zur Theatergeschichte der Goethezeit* 4), S. 324-341.

rung zurückzuführen. Solche Abkürzungen haben häufig auch damit zu tun, der Kürze und Flüchtigkeit bloß erspürter Impressionen eine entsprechende Sprachform zu verleihen.<sup>51</sup> Freilich geht die Kürze des Gedicht auch auf eine bestimmte Lakonie zurück, auf sprachliche Verdichtung und Ökonomie im Sinne Walther Killys<sup>52</sup>, die vor allem durch Wiederholungen ein Gewebe von gedichtimmanenten Verweisungen und Bezügen herstellt und deren Addition und Variation in einer mehr oder minder akzentuierten Summation zusammenfasst. Aber zugleich ist diese charakteristische Knappheit lyrischer Texte häufig die einzig adäquate Ausdrucksform jener flüchtigen und kurzfristigen Wahrnehmungseindrücke, die wir als „Spüren“ zu bezeichnen gewohnt sind.

Wenn wir diesen Begriff des Transitorischen als zweites Indiz des lyrischen Gespürs ansetzen, dann ist damit natürlich auch ein Bezug zur Kategorie der Modernität gegeben, insofern das Wort „transitorisch“ als Synonym von flüchtig bzw. kontingent zum zentralen Stichwort der als „modern“ sich verstehenden Kunsttheorie des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts geworden ist. Bekanntermaßen war es Charles Baudelaires berühmter Essay *La Peintre de la vie moderne*, in welchem gerade im „Flüchtigen und Zufälligen ein Element des unvergänglich Schönen“<sup>53</sup> erstmalig emphatisch bemerkt wurde, wie Hans Robert Jaufz zeigen konnte. Dass diese Emphasisierung des Flüchtigen in der Romantik hingegen noch vergleichsweise unbekannt gewesen ist, verdeutlichen auch die in diesem Buch versammelten Beispiele des lyrischen Gespürs, insofern diese speziell mit Beginn der klassischen Moderne gerade den flüchtigen, nur kurz spürbaren Moment einfangen. Freilich ist dieses Moment des Flüchtigen im Kontext moderner Kunst immer und vor allem auf die flüchtigen Erscheinungsformen der Mode bezogen. In unserem Kontext sei jedoch zudem daran erinnert, dass dieses Prinzip auch und gerade in den Intuitionswissenschaften eine wichtige Rolle spielt, wie wir noch genauer sehen werden: Intuition ist gefühltes Wissen, das rasch im Bewusstsein auftaucht, dessen tiefere Gründe uns nicht bewusst sind und das unser Verhalten steuert, wie Gerd Gigerenzer definierte.

51 Mit dem gleichfalls weitgefassten allgemeinen Kriterium der Kürze hat auch Emil Staiger versucht, die Gattung Lyrik zu definieren, und zwar einerseits durch den Hinweis auf „Gedichte kleineren Umfangs“, zum anderen durch die Assoziation der „Kürze lyrischer Dichtung“ mit dem „Momentanen der Stimmung“, vgl.: Staiger: Grundbegriffe der Poetik, a. a. O., S. 164 sowie S. 71.

52 Ökonomie begriff Killy im Sinne der ursächlichen Funktion der lyrischen Kürze, gemeint ist damit, dass „der geistige Umfang in keinem Verhältnis zu demjenigen steht, der von der Druckschwärze beansprucht wird“, vgl.: Killy: Elemente der Lyrik, a. a. O., S. 158. Die „Kargheit der Zeichen“ und die „Fülle der Wirkung“ bestehen also zusammen, vgl.: Ebd., S. 169.

53 Hans Robert Jaufz: Literaturgeschichte als Provokation, Frankfurt am Main 1970, S. 57.

## Das atmosphärische Indiz

Das dritte Indiz für das Vorhandensein lyrischen Gespürs fragt danach, was man eigentlich spürt, wenn man etwas spürt, untersucht also den spezifischen Gegenstandsbereich des Spürens selbst. Dabei ist gerade der Vergleich zum primären Sensorium der Wahrnehmung erhellend: Alle fünf Primärsinne sind zweifellos gegenstandsbezogen und somit objektiv orientiert, wir sehen, hören, riechen, schmecken und betasten stets Dinge bzw. Gegenstände der uns gemeinsam umgebenden Welt. Was aber ist dasjenige, was wir nicht sehen, hören oder tasten, wohl aber spüren können? Das dritte Indiz rückt bezüglich dieser wichtigen Frage dasjenige in den Blick, was die *Neue Phänomenologie* Hermann Schmitz' als „Halbdinge“ beschrieben hat.<sup>54</sup> Zu den Halbdingen gehören das Licht, die Wärme, der Wind, die Frische, die reißende Schwere beim Sturz oder die Stille, Phänomene also, die im Unterschied zu den Dingen nicht kontinuierlich wahrnehmbar sind, weil sie eine unterbrechbare Dauer haben. Gernot Böhme stellte im Anschluss an die *Neue Phänomenologie* in seiner *Neuen Ästhetik* zudem den Begriff der „Atmosphäre“ ins Zentrum. Die „kleinbürgerliche Atmosphäre“ bzw. der „Muff“ einer unbekanntenen Wohnung, die „zeitlose Stille“ eines sonnenbeschienenen Kirchplatzes, die „gruftige Kühle“ eines Kellers, die „Weite des Meeres“ oder die „Dichte des Waldes“ sind Beispiele für am Konzept der Halbdinge orientierte Atmosphären.<sup>55</sup> Dabei beschränkt sich diese Kategorie keineswegs auf Naturerlebnisse: Böhme nannte zudem die unterkühlte Atmosphäre eines Empfangs, die kulturelle Atmosphäre etwa der 20er Jahre, die spezifische Atmosphäre der Armut oder die angespannte Atmosphäre sozialer Konflikte.<sup>56</sup> Es bedarf jenes „eigenleiblichen Spürens“, um solche Atmosphären wahrzunehmen, denn diese lassen sich nicht einfach sehen, hören, schmecken, riechen oder betasten. Erfasst werden Atmosphären vielmehr in jenen spezifischen Stimmungen, die durch Adjektive wie etwa heiter, düster, drückend, gespannt, trübe und trostlos charakterisiert sind.<sup>57</sup>

Der Begriff der Atmosphäre erlaubt eine Zuordnung lyrischen Gespürs zu einer bereits etablierten, wenngleich heute eher vergessenen Kategorie der Poetik: Zum Begriff der Stimmungspoesie bzw. der Stimmungslyrik. Denn Atmosphären gleichen Stimmungen, insofern sie objektive Gefühle darstellen, die räumlich ausgedehnt und in ihrem Spüren nicht auf affektives Betroffensein angewiesen sind.<sup>58</sup> Zur genaueren Beschreibung dieses Erspürens von Atmosphären wählte Schmitz in *Der Gefühlsraum* die Kategorie der Stimmung: „Alle Gefühle bezeichne ich, sofern sie weit sind, und weil sie als Atmosphären sämtlich weit sind, als Stimmungen.“<sup>59</sup>

54 Zum Begriff der Halbdinge vgl. Hermann Schmitz: *Der unerschöpfliche Gegenstand. Grundzüge der Philosophie*, Bonn 1990, S. 216ff.

55 Gernot Böhme: *Atmosphäre. Essays zur Neuen Ästhetik*, Frankfurt am Main 1995.

56 Ebd., S. 95.

57 Ebd., S. 22.

58 Hermann Schmitz: *Der Gefühlsraum* (= *System der Philosophie*, Band 3, Teil 2), Bonn 1969, S. 369.

59 Ebd., S. 259.

Schon Ludwig Binswanger prägte im Anschluss an Heideggers Begriff der Stimmung und unter Rückgriff auf Theodor Lipps Begriff der „Raumseele“<sup>60</sup> die Kategorie des „gestimmten Raumes.“<sup>61</sup> Diese Kategorie griff Schmitz auf, wenn er Stimmungen zum Grundprinzip seiner Theorie des „Gefühlsraums“ entwickelte. Gefühle seien generell „räumlich ergossene Atmosphären“, wobei Schmitz die von Theodor Lipps theoretisierte *Stimmungseinführung* im Anschluss an die Leib-Philosophie Merleau-Pontys als „leiblich spürbares Hineingeraten“ in solche Atmosphären beschreibt. Und vor diesem Hintergrund entwickelte wiederum Gernot Böhme im Anschluss an Schmitz die Kategorie der „Ingression“ als „Hineingeraten“ in solch atmosphärische Stimmungen, die stets von einer Erfahrung der „Diskrepanz“ als Abweichung vom je eigenen Gestimmtsein begleitet sei.<sup>62</sup>

Freilich muss man hier präzise sein: Die Gegenstände des eigenleiblichen Spürens bezeichnet Schmitz eher als Halbdinge, Böhme hingegen eher als Atmosphären. Die beiden Begriffe sind also nicht vollkommen identisch: Nach Böhme sei das atmosphärische Spüren als zentrales Prinzip seiner *Neuen Ästhetik* vom leiblichen Spüren im Sinne der *Neuen Phänomenologie* zu unterscheiden. „Das leibliche Spüren“ sei „ein Sichspüren, während in der Wahrnehmung der Atmosphäre eben doch die Atmosphäre dasjenige ist, was wahrgenommen wird.“<sup>63</sup> Gleiches gilt im Grunde auch für die Differenz von Halbdingen und Atmosphären, insofern Halbdinge im Sinne Schmitz noch stärker unter dem Vorzeichen des „Sich-Spürens“ stehen. Andererseits unterscheidet Schmitz anders als Böhme zwischen einem „Fühlen als Wahrnehmen des Gefühls als einer Atmosphäre“ und einem „Fühlen als affektives Betroffensein davon“<sup>64</sup>. Ein atmosphärisches Gefühl erscheinender Natur als Landschaft kann man also als „distanzierter, eventuell ästhetisch genießender“ Betrachter wahrnehmen<sup>65</sup>, man kann aber auch zu einem vom Gefühl Betroffenen werden. In diesem *persönlichen* Zuschnitt wird eine Atmosphäre dann zu einem Moment der Situation auf der Subjektseite, d. h. zu einem Halbding. Halbdinge können also sowohl eine erlebbare Atmosphäre als auch eine Stimmung oder aber eine plötzlich sich einstellende Situation sein. Böhme hingegen sah darin eine wichtige Differenz, insofern den Halbdingen ein Aspekt der Erkenntnis fehle, der wiederum einer wahrgenommenen Atmosphäre zukomme:

Erkenntnis setzt schon eine gewisse Distanz voraus und ein Setzen von etwas als etwas. Das bloße Spüren einer Atmosphäre enthält diese Distanz noch nicht. In dem Moment, in dem aber die Atmosphäre als Weise der Anwesenheit von etwas verstanden wird, wird dieses Etwas als etwas erfahren, nämlich als in bestimmter Weise an-

60 Theodor Lipps: *Ästhetik: Psychologie des Schönen und der Kunst*. Leipzig: Voss 1906, S. 196ff.

61 Ludwig Binswanger: *Das Raumproblem in der Psychophylogie*, in: Ders.: *Ausgewählte Vorträge und Aufsätze*, Bd. II: *Zur Problematik der psychiatrischen Forschung und zum Problem der Psychiatrie*, Bern 1955, S. 195ff.

62 Gernot Böhme: *Ästhetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München 2001, S. 45-50.

63 Böhme: *Atmosphäre*, a. a. O., S. 96.

64 Hermann Schmitz: *Die Liebe*, Bonn 1993, S. 48.

65 Ebd., S. 49.

wesend. Das bloße Spüren wird dadurch zu einem Gewahren. Etwas wird durch die Atmosphäre, die es verbreitet, wahrgenommen.<sup>66</sup>

Für uns hat diese begriffliche Differenz eine wichtige Konsequenz. Die Verwendung des Wortfeldes „Spüren“ im lyrischen Text impliziert nämlich nicht immer und zwangsläufig, dass die Inhalte eines Gedichtes atmosphärisch im engeren Sinne Gernot Böhmes sind. Es gibt Spürensprozesse in lyrischen Texten, die sich zwar mit Schmitz auf Halbdinge beziehen lassen, aber dennoch keine Atmosphären im Sinne Böhmes zum Gegenstand haben. Friedrich Hebbel etwa spürte nach entsprechendem Weinkonsum „die Kraft im tiefsten Innern/Die jedem Sturm zu steh'n vermag im Tanze“, und in Hofmannsthals *Ballade des äußeren Lebens* spüren wir „Lust und Müdigkeit der Glieder“, also kurzfristig auftretende somatische Empfindungen. Beide Empfindungen wären nach Schmitz Halbdinge, denn er zählte auch leiblich spürbare Regungen – etwa die reißende Schwere beim Sturz oder das morgendliche Tief – zu diesen Phänomenen: „Das, was am eigenen Leib gespürt werden kann, sind die sich wandelnden und abwechselnden Atmosphären oder Klimata, in die das jeweilige leibliche Befinden mit seinen momentanen Regungen, oft unauffällig und unbemerkt, gleichsam eingetaucht ist.“<sup>67</sup> Atmosphärisch in diesem weiteren Verständnis, wie es Schmitz im Begriff der „Halbdinge“ fasst, sind fast alle Gedichte des vorliegenden Buches. Atmosphären in jenem engeren Sinne, wie ihn Gernot Böhme beschrieb, sind hingegen speziell jene Gedichte aus Kapitel IV dieses Buches, die entsprechend unter dem von Böhme eigens geprägten Begriff der „Anmutungen“ gefasst sind. Zwei Beispiele mögen solche Anmutungen illustrieren: In Rilkes *Der Pavillon* von 1907 etwa ist „durch die Flügeltüren/ mit dem grünen regentrüben Glas [...] ein Glanz von jenem Glück zu spüren,/das sich dort [...] verklarte und vergaß“, und Max Dauthendey empfand nach seiner Rückkehr nach Wuppertal die „Maienluft geschmeidig durch das Haus“ tanzen, sodaß man „sie kühl auf allen Dielen spüren“ könne.

### Das hypothetische Indiz

Die entscheidende Frage dieses Buches lautet: Wie gelangt das Spüren als leibliches Erleben eines realen Menschen im Sinne eines „biographischen Ichs“ in die sprachliche Form des Gedichts und wird so ein Erlebnis des lyrischen Ichs? Welcher Prozess liegt zugrunde, um diese Transformation zu leisten? Entscheidend ist, dass „der Dichter“ hier eine Form finden muss, die dieser flüchtigen Impression Ausdruck verleiht, die diesem zunächst sehr privaten Erleben eine gewisse Allgemeingültigkeit zukommen lässt. Und zugleich muss man eine sprachliche Form finden, die im Nachhinein anzulegen wäre, um zu sagen: Ja, mein leibliches Erleben sah ungefähr so aus. Das Problem dabei ist: Diese Form darf nicht zu privatistisch sein.

<sup>66</sup> Böhme: Atmosphäre, a. a. O., S.136.

<sup>67</sup> Hermann Schmitz, *Der Leib im Spiegel der Kunst* (= System der Philosophie. 2. Band 2, Teil, Bonn 1966, S. X.

Denn im privatistischen Gedicht liegt zwar entsprechend der genannten drei Indizien – das sprachliche, das transitorische und das atmosphärische – ein Prozess des Spürens vor. Damit ist jedoch noch nicht gesagt, dass das Gedicht ein Ausdruck von Gespür ist. Nicht jedes Gedicht, in dem etwas gespürt wird, zeugt von einem intuitiven Feinsinn, lässt also Ahnung, Instinkt oder eben jenes Feingefühl erkennen, welches sich im Falle der Lyrik z. B. auf die Angemessenheit der metrischen Form, die passende Metaphorik oder die sprachliche Transposition bezieht. Speziell im Bereich der sentimental-hedonistischen Liebesdichtung diverser Freizeitlyriker wimmelt es geradezu von „authentischen“ Spürensbezeugungen, ohne dass dabei eine besondere Form von lyrischem Gespür zu bemerken und anzuerkennen wäre. Was jedoch fehlt konkret in diesen Gedichten? Vermutlich würde man sich schon schwer tun, das transitorische oder aber das atmosphärische Indiz in jedem jener Gedichte auszumachen, in denen es etwa darum geht, „deine Nähe zu spüren“, um so etwa „die Kraft zum Leben zu tanken“. Doch selbst wenn dies gegeben wäre, würde dennoch ein Aspekt fehlen: Der neben dem Prozess leiblichen Spürens gleichermaßen zentrale Aspekt der Allgemeingültigkeit im Sinne einer Nachvollziehbarkeit des derart Erspürten.

Um zu vermeiden, dass der so bekannte Modus des Spürens als Grundlage einer Lyriktheorie zu deren Trivialisierung beiträgt, ist einer Theorie lyrischen Gespürs zugleich ein Aspekt der Allgemeingültigkeit als Kriterium einzuschreiben. Das hypothetische Indiz erlaubt es uns, Spüren im Sinne eines eher minderwertig-sehnsuchtartigen Gefühlsausdruckes zu unterscheiden von jenem Spüren, welches im Zeichen einer künstlerischen Bemühung um etwas Wahres oder aber Schönes steht. Beide Formen beanspruchen Allgemeingültigkeit und besitzen dadurch eine gewisse Überzeugungskraft. Mit dem Begriff „hypothetisches Indiz“ verbindet sich nun der Versuch, diesen Vorgang in der Sprache der Logik als eine „Abduktion“ zu begreifen. Diese wird von Charles Sander Peirce folgendermaßen beschrieben:

Die überraschende Tatsache C wird beobachtet; aber wenn A wahr wäre, würde C eine Selbstverständlichkeit sein; folglich besteht Grund zu vermuten, daß A wahr ist.<sup>68</sup>

Was beschreibt Peirce mit dieser Formel? Am Anfang der Abduktion steht zunächst keine bekannte Regel, sondern vielmehr ein überraschendes Ereignis, welches ernsthaften Zweifel an der Richtigkeit eigener Vorstellungen aufkommen lässt: Schon dieses Kriterium erfüllen zahlreiche eher triviale Spürensgedichte nicht. Bei Peirce folgt sodann in einem zweiten Schritt eine Unterstellung, eine Als-ob-Annahme: Wenn es eine Regel A gäbe, dann hätte das überraschende Ereignis seinen Überraschungscharakter verloren. Übertragen wir diese wichtige Charakterisierung des logischen Spürsinn und seiner genuinen Leistung auf Lyrik, dann müssen wir im Grunde nur das logische Prinzip der „Regel“ durch das lyrische Prinzip der Sprachform ersetzen. Die überraschende Wahrnehmung wird also

<sup>68</sup> Charles Sanders Peirce: Vorlesungen über Pragmatismus, hg. v. Elisabeth Walther, Hamburg 1991, S. 129.

durch diesen Vorgang der Abduktion in eine allgemeingültige Form übertragen, die im Falle der Logik als eine „neue Regel A“ bzw. im Falle der Lyrik als eine neue sprachliche Form erscheint. Sowohl die Regel A im Falle der Logik als auch die lyrische Sprachform im Falle der Lyrik muss also erst noch gefunden bzw. konstruiert werden, beides ist zum Zeitpunkt der Wahrnehmung eines überraschenden Ereignisses noch nicht bekannt. Das Ereignis selbst wäre schließlich nicht überraschend gewesen, wenn eine logische Regel bzw. eine sprachliche Ausdrucksform bereits als Wissen vorgelegen hätten. Im logischen wie im lyrischen Fall des abduktiven Prozesses wird also eine bislang noch nicht bekannte Form entwickelt, weshalb man nicht von einem unmittelbaren „Ausdruck“ eines „Erlebnisses“ sprechen darf.

Entscheidend ist dieser Aspekt jedoch aufgrund einer ganz anders gearteten Überlegung. Denn es geht in diesem Buch nicht darum, klassische Positionen der Stimmungs- bzw. Erlebnislyrik im Konzept eines lyrischen Gespürs zu aktualisieren. Vielmehr ist davon auszugehen, dass Prozesse des Spürens in lyrischen Texten der Moderne aus Gründen einer Intensivierung des Rezeptionsprozesses zur Darstellung gebracht werden. Das lyrische Ich als spürendes Ich begreifen wir also nicht als ein authentisches Erlebnissubjekt im Sinne etwa Käte Hamburgers, sondern vielmehr als eine „Leerdeixis“ im Sinne Kaspar Spinners. Dies besagt, dass das lyrische Ich einen „Rezeptionsvorgang“ steuert, indem es „den fiktiven Ort kennzeichnet, von dem aus das Raum/Zeitgefüge des Ich-Gedichts sich entwickelt“.<sup>69</sup> Nach Spinner *muss* sich der Leser bzw. Hörer, will er den Text verstehen, „die durch die Ich-Deixis geschaffene Blickrichtung in einer Art Simulation aneignen.“<sup>70</sup> Nach unserer Auffassung *kann* sich der Leser diese Blickrichtung – bzw. die spürende Wahrnehmung – nur deshalb aneignen, weil der im Gedicht geschilderten Wahrnehmung ein Verarbeitungsprozess der Abduktion im Sinne einer Verallgemeinerung zugrunde lag. Dieser Verarbeitungsprozess erbringt im Falle der Logik zweierlei: zum einen, dass das überraschende Ereignis ein Fall der konstruierten Regel ist, zum anderen, dass diese Regel eine gewisse Überzeugungskraft besitzt. Entscheidend ist aus unserer Sicht der Aspekt der Überzeugungskraft, denn nur dieser ermöglicht es dem Leser, die in der Ich-Deixis angelegte Perspektive auf ein Erlebnis zu übernehmen. Dies besagt schlicht: Manche allzu privatistischen Gedichte artikulieren zwar spürende Ich-Zustände, aber sie entfalten nicht jene im Begriff der Abduktion angelegte Überzeugungskraft im Sinne allgemeingültiger Regelmäßigkeit. Dass Goethes *Ein Gleiches* auch dieses Indiz erfüllt, also den Leser geradezu dazu einlädt, sich die im Gedicht artikuliert Blickrichtung in einer Art Simulation anzueignen, verdeutlicht schlichtweg die auffallende Verwendung des „lyrischen Du“<sup>71</sup>.

69 Kaspar H. Spinner : Zur Struktur des lyrischen Ich, Frankfurt am Main 1975, S. 17ff.

70 Ebd.

71 Vgl. zu diesem Terminus: Brigitta Coenen-Mennemeier: Das lyrische Du. Funktionen und Variationen einer poetischen Sprechsituation. Frankfurt a. M. u. a. 2004.

## Das rhythmische Indiz

Kommen wir nun zu dem gleichsam „krönenden“ Kriterium lyrischen Gespürs, dem rhythmischen Indiz: Dieses ist quasi das von nur wenigen Gedichten erreichte i-Tüpfelchen. Gemeint ist damit zunächst ein zentrales Prinzip des leiblichen Spürens, und zwar die Abfolge von Engung und Weitung bzw. Spannung und Schwellung: Wenn Engung und Weitung bzw. Spannung und Schwellung sukzessive aufeinander folgen, nennt Hermann Schmitz dies einen sukzessiven leiblichen Rhythmus.<sup>72</sup> Das Gegenteil dessen ist Intensität, bei welcher Spannung und Schwellung nicht aufeinander sukzessiv folgen, sondern simultan miteinander konkurrieren.<sup>73</sup> Die naheliegende Frage lautet: (Wie) wird diese sich in den verschiedenen Formen des Spürens jeweils ändernde Rhythmik ins Gedicht transformiert? Ist die metrisch geregelte Sprache eines Gedichts, d. h. die Überformung des „normalen“ Sprechrhythmus durch ein regelmäßiges akustisches Muster, orientiert am je spezifischen Modus des leiblichen Spürens? Beantworten lässt sich diese Frage nur durch eine Beurteilung der Übereinstimmung von Spüren und Versprachlichung, Anhaltspunkt für dieses rhythmische Indiz des lyrischen Gespürs ist die „stimmige“ Transformation von Engung und Weitung bzw. Spannung und Schwellung in die entsprechende Sprach-Rhythmik von Hebung und Senkung. Begreifen wir die leibliche Tendenz zu rhythmischem Schwingen zwischen Spannung und Schwellung bzw. Engung und Weitung als wesentliches Signal spürender Sensibilität, dann wäre eine „stimmige“ Transposition in jenem Moment erreicht, wenn sich hinsichtlich der Rhythmik des Gedichts eine Art Synchronisierung bzw. eine noch genauer zu beschreibende Ähnlichkeit zur leiblichen Rhythmik einstellt. Auch dies ist wiederum keine allzu kühne These, denn dass sich Prozesse leiblichen Spürens auch sprachlich darstellen und in Gedichte umsetzen lassen, betonte schon Hermann Schmitz selbst:

Rhythmus geht „unter die Haut“, weil er als Gestaltverlauf auf den spürbaren Leib überspringt; daher werden Gedichte, die intim betroffen machen sollen, eher in Versen als in Prosa verfaßt.<sup>74</sup>

Ist es im leiblichen Spüren das Zusammenspiel von Engung und Weitung bzw. Spannung und Schwellung, so bezieht sich die Rhythmik im Falle lyrischer Sprache auf zweierlei Phänomene: Zum einen die Metrik, zum anderen die Rhythmik eines Gedichtes. Mit Metrik meine ich die Sukzession von Hebung und Senkung bzw. fallendem und steigendem Rhythmus, der – im Unterschied zum gleichbleibenden Takt der sinngemäß wechselnden Bewegung der Sprache – durch Betonung und Pausen entsteht. Orientieren kann man sich bezüglich der Frage nach steigender oder fallender Rhythmik am Wechsel von Hebung und Senkung, also

<sup>72</sup> Hermann Schmitz: *System der Philosophie*. 2. Band, 1. Teil: *Der Leib*, Bonn <sup>3</sup>1998 (1965), S. 29.

<sup>73</sup> Vgl.: *Ebd.*, S. 111-151.

<sup>74</sup> Hermann Schmitz: *Neue Grundlagen der Erkenntnistheorie*, Bonn 1994, S. 133.

dem Wechsel zwischen betonten und unbetonten Silben, der in zweisilbigen oder dreisilbigen Taktarten zum Ausdruck kommen kann. Steigende Taktart im zweisilbigen Metrum ist bekanntlich der *Jambus* wie in den Worten Erfolg, Verlust, zugleich usw.; steigende Taktart im dreisilbigen Metrum ist der *Anapäst* wie etwa in Polizéi, autonóm, Konsequenz. Fallende Taktart im zweisilbigen Metrum ist entsprechend der *Trochäus* wie in Vórtel, Tiéfsinn, éinzeln usw., fallende Taktart in dreisilbigem Metrum ist der Daktylus, etwa in Wässerfall, Vódergrund, ánge-nehm usw.

Unter Rhythmik ist dagegen die von diesen metrischen Bestimmungen unabhängige, also „freie“ Form verstanden, die sich nicht unbedingt anhand der Abfolge betonter und unbetonter Silben, sondern eher an der Abfolge der Kola erkennen lässt. Ein Kolon bildet sich durch leichte Atempausen oder merkliche Einschnitte beim Sprechen und gliedert so den Sprechtakt bzw. den Vers. In der ungebundenen Rede wird die Periode durch Kola gegliedert<sup>75</sup>, denn diese markieren Sprechheiten, die durch Kommata oder Atempausen voneinander getrennt sind. In der Lyrik bilden hingegen Einheiten bis zu sechs Versfüßen ein Kolon, wobei entsprechend die Länge oder Kürze der einzelnen Kola den Schwung, Fluss oder Nachdruck des Verses bedingt. Dieser kolometrische Rhythmus ist im Grunde seit Klopstocks freier Rhythmik, spätestens jedoch mit Beginn des frühen zwanzigsten Jahrhunderts vom klassischen Metrum zu unterscheiden, wie man seit dem *Phantásus* von Arno Holz weiß.

Eine Übertragung der von Schmitz sogenannten leiblichen Ökonomie auf das Gedicht ist also nicht unbedingt dann gegeben, wenn das Gedicht ein klar erkennbares Metrum besitzt, da das Metrum nicht als identisch mit moderner Rhythmik gelten darf. Im Gegenteil: Metrum und inhaltliche Akzentuierung, also Rhythmus, liegen in vielen Gedichten gerade des 20. Jahrhunderts oftmals im Widerstreit. Genau dieser Widerstreit aber eröffnet den Zugang zum inhaltlichen Aspekt des Spürens, insofern ja auch das Spüren nicht immer von gleichmäßiger Rhythmik geprägt ist. Zwar befindet sich nach Schmitz die rhythmische Abfolge von Spannung und Schwellung beim Einatmen oder bei der Kraftanstrengung durch Heben, Ziehen, Klettern und Ringen ungefähr im Gleichmaß. Leibliche Regungen unterscheiden sich jedoch gerade hinsichtlich der Rhythmik von Spannung und Schwellung. Deren Zusammenhang kann simultan und gleichmäßig sein wie beim Einatmen, nicht rhythmisch ist jedoch nach Schmitz etwa der Schmerz, der nur durch Pausen rhythmisiert werden kann. Ähnlich verändert sich der Rhythmus von Spannung und Schwellung im Gefühl der Angst oder der Wollust, wo er ebenfalls nicht mehr gleichmäßig rhythmisch ist: In der Angst überwiegt nach Schmitz vielmehr die Spannung, in der Wollust überwiegt die Schwellung. Der Antagonismus von Engung und Weitung resp. von Spannung und Schwellung wirkt also dann als Rhythmus, wenn er sukzessiv zum Ausdruck kommt. Er wird jedoch nicht als Rhythmus, sondern als Intensität bzw. Intensivierung erlebt, wenn er simultan erscheint. Eben dies bezeichnet der Schmitzsche Begriff der leiblichen

<sup>75</sup> Heinrich Lausberg: *Elemente der literarischen Rhetorik*, München 1979, S. 147ff.

Ökonomie, die er als eine Art Band umschreibt, das um so straffer angezogen sei, je stärker Engung und Weitung als Spannung und Schwellung rhythmisch ineinanderverschränkt seien. Es sei um so lockerer bzw. als Intensität erfahrbar, je mehr sie sich voneinander lösten. Das könne der Fall sein in „privativer Weitung“ „z.B. im Augenblick der Erleichterung, wenn es dem Menschen wie ein Stein vom Herzen fällt (...) oder auch, wenn ihm in friedlich schöner, freier Natur das Herz aufgeht“. <sup>76</sup> Ebenso lockere sich das Band der leiblichen Ökonomie in „privativer Engung im peinlichen oder freudigen Erschrecken.“ <sup>77</sup>

Gleiches gilt im Grunde auch für lyrische Prosodie: Je gleichförmiger, d. h. am Metrum orientiert der Rhythmus, desto spannungsärmer die gesamte Prosodie des Gedichts. Intensität ist daher auch im Kontext eines Gedichts als Gegenbegriff zu metrischer Rhythmik zu verstehen, weshalb wir nicht nur das Zusammenspiel von Engung und Weitung bzw. Spannung und Schwellung, sondern auch dasjenige von Metrik und Rhythmik als ein Spannungsfeld begreifen. Ziehen wir zur Erläuterung die berühmte *Kleine deutsche Versschule* Wolfgang Kayzers heran, in welcher fünf rhythmische Typen unterschieden werden. Der erste Typ ist der „metrische Rhythmus“, bei dem der Rhythmus sich ausschließlich nach dem Metrum richtet und daher als solcher gar nicht existiert. In diesem gibt es kein Spannungsfeld von Metrik und Rhythmik, sondern einen schlicht leiernden Tonfall, entsprechend fehlt es im Gedicht an Intensität. <sup>78</sup> Anders ist dies in den übrigen Formen: Zweiter Typ ist der „fließende Rhythmus“, wie er nach Kayser in den liedartigen romantischen Gedichten Clemens Brentanos vorliegt <sup>79</sup>, drittens nennt Kayser den ausgewogenen klassischen „bauenden Rhythmus“, bekannt aus dem Alterswerk Goethes <sup>80</sup>, viertens den „gestauten Rhythmus“ etwa von Annette von Droste-Hülshoff <sup>81</sup>, und fünftens den „strömenden Rhythmus“ <sup>82</sup> aus den Hymnen Hölderlins oder Goethes: Stets sei in diesen letzten vier Fällen ein Spannungsfeld zwischen Rhythmik und schlichter Metrik und daher auch Intensität gegeben.

Mir scheint diese Typik Kayzers nach wie vor sehr brauchbar, auch im Vergleich zu neueren Arbeiten, die Rhythmik moderner Lyrik betreffend. <sup>83</sup> Dass sich Rhythmik im Sinne eines hemmenden Flusses in moderner Lyrik ausgesprochen häufig beobachten lässt, betonte schon Hartwig Schultz, der die regelmäßige, flüssig-schwingende Wellenbewegung des klassischen Versrhythmus in der modernen Lyrik – speziell seit Arno Holz – ersetzt sah durch einen eher hemmenden Rhythmus, dessen Funktion als unregelmäßig gestaut, spröde und gebrochen charakterisiert

<sup>76</sup> Schmitz: Der unerschöpfliche Gegenstand, a. a. O., S. 123.

<sup>77</sup> Ebd.

<sup>78</sup> Vgl.: Wolfgang Kayser: *Kleine deutsche Versschule*, Bern und 1982, S. 104.

<sup>79</sup> Ebd., S. 111.

<sup>80</sup> Ebd., S. 112.

<sup>81</sup> Ebd., S. 114.

<sup>82</sup> Ebd., S. 116.

<sup>83</sup> Weniger einleuchtend scheint mir etwa die Unterscheidung Hartmut Vollmars zwischen Versen im „punktuellen“ und Versen im „linearen Rhythmus“ zu sein, vgl. dazu: Hartmut Vollmar: *Einheitliche Theorie des Verses*, Würzburg 2008, S. 30ff sowie 118ff.

wird.<sup>84</sup> Man kann diese Art der Rhythmik durch die Identifikation von Länge bzw. Kürze der einzelnen Kola bestimmen: Kayser etwa identifizierte im „gestauten Rhythmus“ Annette von Droste-Hülshoffs Kola bzw. „rhythmische Einheiten [...] der unterschiedlichsten Art; ganz kurze (an einsilbigen fehlt es nicht) stehen neben beträchtlich langen.“<sup>85</sup> Dagegen zeichne sich der „strömende Rhythmus“ – etwa in Goethes Gedicht *Achilleis* – durch eine Dominanz größerer Kola aus: „Die Kola umfassen überwiegend drei Hebungen; da die Senkungen meist einsilbig sind, entsteht eine beachtliche Weite.“<sup>86</sup> Ganz in diesem Sinne kann man nun den Rhythmus eines Gedichts als Indikator lyrischen Gespürs heranziehen, also auf die von Schmitz so umfangreich und präzise beschriebene Rhythmik leiblichen Spürens beziehen. Auch hier wäre wiederum Goethes *Ein Gleiches* ein zentrales Beispiel, insofern das inhaltliche Motiv der erwarteten Ruhe eingeht in die rhythmische Gestaltung, wie dies am hinzugefügten „e“-Vokal in den Worten „Spürest“, „Vögelein“, „Walde“, „balde“ und „ruhest“ erkennbar wird. Der scheinbar trochäisch-spondeische Anfang: „Über allen Wípffeln íst Rúh“ wird so gleich zu Beginn durchbrochen, da die zweite Zeile nicht mit „Ín allen Gípfeln spúrst du“, sondern mit „spúrest dú“ fortgesetzt wird. Selbst wenn man die zweite Satzeinheit daktylisch betonen wollte – „Ín allen Gípfeln spúrst dú“ –, wäre dennoch der „e“-Vokal in „spürest“ ein Bruch. Man kann also Emil Staigers Einschätzung teilen, „das Gedicht [...] weiche aller metrischen Bestimmung aus.“<sup>87</sup> Wichtig jedoch dürfte sein, dass dieses Ausweichen u. a. dem Versuch geschuldet ist, die inhaltliche Erwartung der Ruhe durch den arretierenden Effekt der auffallend systematisch ergänzten „e“-Vokale zu unterstreichen bzw. zu verstärken. Ziehen wir als Vergleich dazu die ähnlich feinsinnige Abstimmung der leiblichen auf die sprachliche Rhythmik aus Rainer Maria Rilkes Gedicht *Vorgefühl* von 1904 heran:

Ich bin wie eine Fahne von Fernen umgeben.  
 Ich ahne die Winde, die kommen, und muß sie leben,  
 während die Dinge unten sich noch nicht rühren:  
 die Türen schließen noch sanft, und in den Kaminen ist Stille;  
 die Fenster zittern noch nicht, und der Staub ist noch schwer.

Ähnlich wie bei Goethe findet sich aus metrischer Sicht ein daktylischer Lauf der Anfangsstrophe, der ebenfalls nur angedeutet ist, also nicht wirklich schwungvoll gelesen werden kann. Und wie bei Goethe lässt sich dieser Bruch dahingehend deuten, dass die Inhalte dieses Gedichts mit dem einfach „metrischen Rhythmus“ nicht vereinbar sind, sich also einem streng am Metrum orientierten Sprechrhythmus nicht fügen würden. Dieser Verzicht auf die regelmäßige, flüssig-schwingende

84 Vgl. Hartwig Schultz: Vom Rhythmus der modernen Lyrik. Parallele Versstrukturen bei Holz, George, Rilke, Brecht und den Espressionisten, München 1970, S. 25.

85 Kayser: Kleine deutsche Versschule, a. a. O., S. 115.

86 Ebd., S. 117.

87 „Die unwiederholbare Stimmung teilt sich in unwiederholbaren Schwingungen mit, zumal im zweiten Nachtlied („Über allen Gipfeln ist Ruh“), das aller metrischen Bestimmung ausweicht.“ Vgl.: Emil Staiger: Goethe. Band I, Zürich 1956, S. 331.

Wellenbewegung des klassischen Versrhythmus ist zudem wie in *Ein Gleiches* bedingt durch das Motiv des Spürens selbst. Allerdings steht dieses nicht im Zeichen einer Beruhigung, sondern einer Verstörung: Diese verhindert den regelmäßigen Fluss. Rilke schreibt nicht: „Ich bin eine Fahne von Fernen umgeben“, wengleich dies ein naheliegendes daktylisches Metrum wäre, sondern baut gezielte Brüche in diese Form: „Ich bin *wie* eine Fahne von Fernen umgeben“, gleiches gilt für die folgende Strophe: „Ich ahne die Winde, die kommen“ wiederholt erneut das daktylische Metrum, um dieses jedoch wiederum zu brechen: „und *muß sie* leben“; rhythmisch im Sinne des Daktylus wäre ja Senkung – Hebung – Senkung – Senkung – Hebung usw., also: „Ich *ähne* die *W*inde, die *k*ommen, und (muss sie) *l*eben“. Dass Rilke dies so deutlich anspielt und ebenso deutlich bricht, lässt den Stellenwert der Störung als solcher für die Charakterisierung des Vorgefühls als eines Prinzips erkennen. Denn dieses zeichnet sich durch ähnlich störende Impulse aus: Während alles rings umher noch still und ruhig ist, die Türen noch sanft schließen, die Fenster noch nicht zittern und der Staub nicht aufwirbelt, ahnt das lyrische Ich eben diese in naher Zukunft einsetzenden Formen des Aufstörens und Aufwirbelns, und zwar angesichts der verspürten inneren Erregung und Unruhe, angesichts also seines *Vorgefühls*. Sowohl Goethes *Ein Gleiches* wie Rilkes *Vorgefühl* variieren also das daktylische Metrum: Bei Goethe bleibt diese Variation allerdings gleichmäßig und bewirkt so den Effekt der Verzögerung entsprechend der erwarteten Ruhe; bei Rilke hingegen wird diese Variation schließlich extrem ungleichmäßig und bewirkt so den Effekt der Verstörung entsprechend der verspürten inneren Erregung.

### Situationslyrik:

#### Zum *terminus technicus* einer neuphänomenologischen Poetik

Ziehen wir die zuvor genannten fünf Indizien zusammen, dann ergeben diese eine Formel, die für alle weiteren Schritte grundlegend ist: Lyrisches Gespür begreifen wir als eine *Abduktion leiblicher Erfahrungen in rhythmisierter Sprache*. Das wiederum heißt, dass es in diesem Buch nicht allein ums Spüren geht, sondern auch und vor allem um die Frage, wie diese sehr subtile Form des Empfindens eingehen kann in eine sprachliche Gestalt wie das Gedicht, und zwar so, dass dieses Gedicht dem Spüren in all seiner Flüchtigkeit, Fragilität und atmosphärischen Dichte gerecht wird. Wie also kann man das Spüren darstellen, wie kann es in einen Text eingehen, und wie viel kann und muss vom Erspürten noch bleiben, sobald es im sprachlichen Medium bzw. anhand sprachlichen Materials verarbeitet wird? Man könnte die eingangs genannte Formel daher auch knapper fassen: *Lyrisches Gespür bezeichnet die Fähigkeit, Anmutungen zu versprachlichen*. Die entscheidende Frage ist nun freilich, wie sich diese Formel zu dem verhält, was man gemeinhin unter moderner Lyrik versteht. Denn selbstverständlich rückt der hier vorgeschlagene Begriff des Spürens bzw. des Gespürs die poetologischen Überlegungen dieses Buches in eine ganz gefährliche Nähe zur Poetik etwa eines Emil Staigers, dessen

Theorie einer Stimmungslyrik kaum mehr auf moderne Lyrik anwendbar ist. Um Missverständnissen vorzubeugen, sei zunächst einmal betont, dass sich unser Definitionsversuch nicht auf Lyrik als Ganzes, sondern auf ein „lyrisches Gespür“ richtet. Was immer dies sei, es liegt zweifellos nicht in jedem Gedicht vor, sondern wohl in erster Linie in jenen, die man mit einem Begriff der *Ästhetik* Eduard von Hartmanns als der „Situationslyrik“ zugehörig beschreiben kann. Zu dieser Gattung schrieb Hartmann:

Die Stimmungslyrik schildert die Gefühle entweder, ohne sie auf objektive Ursachen zu beziehen, oder auch, indem sie sie auf nebensächliche oder irrtümliche Ursachen bezieht. Die Situationslyrik schildert die Gefühle im Zusammenhang mit den Situationen, durch welche sie hervorgerufen sind, so daß die letzteren der Darstellung der ersteren zur Verdeutlichung und Verstärkung dienen.<sup>88</sup>

Erkennbar steht diese Definition unter dem Eindruck der nachhaltigen Kritik, die dem Begriff der Stimmungslyrik seit Hegels *Ästhetik* zukam: Dem Vorwurf, Ausdruck einer romantischen Innerlichkeit zu sein. Dem erwartbaren Einwand, „Stimmungen“ seien doch nur ein epochal sehr begrenzter Gegenstand der Lyrik, der sich im Grunde auf die Lyrik der Romantik beschränkt, muss zwar vehement widersprochen werden. Denn es wird häufig vergessen, dass die mit der Romantik ihren ersten Höhepunkt erreichende Stimmungslyrik auch die großen Revolutionen der lyrischen Entwicklung im Übergang zum 20. Jahrhundert einigermaßen schadlos überstanden hat. Aus inhaltlichen wie theoriestrategischen Gründen scheint es jedoch ratsam, jener Differenzierung zu folgen, wie sie Eduard von Hartmann angesichts dieser Hegelschen Kritik vornahm. Was aber ist „Situationslyrik“ nun genau? Und was ist keine Situationslyrik mehr? Zunächst einmal gilt: Der Hartmannsche Begriff der Situationslyrik bietet sich vor dem Hintergrund der *Neuen Phänomenologie* und deren diskursiver Vernetzung im existentialistischen Situationskonzept an, als Gattungsbegriff aktualisiert zu werden. Hermann Schmitz tat dies in seinem bereits erwähnten Werk *Der unerschöpfliche Gegenstand*, in welchem er „Dichtung als schonende Explikation von Situationen“ definierte. Zum Verständnis dieser Formel sind zweierlei Prämissen wichtig. Zum einen der Schmitzsche Begriff der Situation:

Eine Situation ist, ganz abstrakt gesprochen, eine absolut oder relativ chaotisch-mannigfaltige Ganzheit, zu der mindestens Sachverhalte gehören. Absolut chaotisch-mannigfaltig ist sie, wenn innerhalb der Mannigfaltigen gar keine Verhältnisse der Identität und Verschiedenheit bestehen; wenn darin solche sich mit chaotischen Verhältnissen (Unentschiedenheit hinsichtlich Identität und Verschiedenheit) mischen, nenne ich das Mannigfaltige relativ chaotisch.<sup>89</sup>

<sup>88</sup> Eduard von Hartmann: Grundriß der Ästhetik (= System der Philosophie im Grundriß, Band 8), Bad Sachsa Südharz 1909, S. 243.

<sup>89</sup> Hermann Schmitz: *Der unerschöpfliche Gegenstand*, a. a. O., S. 65.

Zum zweiten wichtig ist der Schmitzsche Begriff der Dichtung:

Dichtung ist eine geschickte Sparsamkeit der Rede. Der Dichter hebt aus der vielsagenden chaotisch-mannigfaltigen Ganzheit der Situation einige Sachverhalte, Programme und Probleme so vorsichtig und sparsam hervor, dass das Ganze der Situation ungebrochen durchschimmert.<sup>90</sup>

Der Ehrgeiz des vorliegenden Buches besteht darin, diese recht allgemein gehaltene Formel von ihrem Gestus einer Wesensdefinition zu befreien und stattdessen funktional auszufüllen. Zunächst einmal ist der Hinweis wichtig, dass die Schmitzsche Kategorie der Situation auf den Aspekt der chaotisch-mannigfaltigen Ganzheit in einem gestaltpsychologischen Sinne bezogen ist und insofern auch eine Analytik jener Art von Lyrik erlaubt, die man im Sinne Hugo Friedrichs als „hermetisch“ bzw. „unverständlich“ und damit „modern“ bezeichnen kann. Ganz eindeutig geht dies aus dem ökonomischen Aspekt der von Schmitz theoretisierten „Dichtung“ hervor, denn die „geschickte Sparsamkeit der Rede“ *erhält* ja eben jene „chaotisch-mannigfaltige Ganzheit der Situation“. Insofern haben wir es mit einer Kippfigur zu tun: *Situationslyrik beginnt dort, wo die Mystik endet, und sie endet dort, wo die Abstraktion beginnt*. Was heißt das? Das heißt, das sie nach zwei Seiten hin zu begrenzen ist, wobei freilich „spürende“ Gedichte über beide Seiten hinauslappen. Spürende Gedichte tendieren also sowohl zur „Einfühlung“, ja geradezu zur Mystik, wie auch zur Abstraktion, weshalb Autoren wie Max Dauthendey, Rainer Maria Rilke oder Oskar Loerke ebenso spürende Gedichte schrieben wie etwa August Stramm, Ernst Jandl oder Thomas Kling.<sup>91</sup>

Zu einem Großteil, das heißt in gut 60% aller in diesem Buch analysierten Fälle, fokussieren spürende Gedichte jedoch Situationen in all ihrer „chaotisch-mannigfaltigen Ganzheit“. Diese Situationen stehen unter unterschiedlichen Vorzeichen, von denen drei herausragen: Existentielle, soziale und atmosphärische Situationen. Eine existentielle Situation, die man spürt, wäre etwa vom Gefühl der Unwirklichkeit, der Fremdheit, Einsamkeit, Leere oder Bedeutungslosigkeit geprägt. Ich meine damit keine „Kodierte Gefühle“ im Sinne Simone Winkos, also sprachliche Codierungen basaler Emotionen.<sup>92</sup> Man sollte mit Matthew Ratcliffe

<sup>90</sup> Ebd., S. 73.

<sup>91</sup> Dieses so eigentümliche Phänomen verbindet die Fragestellung dieses Buches mit der Habilitationsschrift der Berliner Literaturwissenschaftlerin Jutta Müller-Tamm, die die gängige Unterscheidung zwischen Impressionismus und Expressionismus bzw. zwischen Einfühlung und Abstraktion erstmals nachdrücklich in Frage stellte. Es sei die „Reflexionsfigur der Projektion“, die als „einigendes Prinzip“ die noch von Wilhelm Worringer kategorisch unterschiedenen Verfahren der „impressionistischen“ Einfühlung und der „expressionistischen“ Abstraktion vergleichbar mache, vgl.: Jutta Müller-Tamm: *Abstraktion als Einfühlung. Zur Denkfigur der Projektion in Psychophysiologie, Kulturtheorie, Ästhetik und Literatur der frühen Moderne*, Freiburg 2005. In unserem Falle ist ein solches „einigendes Prinzip“, welches sowohl impressionistische wie expressionistische Gedichte, sowohl einfühlsame wie abstrahierende Poeme teilen, das „lyrische Gespür“. Genauer gesagt, es ist eine bestimmte Form des „leiblichen Spürens“, die sich sowohl in „impressionistischer“ wie in „expressionistischer“ Lyrik gleichermaßen stark zeigen kann.

<sup>92</sup> Vgl.: Simone Winko: *Kodierte Gefühle. Zu einer Poetik der Emotionen in lyrischen und poetologischen Texten um 1900*. Berlin 2003.

cher von „existential feelings“ sprechen.<sup>93</sup> Denn während *basic emotions* wie Angst, Freude, Trauer oder Ärger stets einen relativ klaren Objektbezug vorweisen – also an die fünf Primärsinne gebunden sind –, zeichnen sich „existential feelings“ nach Ratcliffe dadurch aus, dass man in einer existentiellen Situation diesen Weltbezug im Sinne des Realitätsprinzips einbüßt und stattdessen auf ein bestimmtes Selbstgefühl spürend fokussiert ist. Solche Selbstgefühle sind neben der Isolation auch etwa die Entfremdung, der trunkene Rauschzustand, der Traum bzw. Tagtraum, die existentielle Gefährdung oder die aus traumatischen Erfahrungen wie dem Zweiten Weltkrieg oder dem Holocaust resultierenden psychischen Dispositionen, wie sie etwa in der Lyrik Rose Ausländers, Nelly Sachs' oder auch Karl Krolows artikuliert werden.

Eine soziale Situation, die man spürt, wäre dagegen etwa die spannungsvolle Begegnung mit einem gegengeschlechtlichen Menschen, die Sehnsucht nach einem solchen, aber auch etwa das einfühlsame Beobachten eines Liebespaares, wie wir es aus Brechts *Die Liebenden* oder Rilkes Zweiter *Duineser Elegie* kennen. Auch die Wahrnehmung emotionaler Klimata im Sinne Joseph de Riveras<sup>94</sup> oder das Erspüren von Solidarität im Sinne sogenannter „fellow feelings“, wie sie Robert Sugdens formulierte<sup>95</sup>, stellen Beispiele sozialer Situationen dar. Und es gibt eine ganze Reihe großartiger Lyriker des 20. Jahrhunderts wie etwa Brecht, Tucholsky, Kästner oder Enzensberger, die eben diese sozialen Situationen in ihren Gedichten immer wieder wunderbar erspürten. Allein dadurch wird die Differenz zwischen Situationslyrik und Stimmungsllyrik ersichtlich: Brecht, Tucholsky und Kästner sind zweifellos keine Stimmungsllyriker, haben aber ein enormes Gespür für soziale und politische Situationen. Eben damit aber eröffneten gerade Kästner und Tucholsky eine etwa für die Alltagsgedichte der 1970er Jahre extrem wichtige Motive, die unbedingt in den Themenkreis einer neuphänomenologischen Situationslyrik gehört.<sup>96</sup> Gerade die Entdeckung des Alltags in Gedichten etwa von Walter Helmut Fritz, Jürgen Becker, Harald Hartung, Ludwig Greve, Karin Kiwus, Rolf-Dieter Brinkmann oder Peter Handke entfaltet sich immer wieder auf einer phänomenologischen Ebene anhand von Situationen in dem zuvor erläuterten Sinne: Soziale Nähe etwa in einer Küche, im Kino, in einer zu engen Wohnung oder nach einer anstrengenden Party sind typische Motive einer lyrisch erspürten Alltäglichkeit. Walter Helmut Fritz hat dies in seinem *Gespräch über Gedichte* folgendermaßen definiert:

Das Gedicht hält etwas offen. Es ermöglicht Erkenntnis, die auf keine andere Weise zu gewinnen ist. Das Wenigerwerden der Bedürfnisse; die Tatsache, daß man man-

93 Matthew Ratcliffe: *Feelings of Being: Phenomenology, psychiatry and the sense of reality*, Oxford University Press 2008.

94 Joseph de Rivera: *Emotional climate: Social structure and emotional dynamics*, in: K. T. Strongman (Hg.), *International Review of Studies on Emotion*, Bd. 2 Chichester 1992, S. 197-218.

95 Robert Sugden: *Beyond Sympathy and Empathy: Adam Smith's Concept of Fellow-Feeling*, in: *Economics and Philosophy* 18 (1), S. 63-87.

96 Hans-Heino Ewers: *Alltagslyrik und Neue Subjektivität. Mit Materialien*, hg. v. Dietrich Steinbach, Stuttgart 1982.

ches, was ganz einfach ist, nicht schafft, anderes, was ganz schwierig ist, im Traum findet; ... Beispiele für Dinge, Vorgänge, Erfahrungen, die zum Gedicht führen. Dabei kann uns klar werden, daß nichts so bleiben muß, wie es ist, ... daß also die Bedingungen, unter denen wir leben, sich ändern und daß vor allem wir selbst andere sein können.<sup>97</sup>

Damit kommen wir zu einem weiteren wichtigen Schwerpunkt der Kategorie „Situationslyrik“, und zwar den atmosphärischen Situationen. Diese Atmosphären sind nicht auf Naturstimmungen reduzierbar, denn sie finden sich sowohl in romantischer Naturlyrik als auch in moderner Großstadt- oder nach-Celanscher Alltagslyrik. Atmosphärische Situationslyrik ist geprägt durch das Erspüren von sogenannten Halbdingen. Diese schon erwähnten Halbdinge – Beispiele wären etwa der Wind, die Melodie, die Stimme, der Blick eines Menschen, die reißende Schwere oder das morgendliche Tief – „unterscheiden sich von Dingen u. a. dadurch, dass sie verschwinden und als dieselben wieder vorkommen können, ohne dass man sinnvoll fragen kann, wo und wie sie in der Zwischenzeit existiert haben.“<sup>98</sup> Beispiele solcher Halbdinge sind in dem vorliegenden Buch etwa die Ruhe, die Stille, die spezifische Atmosphäre der Dämmerung eines anbrechenden Tages oder diejenige einer anbrechenden Nacht. Wenngleich diese Motive eher zum Themenprofil romantischer Stimmungsliteratur zu gehören scheint – eine Vorstellung übrigens, die in diesem Buch wiederlegt wird –, so finden sich doch ganz analoge Wahrnehmungsformen etwa in der für moderne und postmoderne Lyrik zentral wichtigen synästhetischen Impression, aber auch etwa in der situativen Atmosphäre eines Raumes oder der spezifischen Atmosphäre einer Stadt. Anders gesagt: Wie Goethe die Ruhe über den Illmenauer Wäldern erspürte, so spürte Erich Kästner etwa im *Jardin du Luxembourg* in Paris: „Die Erde ist ein Stern“. Und wie Rilke etwa die melancholische Atmosphäre eines Pavillons erspürte, so erspürte Thomas Kling die zerhackte Geräuschkulisse bei Konzerten in Düsseldorfs legendärer Punkrock-Kneipe *Ratinger Hof*.

Wichtig ist eine interne Differenzierung, wichtig ist aber auch eine Umgrenzung des Begriffes „Situationslyrik“. Um Verwechslungen mit der Poetik insbesondere Emil Staigers zu vermeiden, ist der Begriff der Situationslyrik sicherlich brauchbarer denn der der Stimmungsliteratur. Denn im Unterschied zum stark normativen Konzept der Staigerschen Poetik ist der Begriff der Situationslyrik auch und gerade auf lyrische Texte des 20. und 21. Jahrhunderts bezogen. Dies zeigt neben den bereits genannten Beispielen übrigens niemand deutlicher als der große Erneuerer der deutschen Lyrik, Arno Holz. Holz ist ein Meister des Spürens atmosphärischer Situationen: „Der Himmel glänzt, eine kleine Meise singt wieder,/ich spüre wohlige/Wärme“, so heißt es im Gedicht *Abziehendes Gewitter*. Zwar verzichtet Holz als erster Lyriker der Moderne kategorisch und systematisch auf die regelmäßige, flüssig-schwingende Wellenbewegung des klassischen Versrhythmus, orientiert also seinen rhythmischen „Ausdruck“ vielmehr an Wortschöpfungen

97 Walter Helmut Fritz: Gespräch über Gedichte, Ausgabe 2, Wiesbaden 1984, S. 11.

98 Schmitz: Der unerschöpfliche Gegenstand, a. a. O., S. 71.

und Neologismen<sup>99</sup>: „Auf einem jungen Erlenbaum,/ regenbogenschillernd, edelsteinfunkelnd,/ märchenbunt,/ leuchtwiegen, blinkdrehen,/ spiegelschaukeln sich/ spielschwebend, tanzhangende, /seligkeitszitternde/ Tropfen!<sup>100</sup> Aber ungeachtet dieses prosodischen Umbruchs ist Arno Holz ein typisches Beispiel dafür, dass Prozesse des Spürens als zentrale Kennzeichen der Situationslyrik keineswegs mit dem „Ende der Goetheschen Kunstperiode“ aus dem Blickfeld der Lyrik geraten, im Gegenteil.<sup>101</sup>

### Zur These: Leiblichkeit als Entdeckung moderner Lyrik

Es gibt in den Poetiken zur modernen deutschsprachigen Lyrik im Groben fünf wichtige Positionen: Die erste stammt von Emil Staiger und besagt: Angesichts der Lyrik der Goethezeit bzw. der Romantik müsse man moderne Lyrik als Stimmungslirik verstehen, ein Maßstab, dem nach Ansicht Staigers die meisten Gedichte der Moderne freilich nicht wirklich gerecht werden.<sup>102</sup> Die zweite stammt von Hugo Friedrich und besagt: Angesichts der Lyrik Baudelaires, Rimbauds und Mallarmés sowie deren Wirkkraft auf Autoren wie Hofmannsthal, Rilke oder George müsse sich eine Theorie moderner Lyrik vom Humanismus der Goethezeit lösen und Lyrik als Verfremdungsstrategie verstehen.<sup>103</sup> Die dritte stammt von Harald Fricke und besagt: Angesichts der sprachlichen Verfasstheit etwa dadaistischer oder auch hermetischer Gedichte müsse sich eine Theorie moderner Lyrik vom Subjektbegriff lösen und Lyrik stattdessen als „sprachliche Abweichung im umfassend verstandenen Bereich der Grammatik als Inbegriff der Normebenen von Phonetik, Phonemik, Graphemik, Morphologie und Syntax“<sup>104</sup> verstehen.

99 Manfred Seidler: *Moderne Lyrik im Deutschunterricht*, Frankfurt, 1968, S. 9.

100 Arno Holz: *Phantastus*, Band 1, Stuttgart 1961, S. 261.

101 Auch der Expressionismus kennt so ein Gespür: Georg Trakl spürte an einem stillen Herbstnachmittag angesichts der rings schillernden Farben „des Wahnsinns sanfte Flügel“, Jakob van Hoddis erspürte „grässliche Exzesse“, welche sich im Himmel zwischen Gott und den Zigaretten rauchenden Engeln abspielen, und Ernst Stadler meinte, er spüre „eisig über meinem Haupt/Vergangenes und Ungeborenes/Mit großem Flügelschlag hinauschen“. In der Nachkriegslyrik wandelt sich das Motiv ins Hermetische: Paul Celan spürte, „wie ein Wind, dem du lange vertrautest,/dir den Arm ums Heidekraut biegt“, und Elisabeth Langgässer spürte „der fremden Chinesen/bitterlich gelben Geruch“. Erich Fried spürte beim Schließen der Augen, wie seine abwesende Geliebte schmeckt: „nicht nach Seife und antiseptischen Salben/nur nach dir/ und immer näher nach dir/ und immer süßer nach dir.“ Durs Grünbein spürte „die Grobheit um uns her, das aggressive Sein“, und Hans Magnus Enzensberger spürte schon mit 54 Jahren im Gedicht *Restlicht* „Wie einen leichten Muskelkater [...] die von Minute zu Minute/kleiner werdende Zeit.“ Selbst im Zitatpop schmuggelt man das Gespür ein, wie Peter Handkes Gedicht *Der Text des rhythm-and-blues* von 1970 verdeutlicht.

102 Emil Staiger: *Grundbegriffe der Poetik*, München 1971, S. 47.

103 Hugo Friedrich: *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*, Reinbek 1967, S. 19.

104 Harald Fricke: *Norm und Abweichung. Eine Philosophie der Literatur*, München 1981, S. 116.

Die vierte stammt von Dieter Lamping und besagt: Angesichts des Dadaismus, der hermetischen Nachkriegslyrik oder der konkreten Poesie müsse sich eine Theorie moderner Lyrik vom Subjektbegriff lösen und Lyrik stattdessen – im Unterschied zu Fricke – als „Einzelrede in Versen“ verstehen.<sup>105</sup> Die fünfte stammt von Carl Otto Conrady und besagt: Angesichts der visuellen Poesie etwa Morgensterns, Schwitters oder Reinhard Döhls müsse sich eine Theorie moderner Lyrik auch noch von diesem Kriterium der Rede lösen und Lyrik allenfalls als eine sprachliche „Abteilung in Versen“ verstehen, wobei die derart entstehende „Bildgestaltung mit den Mitteln des (nicht immer nur) sprachlichen Materials und der Schrift“ möglich sei.<sup>106</sup>

Ich möchte diesen thesenartigen Definitionen eine weitere hinzufügen: Angesichts von Autoren wie Rilke, Eich, Krolow, Mayröcker, Hartung oder Seiler müsste man moderne Lyrik als Entdeckung der Leiblichkeit begreifen, also als Situationslyrik verstehen. Diese These basiert auf der Auswertung der in diesem Buch anhand der eingangs genannten fünf Indizien gesichteten Gedichte. Denn an diesen knapp 200 Gedichten ließ sich ein Wandel erkennen: Leibliches Spüren in dem zuvor theoretisierten Sinne tritt in der Lyrik der Romantik noch nicht so entschieden auf, wie es in der Lyrik des 20. und 21. Jahrhunderts zu beobachten ist. Freilich ist diese Art des leiblichen Spürens weder so programmatisch noch so offenkundig wie etwa der mit Arno Holz einsetzende Umbruch zur freien Rhythmik, die bei Autoren wie Ernst Stramm oder später Celan vollzogene Abschweigung von der normativen Grammatik oder die mit dem Dadaismus oder später Eugen Gomringer einsetzende Reduktion der lyrischen Sprache auf ihre phonetischen, visuellen und akustischen Dimensionen. Leiblichkeit in dem skizzierten Sinne ist kein derart evidenter bzw. gar programmatischer Paradigmenwechsel. Es ist vielmehr eine Art roter Faden, der sich durch diverse Gedichte der Moderne und Postmoderne zieht und in dieser Form der „Goethezeit“ wohl noch nicht so vertraut war. Zwar erspüren auch Texte des achtzehnten Jahrhunderts den Frühling, die einsetzende Nacht, die abwesende Geliebte, das nahende Gewitter oder den Weinrausch. Sie erspüren aber noch nicht etwa die Mechanismen eines plötzlichen Schweißausbruchs (Jandl), den von Kindheitserinnerungen durchsetzten Geschmack eines Pfannkuchens (Eich), die ambivalente Stille eines Parks (Trakl), das soziale Klima einer Epoche (Kästner), die drückende Last schuldbesetzter Geschichte (Becher) oder die an der Art der Frühstückszubereitung erkennbare wachsende Entfremdung eines Paares (Kiwus).

Nun wäre es sicherlich falsch zu bestreiten, dass diese Art des leiblichen Spürens mystische bzw. magische Vorzeichen tragen kann. Rainer Maria Rilke, neben Hof-

105 Dieter Lamping: *Moderne Lyrik als Herausforderung der Lyrik-Theorie*. In: *Texte, Bilder, Kontexte. Interdisziplinäre Beiträge zu Literatur, Kunst und Ästhetik der Neuzeit*. Hrsg. von Ernst Rohmer u.a. Heidelberg 2000, S. 229-242. Rudolf Brandmeyer: *Art. Lyrik*. In: *Handbuch der literarischen Gattungen*. Hrsg. von Dieter Lamping. Stuttgart 2009, S. 485-497.

106 Conrady, Karl O.: *Kleines Plädoyer für Neutralität der Begriffe Lyrik und Gedicht*. In: *Brücken schlagen ... „Weit draußen auf eigenen Füßen“*. Festschrift für Fernand Hoffmann, hg. v. Joseph Kohnen u.a., Frankfurt am Main u.a. 1994, S. 35-57.

mannsthal, Kästner, Eich und später Hartung der Meister des lyrischen Gespürs und somit wohl entscheidender Initiator dieser Art Lyrik, nahm sich noch in seinem letzten Gedicht vor zu „spüren, was die Blume spürt“. Dass Rilkes stets sehr mystisches Gespür seine ganz eigene Wirkkraft entfaltete, verdeutlichen allein die Autoren des *Magischen Realismus* um die Zeitschrift *Die Kolonne*: Oskar Loerke, Wilhelm Lehmann, Georg Britting, Elisabeth Langgässer, der frühe Günter Eich, Karl Krolow oder auch Johannes Bobrowski ließen sich durchaus als Verfechter und Erben dieses Credos Rilkes diskutieren. Neben der magischen Naturlyrik ist Rilkes Einfluss zudem im Erspüren nichtmenschlichen Bewusstseins zu erkennen: Wie Rilke in *Der Panther*, so richtete etwa Rose Ausländer ihr lyrisches Gespür häufig auf Tiere: „Wenn ein Hund mich beschnuppert/ spürt er/ spüre ich/ dass wir Landsleute sind/ Verwandte.“ Diese Art magischer Erfahrung endet keineswegs mit dem zweiten Weltkrieg, im Gegenteil. Wie Rudolf Borchardt in seinen *September-Sonetten* „atmende Nacht und Bäume ohne Wind“ spürte, so spürte etwa Friederike Mayröcker aus dem Regen „den Himmel fallen/gegen mich“, und ähnlich bemerkte Günter Eich im Gedicht *Weg durch die Dünen*: „Der Herbstwind hauset schon am Strande/ ich spür ihn durch die Dünen wehn.“ Um dieses magische Gespür zu erfassen und als ganz eigenes Phänomen zu qualifizieren, werden wir in diesem Buch auch mit dem Begriff der Aura im Sinne Walter Benjamins arbeiten. Denn das magische Gespür bezieht sich ganz offenkundig auf eben jene Dinge der Natur und des Lebens – den Wind, die Pflanzen, die Tiere, den Himmel oder die Erde –, an denen Walter Benjamin in den meisten seiner Beispiele den Begriff der Aura illustrierte.

Wenn dagegen Max Dauthendey in *Ist's noch Frühling vor der Tür?* betont: „Spüre nichts als nur den Gram/ Der mir wie ein grauer Star/ alles Licht im Auge nahm“, dann ist damit etwas kategorial anderes gemeint: Nicht die Aura der Natur, sondern die eigene Existenz. Ähnliches liegt vor, wenn es in Ernst Stadlers Gedicht *Die Schwangern* heißt: „Wir schwanken vor fremder Müdigkeit und spüren fremde Lust in uns singen“; oder wenn Ricarda Huch die tödliche Gefahren der Luftangriffe im zweiten Weltkrieg mit den Worten umschreibt: „schon spürst du mit Entsetzen/ am Hals seine würgende Hand“. Solche existentiellen Situationen zeugen von einer nahezu Heideggerschen Eigentlichkeit, die in romantischer Lyrik nicht bzw. allenfalls in manchen Trauergedichten Eichendorffs zu finden ist. Dabei werden wir erkennen, dass die Erkundung eben solcher „existential feelings“ im Sinne Matthew Ratcliffes auch und vor allem eine Leistung moderner AutorInnen ist: Ich denke etwa an Ricarda Huch, Nelly Sachs, Rose Ausländer, Hilde Domin, Sarah Kirsch oder Friederike Mayröcker. Isolation und Selbstentfremdung sind aber auch etwa ein zentrales Thema des späten Ernst Jandls, oder jener Generation „neunzehnhunderttraurig“<sup>107</sup>, zu der Peter Huchel etwa Horst Lange oder Karl Krolow zählte.

107 Peter Huchel: ‚Europa neunzehnhunderttraurig‘, in: Ders.: *Gesammelte Werke: Vermischte Schriften*, Frankfurt am Main 1984, S. 218.

Die beiden weiteren wichtigen Themenfelder des leiblichen Spürens bezeichnen hingegen einen Sprung: Sie zeugen von einem Phänomen, welches man mit Hermann Schmitz als „Einleibung“ bezeichnen könnte. Schmitz versteht darunter die „sich im Alltag unablässig“ ereignende „Verschmelzung auf einander eingespielter oder sich einspielender Leiber“, wie sie beim „Sichanblicken“, im Gespräch, beim Liebesspiel, in der Faszination oder bei Sport und Spiel eintritt. Auch diesbezüglich meine ich, eine genuine Modernität zu erkennen: Brechts Gedicht *Die Liebenden* etwa zeugt von einem derart einleibenden Beobachten, weil es – hierin Rilkes zweiter *Duineser Elegie* sehr vergleichbar – eine ausgesprochen präzise Auskunft über das Gefühl regelrecht erhebender Weite zu geben vermag, welches sich unter Liebespaaren zumindest anfänglich einstellen kann. Aber auch etwa die Einführung in die Opfer des Holocaust in Johannes R. Bechers *Die Asche brennt in meiner Brust* lässt aufgrund ihrer leiblichen Metaphorik auf derlei Prozesse schließen. Ich spreche dabei von einem sozialen Gespür, welches wiederum fünf verschiedene Bereiche umfasst: Das Erspüren eines sich liebenden Paares, das Spüren eines abwesenden Menschen, eines anwesenden Menschen, der emotionalen Klimata einer Gesellschaft, sowie der „fellow feelings“ in der sozialen Welt. Einleibung liegt aber auch dann vor, wenn es um Atmosphären jenseits des Sozialen geht. Damit ist etwa das Erspüren atmosphärischer Ruhe in Goethes schon mehrfach erwähntem Gedicht *Ein Gleiches* gemeint, zum atmosphärischen Gespür zähle ich aber auch das Erspüren einer großstädtischen – Erich Kästners *Jardin du Luxembourg* – oder kleinstädtischen Atmosphäre: in Johannes R. Bechers *Tübingen oder die Harmonie*. Atmosphärisches Gespür findet sich zudem in Gedichten, die typische Räume des 20. Jahrhunderts erspüren. Dazu zählen etwa die Atmosphäre eines Pavillons (Rilke), oder eines Durchgangs zum Hinterhaus einer Mietskaserne (Kunze), der eigenen Wohnungen (Werfel), eines 18-stöckigen Hochhauses (Becker) oder einer legendären Punkrockneipe (Kling), aber auch die spezifische Atmosphäre des Innenraums eines fliegenden Passagierflugzeugs (Bauer), ja sogar des Speisewagens eines vorbeirasenden ICEs (Seiler). Diese Motive dürfte deutlich machen, dass hier keine Stimmungsliteratur im romantischen Sinne vorliegt, dass wir es im Vergleich dazu also mit einer durchaus neuartigen Obsession zu tun haben.

Dass es mir bei all diesen Deutungen nicht darum geht, moderne Lyrik auf eine Metatheorie – die *Neue Phänomenologie* – abzubilden, möchte ich explizit betonen. Deshalb endet dieses Buch mit einem Aspekt des lyrischen Gespürs, der den Horizont der *Neuen Phänomenologie* hinter sich lässt, insofern er nicht deren räumliches, sondern ein zeitliches Paradigma ins Zentrum stellt: Das lyrische Gespür für Zeitlichkeit. Gemeint sind damit Gedichte wie etwa Günter Eichs schon erwähntes *Pfannkuchenrezept* oder Volker Brauns *Landwüst*, in denen eine in der Gegenwart abgelagerte Vergangenheit erspürt wird, oder auch Rilkes *Vorgefühl*, Benns *Aus Fernen, aus Reichen* oder Friederike Mayröckers *solch Flugs- oder Schnee Schrift*, in denen eine noch ausstehende Zukunft geradezu seismographisch erspürt wird. Was diesen Gedichten gemein ist, könnte man mit Martin Heidegger als die „Zeitlichkeit der Stimmungen“ bezeichnen. Dass das Erspüren solcher Zeitlichkeiten im Sinne der berühmten Sorge-Struktur aus *Sein und Zeit* ein zentrales Thema gerade

der hermetischen Nachkriegslyrik ist, zeigen vor allem die im letzten Kapitel dieses Buches verhandelten Autoren: Gottfried Benn, Paul Celan oder der späte Günter Eich etwa sind wahre Seismographen dieser in abstrakt-hermetischer Sprache erfassten „Zeitlichkeit der Stimmungen“.

Wir werden nun zunächst einen genaueren Überblick über die bisweilen sehr unterschiedlichen Definitionen von Gespür in all seinen möglichen Schattierungen – als Intuition, Bauchgefühl, Spürsinn, Vermutung und Erfahrungswissen, aber auch als „lebendige“ bzw. „spürende“ Vernunft bzw. leibliches Spüren – liefern. Ziel ist eine möglichst praktikable Präzisierung dieser Definitionen für eine Theorie lyrischen Gespürs. Wir werden dann den Gegenstandsbereich des Gespürs anhand der Begriffe der Stimmung, der Atmosphäre und der Situation zu präzisieren versuchen, wobei insbesondere jene Stimmungsdynamiken erklärt werden, welche den Prozessen des Spürens bzw. des Gespürs zugrunde liegen. Erst dann können wir den Bogen zu genuin poetologischen Fragen nach der Beschaffenheit des „Gespürs“ im Kontext moderner Lyrik schlagen. Dazu werden wir den von Eduard von Hartmann geprägten Begriff der „Situationslyrik“ aktualisieren, da sich dieser insbesondere vor dem Hintergrund der *Neuen Phänomenologie* sehr gut eignet, um dem „lyrischen Gespür“ eine poetologische Grundlage zu liefern. Um dann die Spielarten des lyrischen Gespürs zu beschreiben, empfiehlt es sich, von einer Art „Sensorium der Poesie“ auszugehen. Mit der Formulierung „geheimen Sensorium der Poesie“ sind daher fünf Bereiche bzw. Vermögen gemeint, die dieses komplexe Feld einigermaßen übersichtlich gestalten. Sie sind den Kapiteln entsprechend zugeordnet: a) die Aura – im Sinne speziell Walter Benjamins – als Gegenstand des magischen Gespürs; b) die Leiblichkeit – im Sinne speziell Hermann Schmitz' – als Gegenstand bzw. Thema des existenziellen Gespürs; c) die Empathie – im Sinne speziell Fritz Breithaupts – als Thema des sozialen Gespürs, d) die Anmutung – im Sinne speziell Gernot Böhmes – als Gegenstand und Thema des atmosphärischen Gespürs und e) die Zeitlichkeit – im Sinne speziell Martin Heideggers – als Gegenstand und Thema des temporalen Gespürs.



## DER BEGRIFF DES GESPÜRS

Wir haben den Begriff des Gespürs in der Einleitung als jene *Fähigkeit* bezeichnet, *einen verborgenen, nicht deutlich sichtbaren Sachverhalt gefühlsmäßig zu erfassen*. Damit ist allerdings nur eine allererste Definition gegeben, deren Ungenauigkeit dann deutlich wird, wenn wir das Spektrum bereits bestehender Theorien zum Gespür heranziehen.<sup>1</sup> In den „Intuitionswissenschaften“ etwa, die im wesentlichen durch Autoren wie Antonio Damasio, Michael Gershon, Henning Plessner, Gerhard Roth oder Gerd Gigerenzer entwickelt wurden, wäre mit einem gefühlsmäßig erfassbaren „Sachverhalt“ wohl vor allem eine Situation bzw. eine Entscheidungssituation gemeint. Das Bauchgefühl bzw. das sogenannte *gut feeling* meldet sich in solchen Entscheidungssituationen<sup>2</sup>, in denen wir uns weit häufiger intuitiv, also an unserem Gespür orientieren denn an komplexen logischen Denkopoperationen.<sup>3</sup> In diesem Punkt würden sich wohl Ansätze der Intuitionswissenschaften mit den von Michael Polanyi oder Georg Hans Neuweg geprägten Diskussionen um das sogenannte „implizite Wissen“ decken, welche unter diesem Begriff eine Form der „Könnerschaft“<sup>4</sup> verstehen, deren Wissen sich gleichfalls kaum in Regeln fassen bzw. gar versprachlichen lässt. Implizites Wissen basiert wie das Bauchgefühl auf Erfahrungen, die man selber gemacht haben muss, um irgendwann etwas intuitiv richtig zu machen bzw. wirklich zu können. An eben diesem Punkt würde jedoch ein Philosoph wie Ulrich Pothast vehement widersprechen, da er das Spüren nicht vom Sprechen zu trennen vermag, wie seine an Kant orientierte Formel bereits verdeutlichte: „Sprechen ohne Spüren ist leer, Spüren ohne Artikulation ist blind.“<sup>5</sup> Zudem würde Pothast das Gespür wohl nicht auf ein expertenhaftes Vermögen, sondern eher auf eine bestimmte Art der Überzeugung beziehen: Man verspürt ein Bedürfnis nach Kaffee, einen Vorbehalt gegen die sportliche Karriere

1 In seiner Auseinandersetzung mit handlungstheoretischen Fragen erörtert Holger Schulze einerseits das individuelle Körpergespür eines oder einer Handelnden und andererseits die situative Spannung, die ein Handeln anregt oder leitet. Die Bedeutung dieser Begriffe wird am Werk des Philosophen Ulrich Pothast sowie einem Beitrag von Klaus Theweleit erläutert, vgl.: Holger Schulze: *Gespür und Spannung. Zur Tektonik des Handelns*. Paragrana: Vol. 18, No. 2 (2009), S. 57-66.

2 Michael D. Gershon: *The Second Brain. The Scientific Basis of Gut Instinct and a Groundbreaking New Understanding of Nervous Disorders of the Stomach and Intestine*, New York 1998.

3 Henning Plessner, Cornelia Betsch u. Tilmann Betsch (Hg.): *Intuition in Judgement and Decision Making*, New York, London 2007.

4 Georg Hans Neuweg: *Könnerschaft und implizites Wissen: Zur lehr-lerntheoretischen Bedeutung der Erkenntnis- und Wissenstheorie Michael Polanyis*, Münster u. a. <sup>4</sup>2006.

5 Ulrich Pothast: *Lebendige Vernünftigkeit. Zur Vorbereitung eines menschenangemessenen Konzepts*, Frankfurt am Main 1998, S. 88ff.

der Tochter, man spürt intuitiv, dass sich der Rechner verrechnet hat oder dass die eigene Lebensführung gut ist. Kurz: Man ist in all diesen von Pothast selbst genannten Beispielen von etwas überzeugt und spürt dies intuitiv.

Gegen ein nonverbales Konzept von Bauchgefühlen und „stillen“ Wissensformen würde neben Pothast wohl auch ein Pragmatiker wie Charles Sander Peirce einwenden, dass „alles Denken sich in Zeichen vollzieht, die durch einen Schlussprozess vermittelt werden und daher öffentlich und zugänglich für wissenschaftliche Verifikationen sind.“<sup>6</sup> Zudem würde Peirce das Gespür sicherlich als Ausdruck einer abduktiven Logik deuten, deren Ziel es ist, erklärende Hypothesen für überraschende Phänomene zu bilden, die sich nicht durch bestehende Regeln erklären lassen.<sup>7</sup> Solange also Faustregeln im Sinne Gerd Gigerenzers die Intuition orientieren, läge nach Peirce wohl gar kein Gespür vor, sondern eine schlichte Deduktion. Ähnliche Einwände gegen die „Intuitionswissenschaften“ würde wahrscheinlich auch die Berliner Philosophin Sibylle Krämer formulieren. Auch sie würde wohl Anstoß am Konzept der Intuition nehmen, um dagegen „Spürsinn als elementare Orientierungstechnik“ zu deuten. Und sie würde vermutlich in Anlehnung an Peirce die abduktive Logik des Gespürs betonen, das Gespür vom Bauch lösen und auf etwas Objektives, und zwar den Begriff der Spur beziehen. Als „Spürsinn“ wäre das Gespür das Vermögen, im Sichtbaren das Unsichtbare, im Anwesenden das Abwesende und im Gegenwärtigen das Vergangene rekonstruieren zu können.<sup>8</sup> Ein Kulturwissenschaftler wie etwa Gernot Böhme würde statt von Spuren in Anlehnung an Hermann Schmitz wohl von Atmosphären sprechen, um den Gegenstand des Gespürs zu definieren.<sup>9</sup> Auch diesbezüglich sind die möglichen Einwände jedoch vorprogrammiert, denn die (neu-)phänomenologische Theorie zur Deutung erspürter Atmosphären ist keineswegs die erste und einzige. Einen psychoanalytischen Versuch über das Gespür lieferte Hubertus Tellenbachs klassische Studie über *Geschmack und Atmosphäre*, welche mit dem Begriff der Atmosphäre so etwas wie heimatliches Klima oder Nestgeruch bezeichnet, also eine Sphäre der Vertrautheit, die leiblich-sinnlich spürbar ist und auf den fühlkindlichen Oralsinn zurückgeht.<sup>10</sup> Die Definition des Gespürs hängt also entscheidend vom Gegenstand des Gespürs ab. Und was man alles spüren bzw. erspüren kann, ist durch dieses breite Spektrum von Bauchgefühlen, Überzeugungen, Hypothesen, Spuren, Klimas und Atmosphären noch keineswegs vollständig, sondern allenfalls ansatzweise skizziert. Um unser weites Untersuchungsfeld dennoch etwas

6 Zitiert nach: Dinda L. Gorié: Der abduktive Ansatz in Übersetzungspraxis und Übersetzungsforschung, in: Uwe Wirth (Hg.): Die Welt als Zeichen und Hypothese. Perspektiven des semiotischen Pragmatismus von Charles S. Peirce, Frankfurt am Main 2000, S. 161.

7 Charles Sanders Peirce : Vorlesungen über Pragmatismus, hg. v. Elisabeth Walther, Hamburg 1991, S. 115.

8 Vgl.: Sybille Krämer: Was also ist eine Spur? Und worin besteht ihre epistemologische Rolle? Eine Bestandsaufnahme, in: Sybille Krämer, Werner Kogge und Gernot Grube (Hg.): Spur. Spürenlesen als Orientierungstechnik, Frankfurt am Main 2007, S. 11-33.

9 Gernot Böhme: Atmosphäre, a. a. O.

10 Hubertus Tellenbach: Geschmack und Atmosphäre, Medien menschlichen Elementarkontaktes, Salzburg 1968.

zu strukturieren, ist zunächst einmal zu klären: Welche dieser genannten Punkte sind genuine Gegenstände des Gespürs, und welche sind Gegenstände des Spürens?

Wie wichtig diese Klärung für ein Verständnis lyrischer Texte ist, verdeutlichen die zwei wohl größten Spürer in der Lyrik des 20. Jahrhunderts: Rainer Maria Rilke und Erich Kästner, die rein quantitativ – im Sinne einer Verwendung des Wortes – im Rahmen dieser Arbeit am häufigsten auftauchten. Kästner ist ein wahrer Meister des Gespürs, wenn wir darunter mit Heinrich Detering Kästners enorme Intuition für die richtige Tonlage und das Understatement verstehen.<sup>11</sup> Kästner ist deshalb ein so „brauchbarer Autor“, wie der Kabarettist Werner Schneyder es formulierte, weil er auf das traditionelle Medium des „lyrischen Ichs“ weitgehend verzichtet und statt dessen die Form des „Rollengedichts“ perfektionierte, sich also auf der Basis seines Gespürs für passende Tonlagen dem jeweiligen fiktionalen Sprecher mimetisch anverwandelt, hierin Tucholsky bekanntlich sehr vergleichbar. Rainer Maria Rilke hingegen ist ein unerreichter Meister des Spürens, wie allein sein zentraler Begriff des „Weltinnenraums“ verdeutlicht, der ganz im Sinne der *Neuen Phänomenologie* auf räumlich ergossene Atmosphäre gemünzt scheint.<sup>12</sup> Mich interessiert die Frage, ob und inwiefern sich diese Differenz auf der Basis einer Theorie des Spürens erklären lässt. Lässt sich Kästners Gebrauchslyrik auf schlichte Faustregeln zurückführen, auf die man in Entscheidungssituationen intuitiv Bezug nimmt, wie Gigerenzer erklärt? Oder haben wir es vielmehr mit einem weit komplexeren Mechanismus zu tun, der im Sinne des Begriffes „Abduktion“ als eine Hypothesenbildung funktioniert? Und ist Rilkes Lyrik dagegen das Resultat von Ingressionsprozessen, bei denen das lyrische Ich leiblich spürend in räumlich ergossene Atmosphären hineingerät? Vor allem aber: Warum sprechen Kästner wie Rilke in zahlreichen Gedichten vom Spüren, wenn sie doch so fundamental unterschiedliche poetologische Positionen vertreten? Wir werden im Folgenden diese Frage durch eine theoretische Profilierung dieses so schwierigen sechsten bzw. siebten Sinnes zu beantworten suchen.

11 „[A]nmutige Nüchternheit, [...] spröde Grazie und elegante Lakonie“ zeichnen nach Detering den „Kästner-Ton“ ebenso aus wie „das lässige Understatement, der Sinn für Timing und Tempo, die Verbindung von Scharfsinn und Musikalität“, vgl.: Heinrich Detering: *Gescheit und trotzdem tapfer*. Erich Kästner wird hundert, in: *Kästner Jahrbuch 1999*, S. 15-25, hier S. 17.

12 Diese Nähe Rilkes zur *Neuen Phänomenologie* betonte schon Hermann Schmitz selbst: Wenn Rilke, so heißt es bei Schmitz im *System der Philosophie*, „von einem ‚Weltinnenraum‘ spricht, sucht er die gemeinte Innerlichkeit vom Bann der Introjektion zu lösen, gelangt dabei aber nicht schon zu phänomenologischer Durchleuchtung, sondern erst zu etwas nebelhafter Andeutung und Ahnung.“ Vgl.: Hermann Schmitz: *System der Philosophie: Vierter Teil: Das Göttliche und der Raum*, Bonn 1965, S. 207.

## Das Spüren und das Gespür

Wann wäre es passend, von Gespür, wann wäre es passend, von Spüren zu sprechen? Sind Bauchgefühle, Intuitionen oder stilles Erfahrungswissen eher am Gespür; Anmutungen, Überzeugungen und genuin leibliche Dynamiken hingegen eher am Spüren orientiert? Augenscheinlich haben beide Begriffe den gleichen Wortstamm, ihr etymologisches Verhältnis ähnelt also demjenigen von Hören und Gehör. Und auch semantisch verhalten sich Spüren und Gespür ähnlich wie Hören und Gehör, d. h. wie singuläres Erlebnis und generelle Kompetenz bzw. „Könnerschaft“ zueinander. Dies vermag ein Beispiel zu verdeutlichen: Wenn ich ein Gespür für Farben besitze, dann ist das etwas kategorial anderes, als wenn ich Farben spüre. Im ersten Falle ist damit eine generelle Kompetenz bezeichnet, ein Sinn für Arrangements bzw. Farbkombinationen, die mir aufgrund meines Gespürs in der Regel gelingen. Ein erfahrener Designer etwa hat ein sicheres Gespür für Farbkombinationen, dies ist sein „implizites Wissen“<sup>13</sup>. Im zweiten Fall ist hingegen die Wirkung der Farbe auf Seele und Körper gemeint, also eine farbpsychologische Sensibilität, die – vergleichbar dem einzelnen Hören – auf ein synästhetisches Erlebnis abzielt: Man spürt also eine Farbe etwa anhand ihrer spezifischen Wärme. Kurz: Das Gespür für Farben basiert auf einem sinnlich erworbenen Erfahrungswissen im Sinne des von Michael Polanyi sogenannten „tacit knowledge“, wohingegen das Spüren einer Farbe die Erfahrung ausblendet, also eine unmittelbare Sinnessensation beschreibt. Das erfahrungsgesättigte Gespür ermöglicht es, Entscheidungen ohne langes Nachdenken zu treffen, Störungen zu erahnen oder den richtigen Riecher bei der Lösung von Problemen zu haben. Das Spüren hingegen klammert dieses Erfahrungswissen eher aus, denn es meint eine unmittelbare Sinnessensation, die sich häufig als synästhetisches Erlebnis vollzieht. Man kann diese Differenz auch anhand anderer Themenfelder durchspielen, etwa am Gespür für Stoffe oder Tiere im Unterschied zum Spüren eines Stoffes oder eines Tieres: Immer wieder wird dabei die Differenz von Erfahrungswissen einerseits, sinnlichem bzw. synästhetischem Erleben andererseits im Mittelpunkt stehen.

Ein weiterer sehr wichtiger Unterschied wird darüber hinaus deutlich, wenn wir das Gespür auf die momentan sehr intensiv diskutierte Theorie der sogenannten „gut feelings“ bzw. der Bauchgefühle beziehen. In der Tat scheint das Gespür sehr verwandt mit demjenigen, was Damasio als „somatic markers“ beschrieb. Somatische Marker sind Körpersignale vom emotionalen Erfahrungsgedächtnis, die uns Hinweise auf die Bewertungen bestimmter Sachverhalte geben.<sup>14</sup> Sie äußern sich durch eine körperlich spürbare „unangenehme Empfindung im Bauch“, und lenken dadurch „die Aufmerksamkeit auf das negative Ergebnis, das eine bestimmte

<sup>13</sup> Michael Polanyi: Implizites Wissen, Frankfurt am Main 1985.

<sup>14</sup> Maja Storch: Das Geheimnis kluger Entscheidungen. Von somatischen Markern, Bauchgefühl und Überzeugungskraft, Zürich 2003.

Handlungsweise nach sich ziehen kann.“<sup>15</sup> Allerdings ist es keineswegs nur der „Bauch“, an dem sich das Gespür orientiert, sondern gemäß der Theoretiker des „impliziten Wissens“ auch der Bereich des Manuellen: Die Fingerspitzen und das „Händchen“. Dagegen scheint das Spüren kein genuin körperlicher Vorgang zu sein, bei dem man „in sich hineinhorcht“, also ein sogenanntes *Focusing* betreibt.<sup>16</sup> Dies zumindest betont nachdrücklich die von Hermann Schmitz umfangreich entwickelte Theorie des Spürens, die kategorial zwischen Körper und Leib differenziert. Die Leiblichkeit wird von Schmitz eben deshalb von der Körperlichkeit unterschieden, weil sich der Leib nur spüren, nicht aber ertasten oder sehen lässt. Man spürt den Leib als Schwere oder Tiefe, als sich verengend oder weitend, als gedrückt oder gehoben, man spürt ihn also vor allem in Stimmungen bzw. Zuständen, also etwa im Schreck, im Trance, im Gefühl der Schwerelosigkeit, der Frische oder der Müdigkeit. Zudem ist der Leib in diesem Modus des Spürens immer separat, verteilt in einzelne „Leibesinseln“. Man spürt den Druck im Magen, das Kribbeln im Genitalbereich oder in den Zehen, aber nie den Leib als Ganzes: Darum ist der Leib vom Körper zu unterscheiden. Der Leib ist ein diffuses Volumen, vergleichbar einem Klang, aber kein festes, also den Primärsinnen Sehen oder Tasten zugängliches, gleichsam „flächiges“ Phänomen.

Wie überaus eng nun wiederum die Prozesse des Spürens und das Vermögen des Gespürs zusammenhängen, verdeutlicht die Tatsache, dass Schmitz mit seinen zentralen Begriffen der Engung und Weitung im Grunde die Symptome der somatischen Marker beschreibt: Positive somatische Marker sind ja etwa die „Schmetterlinge im Bauch“, das „Kribbeln in der Solarplexusgegend“, die „Freiheitsgefühle in der Brust“ oder die „wohlige Wärme im ganzen Körper“; negative somatische Marker wären dagegen die „Enge in der Brust“, der „Stein im Bauch“ oder der „Kloß im Hals“.<sup>17</sup> Kurz: Positive somatische Marker erzeugen ein Gefühl der Weitung, negative somatische Marker hingegen ein Gefühl der Engung. Zudem spürt man auch die somatischen Marker stets separat, also verteilt in jene von Schmitz sogenannten „Leibesinseln“: man spürt den Druck im Magen, das Kribbeln im Genitalbereich oder in den Zehen. All dies wären nach Damasio gängige somatische Reaktionen und Signale, wohingegen Schmitz diese Symptome jedoch dem Leib zuschreibt, also kategorial vom Körper unterscheidet.

Worin liegt dann aber genau die Differenz zwischen dem Gespür und dem Spüren? Offenkundig in der unterschiedlichen Handhabung einer Situation. Die Vorstellungslogik des Gespürs und die Erfahrung des Spürens ist jeweils situativ orientiert: In beiden Fällen realisieren wir Situationen, und zwar in den unterschiedlichsten

15 Antonio Damasio: *Descartes Irrtum. Fühlen, Denken und das menschliche Gehirn*, Berlin 2006, S. 237.

16 *Focusing* bezeichnet die von Eugene T. Gendlin entwickelte innere Orientierung des therapeutischen Gesprächs an bedeutungshaltigen Körperempfindungen, dem sog. *Felt Sense*, die der Klient als „körperliche Resonanz“ zu seinem Problem zu spüren lernt. Vgl.: Eugene T. Gendlin: *Focusing. Technik der Selbsthilfe bei der Lösung persönlicher Probleme*, Reinbek 1998.

17 Michael Hübler: *Die Kunst emotionaler Entscheidungen: Mit Intuition und bewussten Motiven gegen Zerrissenheit und Ängste in der Entscheidungsfindung*, Norderstedt 2009, S. 21.

Kontexten. Die zentrale Differenz scheint jedoch darin zu liegen, dass Prozesse des Spürens eher als Resultat einer „Ingression“ zu verstehen sind, also als Effekte eines spürbaren Hineingeratens in bestimmte – sei's existentielle, atmosphärische, oder soziale – Situationen. Dagegen scheint das Gespür angesichts einer solchen Situation eher darauf bedacht zu sein, eine Regelmäßigkeit zu erkennen, um so eine Entscheidung zu treffen, die in dieser Situation die beste aller möglichen Entscheidungen wäre. Unsere in diesem Kapitel stets als Beispiel fungierenden Autoren bezeugen dies: Rilke ist auch in diesem Sinne ein Autor des Spürens, Kästner ein Autor des Gespürs.

### Bauchgefühle: Gespür als intuitive Entscheidungshilfe

Wenn wir den Begriff des Gespürs einigermaßen trennscharf definieren wollen, dann müssen wir diesen in Beziehung setzen zu den sogenannten Bauchgefühlen im Sinne Damasio oder Gigerenzers. Eine wichtige Differenz haben wir soeben benannt: Bauchgefühle entstehen fast immer in Entscheidungssituationen. Darin unterscheiden sie sich vom leiblichen Spüren einer chaotisch-mannigfaltigen Situation im Sinne Hermann Schmitz', denn dem Bauchgefühl erscheint eine Situation in der Regel nicht als mannigfaltig, sondern – im Sinne des Begriffes „Entscheidungssituation“ – als optional. Bauchgefühle sind also keine Effekte des Spürens im Sinne einer Ingression, wenn wir unter diesem Vorgang einen Wahrnehmungsprozess verstehen, bei dem wir eine situative Atmosphäre sinnlich bzw. leiblich wahrnehmen oder aber etwas Ungegenständliches gefühlsmäßig erkennen. Wenn Bauchgefühle verspürt werden, dann beziehen sie sich vielmehr auf eine bestimmte Problemkonstellation, hinsichtlich derer es einer Entscheidung bedarf, welche vom Individuum am besten intuitiv gefällt wird. In solchen als Problemkonstellation verstandenen Situationen meldet sich das Bauchgefühl. Besser gesagt: es melden sich im Sinne der These Antonio Damasio die „somatischen Marker“, die den intuitiven Gewissheiten bzw. den „gut feelings“ zugrunde liegen. Es handelt sich um bestimmte Empfindungen von Körperzuständen, die nach Damasio bei Problemlösungen den genuin logischen Überlegungen vorgeschaltet sind, indem sie als automatisches Warnsignal vor negativen Handlungsverläufen oder riskanten Entscheidungen die Wahlmöglichkeiten beeinflussen bzw. reduzieren. Damasio beschreibt sie folgendermaßen:

In short, somatic markers are a special instance of feelings generated from secondary emotions. Those emotions and feelings have been connected, by learning, to predict future outcomes of certain scenarios. When a negative somatic marker is juxtaposed to a particular future outcome the combination functions as an alarm bell. When a positive somatic marker is juxtaposed instead, it becomes a beacon of incentive.<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Antonio Damasio: *Descartes' Error. Emotion, Reason, and the Human Brain*, New York 1994, S. 174.

Gespür im Sinne eines Bauchgefühls ist also das Warn- oder Startsignal im Kontext einer bestimmten Entscheidungssituation bzw. Handlungsoption. Es ist genuin körperlich, weil es an negative oder positive emotionsbezogene Erfahrungen gebunden ist, die ein jeder in seiner Lebensgeschichte mit der Wahl einer bestimmten Handlungsoption gemacht hat.<sup>19</sup> Sie gehen aus den sogenannten *secondary emotions*, also den sozialen Emotionen wie Scham, Eifersucht, Schuld oder Stolz hervor. Dabei unterscheidet Damasio diese wiederum von den *primary emotions*, welche er – wie vor ihm schon Paul Ekman – auch als *basic emotions*, also als universelle Kernemotionen im Darwinschen Sinne begreift: Diese sind Angst, Wut, Ekel, Überraschung und Glück. Das Bauchgefühl wird also nicht aus primären, sondern aus sekundären bzw. sozialen Emotionen wie etwa dem Scham- oder Schuldgefühl entwickelt, artikuliert wird es durch Körpersignale, die sich erspüren lassen, und die sich etwa mulmig, kribbelnd, dumpf oder wohligh anfühlen.<sup>20</sup> Deren Deutung ist nach Damasio relativ simpel: Positive Bauchgefühle senden uns Startsignale, negative Bauchgefühle senden Warnsignale. Diese Signale werden ausgesendet, weil wir uns aufgrund von Erfahrungen aus ähnlichen Situationen an diese Bauchgefühle erinnern und sie entsprechend zuordnen können: Darum der Terminus „somatische Marker“.<sup>21</sup>

Damasios Theorie der somatischen Marker deckt vieles dessen ab, was man auch in den momentan sehr aktuellen „Intuitionswissenschaften“<sup>22</sup> diskutiert. Auch in diesen meint das Gespür bzw. das Bauchgefühl jene intuitive Gewissheit, die uns in Entscheidungssituationen orientiert. Vor allem Gerd Gigerenzer hat die Ansätze Damasio in seiner Deutung dessen ausgebaut, was er „Heuristik“ nennt: Die Kunst, mit begrenztem Wissen und wenig Zeit zu guten Lösungen zu kommen. Diese Kunst basiere keineswegs auf rein rationalen, logisch angelegten und bewusst vollzogenen Entscheidungen. Eine Heuristik basiere auf unbewussten Entscheidungsprozessen, die nicht mit Logik, sondern vielmehr mit Bauchgefühlen und Intuitionen zu tun habe. Allerdings erweitert Gigerenzer die US-amerikanische Entscheidungsforschung in seinem Konzept einer „Intuitionswissenschaft“<sup>23</sup>,

19 Vgl.: Michael Lux. *Der personenzentrierte Ansatz und die Neurowissenschaften*, München 2007, S. 94.

20 Die Genese der Bauchgefühle bzw. des Gespürs aus den Sekundäremotionen wie Scham, Eifersucht, Schuld oder Stolz lässt zudem erkennen, dass Bauchgefühle nach Damasio weder instinktiv sind noch etwas mit Stimmungen zu tun haben. Denn Stimmungen würde Damasio wiederum den sehr latenten *background emotions* zuschreiben, zu denen er etwa Müdigkeit, Energie, Aufregung, Spannung, Entspannung, Stabilität, Instabilität, Gleichgewicht, Ungleichgewicht, Harmonie und Disharmonie zählt. Diese sind sehr eng mit dem Bewusstsein, den Stimmungen, Antrieben und Motivationen verbunden, dies sind aber keine Ursprünge der *gut feelings*. Vgl.: Antonio R. Damasio: *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness*, New York 1999, S. 286.

21 Antonio R. Damasio: *Descartes' Irrtum*, a. a. O., S. 227ff.

22 Gerd Gigerenzer: *Bauchentscheidungen. Die Intelligenz des Unbewussten und die Macht der Intuition*. München 2008; Bas Kast: *Wie der Bauch dem Kopf beim Denken hilft. Die Kraft der Intuition*, Frankfurt/M. 2008; Gerald Traufetter: *Intuition. Die Weisheit der Gefühle*, Reinbek 2007.

23 Gerd Gigerenzer: *Bauchentscheidungen*, a. a. O., S. 179.

das drei wesentliche Aspekte fokussiert: Bauchgefühl, Intuition und Ahnung<sup>24</sup>. Diese nach Gigerenzer mehr oder weniger austauschbaren drei Begriffe charakterisieren ein Urteil,

das rasch im Bewusstsein auftaucht,  
dessen tiefere Gründe uns nicht ganz bewusst sind und  
das stark genug ist, um danach zu handeln.<sup>25</sup>

Solche Urteile entstehen nach Gigerenzer in hochkomplexen Situationen, die schnelle Lösungen verlangen, so etwa beim Baseball, wenn ein Spieler einen hochfliegenden Ball zu fangen hat. Dieses Ballgefühl basiert nicht auf der komplexen Berechnung möglicher Flugbahnen, sondern auf einer schlichten Faustregel, die Gigerenzer eine „Blickheuristik“ nennt: „Fixiere den Ball, beginne zu laufen, und passe deine Laufgeschwindigkeit so an, dass der Blickwinkel konstant bleibt.“<sup>26</sup> Nach einer ähnlichen Faustregel funktioniert die „Gedankenleseheuristik“: „Wenn jemand eine Alternative (länger als andere) anblickt, ist es wahrscheinlich diejenige, die er sich wünscht.“<sup>27</sup> Auch die „Rekognitionsheuristik“ – „Wenn du ein Objekt wiedererkennst, aber das andere nicht, ziehe den Schluss, dass das wiedererkannte Objekt den höheren Wert hat“ – oder die „Perlenheuristik“ – „Je näher eine Partei meinem Idealpunkt auf dem Links-Rechts-Kontinuum kommt, desto größer meine Präferenz“<sup>28</sup> – sind solche Faustregeln, die in diffusen Entscheidungssituationen Verwendung finden, sich aber als Baugefühl bemerkbar machen. Die entscheidende Heuristik ist dabei die von Gigerenzer sogenannte „Take-the-Best-Heuristik“, deren zentrales Credo lautet: „In einer ungewissen Welt müssen gute Intuitionen Informationen außer Acht lassen.“<sup>29</sup>

Wenn Intuitionen auf Faustregeln beruhen, dann stellt sich freilich die Frage, ob dies auch für lyrische Texte gilt. Gibt es eine Art Faustregelpoetik, die über lyrisches Gespür entscheidet? Sicherlich weiß man als Lyriker des 20. Jahrhunderts seit dem *Phantasmus* von Arno Holz über die Fragwürdigkeit von Reim und Metrik, tendiert also eher zur freien Rhythmik. In ähnlicher Form sind auch die Verstöße August Stramms und der Dadaisten gegen die grammatikalischen wie semantischen Konventionen der Sprache in der Lyrik des 20. Jahrhunderts durchaus ein Kennzeichen der literarischen Avantgarde: Wäre also die Maxime „Verzichte auf Reim, Metrum und Grammatik“ die erfolgversprechende Faustregel moderner Ly-

<sup>24</sup> Ebd., S. 25.

<sup>25</sup> Ebd., S. 57.

<sup>26</sup> Ebd., S. 19.

<sup>27</sup> Ebd., S. 55.

<sup>28</sup> Ebd., S. 154.

<sup>29</sup> Ebd., S. 94. Vgl. auch: „Intuitionen, die sich nur auf einen einzigen guten Grund stützen, sind in der Regel zutreffend, wenn es darum geht, die Zukunft vorherzusagen (oder einen unbekanntem gegenwärtigen Zustand), diese Zukunft aber schwer vorhersehbar und die relevante Information beschränkt ist. Solche Intuitionen sind auch ökonomischer in der Verwendung von Zeit und Information. Eine komplexe Analyse dagegen zahlt sich aus, wenn es gilt, die Vergangenheit zu erklären, wenn die Zukunft in hohem Maße vorhersagbar ist oder wenn reichlich Information vorliegt.“, ebd., S. 163.

rik? Eher nicht, wenn man allein an den Status von Reim und Metrik in den großen Gedichten Gottfried Benns denkt. Wohl aber gilt in lyrischen Texten jene These Gigerenzers, nach welcher man Informationen auslassen müsse, wenn es um die Darstellung einer Situation geht. Denn wie in Entscheidungsprozessen, so gilt auch in Gedichten, dass nicht alle Informationen von Relevanz sind. Wenn daher eine gute Prognose darin besteht, die entscheidenden Daten zu erkennen und den weit größeren Datenrest auszublenden, so gilt ähnliches für moderne Lyrik, die insofern hinsichtlich der Darstellung von Situationen einer Art „Take-the-best-Heuristik“ folgt. Aber dennoch beginnt die eigentliche Könnerschaft erst jenseits dieser Faustregeln, also in jenen Punkten, die sich nicht in einfache Maximen, Manifeste oder Programme fassen lassen. Die Kunst des echten lyrischen Könners basiert nicht auf Faustregeln wie den genannten. Sie basiert aber möglicherweise aber auf einem nun zu erklärenden Erfahrungswissen.

### Könnerschaft: Gespür als „tacites“ Erfahrungswissen

Nach Ansicht Georg Hans Neuwegs ist implizites Wissen Ausdruck einer Könnerschaft, also ein durch langjährige Erfahrungen entwickeltes Vermögen.<sup>30</sup> Ein solches Wissen besitzen Menschen, die es aufgrund langjähriger Erfahrung in einer Sache zum Experten gebracht haben. Der Begriff geht auf den Naturwissenschaftler und Philosophen Michael Polanyi<sup>31</sup> zurück, der jedoch eher von tacit knowing sprach. Besser als in der deutschen Übersetzung („implizites Wissen“) wird dadurch deutlich, dass das Interesse nicht primär dem Wissen, vielmehr der „Könnerschaft“<sup>32</sup> gilt, also einem bestimmten Vermögen. Gemeint sind damit Wahrnehmungs-, Entscheidungs- und Handlungsdispositionen und die ihnen entsprechenden Formen einer mehr oder weniger intuitiven Fähigkeit. Erst von dort her wird im „tacit knowing view“ auf die Beziehung zwischen explizitem Wissen (knowledge) und diesem Können zurückgefragt. Die Hypothese lautet, dass das theoretische Wissen das praktische Können niemals vollständig einholen kann. „Wir wissen mehr, als wir zu sagen vermögen“, meinte Michael Polanyi. Bei näherer Betrachtung lassen sich vier Aspekte dieses „impliziten Wissens“ unterscheiden: Die Intuition, die Nicht-Verbalisierbarkeit, die Nicht-Formalisierbarkeit und der Erfahrungsbezug. Eine Person handelt also kompetent, ruft sich während des Handelns aber keine Handlungsregeln in Erinnerung, sondern agiert „automatisch“, „spontan“ oder „intuitiv“. Auch im Nachhinein kann sie auf Anfrage keine solchen Regeln benennen. Das gilt aber nicht nur für den Handelnden, sondern auch für

30 Georg Hans Neuweg: Könnerschaft und implizites Wissen : Zur lehr-lerntheoretischen Bedeutung der Erkenntnis- und Wissenstheorie Michael Polanyis, Münster u. a. <sup>4</sup>2006. Vgl. auch: Georg Hans Neuweg: Das Schweigen der Könner : Strukturen und Grenzen des Erfahrungswissens, Linz 2006.

31 Michael Polanyi: Implizites Wissen, Frankfurt am Main 1985.

32 Georg Hans Neuweg: Könnerschaft und implizites Wissen, a. a. O.

Beobachter, die versuchen, das fragliche Können über Regeln zu beschreiben. Dieses Können ist eben primär erfahrungsgebunden und lässt sich nicht bzw. nur bedingt im Sinne eines sprachlich manifestierbaren Wissens weitergeben bzw. vermitteln. Vielmehr muss der Betreffende durch eigene Erfahrung lernen bzw. ein Modell heranziehen, das ihm vorzeigt, was nicht vorgesagt werden kann.

Ist moderne Lyrik in diesem Sinne Polanyis am Begriff der Erfahrung orientiert? Ist Erfahrungswissen eine für lyrisches Gespür relevante Kategorie? Wenn Goethe in der ersten Fassung von *Willkommen und Abschied* eine eher egozentrische Darstellung wählte, das starke Gefühl des lyrischen Ichs betont und sich selbst in den Mittelpunkt stellt, dann mag die spätere Korrektur dieser Fassung auf einen Zuwachs an Erfahrung zurückzuführen sein. Aber sagt dies etwas aus über den Grad des situativen Spürens, den Goethe in der ersten bzw. zweiten Fassung zum Ausdruck bringt? In der frühen Fassung aus dem Jahre 1771 heißt es bekanntlich: „Doch tausendfacher war mein Mut:/Mein Geist war ein verzehrend Feuer,/Mein ganzes Herz zerfloss in Glut.“ In der späteren Fassung von 1785 werden diese Zeilen dann vor dem Hintergrund eines neuen Erfahrungswissens abgeschwächt zu: „Doch frisch und fröhlich war mein Mut:/In meinen Adern welches Feuer!/In meinem Herzen welche Glut!“ Gemäß der Theorie des impliziten Wissens wäre zwangsläufig nur die zweite Fassung Ausdruck von Gespür, da in diese eine Erfahrung von gut 14 Jahren lyrischer Praxis einging. Ob die zweite Fassung allerdings auch das größere Zeugnis leiblichen Spürens ist, bleibt fragwürdig. Freilich wird in der späteren Fassung die „reifere Liebe“ dargestellt, bei welcher auch die Gefühle der Geliebten nachvollziehbar und erlebbar werden, wohingegen in der früheren Fassung ein eher befremdliches Ich-Pathos formuliert ist. Über die Grade des Spürens sagt dies jedoch wenig aus, denn man könnte in eben diesem Punkt auch die frühere Fassung favorisieren.<sup>33</sup>

Anders wäre dies übrigens mit Blick auf moderne Lyrik: Wenn etwa die Gedichte Celans, Meisters oder Bobrowskis als dunkel und hermetisch gelten, dann liegt dies daran, dass in diesen eine uns eher fremde Erfahrungswelt zur Sprache kommt. Diese fremde Erfahrungswelt ließe sich mit Polanyis Theorie des „impliziten Wissens“ insofern erklären, wenn man sie als Ausdruck einer sprachlich kaum zu vermittelnden Könnerschaft begreift. Die Anforderungen an lyrische Könner wie etwa Celan wären demnach so komplex, dass sie sich dem schlichten Verständnis nicht mehr erschließen. Allerdings würde eine solche Lesart voraussetzen, dass Gedichte Celans, Meisters oder Bobrowskis im Sinne der Kategorie des „impliziten Wissens“ stets darauf aus sind, Lösungen in Situationen zu artikulieren. Gerade die Offenheit der Aussage und der Form hermetischer Lyrik lässt jedoch vermuten, dass es in dieser nicht um die *Lösung*, sondern vielmehr um die komplexe *Ausdifferenzierung* einer Situation geht. Eben diese Ausdifferenzierung einer Situation also müssen wir genauer in den Blick nehmen. Sie vollzieht sich anhand zweier Aspekte

<sup>33</sup> Vgl. zu diesen beiden Fassungen insgesamt: Eckhardt Meyer-Krentler: „Willkomm und Abschied“ – Herzschlag und Peitschenhieb. Goethe – Mörike – Heine, München 1987, S. 85-111.

einer Situation, die wir nun mit Hermann Schmitz als deren Verdichtungsbereich und deren Verankerungspunkt bezeichnen wollen.

### Vom Verdichtungsbereich zum Verankerungspunkt: Gespür als situatives Sensorium

Hermann Schmitz entnahm seine Definition von Verdichtungsbereich und Verankerungspunkt den Erkenntnissen der Gestaltpsychologie Wolfgang Metzgers. Die berühmten Kippfiguren der Gestaltpsychologie – etwa der Necker-Würfel oder die Rubinsche Vase – changieren stets zwischen dem Verdichtungsbereich und dem Verankerungspunkt: Im Verdichtungsbereich bleibt eine Impression eher diffus, wohingegen sie erst mit dem Erkennen ihres Verankerungspunktes an Gestalt gewinnt. Bei Wolfgang Metzger sind diese beiden Bereiche vor allem an der Wahrnehmung von Gestalten unterschieden: Unter Verankerungspunkt versteht Metzger „denjenigen Punkt, von dem aus das Ganze aufgebaut erscheint, und der deshalb auch den Ort des Ganzen in seiner Umgebung repräsentiert.“<sup>34</sup> Verdichtungsbereiche hingegen sind beim Menschen etwa das „Gesicht: in ihm tritt das Wesen des Menschen am konzentriertesten in Erscheinung; trotzdem würde niemand ein solches Bild vollständig nennen.“<sup>35</sup> Wo also der Verankerungspunkt eine figurale Gestalt erkennen lässt, scheint der Verdichtungsbereich eher diffus: So zumindest spitzt Hermann Schmitz diese Unterscheidung Metzgers zu. Das zentrale Beispiel von Schmitz ist etwa die Angst vor Zahnärzten, die sich diffus verdichten kann, wenn wir sie etwa auf die Atmosphäre des Behandlungszimmers, die Erscheinungsform des Arztes, seine schwitzigen Hände oder seine möglicherweise kalten Augen übertragen. Erst bei der Fokussierung des Verankerungspunktes wird klar, wo die diffuse Angst ihren eigentlichen Grund hat: Es ist letztlich die Furcht vor dem schmerzhaften Bohren, die sich eben beim Zahnarzt regelmäßig einstellt.<sup>36</sup> Man könnte diesen Verankerungspunkt daher auch als eine Art kausales Fundament bezeichnen. Die Schmitzschen Kategorien von Verdichtungsbereich und Verankerungspunkt ergänzen also die Unterscheidung Martin Heideggers bzw. Otto Bollnows zwischen dem gegenstandsbezogenen Gefühl und der zustandsbezogenen Stimmung um den gestaltpsychologischen Aspekt der figuralen Zentrierung:

Wie beim Zorn (auf jemanden und über etwas) macht bei der Freude die Sprache es leicht, Verdichtungsbereich und Verankerungspunkt zu unterscheiden: Es gibt Freude an etwas (Verdichtungsbereich) und über etwas (Verankerungspunkt). Manche

<sup>34</sup> Wolfgang Metzger: *Psychologie: die Entwicklung ihrer Grundannahmen seit der Einführung des Experiments*, Darmstadt 1963, S. 181.

<sup>35</sup> Ebd., S. 178.

<sup>36</sup> Vgl.: Hermann Schmitz: *Der unerschöpfliche Gegenstand*, a. a. O., S. 302.

Freude ist Freude an etwas, aber nicht über etwas, manche umgekehrt Freude über etwas, aber nicht an etwas, und ebenso gibt es Freuden an etwas und über etwas.<sup>37</sup>

Wir begreifen diese Unterscheidung zwischen Verdichtungsbereich und Verankerungspunkt als hilfreiche Grundlage für unsere Unterscheidung zwischen Spüren und Gespür. Wie weiterführend diese Unterscheidung für unsere Lyriktheorie ist, verdeutlicht wiederum der Vergleich von Rilke und Kästner. Rilke ist ein unerreichter Meister in der Beschreibung von Verdichtungsbereichen, wohingegen eher selten der kausale Verankerungspunkt einer situativen Stimmung in den Blick gerät.<sup>38</sup> Dagegen ist Erich Kästner wiederum ein unerreichter Meister im Erspüren von Situationen, die vor allem in ihrem Verankerungsbereich erfasst werden: Man lese etwa das Gedicht *Apropos Einsamkeit*. Vergleicht man dieses mit Rilkes *Fragmente aus verlorenen Tagen*, dann wird die vollkommen unterschiedliche Darstellung eines existentiellen Gefühls der Verlorenheit offenkundig: Wo Kästner stets fragt, was helfen könnte, sichtet Rilke all jene sehr abseitigen Bilder, in denen sich eine dieser existentiellen Verlorenheit vergleichbare Konstellation darstellt. Wir müssen also in der Deutung lyrischer Texte stets und immer fragen, ob das jeweils in einem Gedicht Erspürte in seinem Verdichtungsbereich oder aber in seinem Verankerungspunkt erfasst und dargestellt wird. Erst dadurch sind wir in der Lage, eine gewisse Ordnung im Felde von Spüren und Gespür zu schaffen. Denn ganz eindeutig fokussiert das Spüren in einer Situation deren Verdichtungsbereich, das Gespür hingegen erfasst weit eher deren Verankerungspunkt.

Das Fokussieren von Verankerungspunkten liegt stets dann vor, wenn wir in den von Gerd Gigerenzer so wunderbar beschriebenen Situationen eine Bauchentscheidung treffen. Wir tun dies angesichts der Einschätzung des Verankerungspunktes einer Situation bzw. einer situativen Empfindung. Verdeutlichen wir uns diese Differenz erneut anhand von Rilke, dem Dichter der Verdichtungsbereiche, und Kästner, dem Autor der Verankerungspunkte. Die Differenz liegt zweifellos in der Pragmatik, in der Anwendbarkeit des Gedichts: Kästner lyrisches Gespür scheint weitaus brauchbarer als dasjenige Rilkes. Dies liegt aber allein daran, weil Rilke in Alltagssituationen nur den diffusen Verdichtungsbereich bearbeitet, ohne je – wie Kästner – den konkreten Verankerungspunkt zu fokussieren. Dass im Unterschied dazu die Dichtung Kästners so brauchbar im Sinne der Kategorie „Gebrauchslyrik“ erscheint, dürfte mit Kästners Bereitschaft zu tun haben, in Alltagssituationen gewisse intuitive Faustregeln zu destillieren, die sich zur Handhabe des Alltags in all seiner atmosphärischen Dichte anbieten, um eben die Verankerungspunkte der an sich „mannigfaltig-chaotischen“ Situationen auszumachen.

Warum nun dichtet Rilke wie Rilke und Kästner wie Kästner? Warum richtet sich das Gespür Rilkes in einer bestimmten Situation auf deren primär leiblich spürbaren Verdichtungsbereich, und warum richtet sich das Gespür Kästners in

<sup>37</sup> Schmitz: Der unerschöpfliche Gegenstand, a. a. O., S. 302.

<sup>38</sup> Auch bei Peter Handke – etwa im Gedicht *Erschrecken* – findet sich eine solche ausschließliche Zentrierung auf den Verdichtungsbereich des Erschreckens, ohne je dessen eigentlichen Verankerungspunkt zu benennen.

einer bestimmten Situation auf deren eher logisch entschlüsselbaren Verankerungspunkt? Um diese Frage zu beantworten, müssen wir zunächst einmal klären, warum wir überhaupt eine Situation, eine Stimmung oder eine Atmosphäre als eine derart besondere bzw. außergewöhnliche erkennen. Es scheint dafür aus der Sicht des Individuums zwei Gründe zu geben: Einen Außengrund, der in der Situation selbst zu vermuten ist. Und einen Innengrund, der eher im Individuum selbst zu verorten ist. Ein Innengrund wird immer leiblich gespürt, er ist das Resultat einer „Einheitsarbeit“, um einen Begriff des Philosophen Ulrich Pothast zu gebrauchen: Wir werden später darauf zurückkommen. Ein Außengrund hingegen wird logisch erschlossen, denn in ihm ist eine jede Situation verankert. Der Außengrund einer besonderen Situation ist nämlich stets eine gestörte Ordnung, wie wir im Folgenden mit Sybille Krämer definieren werden. Und die präziseste Kategorie zur Klärung einer gestörten Ordnung ist zweifellos der von Krämer jüngst theoretisierte Begriff der „Spur“: In einer Spur ist die Seltsamkeit einer Situation verankert, der Verankerungspunkt einer seltsamen Situation ist also in der Regel ein bestimmtes, spurähnliches Zeichen.

### Außengründe: Zur Kunst des Spurenlesen

Wann erkennen wir, dass wir in einer diffusen Situation sind, die sich unterscheidet von uns bekannten Situationen? Dass neuwertige und irgendwie seltsame Situationen überhaupt als solche erkannt werden, scheint mit einem Terminus Sybille Krämers erklärbar: Es liegt daran, dass man bestimmte Spuren wahrnimmt, die eine gewohnte Ordnung stören und damit auffällig werden. Alle lyrischen Motive dieses Buches sind letztlich Spuren, denn an Ihnen entzündet sich ja der „Spürsinn“ bzw. das „feine Gespür“ des lyrischen Ichs. Diesen engen Zusammenhang verdeutlicht die etymologische Wortverwandtschaft von „Spur“ und „Spüren“, die Sybille Krämer unter Berufung auf das Wörterbuch der Gebrüder Grimm hervorhob. Demnach kommt „Spur“ vom althochdeutschen „spor“, was den Fußabdruck meint und wortgeschichtlich mit dem spürenden Aufnehmen einer Fährte in Zusammenhang steht.<sup>39</sup> Entsprechend sei das Wort „Spüren“ als eine subjektive Handlung zu verstehen, die sich auf die Sinne bezieht, welche wiederum gebraucht werden, um die Spur als Objekt zu lesen.<sup>40</sup> So liegt in der sinnlichen Berührung der Spur ihr enger Verweis auf das Gespür. Wie der erfahrene Jäger anhand der Spur die Route eines Tieres oder der Detektiv den Tathergang zu lesen vermag, so realisiert das lyrische Ich anhand feiner Zeichen seiner Umgebung, dass er in seiner

39 Sybille Krämer: Was also ist eine Spur?, in: Sybille Krämer, Werner Kogge, Gernot Grube (Hrsg.): Spur. Spurenlesen als Orientierungskunst und Wissenstechnik, Frankfurt am Main 2007, S.13.

40 Diese Wissenskunst des Spurenlesens unterteilt sich nach Sybille Krämer in fünf große Bereiche: (1) Spürsinn als elementare Orientierungstechnik; (2) Spur der Erinnerung; (3) Metaphysik der Spur; (4) Indizienparadigma; (5) Wissenschaftliche Visualisierung, vgl.: Ebd., S. 21-27.

speziellen – wir sagen stimmungshaften – Situation ist. Sybille Krämer formuliert dies folgendermaßen:

Auffällig können Spuren nur werden, wenn eine Ordnung gestört ist, wenn im gewohnten Terrain das Unvertraute auffällt oder das Erwartete ausbleibt. Erst Abweichungen lassen Spuren sinnfällig werden. „Die authentische Spur stört die Ordnung der Welt“. (Levinas) Dem, was sich in der Spur zeigt, muß überdies eine Form von Gewaltbarkeit eigen sein, die Kraft, sich einzuschreiben, einzudrücken, aufzuprägen. Spuren treten nur hervor, sofern eine bestehende Form durch ‚Überschreibung‘ aufgelöst und neu konfiguriert wird. Spuren hinterlässt, wer fremd ist in dem Raum, in dem er sich bewegt. Fische hinterlassen keine Spuren. Spuren sind der Einbruch eines fremden Jenseitigen in das wohl vertraute Diesseits.<sup>41</sup>

Dabei liegt die Attraktivität des Krämerschen Modells der Spur zweifellos in dessen lebensweltlicher Verankerung: Das Spurenlesen sei zwar keine archaische Urform des Wissens, sondern ließe sich letztlich in „allen entfalten Zeichen-, Erkenntnis- und Interpretationspraktiken aufspüren.“ Es könne jedoch zugleich eine Art „Erdung“ des „unbekümmerten und referenzlosen Flotieren(s) der Zeichen“<sup>42</sup> in einer Art Dingsemantik leisten. Von der ‚reinen Zeichenwelt‘ unterscheidet sich eine Spur demnach durch die Dinghaftigkeit, die Körperlichkeit und Materialität der Welt verbindet. Wenn wir also das Gespür als Vermögen begreifen, einen verborgenen bzw. nicht deutlich sichtbaren Sachverhalt gefühlsmäßig zu erfassen, dann ergänzt der Begriff der Spur dieses Vermögen sehr präzise: Auch Krämer bezeichnet die mit der Spur verbundene Orientierungsleistung mit dem Begriff des Gespürs. Dessen Orientierungsleistung beschreibt sie wie folgt: Am Anfang stehe ein „Problemdruck – praktischer oder theoretischer Art“, gefolgt von einer sich dann einstellenden „gerichtete Aufmerksamkeit“<sup>43</sup>, die Krämer mit Peirce auch als Abduktion beschreibt. Spurenlesen sei eine „alltägliche Wissenskunst des Umgangs mit Situationen von Ungewissheit, wo aus dem Sichtbaren Unsichtbares erschlossen und für unsere Lebensvollzüge orientierend wirksam gemacht wird.“<sup>44</sup>

Die Umschreibung dieser Orientierungsleistung ist vielfältig: Krämer spricht von einer Mischung aus „Augenmaß, Spürsinn, Intuition und viel Erfahrung“. Dies seien die entscheidenden Vermögen etwa „der Jäger, Hirten und Nomaden, der weisen Frauen, Priester und Mediziner“, denn sie verfügten über einen „instinktnahen Spürsinn, welcher der ‚Witterung‘ der Tiere, ihren das Überleben sichernden Instinkten durchaus nahe kommt.“<sup>45</sup> Unserem Begriff Gespür im Sinne des gefühlsmäßigen Erfassens eines verborgenen bzw. nicht deutlich sichtbaren Sachverhalts entspricht aber auch die Logik der Spur selbst, denn nach Krämer zeugt die Anwesenheit der Spur von der Abwesenheit dessen, was sie hervorgerufen hat. In der Sichtbarkeit der Spur bleibe also dasjenige, was sie erzeugte, gerade

41 Ebd., S. 16.

42 Ebd., S. 11.

43 Ebd., S. 25.

44 Ebd., S. 21.

45 Ebd.

entzogen und unsichtbar.<sup>46</sup> Entscheidender Ausgangspunkt ist jedoch stets die Störung einer Ordnung, die eben an Spuren erkennbar wird. Nach Krämer sind diese Spuren „nicht gemacht, sondern unabsichtlich hinterlassen“. Anders gesagt: Das „Nicht-Intentionale, Unbeabsichtigte, Unkontrollierte, Unwillkürliche allein hinterläßt Spuren.“ Im Unterschied zum Zeichen, das wir erzeugen, ist das Bedeuten der Spur also „bar jeder Intention desjenigen, der sie verursacht.“<sup>47</sup> Diese Spuren zu lesen heißt nach Krämer, „die gestörte Ordnung, der sich die Spurbildung verdankt, in eine neue Ordnung zu integrieren und zu überführen; dies geschieht, indem das spurbildende Geschehen als eine Erzählung rekonstruiert wird.“<sup>48</sup>

Wenn wir nun wie zuvor nach der Brauchbarkeit dieses Modells für eine Lyriktheorie fragen, dann scheint sich ein zentraler Aspekt dieser Spurtheorie dem Genre unseres Buches zunächst zu widersetzen: Spurenlesen vollzieht sich anhand von Narrationen. Dies dürfte jedoch nur für die Kriminalistik gelten, in der die Erzählung ja einen bestimmten Tathergang rekonstruiert. Anders liegt der Fall hingegen im Falle der von Krämer sogenannten „Metaphysik der Spur“<sup>49</sup>, die sie anhand von Plotin, Levinas und Derrida erläutert. Für Plotin sei alles Wirkliche zugleich Spur und bilde daher einen „universellen Verweisungszusammenhang“, für Levinas markiere das Spurkonzept die „Grenzen der Interpretier- und Verstehbarkeit des Anderen, der uns gerade nicht zum ausdeutbaren Zeichen werden darf“, und Derrida wiederum verbinde „Semiologie und Spur, indem für ihn jedes Zeichen zur Spur der mit ihm differentiell verbundenen und zugleich ausgeschlossenen anderen Zeichen wird.“ Damit liege die Spur „am Grund unseres zeichenhaften Weltverhältnisses“, was Derrida bekanntlich auch ‚différance‘ nennt und als „unabschließbare Bewegung eines Verschiebens und Unterscheidens“ begreift. Eine solche Metaphysik der Spur lässt sich zweifellos am ehesten in lyrischer Form darstellen. Dies zeigen wiederum Krämers Überlegungen zu „Immanenz und Transzendenz der Spur“<sup>50</sup>: Die Spur könne dasjenige bestimmen, das „abwesend, verborgen, unsichtbar oder auch nur weit entfernt ist“, stellt also die „Grundlage einer Identifikations- und Orientierungsleistung“. Anhand einer Spur können wir also „Abwesendes in Anwesendes, Unverfügbares in Verfügbares, Unkenntnis in Wissen“ transformieren. Anders gesagt: Die Erfahrung der Spurenleser besteht darin, dass sie

im Sichtbaren aufmerksam werden auf das Unsichtbare, im Anwesenden das Abwesende aufspüren, im Gegenwärtigen das Vergangene rekonstruieren, im Körperlichen des Geistigen gewahr werden, im Kausalen das Interpretatorische erkennen – und dies alles nicht als Glasperlenspiel intellektueller Kombinatorik, sondern als grundständiges Erfordernis unseres Sich-Orientierens in der Welt, also in der elementaren Verfolgung unserer praktischen Interessen.<sup>51</sup>

46 Ebd., S. 14.

47 Ebd., S. 16.

48 Ebd., S. 17.

49 Ebd., S. 23f.

50 Ebd., S. 155ff.

51 Ebd., S. 162f.

Zwei Bedingungen müssen demnach für Krämer zur Wahrnehmung einer Spur erfüllt sein: Der „Zeitenbruch“ und die „Unmotiviertheit“.<sup>52</sup> Wenn also ein „Anzeichen etwas anzeigt, das zum Zeitpunkt des Spurenlesens irreversibel vorbeigegangen und insofern verschwunden und abwesend ist, handelt es sich um eine Spur.“ Wenn demnach „die Gleichzeitigkeit die Ordnungsform des Index ist, so ist die Ungleichzeitigkeit also die ‚Ordnungsform‘ der Spur.“ Eben darin liegt der entscheidende Erkenntnisgewinn dieser Theorie für die von uns verfolgte Fragestellung. Denn es ist unschwer zu erkennen, dass ein Großteil unserer Gedichte auf Spuren in diesem Sinne eines alltagsweltlichen Zeichens bezogen ist. So etwa erfassen die unter III, d) versammelten Gedichte das emotionale Klima einer Epoche anhand kleiner und doch signifikanter Details, die ein emotionales Klima signalisieren und „Spuren“ im Sinne Sybille Krämers darstellen. Bei Eich sind es die matten Scheiben, durch welche die Leute nach draußen schauen, bei Piontek ist es ein derbes und auch lautes Essverhalten, bei Wondratschek das demonstrative Ausspucken der Männer, bei Hodjak schließlich ein aufsteigender Papierdrache, der in seiner Gegenbildlichkeit die Trostlosigkeit des emotionalen Klimas verdeutlicht. Solche Indizien sind es, die das soziale Sensorium von Gedichten orientieren können.

### Außenründe deuten: Zum Begriff der Abduktion

Wie bereits angemerkt, begriff Sybille Krämer den Prozess des Deutens von Spuren mit Charles Sander Peirce als eine Form der Abduktion, da Abduktionen wie auch Spuren „dem Entdeckungszusammenhang, der ‚logic of discovery‘“<sup>53</sup> angehörten. Diese Zuordnung ist insofern ausgesprochen überzeugend, als dass schon Charles Sander Peirce selbst die Kategorie der Abduktion am Beispiel des detektivischen Spürsinnus illustrierte.<sup>54</sup> Peirce begriff die Abduktion als einen dem Menschen eigenen, instinktiven Spürsinn, der es diesem erlaubt, die Regeln und Gesetze seiner Lebenswelt zu errahnen. Sie besteht im Grunde aus Vermutungen, ist also keine Methode denn vielmehr eine Art Strategie, angesiedelt zwischen instinktiven Einsichten und gültigen logischen Formeln bzw. Regeln. In den *Collected Papers* heißt es dazu schlicht, sie sei „der Prozess, eine erklärende Hypothese zu bilden.“<sup>55</sup> Allerdings ist dieser abduktive Prozess von seinem Resultat, also der erklärenden Hypo-

<sup>52</sup> Ebd., S. 164.

<sup>53</sup> Ebd., S. 22.

<sup>54</sup> Vgl. dazu: Nancy Harrowitz: Das Wesen des Detektiv-Modell. Charles S. Pierce und Edgar Allan Poe, in: *Der Zirkel oder Im Zeichen der Drei: Dupin, Holmes, Peirce*, hg. v. Umberto Eco und Thomas A. Sebeok, München 1985, S. 262-287; Uwe Wirth: *Die Welt als Zeichen und Hypothese: Perspektiven des semiotischen Pragmatismus von Charles Sanders Peirce*, Frankfurt am Main 2000, S. 394.

<sup>55</sup> Charles Sanders Peirce: *Vorlesungen über Pragmatismus*, hg. V. Elisabeth Walther, Hamburg 1991, S. 115.

these, zu unterscheiden: Die Abduktion bedarf keiner Rechtfertigung, wohingegen die Hypothese als Produkt der Abduktion begründet bzw. gerechtfertigt werden muss. Die Hypothese kann und muss getestet werden, mit ihrer Begründbarkeit steht oder fällt auch die Abduktion.<sup>56</sup> Insofern steht die Abduktion nicht allein, sondern geht jenen beiden verwandten logischen Operationen voraus, die die derart entwickelte Hypothese ihrerseits testen: Die Deduktion und die Induktion.

Zunächst ist der Ausgangspunkt entscheidend: „Eine Abduktion ist darin originär, daß sie als einzige Art von Argumenten eine neue Idee in Umlauf bringt.“<sup>57</sup> Am Anfang dieser erklärenden Hypothese steht keine bekannte Regel – dann hätte man es mit einer Deduktion zu tun –, sondern ein überraschendes Ereignis, welches Zweifel an der Richtigkeit eigener Vorstellungen aufkommen lässt. Die daran anschließende abduktive Operation besteht in der Hypothese im Sinne einer unterstellten Als-ob-Annahme: Wenn es eine Regel A gäbe, dann hätte das überraschende Ereignis seinen Überraschungscharakter verloren. Entscheidend ist also für die Bestimmung der Abduktion, dass nicht die „Beseitigung der Überraschung“ das Wesentliche an ihr ist, sondern die Beseitigung der Überraschung durch „eine neue Regel A“. Beseitigen ließe sich eine Überraschung auch durch die Heranziehung bekannter Regeln, dies jedoch wäre keine Abduktion. Die Regel A muss erst noch gefunden bzw. konstruiert werden; sie war bisher noch nicht bekannt, zumindest nicht zu dem Zeitpunkt, als das überraschende Ereignis wahrgenommen wurde. Hätte die Regel bereits als Wissen vorgelegen, dann wäre das Ereignis nicht überraschend gewesen, denn man hätte es mittels einer Deduktion zu erklären vermocht. Im abduktiven Prozess wird jedoch nicht nur eine neue Regel bzw. Hypothese entwickelt, sondern in einem zweiten Schritt sogleich überprüft. Insofern folgt für die Hypothese zuerst der Nachweis, dass das überraschende Ereignis ein Fall dieser hypothetischen Regel ist, sowie schließlich, dass diese hypothetische Regel eine gewisse Überzeugungskraft besitzen muss:

Die überraschende Tatsache C wird beobachtet; aber wenn A wahr wäre, würde C eine Selbstverständlichkeit sein; folglich besteht Grund zu vermuten, daß A wahr ist. Daher kann A erst abduktiv gefolgert werden [...], wenn sein ganzer Inhalt in der Prämisse ‚Wenn A war wäre, würde C eine Selbstverständlichkeit sein‘ vollständig gegenwärtig ist.<sup>58</sup>

Nach Peirce ist diese Unterscheidung zwischen Abduktion, Induktion und Deduktion eine der Grundoperationen des Pragmatismus. Die Abduktion ist also eine Art von Argument, die von einer überraschenden Erfahrung ausgeht, gerade weil diese Art der Erfahrung einer logischen Überzeugung zuwiderläuft. Dies geschieht in

56 Vgl.: dazu: Jo Reichertz: Die Abduktion in der qualitativen Sozialforschung. Wiesbaden 2003, S. 94. Vgl. auch: Joachim Lege: Pragmatismus und Jurisprudenz: Über die Philosophie des Charles Sander Peirce und über das Verhältnis von Logik, Wertung und Kreativität im Recht, Tübingen 1999, S. 367ff.

57 Charles Sander Peirce: Semiotische Schriften, Band I., hg. v. Christian J. W. Kloesel und Helmut Pape, Frankfurt am Main 2000, S. 394.

58 Charles Sanders Peirce: Vorlesungen über Pragmatismus, a. a. O., S. 129.

Form eines Wahrnehmungsurteils oder einer Vermutung, die ihrerseits zu einer neuen Form von Überzeugung werden sollte, damit die Erfahrung verallgemeinerbar wird. Die Abduktion ist also im Gegensatz zu den Schlussweisen der Deduktion und der Induktion ein reiner Vorgang des Erratens, des Erahmens, wie auch sein Essay mit dem Titel „Guessing“ nahe legt.<sup>59</sup> In den *Collected Papers* heißt es dazu:

Deduktion beweist, dass etwas sein *muß*; Induktion zeigt, dass etwas *tatsächlich* wirkt; Abduktion legt nur nahe, dass etwas *sein kann*.<sup>60</sup>

Peirce verwendet diesbezüglich auch den Begriff des Instinktes, demnach habe dieses Vermögen der Einsicht „die allgemeine Natur eines Instinktes, der den Instinkten der Tiere insofern ähnlich ist, als sie die allgemeinen Kräfte unserer Vernunft übersteigt und uns lenkt, als ob wir im Besitz von Tatsachen wären, die völlig außerhalb der Reichweite unserer Sinne liegen. Sie ähnelt auch dem Instinkt aufgrund ihrer geringen Anfälligkeit für den Irrtum; denn obwohl sie häufiger falsch als richtig ist, ist doch die relative Häufigkeit, mit der sie richtig ist, im ganzen das Wundervollste unserer Konstitution.“<sup>61</sup> Entscheidend ist, dass auf der Basis dieses abduktiven Spürsinn im Sinne eines Vermutens stets eine Deduktion folgt, die aus der abduktiven Vermutung ihrerseits eine Vorhersage entwickelt, die dann durch eine Induktion zu testen ist. Dass sich diese abduktive Logik in Zeichensysteme überführen lässt, betonte schon Umberto Eco, der die Abduktion umschrieb als „das versuchsweise und risikoreiche Aufspüren eines Systems von Signifikationsregeln, die es dem Zeichen erlauben, seine Bedeutung zu erlangen.“<sup>62</sup> Aus eben diesem Grunde scheint diese Kategorie auch relevant für eine Theorie des lyrischen Gespürs.

Auf welche Weise erspürte Wahrnehmungen in das Gedicht eingehen, lässt sich mit dieser Kategorie nun relativ präzise sagen. Die These ist nämlich, dass dies in hypothetischer Form geschieht, dass es also ein abduktiver Vorgang ist, der aus einer erspürten Wahrnehmung ein Gedicht macht. Was dabei genau erspürt wurde – die Nacht, die Stille, die Isolation, die Atmosphäre eines Raumes oder die Spezifik einer Stadt –, dies haben wir bereits mit dem Begriff der Spur im Sinne einer „gestörten Ordnung“ beschrieben; entscheidend ist nunmehr, dass die Versprachlichung einer erspürten Wahrnehmung einen „erklärenden“, d. h. logisch-hypothetischen Charakter hat. Wir begreifen also die Abduktion als Prinzip der Übersetzung einer vom Gespür erfassten Impression im Sinne einer „gestörten Ordnung“ in eine allgemeingültige Form.<sup>63</sup> Freilich gilt auch in diesem Falle, dass es Ausnahmen von der Regel gibt. Gedichte erfassen nicht in allen, aber in vielen Fällen Indizien einer irgendwie gestörten Ordnung, die sie dann mittels einer hypothetischen Vermutung erklären, indem sie Außengründe anführen, wie es etwa bei

59 Charles Sanders Peirce: „Guessing“, in: *The Hound and Horn* 2 (1929), S. 267-285

60 Charles Sanders Peirce: *Vorlesungen über Pragmatismus*, a. a. O., S. 115.

61 Ebd., S. 117.

62 Umberto Eco: *Semiotik und Philosophie der Sprache*. München 1985, S. 68f.

63 Charles Sanders Peirce: „Guessing“, a. a. O., S. 267-285.

Kästner der Fall ist. Wir unterscheiden jedoch nach wie vor jenen anderen lyrischen Typus à la Rilke, der eine gestörte Ordnung nicht anhand von Außengründen, sondern von Innengründen erklärt. Dass dies eine vollkommen andere Operation der Logik wie auch der Lyrik ist, dies zeigt die Bewusstseinsphilosophie Ulrich Pothasts, der wir uns nun zuwenden.

### Innengründe: Das Spüren als „Einheitsarbeit“

Wenn wir im folgenden den Innengrund einer Situation beschreiben, dann meinen wir damit in Anlehnung an die Studien Ulrich Pothasts ein bestimmtes Konzept authentischer Rationalität. Diese Rationalität hat Pothast durch eine Lebensregung ergänzt bzw. fundiert, die er „Spüren“ nennt. Das Spüren sei die „elementare Eigenschaft aller psychischen Vorgänge und Zustände“<sup>64</sup>, ihr unmittelbares Geschehen und Erfahrenwerden, dabei zugleich etwas Körperliches, entsprechend der These, nach welcher der Mensch nicht nur ein „perfekt rationales Wesen“<sup>65</sup>, sondern auch ein „spürendes Körperwesen“ sei.<sup>66</sup> Pothast fragt also nach der körperlichen Basis der unmittelbaren Lebensempfindungen und Erfahrungen, und zwar angesichts der These, dass Entscheidungen und Handlungen nicht allein rational, also nach klar ausweisbaren Kriterien zustande kommen. Gerade weil unser Verhalten eben nicht zufällig erscheint, fragt Pothast nach jener eigentümlichen Sicherheit, die uns etwas tun und für richtig halten lässt, ohne dass wir genau sagen können, warum. Diese innere Evidenz basiert auf der von Pothast sogenannten Sicherheit des Spürens. Um deren eigentümliche Verbindlichkeit zu erläutern, verweist Pothast auf den unmittelbaren, zwingenden und zugleich unbegründbaren Charakter dieser Empfindung. Das Spüren erfahren wir mit eigentümlicher Evidenz: Man will und kann nicht anders, und wo sich diese Sicherheit auf das Leben im ganzen bezieht, ist es stimmig, in sich geschlossen und damit autonom. Pothast nennt eben dies den „Innengrund“<sup>67</sup>: Gemeint ist damit eine nur durch Spüren sich erschließende „personale Orientierungsinstanz, die für jedes Votum, für jede vermeintliche Überzeugung einer Person die „wichtige Beglaubigung“<sup>68</sup> liefert: Der Innengrund ist also ein unauslotbarer und gerade darin gründender Grund.

Dabei verfolgt Pothast die These, dass in der Moderne an die Stelle der Vernunft eine spiel- und entscheidungstheoretisch erforschbare Rationalität getreten sei. Diese basiere auf einer „vor den Wörtern gelegenen Instanz tätiger Orien-

64 Ulrich Pothast: *Lebendige Vernünftigkeit. Zur Vorbereitung eines menschenangemessenen Konzepts*, Frankfurt am Main 1998, S. 81.

65 Ebd., S. 41ff.

66 Ebd., S. 77ff.

67 Ebd., S. 108.

68 Ebd., S. 110.

tierung<sup>69</sup>, wie es im *Philosophischen Buch* heißt, also eben dem „lebendigen Spüren“ als Titel jener Art und Weise, wie wir spürend tätig sind. Spüren ist dabei ein körperlich erfahrbarer, organischer Vorgang, der keineswegs intendiert oder gerichtet sein muss. Erkenntnisleitend ist vielmehr die Frage: Wodurch bin ich in Berührung mit der Welt außerhalb meiner – und zwar nicht als Objekt, sondern als spürender Organismus. Insofern erscheint die gesamte äußere Welt als Konfrontation unseres Spürens: entweder durch „Entäußerung“ nach außen konfrontiertes Spüren, einschließlich unseres eigenen Leibes, oder durch „Entinnerung“ in die „innerlich“ genannten Teile unseres Körpers konfrontiertes Spüren.<sup>70</sup> Demnach gibt es keine glatten Wahrnehmungen, sondern allein dem Lebendigen Spüren mehr oder weniger zugänglich konfrontiertes. Da das Spüren selbst einem unergründlichen Innengrund entstammt, innerhalb dessen es keine Gegenstands-bildung gibt, ist mir dieser Innengrund nur in dem Maße zugänglich, in dem ich mich spürend konfrontiere. Nicht-konfrontiertes Spüren ist dagegen vage, flüchtig und schwer fassbar. Ich kann es nicht vergegenständlichen und „habe“ es deshalb auch nicht, zumal es auch kein Wahrnehmungsorgan gibt, mit dem ich den Innengrund erfassen könnte.

Pothast bezieht diesen spürbaren Innengrund auf gewisse Überzeugungen, die in der Tat stets dann leer werden, wenn man sie nicht mehr spürt. Diese wichtige Aktivierung des Spürens geschieht durch Täuschungen hindurch, denn dabei dient das körperliche, erfahrbare Spüren des Innengrundes als zentrales Orientierungsmittel. Begriffe wie Würde, Gelassenheit, Freiheit sind also zunächst nur leere Worte im Kantischen Sinne. Bedeutungsvoll werden sie jedoch nicht durch die Anschauung, sondern durch ihre Spürensqualitäten, die nicht von vorneherein in Worte gefasst sind. Insofern geht es Pothast in seiner Rationalitätskritik darum, in einem fehleranfälligen Prozess körperliches Spüren und Sprechen einander anzunähern, entsprechend seiner an Kant orientierten These: „Sprechen ohne spürende Stützung ist leer, Spüren ohne Artikulation ist blind.“<sup>71</sup> Auf diese Weise entwickelt Pothast seine Konturen einer „lebendigen Vernünftigkeit“:

- Sie kann sich keineswegs auf „innere Evidenz“ berufen, denn sie muss sprachlich artikuliert vermittelbar sein.
- Die Verbindung von Sprechen und passendem Spüren kann andererseits nicht ad infinitum spürend überprüft werden, denn es gibt keine Artikulation, die unbezweifelbar passt.
- Sprechen und Spüren sind zwei heterogene Weisen der Orientierung über Welt. Ihr passender Bezug muss immer neu, durch Täuschungen und Verstellungen hindurch, hergestellt werden.
- Geht das organische Spüren als tragender Pfeiler einer lebendigen Vernunft verloren, dann wird das als tötend, entlebendigend, entseelend empfunden. Die

<sup>69</sup> Ulrich Pothast: *Philosophisches Buch*. Schrift unter der aus der Entfernung leitenden Frage, was es heißt, auf menschliche Weise lebendig zu sein, Frankfurt am Main 1988, S. 24.

<sup>70</sup> Ebd., S. 75ff, hier S. 77.

<sup>71</sup> Pothast: *Lebendige Vernünftigkeit*, a. a. O., S. 88.

Aushöhlung der Vernunft geht nicht von dem Gedanken des Spürens aus, d. h. von der Bedingung, dass das Spüren des Innengrundes überhaupt anerkannt wird oder nicht, sondern von dem, was Pothast im Philosophischen Buch eine „Spürzirrhose“<sup>72</sup> nennt.

### Innengründe deuten: Zwischen Authentizität und Leiblichkeit

*Das Deuten situativer Innengründe basiert auf dem Vermögen des Spürens, das Deuten situativer Außengründe basiert auf dem Vermögen des Gespürs.* Situative Außengründe erkennen wir an einer gestörten Ordnung, zu deren Deutung sichten wir Spuren, die mittels Hypothesenbildung auf gewisse Regeln und Gesetzmäßigkeiten hin erklärt werden. Situative Innengründe haben dagegen weit eher mit bestimmten Prozessen des Sich-Spürens im Sinne einer körperlich bzw. leiblich spürbaren Reaktion zu tun. Ziehen wir zur Illustration nochmals unsere beiden „Prototypen“ – Kästner und Rilke – heran, dann dürfte solch ein Erspüren der „Innengründe“ im Falle Rainer Maria Rilkes wohl als mystisch bzw. dunkel und irrational erscheinen. Wir müssen jedoch mit Ulrich Pothast nun annehmen, dass ein solches Erspüren situativer Innengründe seine ganz eigene Rationalität besitzt. Pothast begreift diese spezielle Form der Rationalität nämlich als eine „lebendige Vernünftigkeit“, bzw. als ein „spürendes“, (noch) nicht sprachlich formuliertes Fassen und Wissen von je eigenen Zielen. Die entscheidenden Prämissen dieser neuen Rationalität lauten schlicht: a) „Wir sind keine perfekt rationalen Wesen“; b) „Wir sind auch spürende Körperwesen“; c) „Glaubwürdigkeit des Rationalen“ erfolgt „nur bei spürender Stützung.“<sup>73</sup> Dabei bezeichnet eine „lebendige Vernünftigkeit“ keineswegs jene von Gigerenzer beschriebenen Bauchgefühle, aber auch keine Prozesse „sicheren Ausrechnens“. Sie sei vielmehr „eine Sache des Sich-Klarwerdens bei unvollkommener Erkenntnis.“<sup>74</sup> Dieses „Sich-Klarwerden“ steht zumeist im Zeichen einer Selbsterkenntnis, wie Ulrich Pothast es umfangreich beschrieb. Eine „lebendige Vernunft“ basiert also nicht nur auf dem Mechanismus des „Spürens“ – ohne solche „Spürensleistungen“ habe die Vernunft keinen Effekt –, sondern vor allem auf der dadurch möglichen Authentifizierung der Vernunft. Wenn Pothast dazu Situationen beschreibt, „in denen Personen sich zumindest zeitweilig durch Spürensleistungen eine Orientierung verschaffen“, dann sind dies meist „negative Fälle, die Fälle der Diskrepanz zwischen Innen und Außen. Stimme ich an einer bestimmten Stelle in einer Unterredung (...) innerlich nicht zu, dann macht sich das oft bemerkbar an einem spürenden Widerstand.“<sup>75</sup>

72 Pothast: Philosophisches Buch, a. a. O., S. 513f.

73 Pothast: Lebendige Vernünftigkeit, a. a. O., S. 35f.

74 Ebd., S. 88.

75 Ebd., S. 105.

Spüreder Widerstand als Anzeichen von Nicht-überzeugt-Sein, nicht von sich her zustimmen können, ist im spürenden Leben einer Person ein von ihr selbst herkommendes, unmittelbar gegenwärtiges Indiz, über das sie sich nicht beliebig hinwegsetzen kann. Es zeigt ihr, daß sie eine eben jetzt in Frage stehende Behauptung, These oder auch praktische Norm (oder vieles andere, das unter dem Titel ‚Überzeugung‘ in Frage kommt), nicht von sich billigen kann. Es fehlt die spürende Stützung, die Person ist nicht überzeugt von dem, wozu vielleicht gerade eben von außen her ihre Zustimmung erwartet wird. Statt dessen kann sie eine andere Überzeugung haben und spüren, wie diese für sie zunehmend stärker wird.<sup>76</sup>

Es geht also auch um eine Diskrepanz zwischen Innen und Außen, die gerade beim „Hinachten“ auf die eigene leiblich spürende Wirklichkeit erfahrbar wird. Solche Diskrepanzen resultieren aus den von Pothast sogenannten „Spürensügen“ einer Person, die auch als deren Innengrund bezeichnet werden und dasjenige darstellen, was diese Person fühlt, denkt, will und tut. „Sie tragen zur Richtung und besonderen Weise meines Tuns potentiell ebenso stark oder gar stärker bei, als alles Gegenständliche um mich herum“<sup>77</sup>. Sie bestimmen gleichsam das Spezifische eines Menschen vor und hinter seinem Erscheinungsbild und dem beobachtbaren ‚Verhalten‘. Da das dem einzelnen Menschen selbst meist nicht klar und bewußt sei, begreift Pothast „das Befragen meines ungegenständlichen Spürens“ als ein „Orientierungsmittel ersten Ranges“<sup>78</sup>; denn: „der Innengrund als personale Orientierungsinstanz liefert für jedes – theoretische oder praktische – Votum, für das die Person von sich her stehen und das sie als das ihre anerkennen soll, eine wichtige Beglaubigung“.<sup>79</sup>

Auch für Hermann Schmitz liefert das körperliche bzw. leibliche Spüren eine zentrale Orientierung im situativen Verhalten. Schmitz fragt jedoch nicht nach der Stimmigkeit des Spürens, sondern nach dessen Dynamik. Entsprechend begreift er dieses nicht als Innengrund, sondern vielmehr als eine externe Orientierung, mit welcher sich die Wahrnehmung von Situationen, sozialen Atmosphären, Räumen, Halbdingen oder plötzlichen Ereignissen verknüpft. Dabei greift Schmitz u. a. die Betroffenheitstheorie Jean Paul Sartres auf, die dieser in *Das Sein und das Nichts* entfaltete. Sartres phänomenologische Evidenz des Angeblicktwerdens hat also mit der Schmitzschen Leiblichkeitstheorie den Aspekt des Betroffenseins gemein, bei welchem man sich „von einem fremden Blick, dessen Quelle unfassbar bleibt, unbehaglich getroffen und fixiert fühlt.“<sup>80</sup> Solche Formen des Betroffenseins spüren wir leiblich, so wie man „das Wetter oder die bei drohendem Sturz erfahrene Schwere am eigenen Leibe spürt und doch nicht als etwas vom eigenen Leibe, sondern als etwas Fremdes, das über diesen kommt oder gekommen ist und ihn einnimmt.“<sup>81</sup> In der Schmitzschen Theorie der Leiblichkeit ist jedoch das Ange-

76 Ebd.

77 Ebd., S. 108f.

78 Ebd., S. 110.

79 Ebd.

80 Schmitz: Der unerschöpfliche Gegenstand, a. a. O., S. 148.

81 Ebd., S. 149.

blicktsein im Sinne Sartres nicht die einzige Form leiblich-affektiven Betroffen-seins. Vielmehr sei eine wechselseitige Einleibung als leiblich spürbares Betroffen-sein außer am Blick auch etwa an einer Stimme erfahrbar, aber auch an verschiedensten Formen situativen Involviertseins. Entscheidend jedoch ist: Die Situation wird leiblich erspürt, und eben dadurch erscheint sie in all ihrer „chaotisch-mannigfaltigen Ganzheit“. Wir werden darauf speziell in den textanalytischen Kapiteln noch genauer eingehen.

### Zusammenfassung

Unsere Frage nach dem Verhältnis von Spüren und Gespür gewinnt an Profil. Dieses wird ersichtlich aus dem Vergleich: Lyriker wie Tucholsky oder Kästner tendieren eher zur Darstellung eines situativen Gespürs, Lyriker wie etwa Hofmannsthal oder Rilke tendieren eher zu einer Darstellung situativen Spürens. Wie erkennen diese Differenz, wenn wir die von diesen beiden „Typen“ bevorzugt geschilderten Situationen vergleichen: Wo Kästner oder Tucholsky eine Situation eher nüchtern und pragmatisch angehen, wirkt eine Situation in der Lyrik Rilkes und Hofmannsthals meist sehr atmosphärisch und dicht, bisweilen gar dunkel. Wir erklärten diese Differenz mit Hilfe der *Neuen Phänomenologie* durch zwei grundlegend verschiedene Fokussierungstypen: Den Verankerungspunkt sowie den Verdichtungsbereich einer Situation. Alles, was man – mutmaßlich – über die Gesetzmäßigkeit einer chaotisch-mannigfaltigen Situation sagen kann, erschließt sich aus deren Verankerungspunkt. Und alles, was wir leiblich spüren an einer chaotisch mannigfaltigen Situation, erschließt sich aus deren Verdichtungsbereich. Kästner und Tucholsky sind demnach Lyriker der situativen Verankerungspunkte, Rilke und Hofmannsthal hingegen sind eher Lyriker der situativen Verdichtungsbereiche.

Warum aber ist dem so? Diese Differenz scheint wohl mit der bei Rilke und Hofmannsthal stärker fokussierten „Einheitsarbeit“ im Sinne Ulrich Pothasts zu tun zu haben, d. h. dem Bedürfnis nach einer „leiblich“ erspürten Authentizität. Lyriker der Verdichtungsbereiche sind also zweifellos stärker „bei sich“, d. h. „an“ ihrem Leib. Lyriker der Verankerungspunkte sind hingegen eher „in“ der Situation bzw. „in“ deren Gesetzmäßigkeit. Lyriker der Verankerungspunkte sind zudem ein wenig nüchterner, logischer und verständlicher, denn sie liefern meist Regeln oder gar Faustregeln zur Bewältigung von Situationen. Dennoch aber ist die Vergleichbarkeit unbedingt gegeben. Denn Situationen erfassen beide „Typen“ anhand einer irgendwie gestörten Ordnung, welche sich durch einzelne Indizien bzw. „Spuren“ im Sinne Sybille Krämers andeutet: Die spezifische Stimmung oder Atmosphäre einer Situation entsteht also durch eine gestörte Ordnung. Die Differenz liegt demnach allein in der Fokussierung, also der unterschiedlichen Schwerpunktsetzung. Das lyrische Ich kann a) den Verankerungspunkt einer Situation in den Blick nehmen, also im Rahmen einer gestörten Ordnung auf Spurensuche gehen. Und es kann b) den Verdichtungsbereich fokussieren, also dasjenige, was sich am

eigenen Leib bzw. leiblich spüren lässt. Strategie a) schult die Logik; Strategie b) schult die Authentizität. Strategie a) sucht nach einem „Außengrund“, also nach erklärenden Hypothesen zur Deutung dieser Spuren; Strategie b) sucht nach einem „Innengrund“, um die erspürte Stimmung zu erklären. Strategie a) tendiert in einem Gedicht eher dazu, eine Situation in narrativen Gleichnissen zu deuten, also Parabeln zu entfalten, wie etwa Kästner es tut. Strategie b) hingegen begreift die äußeren Spuren eher als Metaphern zur Illustration des „Innengrundes“ und tendiert dabei stark zur Mystik: Dies dürfte mit Blick auf Rilke leicht nachvollziehbar sein. Dass Gedichte in einer gestörten Ordnung den Signalwert einer Situation erkennen, ist die wichtige Einsicht der Spuretheorie. Warum Gedichte dann entweder den Verankerungspunkt oder aber den Verdichtungsbereich dieser Situation fokussieren, hat mit zwei unterschiedlichen Verfahren zu tun: A) der Hypothesenbildung, und B) der Einheitsarbeit. Regeln, Maximen, Gleichnisse und Parabeln entstehen anhand der Spurendeutung aus der Hypothesenbildung; Mythen, Metaphern und Bilder entstehen anhand der Spurendeutung aus der leiblichen Einheitsarbeit.

## STIMMUNGEN – ATMOSPHERÄN – SITUATIONEN: LYRISCHES GESPÜR ALS GESTALTUNG DES AMORPHEN

Nachdem wir nun mehr oder minder wissen, was ein Gespür ist, stellt sich die Frage, worin die spezifische Leistung des *lyrischen* Gespürs liegt. Logischerweise kann und muss diese Leistung neben der im letzten Kapitel beschriebenen Spezifik einer „spürenden“ Wahrnehmung vor allem die Darstellung bzw. Gestaltung des derart Wahrgenommenen beinhalten. Wahrgenommen wird vom Gespür ein verborgener bzw. nicht deutlich sichtbarer Sachverhalt, wir können diesen auch mit den Begriffen der Stimmung, der Atmosphäre oder der komplexen Situation bezeichnen. Was nun zu erklären ist, verdeutlicht der schlichte Blick auf die Fülle an Gedichten in diesem Buch: Wie kann es sein, dass sowohl Gedichte der Romantik als auch der Moderne, der Alltagslyrik als auch der hermetischen Lyrik, des Impressionismus als auch des Expressionismus, kurz: der Einfühlung als auch der Abstraktion gleichermaßen „spüren“ bzw. vom Spüren sprechen? Wie verhält sich diese zunächst rein quantitative Beobachtung zu der gängigen Trennung moderner Lyrik in eine eher „einfühlende“ Dichtung der Romantik bzw. Goethezeit und eine vom Stimmungs- und Erlebnisgedicht der Goethezeit eher abstrahierende, d. h. auf Verfremdungseffekte der lyrischen Sprache fokussierte und insofern eher hermetische Moderne?<sup>1</sup> Ist das spürende Darstellen eines dämmernden Tages in Max Dauthendey's impressionistischem Gedicht *Es ist ein dunstiger Maientag* ein ebensolcher Ingressionsprozess wie in August Stramms expressionistischem Gedicht *Der Morgen*? Basiert die Darstellung einer Pflanze in Wilhelm Lehmanns *Hier* auf einem ähnlichen Akt der Einfühlung wie in dem weit eher hermetischen Gedicht Johannes Bobrowskis mit dem Titel *Dryade*? Und ist das Erspüren der Nacht in Karl Krolows *Der Nächtliche* vergleichbar dem Nachtmotiv in Paul Celans „dunklem“ Gedicht *Schlaf und Speise*? Schließlich sprechen all diese Gedichte trotz ihrer deutlich unterschiedlichen Darstellungsformen von einem genuinen Spüren dieser jeweils zentralen Motive.

Zunächst einmal muss an dieser Stelle betont werden: Wir sind keineswegs die Ersten, die eine wahrnehmungsmäßige Gemeinsamkeit an sich höchst heterogener Stilformen wie eben Impressionismus und Expressionismus beobachten und ent-

---

1 Für Dieter Lamping sind es im Wesentlichen zwei Merkmale, die moderne Lyrik von goethezeitlicher Lyrik unterscheiden: Die Verfremdung und der freie Vers. Der Bruch mit der Erlebnis- und Stimmungslyrik der Romantik basiere demnach auf eben diesen Charakteristika der modernen Lyrik: „freie Verse, verfremdende, im Extremfall referenzlose Metaphorik; sprachliche Abstraktion; Montage; Realistik und Hermetik.“ Vgl.: Dieter Lamping: *Das lyrische Gedicht*, a. a. O., S. 254.

sprechend zu erklären haben. Erinnert sei an dieser Stelle nochmals an die wichtige Habilitationsschrift Jutta Müller-Tamms mit dem Titel *Abstraktion als Einfühlung*, die eben dieses Phänomen im Übergang von der Sinnesphysiologie des 19. Jahrhunderts zur Ästhetik und Literatur des 20. Jahrhunderts bemerkte und untersuchte. Zentraler Anhaltspunkt dieser wichtigen Studie ist bekanntlich der Begriff und die Denkfigur der Projektion, angesichts derer sich die zuvor genannten Prinzipien der Abstraktion wie der Einfühlung als nicht wirklich different erweisen:

Die Kontrastierung von innerer Sinnlichkeit und äußerer Sinnlichkeit, von den Augen des Leibes und den Augen des Geistes, von Impressionismus und Expressionismus fällt bei genauerem Hinsehen in sich zusammen: Übrig bleibt das einigende Prinzip, nach dem beide gedacht werden.<sup>2</sup>

Dieses „einigende Prinzip“, angesichts dessen die noch von Wilhelm Worringer kategorisch unterschiedenen Verfahren der „impressionistischen“ Einfühlung und der „expressionistischen“ Abstraktion plötzlich vergleichbar werden, ist nach Müller-Tamm die Denkfigur der Projektion. In unserem Falle ist das „lyrische Gespür“ jenes „einigende Prinzip“, welches sowohl impressionistische wie expressionistische Gedichte, sowohl einfühlbare wie abstrahierende Poeme vergleichbar macht, insofern beide daran partizipieren. Genauer gesagt, es ist eine bestimmte Form des „leiblichen Spürens“, die sich sowohl in „impressionistischer“ wie in „expressionistischer“ Lyrik gleichermaßen stark zeigen kann.<sup>3</sup> Damit der Gemeinsamkeiten nicht genug: Sah Müller-Tamm das einigende Prinzip bzw. die diskursive Quelle dieser Oppositionen in einem im Grunde mit Goethes *Farbenlehre* beginnenden Diskurs über die „Projektion“, so sehen wir das einigende Prinzip in einer gleichfalls mit Goethe – genauer gesagt mit Goethes *Ein Gleiches* – erstmals stärker auffällenden Phänomenologie des leiblichen Spürens. Allerdings begründete Müller-Tamm diese seltsame Verwandtschaft zwischen expressionistischer Abstraktion und impressionistischer Einfühlung anhand eines diskursanalytischen Verfahrens im Sinne Michel Foucaults oder Judith Butlers. Differenzen sind demnach diskursiv vermittelt, entsprechend ist es das Ziel der Arbeit Müller-Tamms, „bestimmte begriffliche Oppositionen (wie eben Abstraktion und Einfühlung), epochale Kontrastierungen (wie Gehalts- und Formästhetik, Impressionismus und Expressionismus) [...] als perspektivische Ausgestaltungen *einer* diskursiven Konstellation zu begreifen.“<sup>4</sup>

Wir dagegen suchen nicht nach einer diskursanalytischen, sondern nach einer neuphänomenologischen Erklärung für diese seltsame Verwandtschaft. Denn wenn sowohl einfühlende wie auch abstrakte Darstellungen leiblichen Spürens denkbar sind, dann scheint dies vor allem an dessen Gegenstandsbereich zu liegen:

2 Jutta Müller-Tamm: *Abstraktion als Einfühlung. Zur Denkfigur der Projektion in Psychophysiologie, Kulturtheorie, Ästhetik und Literatur der frühen Moderne*, Freiburg 2005, S. 28.

3 Vgl. dazu: Anna-Katharina Gisbertz: *Stimmung – Leib – Sprache. Eine Konfiguration in der Wiener Moderne*, München 2009.

4 Müller-Tamm: *Abstraktion als Einfühlung*, a. a. O., S. 16.

Leibliches Spüren bezieht sich auf Stimmungen, Atmosphären oder Situationen. Dieses thematische Feld ist jedoch niemals konkret, sondern changiert schon *in sich* zwischen Einfühlung und Abstraktion. Dies wird deutlich, wenn wir Stimmungen, Atmosphären und Situationen anhand ihrer typischerweise verwendeten Prädikate beschreiben: Stimmungsvolle bzw. atmosphärische Situationen sind etwa heiter, düster, angespannt, drückend, entspannt oder hitzig. Atmosphären sind also qualifizierbar anhand solcher Adjektive wie frostig, hitzig, geladen, gespannt, gelöst, dumpf, schwül, behaglich, unheimlich, feindselig oder vertraut, wie schon Hubertus Tellenbach in seinem Klassiker *Geschmack und Atmosphäre* verdeutlichte.<sup>5</sup> Um solche stimmungsmäßigen Atmosphären zu erfassen, muss man die konkrete Objektwelt entweder im Sinne einer Einfühlung oder aber im Sinne einer Abstraktion transzendieren. Dies zumindest können wir nunmehr angesichts der Resultate des letzten Kapitels annehmen: Um einer Stimmung, einer Atmosphäre oder einer diffusen Situation Kontur zu verleihen, kann man nur a) deren Verankerungspunkt, oder aber b) deren Verdichtungsbereich darstellen. Im Falle a) erfassen wir im Sinne einer Abstraktion gewisse Spuren, die auf eine gestörte Ordnung verweisen, deren Gesetzmäßigkeit wir erklären können. Und im Falle b) erfassen wir im Sinne einer Einfühlung die Wirkkraft dieser kühlen, geladenen oder dumpfen Atmosphäre auf den bzw. *am* eigenen Leib. In beiden Fällen gilt jedoch der wichtige Hinweis Hermann Schmitz’:

Den Verankerungspunkt kann man auch mit kausalen Präpositionen („wegen“, „auf Grund von“) einführen, es wäre aber verkehrt, daraus zu schließen, daß er nur im Zuge einer Begründung in den Affekt hineingezogen werde, da sich dieser auf ihn genau so unmittelbar wie auf den Verdichtungsbereich bezieht, nicht erst im Gefolge einer rechtfertigenden Reflexion.<sup>6</sup>

Dass sich spürende Texte sowohl im expressionistischen wie im impressionistischen Textkorpus, sowohl in einfühlsamer wie in abstrahierender Lyrik finden lassen, lässt sich also zum einen durch den Phänomenbereich – die Stimmungen, Atmosphären und Situationen – erklären. Zum anderen ist dieses Phänomen gemäß der These Hermann Schmitz’ auf die Wahrnehmungsform des Spürens selbst zurückzuführen. Dies liegt an der zitierten Logik des Spürens im Sinne eines leiblichen Affiziertseins: Leiblichkeit als Basis des Spürens äußert sich in Stimmungen, welche ihrerseits verschiedene Erscheinungsformen haben. Stimmungen können a) latent bleiben, d. h. eine Wahrnehmung oder Erfahrung nur subtil beeinträchtigen. Sie können aber auch b) massiv in den Vordergrund drängen und dadurch die Weltwahrnehmung regelrecht absorbieren, oder aber c) atmosphärisch in der Außenwelt verströmt sein, also die Weltwahrnehmung entscheidend stützen. Um diese Dynamik zu verdeutlichen, greifen wir in diesem Kapitel die drei wichtigsten Stimmungstypen heraus: Alltägliche Stimmungen, existentielle Stimmungen und

5 Hubertus Tellenbach: *Geschmack und Atmosphäre*, Medien menschlichen Elementarkontaktes, Salzburg 1968, S. 63.

6 Schmitz: *Der unerschöpfliche Gegenstand*, a. a. O., S. 337.

„atmosphärische“ Stimmungen. Entscheidend ist, dass sich diese drei Grundformen jeweils als „leibliches Spüren“ begreifen und darstellen: Eben dies erklärt nach unserem Dafürhalten das von Müller-Tamm entdeckte Phänomen. Wenn sich also zu jedem lyrischen Motiv dieses Buches – sei es die Nacht oder der Tag, die Ruhe oder die Stille, die Isolation oder die Trunkenheit, die anwesende oder die abwesende Geliebte – sowohl einfühlende als auch abstrahierende Textbeispiele finden lassen, dann liegt dies *auch* an der Dynamik des stimmungsmäßigen Spürens. Denn sowohl die einfühlenden wie die abstrahierenden Texte sprechen jeweils von einem genuinen „Spüren“ dieses Motivs.

Die eigentlichen Gegenstände des leiblichen Spürens, d. h. die Stimmungen, Atmosphären und Situationen, müssen wir demnach als Kippfiguren begreifen, deren Dynamik eingeht in ihre Wahrnehmbarkeit. Um dieses seltsame Phänomen zu erläutern, werden wir zunächst anhand unterschiedlicher Stimmungstypen diese Dynamiken darlegen. Unter Stimmungsdynamik verstehen wir das anhand der drei Schaubilder präzise unterschiedene Zusammenspiel von internaler und externaler Fokussierung bzw. von figuraler und grundierender Wahrnehmungsebene. *Wie* man also etwas spürt – ob eher abstrahierend oder eher einfühlend –, hängt mit der zugrunde liegenden Stimmungsdynamik zusammen. Diese Dynamik erfassen wir im Folgenden anhand gestaltpsychologischer Kippfiguren, weil diese die Stimmungen, Atmosphären und Situationen „spürender“ Gedichte am besten illustrieren. Stimmungen, Atmosphären und Situationen zeichnen sich also im Sinne der Gestaltpsychologie durch ein komplexes Zusammenspiel von figuraler und grundierender Ebene aus, wie drei Typen zeigen: A) Stimmungen im Sinne der sogenannten „core affects“ bzw. der „background emotions“, die den Bereich der alltäglichen Gestimmtheit; B) Stimmungen im Sinne sogenannter „existential feelings“, die den Bereich der existentiellen Gestimmtheit, und C) Stimmungen im Sinne der „räumlich ergossenen Atmosphären“, die den Bereich einer atmosphärischen Gestimmtheit beschreiben.<sup>7</sup>

### Stimmungen als „background emotions“

In der psychologischen Forschung ist bisher vor allem der Einfluss von Stimmungen auf kognitive Mechanismen (Gedächtnis, Aufmerksamkeit, Informationsverarbeitung), kaum jedoch umgekehrt der Einfluss kognitiver Mechanismen auf Stimmungen untersucht worden. Stimmungen und deren sehr komplexe Dynamik waren also nicht direkter, sondern nur indirekter Gegenstand empirischer Forschung. Dabei scheint eine Prämisse in der psychologischen Forschung unstrittig: Stimmungen sind emotionale Phänomene. Sowohl die deutsche Bezeichnung „Stimmung“ als auch das englische „mood“ wurden oft gleichbedeutend mit den Begriffen Gefühl und Emotion (*emotion*) verwendet. So wurden und werden z.B. die Wundtschen Dimensionen – Valenz, Aktivität, Intensität – ebenso auf Emotionen wie auf Stimmungen angewandt. Trotzdem besteht mittlerweile ein Konsens,

<sup>7</sup> Dank an Jana Lüdtkke für die Hilfe beim Zusammenstellen dieser Typologie.

nachdem sich Stimmungen in wesentlichen Punkten von Emotionen unterscheiden und distinkte Phänomene darstellen. Ein Überblick über grundlegende Unterschiede wurde von Elizabeth Gray and David Watson sowie Beedie, Terry und Lane zusammengestellt.<sup>8</sup> Das Konzept der Stimmung beinhalte wichtige *low-activation states* wie z.B. Müdigkeit und Entspannung, die die Abwesenheit starker Gefühle signalisieren. Stimmungen seien von längerer Dauer, würden konsistenter und häufiger erfahren als Emotionen und seien im Gegensatz zu diesen nicht auf ein bestimmtes Objekt bzw. Ereignis fokussiert. Sie sind nicht-intentionale Zustände mit niedrigerer Intensität. Außerdem wurden Unterschiede hinsichtlich der Konsequenzen betont: Stimmungen beeinflussen eher Kognitionen, Emotionen dagegen eher das Verhalten.<sup>9</sup>

Eine grundlegende Definition der Stimmung im Rahmen psychologischer Diskussionen lieferte nach Wilhelm Dilthey, Theodor Lipps, Moritz Geiger und Otto F. Bollnow erstmals Otto Ewert, der verschiedenste Bestimmungen zusammenfasste und unter Bezugnahme auf Phillip Lersch's Begriff der „Lebensgrundstimmung“<sup>10</sup> eine gestaltpsychologische Figur-Grundunterscheidung von Stimmung und Erlebnissen vornahm: Demnach „bilden Stimmungen den Grund, von dem sich klarer umschriebene Erlebnisse als ‚Figur‘ abheben.“<sup>11</sup> Die Konzeption von Stimmungen als Hintergrundphänomenen impliziert, das im Sinne der gestaltpsychologischen Umkehrbarkeit von Figur und Grund Stimmungen durch Aufmerksamkeitsfokussierung zu Figurphänomenen werden können.<sup>12</sup> Umgekehrt nimmt Frijda an, dass eine Emotion zu einer Stimmung wird, wenn es den Objektbezug verliert und eine Stimmung zu einer leichten Emotion werden kann, wenn der Auslöser salient gemacht wird.<sup>13</sup> Stimmungen und ihre Konsequenzen lassen sich demnach zwar immer noch in eher „bewusst“ bzw. „kontrolliert“ und eher „unbewusst“ bzw. „automatisiert“ einteilen.<sup>14</sup> Die Figur-Grund-Konzeption hat aller-

8 Elizabeth Gray and David Watson: Emotion, mood, and temperament: Similarities, differences – and a synthesis, in: R. L. Payne & C. L. Cooper (Hg.): Emotion at work, Chichester 2001, S. 21-45; Beedie, C., Terry, P., & Lane, A.: Distinctions between emotion and mood, in: Cognition & Emotion, 19 (2005), S. 847-878.

9 Vgl. dazu auch: R. J. Davidson: On Emotion, Mood, and Related Affective Constructs, in: P. Ekman, & R. J. Davidson, The nature of emotion: Fundamental questions, New York 1994, S. 51-55; sowie: Oatley, K., & Jenkins, J.M.: Human emotions: Function and dysfunction, in: Annual Review of Psychology, 43 (1992), S. 55-85.

10 Philip Lersch: Der Aufbau des Charakters, Leipzig 1938, S. 43.

11 Otto Ewert: Gefühle und Stimmungen, in: H. Thomae (Hrsg.), Handbuch der Psychologie, Bd.II, Göttingen 1965, S. 399.

12 William N. Morris: Mood: the frame of mind, New York 1989.

13 N. H. Frijda: Moods, emotion episodes and emotions, in: M. Lewis & J. M. Haviland (Hrsg.), Handbook of emotions, New York 1993, S. 381-403.

14 M. S. Clark & A. M. Isen: Toward understanding the relationship between feeling states and social behaviour, in: A. H. Hastorf & A. M. Isen (Hg.): Cognitive Social Psychology, New York 1982, S. 73-108; A. M. Isen: Toward understanding the role of affect in cognition, in: R. S. Wyer & T. S. Srull (Hg.), Handbook of social cognition, Hillsdale, NJ 1984, S. 179-236; V. Nowlis & H. H. Nowlis: The description and analysis of mood, in: Annals of the New York Academy of Sciences, 65(1956), S. 345-355.

dings den Vorteil, dass sowohl Figur als auch Grund prinzipiell als bewusst konzipiert sind<sup>15</sup>, wodurch die unscharfe Abgrenzung durch eine Bewusstseinschwelle umgangen wird.

Die gestaltpsychologische Figur-Grund-Unterscheidung wurde in der Emotionspsychologie vor allem durch Antonio Damasio bekannt, der seinen Begriff der „background emotions“ sowohl in *Descartes error* als auch in *The feeling of what happens* verwendete, um die basic emotions Paul Ekman, also Angst, Wut, Traurigkeit, Ekel, Überraschung und Glück, sowie die sogenannten secondary bzw. social emotions wie etwa Scham, Schuld oder Stolz um einen in der Alltagspsychologie überaus relevanten Bereich zu erweitern: Die Stimmungen und Befindlichkeiten des tagtäglichen Seins. Damasio's Kategorie der „background emotions“ ist also als eine Präzisierung der Kategorie „mood“ zu verstehen, „because these feelings are not in the foreground of our mind.“ Das gleiche Bild findet sich schon bei Richard Lazarus: „Moods“, so schreibt Lazarus 1994, „are products of appraisals of the existential background of our lives. This background has to do with who we are, now and in the long run, and how we are doing in life overall.“<sup>16</sup> Entsprechend definierte auch Andrea Abele Erlebnisse als „Figur-Phänomene“, Stimmungen als „Hintergrundphänomene“, und bezog sich damit auf eine Charakterisierung Otto Ewerts, nach welchem Stimmungen eher diffuse Gefühlerlebnisse seien, in denen sich die Gesamtbefindlichkeit einer Person ausdrücke. Für Ebert stellen Stimmungen den Hintergrund dar, vor dem sich Erlebnisse als Figur abheben:

Die Figur ist eindrucksvoll, bedeutsam und steht im Vordergrund. Sie hat eine Form und die Eigenschaft eines Gegenstandes. Der Grund hingegen ist formlos und erstreckt sich hinter der Figur. Er ist gegenstandslos und hat die Eigenschaft ungeformten Materials. Stimmungen werden mit dem Grund verglichen, der eine Art Dauerlösung des Erlebnisfeldes darstellt, von dem sich mehr oder weniger scharf umrissen andere Erlebnisgegebenheiten abgrenzen.<sup>17</sup>

Auch die Theorie der „core affects“ bezieht sich auf das Modell jener Empfindungen, die im Sinne der Stimmungskategorie keinen bestimmten Reiz- bzw. Objektbezug haben. Diese Empfindungen können lang anhaltend sein und sind vergleichbar den „background emotions“ Damasio's durch zugrunde liegende Zustandsvariablen wie „angenehm“, „unangenehm“, „erregt“, „ruhig“, „wach“, „müde“, „entspannt“ oder „angespannt“ charakterisiert.<sup>18</sup> Core Affects haben im Unterschied zu Emotionen keinen direkten Objektbezug, können jedoch durch

15 Vgl.: Andrea Abele: *Stimmung und Leistung*, Göttingen 1995.

16 Richard S. Lazarus: *The stable and the unstable in emotion*, in: P. Ekman and R. J. Davidson (Hrsg.): *The nature of emotions*, New York 1994, S. 79-85, hier S. 84.

17 *Emotionspsychologie. Ein Handbuch*, hg. v. Jürgen H. Otto, Harald A. Euler und Heinz Mandl, Weinheim 2000, S. 12.

18 U. Schimmack & A. Grob: *Dimensional models of core affect: A quantitative comparison by means of structural equation modeling*, in: *European Journal of Personality*, 14(2000), S. 325-345; D. Watson & A. Tellegen: *Toward a consensual structure of mood*, in: *Psychological Bulletin*, 98 (1985), S. 219-235.

Ereignisse wie etwa das Wetter oder die tageszeitlichen Schwankungen<sup>19</sup> ausgelöst werden, ohne dass diese als solche wahrgenommen werden. Allerdings lassen sich „core affects“ sowohl als Stimmungen wie auch als Affekte bezeichnen.<sup>20</sup> Nach Russell und Feldmann Barrett unterscheiden sich „core affects“ von Stimmungen zudem durch ihre zeitliche Erstreckung, dergemäß Stimmungen zeitlich länger andauernde „core affects“ darstellen.<sup>21</sup> Insofern stellt ein Core Affect eher die Grundlage einer Emotion: So kann man etwa mit einem diffusen Gefühl einer Depressivität in den morgendlichen Tag starten, ein solcher „core affect“ kann dann jedoch durch eine Konkretion im Sinne einer Objektivierung – etwa der Gedanke an eine nahende Prüfung – in Sorge und damit in eine „konkrete“ Emotion umschlagen, wie etwa die „dispositional theory of moods“ Mathias Siemers zeigte.<sup>22</sup> Grundsätzlich sind daher background emotions wie auch core affects zu unterscheiden von genuinen „existential feelings“, denn diese sind weit stärker als von der realen Welt abstrahierende Selbstgefühle zu verstehen.

### Stimmungen als „existential feelings“

Die zweite wichtige Form des Gestimmtseins fand ihre sicherlich bekannteste Analyse und Definition in Martin Heideggers *Sein und Zeit* von 1927. Heidegger verabschiedete das Prinzip der romantischen „Innerlichkeit“: Stimmung weist hin auf eine Übereinstimmung zwischen Innen und Außen, wie es der Heideggerschen Überwindung des Descartesschen Dualismus von „res cogitans“ und „res extensa“ entspricht. Heidegger korrigierte die lebensphilosophische Perspektive Diltheys

19 N. Schwarz & G. L. Clore: Mood, misattribution, and judgments of wellbeing: Informative and directive functions of affective states, in: *Journal of Personality and Social Psychology*, 45 (1983), S. 513-523. N. Schwarz, F. Strack, D. Kommer & D. Wagner: Soccer, rooms, and the quality of your life: Mood effects on judgments of satisfaction with life in general and with specific domains, in: *European Journal of Social Psychology*, 17 (1987), S. 69-79; D. Watson, D. Wiese, J. Vaidya & A. Tellegen: The two general activation systems of affect: Structural findings, evolutionary considerations, and psychobiological evidence, in: *Journal of Personality and Social Psychology*, 76 (1999), S. 820-838.

20 D. Watson & A. Tellegen: Toward a consensual structure of mood, in: *Psychological Bulletin*, 98 (1985), S. 219-235.

21 J. A. Russell & L. Feldman Barrett: Core affect, prototypical emotional episodes, and other things called emotion: Dissecting the elephant, in: *Journal of Personality and Social Psychology*, 76 (1999), S. 805-819.

22 Die kognitionspsychologische Studie Mathias Siemers begriff Stimmungen als temporäre Disposition für spezifische emotionsrelevante Kognitionen bzw. Bewertungen, die von einem basalen Lust-Unlust-Gefühl begleitet würden. Diese Konzeption als temporäre Disposition greift eine alte Unterteilung in bewusste und unbewusste Stimmungen auf: Da Dispositionen per se keine phänomenale Qualität haben, würden sie erst durch ihre Manifestation im Handeln, Erleben und/oder Bewerten bewusst. Vgl.: Mathias Siemer: Moods as multiple-object directed and as objectless affective states: An examination of the dispositional theory of moods, in: *Cognition and Emotion*, 19 (2005), 815-845. Vgl. auch: Mathias Siemer: *Stimmungen, Emotionen, und soziale Urteile*, Frankfurt am Main 1999.

und dessen Weltanschauungen bestimmende „Lebensstimmungen“<sup>23</sup>, indem er weit radikaler zwischen Stimmungen als einer Daseins-Grundbefindlichkeit einerseits, und Erlebnissen bzw. „inneren“ Gefühlen andererseits unterschied. Deutlich wird dies bekanntlich anhand Heideggers berühmter Unterscheidung zwischen Angst und Furcht, mit welcher er an die Philosophie Kierkegaards anschloss. An die Stelle der Propositionalität des Gefühls tritt so die Existentialität der Stimmung: In der Angst erschließt sich das „Nichts“, durch welches „das Seiende im Ganzen hinfällig“ werde, eben diese Erfahrung „bringt das Dasein allererst vor das Seiende als ein solches“. Daß wir dennoch die Angst nur selten erfahren, beweist nach Heidegger nur, daß „uns das Nichts zunächst und zumeist in seiner Ursprünglichkeit verstellt“ ist, weil wir uns an das Seiende verlieren.<sup>24</sup> Zudem analysierte Heidegger die Zeitlichkeit von Stimmungen, welche als Befindlichkeit in der „Gewesenheit“ gründen: Der „existenziale Grundcharakter der Stimmung ist ein „Zurückbringen auf.“<sup>25</sup> Wir sind daher nie ohne Stimmung, wenn uns im Gestimmt-Sein immer schon ein bestimmtes Verstehen unseres In-der-Welt-Seins gegeben ist. Beispiele solch existentieller Stimmungen sind nach Heidegger neben der Angst auch etwa die diffuse Langeweile.

Matthew Ratcliffe hat im Anschluss an Martin Heidegger diese Liste existentieller Stimmungen erweitert, etwa durch das Gefühl der Unwirklichkeit, der erhöhten Existenz, der Surrealität, der Vertrautheit, der Fremdheit, der Entfremdung, der Einsamkeit, der Leere, der Zugehörigkeit oder der Bedeutungslosigkeit. Solche stimmungsmäßigen Gefühle begreift Ratcliffe als „existenzielle“, weil sie zwischen einem Gefühl und einer partiellen Welterfassung changieren. *Existential feelings* sind demnach körperliche Gefühle, die den Realitätssinn einer Person entscheidend beeinflussen, entsprechend der Prämisse, dass „World-experience is not distinct from how one’s body feels.“ Damit schließt er an Heideggers und Merleau-Pontys Überwindungen des Cartesianischen Dualismus an, denn auch für ihn ist die letztlich cartesianische Unterscheidung zwischen „internem“ Körpergefühl und „externen“ Objekten eine Fehldeutung, zumindest trifft sie für die Phänomenologie existentieller Gefühle nicht zu. Zugleich aber ergänzt Ratcliffe die klassischen Basisemotionen wie etwa Ärger, Angst, Freude, Schuld, Eifersucht, Neid oder Stolz deshalb um die „existential feelings“, weil zweiten ein konkreter Objektbezug im Sinne der *basic emotions* fehlt: Auch dies schließt an Heidegger an. Zudem konnte Ratcliffe – wie vor ihm freilich schon Autoren wie Binswanger oder Jaspers – verdeutlichen, welche enormen Auswirkungen die existenziellen Gefühle für psychische Erkrankungen besitzen: Ein Faktum, dass durch die Beschränkung emotionspsychologischer Untersuchungen auf die klassischen basic emotions bisher eher verkannt wurde. Existenzielle Gefühle bzw. Stimmungen spielen also nicht nur im

23 Wilhelm Dilthey: Gesammelte Schriften. (Erstm.: Berlin 1911). 6. Auflage. Teil 8: Weltanschauungslehre. Abhandlungen zur Philosophie der Philosophie. Stuttgart 1911, S. 82.

24 Vgl. dazu: Burkhard Meyer-Sickendiek: Affektpoetik. Eine Kulturgeschichte literarischer Emotionen, Würzburg 2005, S. 21f.

25 Martin Heidegger: Sein und Zeit: 1. Hälfte. Halle 1927, S. 340.

alltäglichen Leben, sondern auch bei psychischen Störungen bzw. psychiatrischen Erkrankungen eine zentrale Rolle, was wiederum auch aus ihrer Latenz im Sinne diffuser Hintergrundgefühle erklärbar ist:

1. They are not directed at specific objects or situations but are background orientations through which experience as a whole is structured.
2. They are feelings, in the sense that they are bodily states of which we have at least some awareness.<sup>26</sup>

Entsprechend rückte Ratcliffe die existential feelings in die Nähe von Stimmungen, die ihrerseits an den Begriff der Situation gebunden sind. Dass sich bestimmte Situationen nicht real, sondern eben surreal, seltsam fremd, unheimlich, nicht ganz richtig oder zu echt anfühlen, sei ein Indiz für den veränderten Bezug von Selbst- und Weltgefühl, wie er sowohl in existentiellen Gefühlen als auch in psychischen Erkrankungen zum Ausdruck komme. Gerade klinische Fälle, in denen der Realitätssinn vermindert, fragmentiert oder anderweitig verändert wird, seien demnach auf existentielle Gefühle zurückzuführen. Fundamentale Erfahrungen etwa der Entfremdung zeugten von sogenannten „changes in feeling“, d. h. von sich gleichsam einschleichenden Veränderungen des Selbstgefühls. Die klassische Gewissheit, die Welt existiere und wir seien ein Teil von ihr, könne daher gerade in existentiellen Gefühlen zerstört werden. Ausgangspunkt dieser These ist Husserls Verfahren der *epoché*, die Husserl bekanntlich einführte, um die „natürliche Einstellung“ des Realitäts- und Weltbezuges für die phänomenologische Analyse auszublenden bzw. einzuklammern. Während wir im Erfahrungsprozess die ganze Zeit über implizit von einer Welt ausgehen, die auch vorhanden ist und selbst dann existiert, wenn wir sie nicht erfahren, lasse man in der *epoché* solche Urteile in ihrer Geltung beiseite und versuche nur das zu beschreiben, was sich zeigt. Schon Natalie Depraz verwendete diese zentrale Kategorie der Phänomenologie Husserls, um die schizophrene Erfahrung als eine Art phänomenologische Erkundung des Bewusstseins zu beschreiben bzw. zu illustrieren: „schizophrenic persons have the capacity to perform the reduction much better than ordinary people: they show an enhanced aptitude to the epoché.“<sup>27</sup> Im Anschluss an Depraz und Giovanni Stanghellini betont auch Ratcliffe die Ähnlichkeit zwischen schizophrener Erfahrung und der *epoché* Husserls, aber auch den signifikanten Unterschied zwischen phänomenologischer und schizophrener Haltung. Ungeachtet dessen ist jedoch für den Nachvollzug von Schizophrenie und anderen psychiatrischen Erkrankungen die Tatsache entscheidend, dass solche Erkrankungen stets mit einer Änderung der „natürlichen Einstellung“ im Sinne Husserls einhergehen. Aus unserer Sicht ist dieser Begriff der *epoché* natürlich auch deshalb von Relevanz, weil er ganz offen-

26 Matthew Ratcliffe: *Feelings of Being: Phenomenology, Psychiatry and the Sense of Reality*. Oxford 2008.

27 Natalie Depraz: *Putting the epoché into practice: schizophrenic experience as illustrating the phenomenological exploration of consciousness*, in: K. W. M. Fulford, K. J. Morris, J. Z. Sadler & G. Stanghellini (Hg.): *Nature and Narrative: An Introduction to the New Philosophy of Psychiatry*, Oxford 2003, S. 187-198, hier S. 189.

kundig eine Verfahren der Abstraktion im Sinne der zuvor erläuterten Überlegungen Müller-Tamms darstellt. Gleiches gilt nun auch für Müller-Tamms Gegenbegriff, die Einfühlung, welche dem für das atmosphärische Stimmungserleben zentralen Prozess der Ingression vergleichbar ist.

### Stimmungen als „räumlich ergossene Atmosphären“

Aus kulturwissenschaftlicher Sicht sind Stimmungen als Atmosphären bzw. atmosphärisch induzierte Empfindungen begriffen worden. Klammert man die Diskussion der Stimmung in den Musikwissenschaften aus, so steht am Anfang der Begriffsgeschichte die Romantik bzw. die romantische Landschaftsmalerei: Die Hauptaufgabe landschaftlicher Kunst ist nach Carl Gustav Carus die „Darstellung einer gewissen Stimmung des Gemütslebens durch die Nachbildung einer entsprechenden Stimmung des Naturerlebens.“<sup>28</sup> Diese Deutung der Stimmung als „gemütsvollem“ Landschafts- und Naturerlebnis wurde in der Kunstgeschichte durch Alois Riegl fortgesetzt, der Stimmungen als ästhetische Landschaftsgestaltung begriff, also kategorisch zwischen Landschafts- und Stimmungsmalerei unterschied. Die Stimmungsmalerei mache Einzelercheinungen aus dem Bereich der Natur zum Moment eines harmonischen Ganzen, wie Riegl am Spätwerk Jacob van Ruisdaels erläuterte. Riegl beschrieb die „Ahnung der Ordnung und Gesetzlichkeit über dem Chaos, der Harmonie über den Dissonanzen, der Ruhe über den Bewegungen“ als „Stimmung“: „Ihre Elemente sind Ruhe und Fernsicht.“<sup>29</sup> Wenn Riegl im Essay *Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst* dieses stimmungsvolle Zusammenspiel von Ruhe und Fernsicht durch den Zusatz umschrieb, „was in der Nähe erbarmungsloser Kampf, erscheint ihm aus der Ferne friedliches Nebeneinander, Eintracht, Harmonie“<sup>30</sup>, dann ist damit freilich ein Prozess der Distanzie-

28 Carl Gustav Carus: Neun Briefe über Landschaftsmalerei. Geschrieben in den Jahren 1815 bis 1824, hg v., Kurt Gerstenberg, Dresden o. J. [1927], S. 38.

29 Alois Riegl: Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst, in: Ders., Gesammelte Aufsätze, Wien 1986, S. 28.

30 Insgesamt lautet der Introitus aus Riegls Aufsatz wie folgt: „Auf einsamem Alpengipfel habe ich mich niedergelassen. Steil senkt sich da Erdreich unmittelbar zu meinen Füßen, so daß kein Ding vor mir in greifbarer Nähe bleibt und die Organe meines Tastsinns reizen könnte. Dem Auge allein bleibt die Berichterstattung überlassen und von Vielem und Mannigfaltigem hat es zu berichten. [...] Am Rande des Gehölzes weiden Kühe; keinen Augenblick halten sie still, wie ich weiß, aber jetzt sind es nur winzige weiße Punkte, die ihre Existenz verkünden. Hebe ich aber den Blick nach der Felsmauer gegenüber, so trifft er vor allem den Wasserfall, der über haushohe Wände herabstäubt und vor dessen zornigem Donner kein Laut bestehen kann; so sah ich und hörte ich ihn kürzlich in der Nähe, und scheue Ehrfurcht empfand ich damals vor der ungeheuren Kraft, jetzt aber wirkt er nur ein versöhnend helles Silberband durch das dunkle Geschroff. [...] Indem ich nun das Ganze überschau – überall Zeugen rastlosen Lebens, unendlicher Kraft und unaufhörlicher Bewegung, tausendfältigen Werdens und Vergehens, und doch eine vereinigende Ruhe darüber ausgegossen, aus der auch nicht eine Regung dissonierend hervorbricht –, so erwacht in mir ein unaussprechliches Gefühl der Beseeligung, Beruhigung, Harmonie.“ Vgl.: Ebd., S. 27.

rung, nicht der Ingression beschrieben. Der vom Lipps-Schüler Moritz Geiger entwickelte Begriff „Stimmungseinfühlung“ bezeichnet dagegen diejenige Erlebnisform, die vorliegt, „wenn wir eine Landschaft – sei es in der Darstellung oder in der Natur – als schwermütig oder lieblich bezeichnen“, als Einfühlung.<sup>31</sup> Ähnliches fokussierte die Definition Otto F. Bollnows, der die Stimmungen von den intentionalen, d.h. auf konkrete Gegenstände bezogenen Gefühlen unterschied: Jede Freude sei Freude über etwas, jede Hoffnung erhoffe etwas, und jede Liebe liebe etwas. Stimmungen dagegen hätten keinen bestimmten Gegenstand, sondern seien Zuständlichkeiten des menschlichen Daseins, die eher diffus auf etwas außer ihnen Liegendes bezogen seien. Genauer heißt es in Bollnows *Das Wesen der Stimmungen*:

Die Welt ist in der Stimmung noch nicht gegenständlich geworden, wie nachher in den späteren Formen des Bewusstseins, vor allem im Erkennen, sondern die Stimmungen leben noch ganz in der ungeschiedenen Einheit von Selbst und Welt, beides in einer gemeinsamen Stimmungsfärbung durchwaltend. [...] Die Stimmung kommt also nicht einem isolierten „Innenleben“ des Menschen hinzu, sondern der Mensch ist einbezogen in das Ganze der Landschaft, welches wiederum nichts losgelöst Bestehendes ist, sondern in eigentümlicher Weise auf den Menschen zurückbezogen ist.<sup>32</sup>

Das eigentümliche, dem Raum innewohnende Psychische nannte schon Theodor Lipps in seiner Ästhetik die „Raumseele“, welche in der spezifischen Stimmung des Raumes gegenwärtig sei. Sie hafte nicht an den einzelnen sichtbaren Formen, sondern würde durch das „unendlich vielgestaltige, unsagbare Hin- und Herweben der Kräfte durch den Raum“ hervorgerufen. „Die Stimmung, die im Raum lebt“, ist zwar durch die Gegenstände bestimmt, aber nicht durch ihre Formen, sondern „durch die Weite, wie die Gegenstände im Raum zusammen sind, und sozusagen innerlich Zwiesprache halten, Zwiesprache unter sich oder mit Luft und Licht, in jedem Falle im Raume oder durch ihn hindurch.“<sup>33</sup> Ludwig Binswanger entwickelte dann im Anschluss an Heideggers Begriff der Stimmung und unter Rückgriff auf Theodor Lipps die Kategorie des „gestimmten Raumes“, die Aspekte dieser „Raumseele“ integrierte. Und diese Kategorie Binswangers griff wiederum Hermann Schmitz auf, der Stimmungen zum Grundprinzip seiner Theorie des „Gefühlsraums“ entwickelte. Gefühle seien generell „räumlich ergossene Atmosphären“, wobei Schmitz die von Lipps und Geiger theoretisierte Stimmungseinfühlung im Anschluss an die Leib-Philosophie Merleau-Pontys als „leiblich spürbares Hineingeraten“ in solche Atmosphären beschreibt. Solche Atmosphären nennt Schmitz „Halbdinge“, Gernot Böhme spricht in Anlehnung an Schmitz wie gesagt von „Atmosphären“. Beispiele dafür seien etwa die „kleinbürgerliche Atmosphäre“ bzw. der „Muff“ einer unbekanntenen Wohnung, die „zeitlose Stille“ eines sonnenbeschiedenen Kirchplatzes, die „gruftige Kühle“ eines Kellers, die „Weite des Meeres“ oder

31 Moritz Geiger: Zum Problem der Stimmungseinfühlung, in: *Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste*, München 1976, S. 18-59, hier S. 20.

32 Otto F. Bollnow: *Das Wesen der Stimmungen*, Frankfurt am Main 1956, S. 24f.

33 Theodor Lipps: *Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst II*, Hamburg und Leipzig 1906, S. 188ff.

die „Dichte des Waldes“, aber auch die unterkühlte Atmosphäre eines Empfangs, die kulturelle Atmosphäre etwa der 20er Jahre, die spezifische Atmosphäre der Armut oder die angespannte Atmosphäre sozialer Konflikte. Es bedarf des Gespürs, um solche Atmosphären wahrzunehmen, denn diese lassen sich nicht einfach sehen, hören, schmecken, riechen oder betasten. Erfasst werden Atmosphären vielmehr in jenen spezifischen Stimmungen, die durch Adjektive wie etwa heiter, düster, drückend, gespannt, trübe und trostlos charakterisiert sind. Erlebt werden solche Atmosphären durch einen Vorgang, den Böhme im Anschluss an Schmitz mit dem Begriff der „Ingression“ charakterisierte: Eine Ingression ist ein „Hineingeraten“ in atmosphärische Stimmungen, die stets von einer Erfahrung der „Disrepanz“ als Abweichung vom je eigenen Gestimmtsein begleitet sei:

Als Ingressionserfahrung will ich solche Wahrnehmung bezeichnen, bei denen man ein Etwas wahrnimmt, indem man in es hineingerät. Typisch ist dafür das Betreten eines Raumes, in dem eine gewisse Atmosphäre herrscht. Also beispielsweise Ich betrete einen Saal, in dem eine festliche herrscht oder Ich gehe auf eine Gesprächsgruppe zu, aus der mir eine betretene Atmosphäre entgegenschlägt. Hier ist die Atmosphäre etwas, das zunächst deutlich von mir unterschieden ist. Es hat zwar emotionalen Charakter, es ist eine Stimmung, die aber noch nicht meine ist, sondern vielmehr in einer bestimmten Weise anmutet.<sup>34</sup>

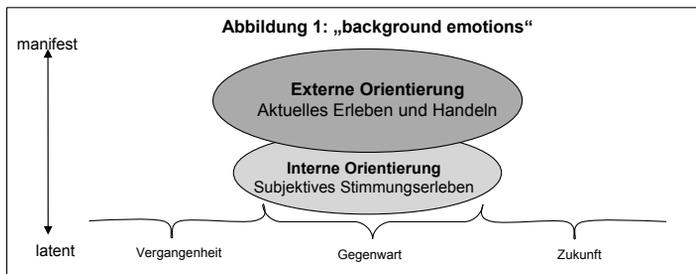
### Epoché oder Ingression? Stimmungsdynamiken im Vergleich

Zwei Mechanismen dominieren, wenn wir Stimmungsumschwünge in ihrer Dynamik vergleichen: Die von Matthew Ratcliffe im Anschluss an Natalie Depraz und Giovanni Stanghellini theoretisierte *epoché* Edmund Husserls, die für Stimmungen im Sinne der „existential feelings“ wesentlich ist. Und die von Gernot Böhme im Anschluss an die *Neue Phänomenologie* Hermann Schmitz' theoretisierte *Ingression*, welche für Stimmungen im Sinne der „räumlich ergossenen Atmosphären“ wesentlich ist. Wir verstehen diese Mechanismen am ehesten, wenn wir im Anschluss an Ewert, Abele, Morris und Damasio das gestaltpsychologische Figur-Hintergrund-Modell heranziehen. Nach diesem sind Stimmungen in der Regel als nur teilweise mit Aufmerksamkeit belegte Hintergrundphänomene konzipiert. Durch Verschiebung der Aufmerksamkeit können Stimmungen aber auch massiv in den Vordergrund drängen und somit das aktuelle Erleben und Handeln dominieren. Diese kippende Dynamik wird deutlich, wenn wir die erläuterten drei Stimmungstypen – ein alltägliches, ein existentielles und ein atmosphärisches Gestimmtsein – anhand ihrer typischen Merkmale vergleichen. Diese Stimmungstypen sind in den drei folgenden Abbildungen also in Anlehnung an die Figur-Hintergrund-Unterscheidung schematisch dargestellt. Stimmungen im Sinne einer

<sup>34</sup> Gernot Böhme: *Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, a. a. O., S. 46f.

internen Orientierung sind jeweils durch ein blaues, das aktuelle Erleben und Handeln als externe Orientierung durch ein oranges Oval dargestellt.

Die erste Grundform (Abbildung 1) beschreibt das subjektive Erleben von Stimmungen im Sinne einer momentanen Befindlichkeit entsprechend der gängigen allgemeinspsychologischen Betrachtungen. Die externe Orientierung steht im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit und hebt sich als Figur von der Stimmung ab, die als interne Orientierung latent im Hintergrund verbleibt. Von dort beeinflusst die Stimmung das aktuelle Erleben, in dem sie z.B. durch eine Voraktivierung kongruenter Gedächtnisinhalte einen Vergangenheitsbezug herstellt oder aber als emotionale „Disposition“ künftiges Erleben und Verhalten moduliert. Vor dem Eintreten solcher Manifestationen zeigen sich alltägliche Stimmungen hingegen anhand von Befindlichkeiten, die sich sowohl gemäß der von Russel theoretisierten „core affects“ wie auch der „background emotions“ Damasio mit Adjektiven wie „angenehm“, „unangenehm“, „erregt“, „ruhig“, „wach“, „müde“, „entspannt“ oder „angespannt“ beschreiben lassen:



Im Anschluss an dieses Modell wurde in der empirischen Forschung bisher vor allem der Einfluss von Stimmungen auf kognitive Prozesse wie Gedächtnis, Wahrnehmung, evaluative Beurteilung und Problemlösen untersucht. Im Mittelpunkt stand dabei die Valenzdimension: Die Valenz einer Stimmung beeinflusst nicht nur, was (*content*), sondern vor allem auch, wie (*process*) etwas verarbeitet wird.<sup>35</sup> Positive Stimmung wird mit einem holistischen bzw. ganzheitlichen, stärker top-down orientierten Verarbeitungsstil assoziiert, der die kognitive Flexibilität erhöht, weshalb etwa in positiver Stimmung bekannte Reize oder Objekte schneller im passenden Zusammenhang gesehen werden können.<sup>36</sup> Negative Stimmungen wer-

35 H. Bless: Where has the feeling gone? The signal function of affective states, in: Psychological Inquiry, 13 (2002), S. 29-31.

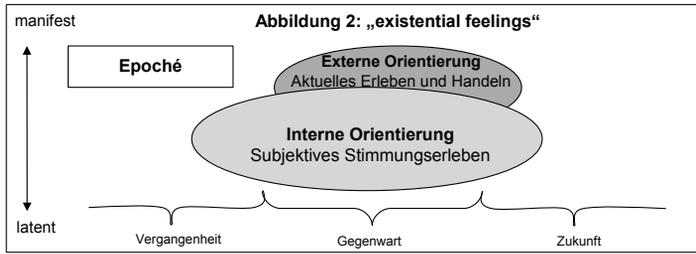
36 A. M. Isen: Positiv affect, cognitive processes and social behaviour, in: Advances in Experimental Social Psychology, 20 (1987), 203-253. Der Einfluss positiver Stimmungen auf kognitive Prozesse ist also stärker als der negativer Stimmungen, speziell im Bereich der Leistungsbereitschaft, vgl. dazu: N. Schwarz: Feelings as information: Informational and motivational functions of affective states, in R. M. Sorrentino, & E. T. Higgins (Hg.): Handbook of motivation and cognition: Foundations of social behaviour Vol. 2 (1990), S. 527-561; B. Gawronski, R. Deutsch & F.

den dagegen mit einem stärker analytisch systematischen, bottom-up orientierten und external fokussierten Verarbeitungsstil assoziiert.<sup>37</sup> Man registriert also bei einer positiven „background emotion“ eher den Wald, bei einer negativen dagegen eher die Bäume. Zu kippen droht die Wahrnehmung in den „background emotions“ jedoch noch nicht. Dieser Effekt entsteht erst in jenen existentiellen Stimmungen, die in Abbildung 2 dargestellt sind. Nach einhelliger Meinung von Autoren wie Ratcliffe, Dupraz oder Stanghellini liegt diesen existentiellen Stimmungen ein Mechanismus der *epoché* im Sinne Husserls zugrunde. Entscheidend an dieser *epoché* ist, dass sie im Vergleich zum alltäglichen Gestimmtsein eine Art Inversion von interner und externer Orientierung mit sich bringt. Die Beschäftigung mit der eigenen (negativen) Stimmung bindet Aufmerksamkeit, wodurch das nach außen gerichtete Erleben und Handeln in der „Realität“ massiv eingeschränkt und in den Hintergrund gedrängt bzw. „eingeklammert“ wird. „Existential feelings“ sind im Unterschied zu den „background emotions“ durch die von Ratcliffe genannten Adjektive charakterisiert: Man fühlt sich unwirklich, fremd, entfremdet, einsam, leer oder bedeutungslos<sup>38</sup>:

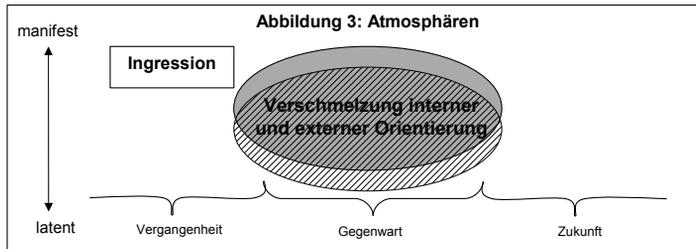
---

Strack: Approach/avoidance and the encoding of affective stimuli: Congruency and incongruency effects, in: *Social Cognition*, 23, (2005), S. 182-203. Dies trifft z.B. auch auf die Befunde aus dem Bereich des *mood-state-dependent-memory* zu: Der Zusammenhang zwischen momentaner Stimmung und besserer Verfügbarkeit von Gedächtnisinhalten, die entweder eine der aktuellen Stimmung entsprechende Valenz haben oder aber in Situationen mit kongruenter Valenz erworben wurden, zeigte sich vor allem für positive Stimmungen, vgl.: C.G. Ucros: Mood state-dependent memory: A meta-analysis, in: *Cognition & Emotion*, 3 (1989), S. 139-167.

- 37 Vgl.: H. Bless & K. Fiedler: Mood and the regulation of information processing and behavior, in: *Affect in social thinking and behavior* (2006), S. 65-84; M. S. Clark & A. M. Isen: Toward understanding the relationship between feeling states and social behaviour, in: A. H. Hastorf & A. M. Isen (Hg.), *Cognitive Social Psychology* (1982), S. 73-108. In der Wahrnehmungspsychologie bezeichnet ein Bottom-Up-Prozess eine kognitive Verarbeitung, die nur aufgrund der Analyse der Reizmerkmale (z. B. Helligkeit, Farbe, Ausrichtung, usw.) geschieht, vgl.: R. L. C. Mitchell & L. H. Phillips: The psychological, neurochemical and functional neuroanatomical mediators of the effects of positive and negative mood on executive functions, in: *Neuropsychologia*, 45 (2007), S. 617-629.
- 38 Chronifiziert sich dieser Mechanismus einer negativen Stimmung, dann kann es zudem zu einer Dysthymie oder einer Depressiven Episode kommen. Wir wissen aus der Ruminationsforschung, die den Einfluss von grübelnden, repetitiven Gedanken als Reaktion auf negative Stimmungen untersucht, dass kognitive Mechanismen der Rumination entscheidenden Einfluss auf depressive Stimmungswandel haben. Die profilierteste Theorie in diesem Zusammenhang ist die *Response-Style-Theory* von Nolen Hoeksema: Grübeln sei ein repetitives und passives Nachdenken über die Ursachen, Konsequenzen und Symptome der eigenen negativen Stimmung, welches jedoch nicht zu problemlösenden und entlastenden Handlungen führe. Andere Theorien wie die *Self-Regulatory Executive Function (S-REF) theory* von Wells und Matthews konzipieren Grübeln als Reaktion auf eine wahrgenommene Diskrepanz zwischen einem aktuellen und einem gewünschten Zustand und betonen somit die Rolle von Metakognitionen über emotionale Regulationsstrategien (z.B. der Glaube an die Nützlichkeit von Grübeln) und die Interaktion zwischen verschiedenen Ebenen der kognitiven Verarbeitung. Der Prozess des Grübelns nimmt also eine entscheidende Rolle beim dynamischen Übergang hin zum depressiven Gestimmtsein sowie beim Aufrechterhalten dieses Grundmodus ein. Durch die vor allem auf negative Inhalte bezogenen, als unkontrollierbar erlebten, repetitiven Gedankengänge kommt es zu einer Verlagerung der Aufmerksamkeit. Das Gestimmtsein wird weniger von der gegenwärtigen Situation denn vielmehr durch die



Die Grundform in Abbildung 3 beschreibt dagegen jenes Stimmungserleben, das beim Wahrnehmen spezifischer „Atmosphären“ (Räume, Wetter, soziale Situationen) entsteht. Die Zergliederung in Figur und Hintergrund hebt sich zugunsten der Vereinigung des eigenen Stimmungserlebens mit dem Erleben einer äußeren Atmosphäre auf. Kennzeichnend dafür ist der von Böhme im Anschluss an Schmitz beschriebene Prozess der „Ingression“ als „Hineingeraten“ in atmosphärische Stimmungen, die häufig von einer Erfahrung der „Diskrepanz“ als Abweichung der atmosphärischen Stimmung vom je eigenen Gestimmtsein begleitet ist. Diese Abfolge von Diskrepanz und Ingression wird erfahren anhand der etwa von Hubertus Tellenbach genannten Adjektive: frostig, hitzig, geladen, gespannt, gelöst, dumpf, schwül, behaglich, unheimlich, feindselig oder vertraut.



Atmosphärisches Stimmungserleben wurde bisher in der Architektur, der Philosophie, der Soziologie<sup>39</sup> sowie der Literatur- und Kulturwissenschaft beschrieben. Auch in der psychologischen Forschung beschäftigte man sich mit der Rolle von Atmosphären. In der Arbeits- und Organisationspsychologie untersuchte man die

Reaktivierung vergangener Erlebnisse geprägt. Vgl.: S. Nolen-Hoeksema: Responses to depression and their effects on the duration of depressive episodes, in: *Journal of Abnormal Psychology*, 100 (1991), S. 569–582; S. Nolen-Hoeksema: The role of rumination in depressive disorders and mixed anxiety/depressive symptoms, in: *Journal of Abnormal Psychology* 109 (2000), S. 504–511.

39 J. de Rivera : Emotional climate: Social structure and emotional dynamics, in: K. T. Strongman (Hg.), *International Review of Studies on Emotion*, Bd. 2 (1992), S. 197-218.

Wirkung des Gruppen- und Teamklimas<sup>40</sup>, in der klinischen Psychologie beschäftigte man sich mit sozialen Atmosphären in Gruppentherapien<sup>41</sup>, und im Bereich der Konsumforschung wurde dem Zusammenhang zwischen Kaufentscheidung, momentaner Befindlichkeit und Atmosphäre (sowohl der Einfluss des Verkaufspersonals als auch der Einfluss der räumlichen Gestaltung) nachgegangen.<sup>42</sup> Wir vermuten zudem, dass die skizzierten Stimmungsdynamiken, d.h. Übergänge von alltäglichen hin zu depressiven (Übergang A) oder aber ästhetisch-atmosphärischen Stimmungen (Übergang B), an die eingangs genannten zwei kognitiven Prozesse – Einfühlung und Abstraktion – gebunden sind. Die dargelegten Dynamiken entsprechen also der jeweiligen Tendenz zur Abstraktion bzw. zur Einfühlung: Die von A) zu B) führende „Epoché“ im Sinne Matthew Ratcliffes abstrahiert, und die von A) zu C) führende Ingression im Sinne Gernot Böhmes bzw. Hermann Schmitz' fühlt sich ein.

### Epoché oder Ingression? Spürende Nachtgedichte im Vergleich

Wie brauchbar sind diese Stimmungsmodelle bei der Deutung und Klassifizierung von Gedichten? Und wie brauchbar sind sie zudem bei der Illustration und Definition unseres Themas, also dem „lyrischen Gespür“? Dies zeigt sich in den schon genannten Beispielen. In der Gebrauchslyrik etwa Tucholskys und Kästners oder der Alltagslyrik der 1970er Jahre scheint die Stimmung des lyrischen Ichs eher zurückzutreten zugunsten einer genauen Beobachtung und ausgeprägten Konturierung der wahrgenommenen Welt. Diese Konstellation scheint deshalb so alltäglich bzw. alltagsnah, weil es sehr genau dem tagtäglichen Wahrnehmen von Stimmungen als sogenannten „background emotions“ entspricht. Diese Fälle haben also weder mit extremem Impressionismus noch mit extremem Expressionismus zu tun, entsprechend ihres Stimmungstyps. Denn auch „background emotions“ färben allenfalls die Wahrnehmung der Außenwelt, aber behindern oder übermalen diese nicht.

Anders hingegen ist dies eben in der Lyrik des Expressionismus, wenn es um so typische Themen wie etwa den „Ich-Zerfall“ oder die Ich-Gefährdung durch Wahnsinn, Selbstmord, Krankheit, Tod, Verfall oder Untergang geht. Die dann wahrgenommene Welt scheint im Sinne der Kategorie der „Abstraktion“ grell zu verschwimmen. Dies erklärt sich vor allem aus dem Status des sich selbst stark spürenden lyrischen Ichs, das in der realen Objektwelt kaum Orientierungspunkte

40 H. Bierhoff & G. Müller: Leadership, mood, atmosphere, and cooperative support in project groups, in: *Journal of Managerial Psychology*, 20 (2005), S. 483-497.

41 S. Silbergeld, G. R. Koenig, R. W. Manderscheid, B. F. Meeker & C. A. Hornung: Assessment of environment-therapy systems: The Group Atmosphere Scale, in: *Journal of Consulting and Clinical Psychology*, 43 (1975), S. 460-469.

42 N. Puccinelli, R. Deshpande & A. Isen: Should I stay or should I go? Mood congruity, self-monitoring and retail context preference, in: *Journal of Business Research*, 60 (2007), S. 640-648.

für seine existentielle Gestimmtheit findet: Denken wir an Gedichte Trakls, Heyms, Lichtensteins oder Benns, denken wir aber auch etwa an Gedichte Karl Krolows, Hilde Domins, Franz Hodjaks oder das Spätwerk Ernst Jandls. Wir können dieses Phänomen mit Matthew Ratcliffes Theorie der „existential feelings“ erklären, wenn wir solche Gedichte als Darstellung einer eher „existentiellen“ Stimmung begreifen. Der umgekehrte Fall liegt in der eher impressionistischen Lyrik vor. In dieser scheint die im Gedicht wahrgenommene Welt mit dem lyrischen Ich zu verschmelzen, wenn wir neben der Romantik insbesondere an die impressionistische Stimmungsliryk Dauthendeyes, Hofmannsthals oder Rilkes, aber auch etwa an Gedichte aus dem Umfeld des „magischen Realismus“ denken. Es dominiert also die Einfühlung, die freilich wiederum ins Extreme steigerbar ist. „Einfühlend“ ist etwa die genuin mystische Erfahrung im Sinne einer *unio mystica*, die Einfühlung in die „Aura der Dinge und Elemente“, wie sie insbesondere Walter Benjamin beschrieben hat. Aber auch die sogenannte „Ingression“, also das „Hineingeraten in räumlich ergossene Atmosphären“, kann als Form einer Einfühlung im Gedicht zur Darstellung kommen. Der Unterschied liegt in der Differenz zwischen mystischer Erfahrung und situativer Ingression: Die „einfühlende“ Verschmelzung mit den Dingen ist eine dauerhaft-mystische Erfahrung, die die Grenzen des lyrischen Ichs aufhebt; das „Hineingeraten“ in atmosphärisch sich erstreckende Halbdinge hingegen ist ein transitorischer Prozess, der sich ebenso schnell wieder auflösen kann, also bloß situativen Status besitzt.

Wichtig ist in jedem Fall: Man kann in jedem lyrischen Motiv – sei es die Nacht oder der Tag, die Isolation oder der Rausch, die Stille oder die Aura einer Großstadt – sowohl impressionistische wie expressionistische Versionen finden, die *beide* ihr Motiv explizit erspüren. Natürlich können wir nach wie vor abstraktere und einfühlerdere bzw. „expressionistische“ und „impressionistische“ Stilformen unterscheiden. Wir haben aber zugleich zu erklären, warum beide Darstellungsformen dahingehend vergleichbar, ja identifizierbar sind, als sie beide etwa vom „Spüren der Nacht“ sprechen. Goethes *Dämmerung senkte sich von oben* erspürt den Einbruch der Nacht ebenso wie Ernst Blass' expressionistisches Gedicht *Augustnacht*. Und Karl Krolows „existentielles“ Gedicht *Der Nächtliche* erspürt die Nacht ebenso wie Paul Celans „hermetischer“ Text *Schlaf und Speise* (vgl. Kapitel IV, d). Allerdings wird etwa bei Krolow die Nacht auch zu einem Wesenszug des lyrischen Ichs, und bei Celan übernimmt sie gar die aktive Rolle im Prozess des Aufspürens und Einfühlens: Eine für Goethe wohl vollkommen undenkbbare Konstellation! Denn wo Goethes *Dämmerung senkte sich von oben* eine sehr präzise Ingression in die Sphäre der sich senkenden Dämmerung beschreibt, wird die äußere Welt bei Celan im Sinne der *epoché* Ratcliffes bzw. Husserls gleichsam eingeklammert zugunsten der Fokussierung eines existentiellen Gefühls der „Umnachtung“. Entscheidend dabei ist: Leiblichkeit als Prinzip des Spürens liegt allen Nachtgedichten zugrunde, egal ob einfühlernd oder abstrahierend.

## Zusammenfassung

Wir haben anhand dreier Stimmungstypen jene kognitiven Dynamiken zu erläutern versucht, die dem Erspüren von Stimmungen zugrunde liegen. Ziel dieser Übersicht war der Versuch, ein dieses Buch grundlegend prägendes Phänomen – die auffallende Affinität sowohl impressionistischer wie expressionistischer, sowohl einführender wie abstrahierender, sowohl konkreter wie hermetischer Texte zum Prinzip des lyrischen Gespürs – auf eine grundlegende Dynamik von Stimmungen zurückzuführen. Und doch können wir in der Erklärung dieses „Müller-Tammischen Phänomens“ nicht ganz auf jene diskursanalytische Perspektive verzichten, wie sie in *Einführung als Abstraktion* vorliegt. Um daher den Bogen zu schlagen zwischen den hier dargelegten Stimmungstheorien im Rahmen der Emotionspsychologie und der Karriere des Stimmungsbegriffes in der Lyrikgeschichte, müssen wir nun genauer nachvollziehen, wodurch die von uns eingangs behauptete Renaissance der Stimmungen in der Lyrik der Moderne motiviert ist. Dies hat unmittelbar diskursive Gründe, die ihren Ort in der Hegelschen *Ästhetik* haben, wie wir schon eingangs betonten. Hegels Fehldeutung der Stimmungsliteratur der Romantik setzen wir also als Ausgangspunkt, um von dort aus das auch nach dem Ende der Romantik einigermaßen ungebrochene Interesse der lyrischen Moderne am Stimmungsmotiv zu erklären. Dieses ist einerseits Indiz einer grundsätzlich ästhetischen Faszination, andererseits jedoch immer auch der deutliche Versuch, die Hegelsche Desavouierung der anfangs romantischen Stimmungsliteratur zu korrigieren. Erst vor dem Hintergrund dieser wichtigen diskursiven Zusammenhänge können wir dann fragen, inwiefern und unter welchen neuen Vorzeichen stimmungsmaßige Empfindungen aus heutiger, von den Kenntnissen der Emotionspsychologie her denkender Sicht eingehen können in eine Theorie der Lyrik. Die entscheidende Erkenntnis in die zuvor gewonnene Dynamik von Stimmungen ist dabei, dass Stimmungen offenkundig situative Momente darstellen. Darum werden wir im Folgenden von Situationslyrik sprechen.

## „SITUATIONSLYRIK“: ZUM PROFIL EINER NEUPHÄNOMENOLOGISCHEN POETIK

Wir haben bisher den Begriff des Gespürs und dessen Gegenstände – Stimmungen, Atmosphären, Situationen – definiert. Die entscheidende Frage ist nun, wie dieser letztlich primär psychologische Komplex eingehen kann in lyrische Texte. Um diese Frage zu beantworten, haben wir schon in der Einleitung den Begriff des lyrischen Gespürs näherhin präzisiert, d. h. als *Abduktion eigenleiblicher Erfahrungen in rhythmisierter Sprachform* umschrieben. Diese Formel gilt es nun zu erläutern, sie erklärt die Transformation einer leiblich „spürenden“ Form der Erfahrung in einen lyrischen Text. Und zugleich ermöglicht uns diese Formel, eine zwangsläufig drohende Verwechslung der hier formulierten Lyriktheorie mit der Poetik Emil Staigers möglichst effektiv und nachhaltig auszuschließen. Auch die Differenz zur „Erlebnislyrik“ goethescher Prägung, wie sie in der Poetik Käte Hamburgers formuliert ist, dürfte angesichts der nun zu erläuternden Formel deutlich werden. Denn diese basiert – anders als die Erlebnislyrik Hamburgers – auf der Transformation überraschender Beobachtungen in allgemeingültige Formen, wie wir unter Bezugnahme auf die Logik Charles Sander Peirce bzw. dessen Begriff der „Abduktion“ bereits betonten. Die Abduktion leistet dasjenige, was in diversen Lyriktheorien seit der von Margarete Susman ausgehenden Unterscheidung zwischen biographischem und lyrischem Ich stets angedeutet, bisher jedoch noch nicht befriedigend umgesetzt worden ist. Die Abduktion liefert jene Verallgemeinerung bzw. Fiktionalisierung einer individuellen Form der Wahrnehmung bzw. Erfahrung, die es erlaubt, die Inhalte eines Gedichtes vom „Erleben“ des Autors radikal zu trennen.

Die Abduktion leistet also jene Allgemeingültigkeit lyrischer Texte, die Kaspar H. Spinner mit dem Begriff der „Leerdeixis“<sup>1</sup> beschrieb und die Heinz Schlaffer zu der These brachte, ein lyrischer Text müsse als „strukturell anonym gelten“<sup>2</sup>. Sowohl Schlaffer als auch Spinner bezogen sich mit dieser These auf einen Rezeptionsprozess, nach welchem das in einem Gedicht geschilderte „Erlebnis“ letztlich als eines des Lesers und nicht des Autors gelten müsse. Beide verabsäumten jedoch eine theoretische Erläuterung der wichtigen Frage, welche Prozesse der Verallgemeinerung zunächst erfüllt sein müssen, damit eine solche „Aneignung von Gedichten“ durch den Leser funktionieren kann. Denn zweifellos ist nicht jeder lyrische Text dazu prädestiniert, im Sinne einer Leerdeixis im Nachsprechen zu-

1 Kaspar H. Spinner: Zur Struktur des lyrischen Ich, a. a. O., S. 18f.

2 Heinz Schlaffer: Die Aneignung von Gedichten. Grammatisches, rhetorisches und pragmatisches Ich in der Lyrik, in: *Poetica* 27 (1995), S. 38-57, hier S. 47.

gleich auch verstanden zu werden, wie Matías Martínez mit Recht kritisierte: Wer die dunklen Gedichte Rilkes oder Celans nachspricht, wird wissen, dass dies schwierig ist.<sup>3</sup> Der Leerdeixis muss eine Regel der Verallgemeinerung zugefügt werden, und diese leistet der Begriff bzw. der Prozess der Abduktion. Wir werden daher hinter den von Spinner und Schlaffer erreichten Differenzierungsgrad nicht zurückfallen, sondern diesen vielmehr ausweiten. Die Auffassung, die Leerdeixis eines dekontextualisierten lyrischen Textes werde im Rezeptionsvorgang durch den Leser erfüllt, setzt nämlich eine Fiktionalisierung der im Gedicht geschilderten Wahrnehmung voraus, deren Gesetzmäßigkeit mit der Logik der „Abduktion“ sehr präzise beschreibbar ist.

Dabei betone ich ausdrücklich, dass dieser Prozess der Verallgemeinerung sich keineswegs beißt mit unserem neuphänomenologischen Ansatz, im Gegenteil. Denn auch bei Hermann Schmitz ist das leibliche Spüren radikal getrennt vom Selbstverständnis einer real historischen Person, wie noch zu zeigen ist. Freilich ist leibliches Spüren nach Schmitz nicht „strukturell anonym“, wohl aber vollkommen getrennt von einer personalen Subjektivität zugunsten einer adverbial bestimmbaren Subjektivität, die Schmitz auch als „Mir-Subjektivität“ von einer „Ich-Subjektivität“ unterscheidet.<sup>4</sup> Nach Schmitz „sind subjektive Tatsachen ohne Subjekte möglich, Subjekte aber nicht ohne subjektive Tatsachen.“<sup>5</sup> Diese subjektiven Tatsachen bezeichnet Schmitz mit dem Begriff der Situation.<sup>6</sup> Schmitz liefert als Beispiele etwa die „Gefahrensituation auf der Straße, in der sich der mit hoher Geschwindigkeit eintreffende Autofahrer am Steuer nur durch sofortiges, geschicktes Reagieren der Katastrophe entziehen kann.“ Nach Schmitz habe der Fahrer keine Zeit, die einzelnen Sinnesdaten zu ordnen; er müsse vielmehr „mit einem Schlage die Situation ganzheitlich wahrnehmen und auch schon angepasst handeln.“<sup>7</sup> Eben dies aber ist eine subjektive Tatsache bzw. eine Situation.

Solche Situationen sind es, die auch in den Texten des lyrischen Gespürs in den Fokus der Aufmerksamkeit geraten. Wir werden nunmehr die Geschichte des Versuches rekonstruieren, solche eher diffusen Situationen bzw. Stimmungen als Grundlage lyrischer Texte zu definieren. Dass dieser Versuch immer in der Auseinandersetzung mit der *Ästhetik* Hegels seine entscheidende Hürde hat, dies erkennen wir vor allem am Bestreben gerade moderner Lyrik, die „Innerlichkeit“ der romantischen Tradition zu verabschieden, um so zu einer neuen „Leiblichkeit“ zu

3 Matías Martínez: Das lyrische Ich. Verteidigung eines umstrittenen Begriffs. In: Autorschaft. Positionen und Revisionen. Hrsg. von Heinrich Detering. Stuttgart u.a. 2002 (= Germanistische Symposien; Berichtsbände, 24), S. 376-389.

4 Hermann Schmitz: Personale und präpersonale Subjektivität, in: Logos. Zeitschrift für systematische Philosophie 6 (1999-2000), S. 52-66, hier S. 58.

5 Ebd.

6 Situationen sind charakterisiert durch ihre Ganzheit, d.h. durch Zusammenhalt in sich und Abgeschlossenheit nach aussen; durch ihre Bedeutsamkeit, bestehend aus Sachverhalten, Problemen und Programmen, und durch eine Binnendiffusion in dem Sinne, dass nicht alles, was an Bedeutungen in der Situation vorkommt, als Einzelnes existiert und z.B. Punkt für Punkt einzeln benannt werden könnte. Vgl.: Schmitz: Der unerschöpfliche Gegenstand, a. a. O., S. 66.

7 Ebd.

gelangen, das „Ich“ also als unrettbar zu erklären, zugleich aber anhand sprachlicher Verfahren in die Wahrnehmungssphäre einer „präreflexiven Subjektivität“ vorzudringen. Diese etwa bei Hofmannsthal so auffällige Anstrengung lässt sich wohl nur durch den Versuch erklären, jenes grundlegende Missverständnis zu korrigieren, welches dem Begriff der Stimmungslirik seit dem frühen neunzehnten Jahrhundert zugrunde liegt.

### Ausgangspunkt „Stimmungslirik“: Zur Geschichte eines Missverständnisses

Seit David Wellberys grundlegendem Essay zur Begriffsgeschichte der Stimmungskategorie weiß man um die Differenz zwischen dem Begriffsverständnis des 18. und demjenigen des 19. Jahrhunderts: „Der Ichbezug des modernen Stimmungsbegriffs fehlt bei Kant und [...] seinen unmittelbaren Nachfolgern völlig.“<sup>8</sup> Kant stehe noch in der Denktradition des „musikalischen Stimmungsbegriffes“, weshalb er darunter wesentlich eine bestimmte „Proportioniertheit“ verstand und in der *Kritik der Urtheilskraft* entsprechend die Stimmung als „proportionierte Stimmung“<sup>9</sup> begriff. Entscheidend ist die Schlussfolgerung Wellberys: „Was Kant mit dem Begriff der Stimmung benennt, wird – wie im Falle der musikalischen Stimmung – von außen beobachtet.“<sup>10</sup> Natürlich stellt sich vor diesem Hintergrund die Frage, ob dem Begriff der Stimmungslirik eine vergleichbare Umdeutung eingeschrieben ist. Nachdem wir zuvor den Begriff der Stimmung zu systematisieren versuchten, rekonstruieren wir also nun den Begriff der Stimmungslirik.<sup>11</sup> Beginnt Wellberys Geschichte der Kategorie der Stimmung mit Kants *Kritik der Urtheilskraft* von 1790, so scheint der Begriff der Stimmungslirik meines Erachtens erstmals in August Wilhelm Schlegels *Vorlesungen über philosophische Kunstlehre* von 1798 entwickelt zu sein. Schlegel begreift Lyrik als eine „unmittelbare Darstellung innerer Zustände“, welche als Ausdruck jedoch nicht mimisch, sondern „musikalisch“ sei, wie es im Paragraph 186 seiner Vorlesungen heißt.<sup>12</sup> Dabei stehen die Überlegungen Schlegels ganz eindeutig unter dem Eindruck des triadischen Gattungsmodells von Epik, Lyrik und Prosa, demnach sind Stimmungen hier eine Domäne der „lyrischen Poesie“. Die „äußere Welt des lyrischen Dichters“ sei also „ganz subjektiv bestimmt, es sind für ihn nur solche Gegenstände vorhanden, die mit seiner Stimmung im Zusammenhange stehen, und sie berühren seinen Geist

8 David Wellbery: Stimmung, in: K. Barck u. a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 5, Stuttgart/Weimar: Metzler 2003, S. 703-733, hier S. 709.

9 Zitiert nach: Ebd.

10 Ebd.

11 Hinsichtlich der Geschichte der Kategorie der Stimmung sei auf Wellberys grundlegende Darstellung in den *Ästhetischen Grundbegriffen* verwiesen, vgl.: Ebd.

12 August Wilhelm Schlegels Vorlesungen über philosophische Kunstlehre mit erläuternden Bemerkungen von Karl Christian Friedrich Krause, hg. v. August Wünsche, Leipzig 1911, S. 131.

nur von der Seite, die derselben homogen ist.<sup>13</sup> Auch die „lyrische Diktion“ wählt unter „den Formen und Bestandteilen der Sprache nur solche [...], die der jedesmaligen Stimmung auf das Speziellste entsprechen“<sup>14</sup>. Darin liegt der wesentliche Unterschied etwa zur „epischen Diktion“. Beispiele der lyrischen Stimmungen, die nach Einschätzung Schlegels „immer ein individuelles Kolorit“ haben, sind etwa die „lyrische Begeisterung“: In dieser dominiere eine „völlige rhythmische Gesetzlosigkeit“, ein Ausdruck „der einseitigsten und ungehemmten Energie“, wie er „in keiner andern Gattung als der lyrischen stattfinden darf“<sup>15</sup> und speziell bei Pindar vorliege. Ein anderes Beispiel lyrischer Stimmungen ist dann die Elegie:

Daß sanfte Schwermut gewöhnlich als der Charakter der elegischen Gattung angegeben wird, läßt sich insofern rechtfertigen, als dies eben die Stimmung ist, welche aus der Vereinigung der Besonnenheit mit einer innigen Regung entspringt; nur darf man nicht erwarten, diesen Charakter in jeder einzelnen Elegie anzutreffen. [...] jede Gemütsstimmung wird, sobald die Betrachtung und die Besonnenheit hinzukommt, schwermütig und elegisch.<sup>16</sup>

Eine entscheidende Verlagerung erfährt diese romantische Theorie der Stimmungsliryk kurze Zeit später in Friedrich Hölderlins um 1800 verfasstem Aufsatz *Über die Verfahrensweise des poetischen Geistes*. Dieser Text ist, wie Winfried Menninghaus gezeigt hat, im Ganzen eine Theorie der Darstellung. Die Bewegung des Textes geht, so Menninghaus, vom „Geist“ zur „Sprache“, und als Hauptmotor dieser Vermittlung, als die der „Verfahrensweise des Geistes“ zugrunde liegende Tätigkeit erweist sich „die unendlich schöne Reflexion“. Der Text analysiert also dialektische Entfaltung und Selbsterkenntnis des poetischen Ichs im Gedicht, wobei diese Selbsterkenntnis primär eine Erkenntnis der ursprünglichen Einheit des Selbstbewusstseins ist. Das heißt die Reflexion kann nicht als Urheber des Selbstbewusstseins gelten, denn dieses wird als ein vereinter Urzustand gedacht, der allem vorausgeht und begrifflich nicht darstellbar ist. Am Anfang steht also zunächst nur das „innere idealische Leben in verschiedenen Stimmungen“, also ein Ich-Zustand, den Hölderlin im Text 22mal mit dem Begriff der Empfindung und 30mal mit dem Begriff der ‚Stimmung‘ markiert.<sup>17</sup> Dieser Zustand ist Ausgangspunkt einer Selbsterkenntnis, bei welcher der Mensch „sich als Einheit in Göttlichem-Harmoniscentgegengesetztem enthalte[n], so wie umgekehrt, das Göttliche, Einige, Harmoniscentgegengesetzte, in sich, als Einheit enthalten erkenne.“<sup>18</sup>

Wie aber soll das geschehen? Es droht die Gefahr, dass diese Übereinstimmung nicht zu einer unendlichen Einheit werde, sondern zu einer leeren Unendlichkeit, und zwar aufgrund der von Hölderlin im Text sehr präzise herausgearbeiteten Pro-

13 Ebd., S. 137.

14 Ebd., S. 139.

15 Ebd., S. 140.

16 Ebd., S. 146.

17 Vgl.: Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke. 6 Bände, Band 4, Stuttgart 1962.

18 Ebd., S. 270.

blematik, dass eine jede Form der Reflexion auf dieses ursprüngliche idealische Leben in verschiedenen Stimmungen zugleich eine Abtrennung, eine Spaltung von diesem provoziert. Sich selbst mit dieser ursprünglichen und unzertrennlichen Sphäre der als reine Stimmung empfundenen Sphäre des Geistes zu identifizieren, dies würde bedeuten, die Unzertrennlichkeit dieser Sphäre zu zerstören. An eben diesem Punkt liefert Hölderlin ein gegenüber vielen Theoretikern lyrischer Stimmungen wie etwa Hegel eher funktionales Konzept des Stimmungsbegriffes: Das macht diesen Text so interessant. Zunächst betrachtet Hölderlin dieses „innere idealische Leben in verschiedenen Stimmungen“<sup>19</sup> als Ausgangspunkt jedes Gedichts. Dieses innere idealische Leben in verschiedenen Stimmungen gelte es im Gedicht bzw. in dessen Verlauf zu begründen, was wiederum in verschiedener Form stattfinden kann. Erstens kann die „idealische Stimmung als Empfindung aufgefasst“ werden, ist also als solche „die Hauptstimmung des Dichters“, und wird durch den Vorgang des Begründens als ein *Verallgemeinbares* betrachtet. Zweitens kann sie als Streben festgesetzt werden, und wird durch das Begründen „als *Erfüllbares*“ betrachtet. Und Drittens kann sie als „intellektuale Anschauung“ festgehalten werden, dann wird sie durch das Begründen „als *Realisierbares* betrachtet“.<sup>20</sup>

Ein rein poetisches Leben beginnt also mit einer idealisch charakteristischen Stimmung und schreitet fort im Wechsel der Stimmungen, wobei jedesmal die nachfolgende durch die vorhergehende bestimmt, zugleich aber auch von dieser „entgegengesetzt“<sup>21</sup> ist, sodass die verschiedenen Stimmungen nur in metaphorischer oder, wie Hölderlin auch sagt, hyperbolischer Form verbunden sind. Entscheidend ist der Gedanke, dass gerade im stärksten Gegensatz der ersten idealischen und zweiten künstlerischen Stimmung das Unendlichste sich am fühlbarsten darstellt. Zugleich aber geht es in diesem Wechsel der Stimmungen des Gedichtes darum, dass „der Geist in einem Momente wie im andern fortdauernd und in den verschiedenen Stimmungen sich gegenwärtig bleibe, wie er sich gegenwärtig ist in der unendlichen Einheit.“<sup>22</sup> Die Sphäre des Geistes wird also nicht in der Reflexion identifiziert, sondern in der Stimmung als „einig entgegengesetztes unzertrennlich gefühlt, und als gefühltes erfunden.“<sup>23</sup> Dieser Prozess hat nach Hölderlin weder mit Genie noch mit Kunst zu tun, wohl aber mit dem, was in diesem Essay die „Identität der Begeisterung“ genannt wird, welche Hölderlin auch als „die Vergegenwärtigung des Unendlichen“ bzw. des „göttlichen Moments“ begreift. Es geht um die Abfolge von lyrischen Stimmungen, in denen der Mensch seine Bestimmung erfährt, welche ihrerseits darin besteht, dass der Mensch

sich als Einheit in Göttlichem-Harmoniscentgegengesetztem enthalten, so wie umgekehrt, das Göttliche, Einige, Harmoniscentgegengesetzte, in sich, als Einheit enthalten erkenne. *Denn dies ist allein in schöner heiliger, göttlicher Empfindung möglich,*

19 Ebd., S. 257.

20 Ebd.

21 Ebd.

22 Ebd., S. 262.

23 Ebd.

in einer Empfindung, welche darum schön ist, weil sie weder bloß angenehm und glücklich, noch bloß erhaben und stark, noch bloß einig und ruhig, sondern alles zugleich ist.<sup>24</sup>

Wie verhält sich die Kritik Hegels an den Stimmungen der romantischen Lyrik zu diesen beiden Definitionen? Zum einen verkennt die Kritik Hegels den intermediären Ausgangspunkt der Stimmungstheorie, wohingegen August Wilhelm Schlegels Überlegungen zum Verhältnis von Stimmung und Lyrik ihren entscheidenden Bezugspunkt in der Übertragung musikalischer Aspekte auf die Lyrik hatten, wie schon Paul Böckmann zeigte.<sup>25</sup> Und zum anderen birgt Hegels Begriff der Innerlichkeit ein Missverständnis, wenn wir dagegen Hölderlins Überlegungen zur Darstellbarkeit von Stimmungen heranziehen. Zwar sind es auch bei Hegel innere Stimmungen, die in seiner Lyriktheorie die „eigentlich lyrische Einheit“<sup>26</sup> bilden. Bei Hölderlin sind Stimmungen jedoch keine Launen, sondern zu begründende Ausgangsempfindungen, die vom Dichter gesetzt und unterschiedlich dargestellt werden können. Hegel reduziert diese Überlegungen ganz erkennbar, wenn in seiner *Ästhetik* die „Hauptsache“ lyrischer Texte „die Auffassungsweise und Empfindung des Subjekts, die freudige oder klagende, mutige oder gedrückte Stimmung, die durch das Ganze hindurchklingt“<sup>27</sup>, sei. Hegel hat also nicht nur das Kriterium der Intermedialität im Sinne der Übertragung musikalischer auf lyrische Aspekte, sondern auch die zentrale Problematik der Darstellbarkeit von Stimmungen verkannt. Zudem ist sein Begriff der Stimmungslirik erkennbar polemisch, denn spottend äußert er sich über „das ganz leere Lirum-larum, das Singen und Trällern rein um des Singens willen als echt lyrische Befriedigung des Gemüths, dem die Worte mehr oder weniger bloße gleichgültige Vehikel für die Aeüßerung der Heiterkeiten und Schmerzen werden.“<sup>28</sup>

Ungeachtet dieser Polemik erwies sich der Vorwurf der Innerlichkeit jedoch als ausgesprochen folgenreich, wie die Geschichte des Wortes Stimmungslirik im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts verdeutlicht. Auf diesen reagiert schon Rudolf Gottschalls *Poetik* von 1858: „Den reichsten Stoff für die Lyrik“ biete demnach „das Gemüth selbst mit seinen Stimmungen, Leidenschaften, all' seinen inneren Begebenheiten.“<sup>29</sup> Lyrik ist nach Gottschall aus dem „Bedürfniß des Gemüths“ entstanden, „sich selbst in künstlerischer Verklärung gegenwärtig zu werden“<sup>30</sup>. Fehlte es demnach in der Musik, „die geschichtlich der Dichtkunst vorausging“ am Wort, sodass diese zwar „den dunkeln Grund des Gemüthes“ zu erregen, „die See-

24 Ebd., S. 270. (Kursivierung im Original!)

25 Paul Böckmann: Formen der Stimmungslirik, in: Ders.: Formensprache. Studien zur Literarästhetik und Dichtungsinterpretation, Hamburg 1954, S. 425-452.

26 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik III, in: Ders.: Werke Band 15, hg. v. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt am Main 1970, S. 421.

27 Ebd., S. 422.

28 Ebd., S. 421.

29 Rudolph Gottschall: Poetik. Die Dichtkunst und ihre Technik. Vom Standpunkte der Neuzeit. Breslau 1858, S. 253.

30 Ebd., S. 250.

le [aber] nicht von der Dumpfheit befreien“ könne, so gelang eben dies der Lyrik: „Erst als sich zur Lyra, Cithar und Flöte das melodische Wort gesellte, wurde der Zauber der Stimmung gelöst; denn erst die ausgesprochene Stimmung befreit die Seele.“<sup>31</sup> Wie eng dies trotz affirmativer Geste an Hegel orientiert bleibt, verdeutlicht Gottschalls These, Stimmungen seien ein „Element [...], das sich nicht geist- und lebensvoll bewegt und ausbreitet.“<sup>32</sup> Dies ist präzise das Gegenteil der These Hölderlins, dessen Darstellungstheorie ja eben davon ausging, dass Stimmungen sich „geist- und lebensvoll“ bewegen und ausbreiten. Ähnlich argumentiert auch noch die *Ästhetik* Eduard von Hartmanns vor dem Hintergrund der Hegelschen Kritik an der Innerlichkeit. Denn wie Hegel den Begriff der Stimmung mit Nachdruck vom Begriff der Gelegenheit unterscheidet – „nicht die äußere Gelegenheit als solche“, sondern die „poetische(n) Gemütsstimmung“ bilde den lyrischen „Gegenstande“<sup>33</sup> –, so unterscheidet Hartmann entsprechend zwischen Stimmungslyrik und Situationslyrik:

Die *Stimmungslyrik* schildert die Gefühle entweder, ohne sie auf objektive Ursachen zu beziehen, oder auch, indem sie sie auf nebensächliche oder irrtümliche Ursachen bezieht. Die *Situationslyrik* schildert die Gefühle im Zusammenhang mit den Situationen, durch welche sie hervorgerufen sind, so daß die letzteren der Darstellung der ersteren zur Verdeutlichung und Verstärkung dienen. *Die kontemplative Lyrik hebt aus dem bunten zufälligen Wechsel* der gefühlserregenden Situationen das Wesentliche, Gesetzmäßige, Allgemeine und Notwendige heraus und stellt es im Zusammenhang mit den dadurch gesetzmäßig erregten *Gefühlen* und *Stimmungen* dar.<sup>34</sup>

### Rettungsversuche (I): Die Stimmungslyrik im Symbolismus

Die wahrscheinlich entscheidende Epoche der Stimmungslyrik ist nicht die Romantik, sondern – wie die jüngeren Arbeiten Gisbertz' und Jacobs zeigten – wohl eher das *fin de siècle*.<sup>35</sup> Was den diskursiven Schwerpunkt um 1900 von demjenigen um 1800 entscheidend profiliert, ist der Hintergrund der spätestens ab 1890 konkurrierenden ‚Ismen‘ der Kunst. Entscheidend ist dabei die theoretische Konkurrenz zwischen Naturalismus und Symbolismus, wie ein Blick auf Hermann Bahrs Essay mit dem Titel *Symbolisten* zeigt, der im Juni 1892 in *Die Nation. Wochenschrift für Politik, Volkswirtschaft und Litteratur* erschien. Die berühmte Kunst der Nerven ist demnach auch eine Kunst der Stimmungen, und eben dies sei programmatisch für den „neuen Symbolismus“, denn dieser wolle „die Nerven

31 Ebd., S. 251.

32 Ebd., S. 249.

33 Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik III, a. a. O., S. 426.

34 Eduard von Hartmann: Grundriß der Ästhetik (= System der Philosophie im Grundriß, Band 8), Bad Sachsa Südharz 1909, S. 243.

35 Anna-Katharina Gisbertz: Stimmung – Leib – Sprache. Eine Konfiguration in der Wiener Moderne. Paderborn u.a. 2009.

in jene Stimmungen zwingen, wo sie von selber nach dem Unsinnlichen greifen“<sup>36</sup>. Dazu verwende der Symbolismus „die Symbole als Stellvertreter und Zeichen nicht des Unsinnlichen, sondern von anderen ebenso sinnlichen Dingen“. Es geht also darum, an die Romantik anzuschließen, ohne dabei romantisch zu erscheinen. Der Symbolismus hat jedoch partiell die romantische Gemütsstimmung durch die Analyse heterogener Zeitstimmungen ersetzt, wie das folgende Zitat verdeutlicht:

Die Absicht aller Lyrik ist immer die gleiche: Ein Gefühl, eine Stimmung, ein Zustand des Gemüthes soll ausgedrückt und mitgeteilt, soll suggeriert werden. Was kann der Künstler thun? Das nächste ist wohl, es zu verkünden, sein inneres Schicksal zu erzählen, zu beschreiben, was und wie er es empfindet, in recht nahen und ansteckenden Worten. Das ist die rhetorische Technik. Oder der Künstler kann die Ursache, das äußere Ereigniß seiner Stimmung, seines Gefühls, seines Zustandes suchen, um, indem er sie mittheilt, auch ihre Folge, seinen Zustand mitzuthemen. Das ist die realistische Technik. Und endlich, was früher noch Keiner versucht hat: der Künstler kann eine ganz andere Ursache, ein anderes äußeres Ereigniß finden, welche seinem Zustande ganz fremd sind, aber welche das nämliche Gefühl, die nämliche Stimmung erwecken und den nämlichen Erfolg im Gemüthe bewirken würden. Das ist die Technik der Symbolisten.<sup>37</sup>

Auch die „Technik der Symbolisten“ bedient sich der lyrischen „Stimmungen“, diese sind jedoch nicht empfindsamer Ausdruck des „inneren Schicksals“, sondern beziehen sich vielmehr auf ein fremdes „äußeres Ereigniß“, welches aber dennoch „die nämliche Stimmung erwecken“ solle. Für Bahr sind Stimmungsgedichte der Moderne also kein direkter, sondern allenfalls ein indirekter Ausdruck von Stimmungen. Was damit gemeint ist, erläutert er an einem Beispiel, das sich sehr deutlich um eine Distanzierung falscher Innerlichkeit im Sinne Hegels bemüht. Denn wo der „rhetorische Dichter [...] jammern und klagen und stöhnen“ wird angesichts der elegischen Darstellung einer verlustreichen Erfahrung, der „realistische Dichter“ hingegen „einen genauen und deutlichen Bericht aller äußeren Thatsachen“ liefere, leiste „der symbolische Dichter“ eine Umschreibung: „er wird ganz andere und entfernte Thatsachen berichten, aber welche fähig sind, das gleiche Gefühl, die nämliche Stimmung, den gleichen Zustand, wie in dem Vater der Tod des Kindes, zu wecken. Das ist der Unterschied, das ist das Neue.“<sup>38</sup> Dass Bahrs Essay einflussreich war, scheint schon Stefan Georges *Einleitungen und Merksprüche* aus den *Blättern für die Kunst* von 1894 nahezu legen. Ähnlich der zitierten Passage schreibt George dort im zweiten Band vom März 1894, ein Gedicht sei „nicht wiedergabe eines gedankens sondern einer stimmung“, die durch ein „Sinnbild (symbol)“ geleistet werde: „Wir wollen keine erfindung von geschichten sondern wiedergabe von stimmungen“. Diese Wiedergabe von Stimmungen meint

<sup>36</sup> Hermann Bahr, Symbolisten. In: Hermann Bahr, Studien zur Kritik der Moderne. Frankfurt a. M. 1894, S. 28.

<sup>37</sup> Ebd., S. 28f.

<sup>38</sup> Ebd.

auch: „keine betrachtung sondern darstellung keine unterhaltung sondern ein-  
druck“, anders gesagt:

Das Gedicht ist der höchste der endgültige ausdrück eines geschehens: nicht wieder-  
gabe eines gedankens sondern einer stimmung, was in der malerei wirkt ist verteilung  
linie und farbe, in der dichtung: auswahl maass und klang.<sup>39</sup>

Schon zwei Jahre danach lieferte der wohl wichtigste Theoretiker des Naturalis-  
mus, Julius Hart, in seinem Essay *Entwicklung der neueren Lyrik in Deutschland*  
von 1896 die Antwort auf das neue symbolistische Programm. Der Aufsatz er-  
schien im Juni 1896 in der Zeitschrift *Pan*, also jener seit 1895 in Berlin von Otto  
Julius Bierbaum und Julius Meier-Graefe herausgegebenen Kunstzeitschrift, die  
bekanntlich das wichtigste Organ des Jugendstils in Deutschland darstellte. Wenn  
es nach Hart das „objektive Trachten“ sei, welches „die neue Lyrik von der älteren“  
scheidet, dann liegt dies am „schärfstausgeprägten subjektiven Charakter“, welchen  
Hart ganz im Sinne Hegels in der „älteren“ Lyrik, also der Romantik angelegt sah:  
„Seit hundert Jahren stand die europäische Poesie unter der Herrschaft des voll-  
kommensten Subjektivismus.“ Entsprechend sei „die Kraft der Objektivität, deren  
keine Kunst entbehren kann, allzusehr untergraben worden.“ Wenn demnach die  
Kategorie der Stimmung geprägt ist durch den vollständigen Rückzug „von der  
Aussenwelt“, durch die Beschränkung „auf das Innenleben“, dann wiederholt auch  
Hart in nuce ein Hegelsches Argument:

Die Dichtung löste sich zuletzt in dünne Gefühle, in einen ätherischen Hauch von  
Stimmungen auf. Und diese verschwebende Stimmungslyrik gallertartigen Wesens  
mit ihren weichen, verhallenden Tönen, ihren kaum angedeuteten Empfindungen,  
die sich in kleinen Zwei- und Dreistrophern erschöpfte, wollte als die einzig berech-  
tigte gelten. Sie eiferte gegen eine geistig-ideelle Dichtung, die sie als Gedankendich-  
tung, als Reflexionslyrik anzuschwärzen wusste und betrog sich damit um die Er-  
kenntnis und das Verständnis tiefsten Wesens Goethe'scher Lyrik.<sup>40</sup>

Nach Hart werde die Stimmungslyrik bzw. die „alte Subjektivitäts- und Gefühlsly-  
rik“ in der Moderne durch eine naturalistische „Grossstadtlyrik“ ersetzt, aber auch  
durch eine „schauende und beobachtende Objektivitätspoesie“. Statt des reinsten  
Lyrismus nehme die moderne Lyrik nun „mehr episch-dramatischen Charakter“  
an: „Die Gedichte wachsen in der Breite und in der Länge an.“<sup>41</sup> Mit Harts Vor-  
wurf ist nunmehr jenes bei Bahr und George noch fehlende, entscheidende Stich-  
wort gegeben, das in den Aktualisierungen der Kategorie Stimmung um 1900  
relevant wird: Die *Objektivierung*. Zwar ist die Definition der „reinen Stimmungs-  
lyrik“ im Sinne jener schlagwortartigen Losung, wie sie Rainer Maria Rilke am  
29. November 1896 in einem Brief an Richard Dehmel verwendete, noch ver-

39 Stefan George: Einleitungen und Merksprüche der Blätter für die Kunst. Düsseldorf, München  
1964, S. 10f.

40 Zitiert nach: Erich Ruprecht, Dieter Bansch (Hrsg.): Jahrhundertwende. Manifeste und Doku-  
mente zur deutschen Literatur 1890-1910, Stuttgart 1981, S. 8.

41 Ebd., S. 8f.

gleichsweise konventionell.<sup>42</sup> Rilke sprach nämlich von einer „Pflege“<sup>43</sup> der Stimmungslirik, was den eher restaurativen Aspekt betont. Anders ist dies jedoch in der Ästhetik Hugo von Hofmannsthals, die mit ihrem weit stärker sprachphilosophischen Ansatz bei der Definition von Stimmungslirik entschieden auf eine Modernisierung setzt. In Hofmannsthals Vortrag über *Poesie und Leben* vom Mai 1896 heißt es zunächst:

Ich weiß nicht, ob Ihnen unter all' dem ermüdenden Geschwätz von Individualität, Stil, Gesinnung, Stimmung und so fort, nicht das Bewußtsein dafür abhanden gekommen ist, daß das Material der Poesie die Worte sind, daß ein Gedicht ein gewichtloses Gewebe aus Worten ist, die durch ihre Anordnung, ihren Klang und ihren Inhalt, indem sie die Erinnerung an Sichtbares und die Erinnerung an Hörbares mit dem Element der Bewegung verbinden, einen genau umschriebenen, traumhaft deutlichen, flüchtigen Seelenzustand hervorrufen, den wir Stimmung nennen.<sup>44</sup>

Entscheidend ist hier der performative Aspekt: Stimmungen stehen am Ende einer kombinatorischen Spracharbeit, in welcher aus dem im Gedicht verwendeten Sprachmaterial Stimmungen beim Leser evoziert werden: Max Kommerell wird diesen Gedanken später wieder aufgreifen. Man ist bei Hofmannsthal zum einen an eine Art Mäeutik verwiesen, wenn diese Stimmungen aus dem Erinnerungsschatz des Lesers entwickelt werden. Zum anderen jedoch – und dies ist das Neue – werden Stimmungen aus einem Materialbegriff entwickelt. Auffallend ist allerdings, dass in diesem Vortrag der Objektivitätsbezug der Stimmung noch fehlt, er wird jedoch sechs Jahre später in Hofmannsthals *Das Gespräch über Gedichte* von 1904 nachgetragen: Stimmungen sind nun – ohne dass der Begriff explizit fällt – „die Gefühle, die Halbgefühle, alle die geheimsten und tiefsten Zustände unseres Inneren“, welche „in der seltsamsten Weise mit einer Landschaft verflochten [sind], mit einer Jahreszeit, mit einer Beschaffenheit der Luft, mit einem Hauch“<sup>45</sup>, wie es in deutlicher Anspielung auf Goethes *Ein Gleiches* heißt. Dieser Hauch ist als primär ästhetisches Phänomen ganz bezogen auf die Phänomenologie von Stimmungen im Sinne „objektiver“ Atmosphären, die die spürbare Verwandtschaft zwischen den inneren Ich-Zuständen und den atmosphärischen Naturphänomenen herstellen. Deziert gegen das im Naturalismus aktualisierte Hegelsche Wort von der Innerlichkeit der Lyrik richtet sich daher auch die berühmte These des Protagonisten Gabriel: „Wollen wir uns finden, so dürfen wir nicht in unser Inneres hinab-

42 Vgl.: Angelika Jacobs: Vom Symbolismus zur „Stimmung“. Zur Poetik des Gefühls beim frühen Rilke, in: „Unter den großen Städten die sympathischste, duldsamste und weiteste“. Rilke und München, hg. v. Rudi Schweikert. Frankfurt a.M. u.a. 2004 (= Blätter der Rilke-Gesellschaft, 25), S. 99-127.

43 Im Brief an Dehmel schreibt Rilke: „Zu erwähnen wäre diesbezüglich nur, daß das Heft reine Stimmungslirik pflegt und das Gedicht noch nirgends veröffentlicht sein darf.“, vgl.: Rainer Maria Rilke: Briefe aus den Jahren 1902 bis 1921, Leipzig 1937, S. 27.

44 Hugo von Hofmannsthal: Poesie und Leben, in: Ders.: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Reden und Aufsätze 1–3. Band 1, Frankfurt a. M. 1979, S. 16.

45 Hugo von Hofmannsthal: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Reden und Aufsätze 1-3. Band 1, Frankfurt a. M. 1979, S. 497.

steigen: draußen sind wir zu finden, draußen.“<sup>46</sup> Und an anderer Stelle: „Wir besitzen unser Selbst nicht: von außen weht es uns an, es flieht uns für lange und kehrt uns in einem Hauch zurück.“<sup>47</sup> Mit dieser Formel ist nicht nur der Hegelschen Kritik, sondern auch den Frontstellungen von Romantik versus Naturalismus bzw. Realismus der Boden entzogen: Lyrik ist spürbares Versinken ins Atmosphärische, also in jene ‚objektiven‘ Stimmungen, die den Naturphänomenen zugrunde liegen, zugleich aber den innersten Ich-Zuständen entsprechen. Möglicherweise liegt hier auch eine Bezugnahme auf Rilke vor. Denn schon Rilke hatte in seinem Vortrag über *Moderne Lyrik* von 1898 den Begriff des „Hauches“ auf „objektive“ Stimmungen bzw. Zeitstimmungen bezogen, welche nur der moderne Dichter zu erspüren vermöge:

Wenn alle Künste Idiome der Schönheitssprache sind, so werden die feinsten Gefühlsoffenbarungen, um welche es sich handelt, am klarsten in derjenigen Kunst erkennbar sein, welche im Gefühle selbst ihren Stoff findet, in der Lyrik. Aber selbst dieser Gefühlsstoff, mag es eine Abendstimmung oder eine Frühlingslandschaft sein, erscheint mir nur der Vorwand für noch feinere, ganz persönliche Geständnisse, die nichts mit dem Abend oder dem Blütentag zu tun haben, aber bei dieser Gelegenheit in der Seele sich lösen und ledig werden.<sup>48</sup>

Nach Rilke ist der „Stoff“ der Lyrik „um so vieles durchscheinender, beweglicher und veränderlicher [...] als in jeder anderen Kunst.“<sup>49</sup> Ist dem Maler die „Landschaft“ ein „Bildmotiv“, so habe es der Lyriker „mit einem breiten, blassen Landschaftsgefühl zu tun, in welches die einzelnen Spezialempfindungen sich aus dem Dämmern seiner Seele projizieren.“ Und während der Maler „an diese Landschaft gebunden ist“, könne es bei dem Dichter geschehen, dass „das ursprüngliche Gefühlsfeld durch die Fülle oder die Stärke der hinzukommenden Einzelgefühle überwuchert, verdeckt und verwandelt wird“, weshalb etwa „das vorhandene Landschaftsgefühl in eine Abendstimmung oder in das Allgemeingefühl von einem Meer übergeht.“ Stimmungen stehen insofern im Zeichen der „während des Schaffens [auftretenden] Neigungen und Bedürfnisse nach einem anderen Motiv“, welche ihrerseits nicht aus dem Stoff, sondern aus „persönlichen Spezialempfindungen“ hervorigen: Diesen Stimmungen bzw. Spezialempfindungen müsse man freilich „Recht und Möglichkeit gewähren, sich auch über die Grenze des Stoffes hinaus irgendwo auszuprägen.“<sup>50</sup> Wenn Rilke dabei den Dichter als eine Art Seismographen schildert, dann basiert dies auf der Vorstellung vom „Hauch der neuen Zeit“ als einer Art Zeitstimmung, welche nur der feinsinnige Dichter zu erspüren vermag:

46 Ebd.

47 Ebd.

48 Rainer Maria Rilke: *Sämtliche Werke*. Band 1-6, Band 5, Wiesbaden und Frankfurt a. M. 1955-1966, S. 365.

49 Ebd., S. 366.

50 Ebd., S. 367.

Wie die kleinste Menge Elektrizität sich in den isolierten Blättchen des Gold- Elektroskops nachweisen läßt, ehe elektrische Wirkung sonst irgendwo bemerkbar wird, so rührt der Hauch der neuen Zeit auch erst an die Tiefen von einigen isolierten, einsamen Menschen, lange bevor die Menge die Strömung empfindet. Und während die Masse auch dann noch feindlich und ablehnend bleibt, sehnt sich der Einsame längst schon den frühesten Offenbarungen entgegen und kann, wenn er tönen darf, ihr treuer zuverlässiger Verkünder werden.<sup>51</sup>

## Rettungsversuche (II): Stimmungslyrik bei Staiger, Kommerell, Böckmann und Killy

Die Diskussion um Stimmungslyrik ist im zwanzigsten Jahrhundert zweimal entscheidend aktualisiert worden: Um 1945 bei Kommerell und Staiger und um 1970 bei Killy und Böckmann. Kritisch auf die Einflüsse der Hegelschen Lyriktheorie bezog sich Emil Staiger, der entsprechend die Hegelschen Begriffe ‚Subjekt‘ und ‚Objekt‘ durch ein neues Konzept ersetzte. Denn Staiger sah im lyrischen Zustand ein gänzlich einsames Ich und Welt bzw. von Innen und Außen, in welchem die beiden Komponenten letztlich ununterscheidbar werden. Um das Zustandekommen dieses Ineinander zu erklären, verknüpfte Staiger die Begriffe „Stimmung“ und „Erinnerung“: „Erinnerung“ soll der Name sein, für das Fehlen des Abstands zwischen Subjekt und Objekt, für das lyrische Ineinander.<sup>52</sup> Dieser sogenannte „Lyrische Stil“ steht in den *Grundbegriffen* in Kontrast zum „Epischen Stil“, den Staiger als „Vorstellung“ definiert, sowie zum „Dramatischen Stil“, den Staiger „Spannung“ nennt. Wenn er das Lyrische als „unmittelbares Verlauten von Stimmung“ beschreibt, dann äußert sich diese Unmittelbarkeit als Einheit von Bedeutung und Klang im lyrischen Wort: eine These, die explizit an Hofmannsthals *Gespräch über Gedichte* orientiert ist.<sup>53</sup> Und wie bei Hofmannsthal wird die lyrische „Stimmung“ als eine Korrespondenz und Kongruenz von „Seele“ und „Landschaft“<sup>54</sup> charakterisiert, weshalb „wir [...] nicht den Dingen gegenüber [sind], sondern in ihnen und sie in uns.“<sup>55</sup> Wie anders dies gegenüber dem Hegelschen Verständnis ist, verdeutlicht Staigers These, dass das Ich „im Lyrischen nicht ein ‚moi‘ ist“, das sich seiner Identität bewußt bleibt, „sondern ein ‚je‘.“ Anders gesagt:

Es wäre ebenso richtig und falsch, zu sagen, *es sinkt in die Außenwelt*. Denn ‚ich‘ bin im Lyrischen nicht ein ‚moi‘, das sich in seiner Identität bewußt bleibt, sondern ein ‚je‘, das sich nicht bewahrt, das in jedem Moment des Daseins aufgeht. Hier ist nun der Ort, den fundamentalen Begriff der Stimmung zu erklären. ‚Stimmung‘ bedeutet nicht das Vorfinden einer seelischen Situation. Als seelische Situation ist eine Stim-

51 Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke. Hrsg. vom Rilke-Archiv. In Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn. Bd. 5. Frankfurt a. M. 1965, S. 369.

52 Emil Staiger: *Grundbegriffe der Poetik*, a. a. O., S. 62.

53 Ebd., S. 63 f.

54 Ebd., S. 69.

55 Ebd., S. 61.

mung bereits begriffen, künstlicher Gegenstand der Beobachtung. Ursprünglich aber ist eine Stimmung gerade nichts, was ‚in‘ uns besteht. Sondern in der Stimmung sind wir in ausgezeichneter Weise ‚draußen‘, nicht den Dingen gegenüber, sondern in ihnen und sie in uns.<sup>56</sup>

Etwas anders sah Kommerell in seinen *Gedanken über Gedichte* von 1943 diesen wichtigen Punkt. Denn bei Kommerell ist die „lyrische Stimmung“ eines Gedichtes immer auf dreierlei Dinge bezogen: „auf sich selbst“, „auf den Dichter“ und „auf den, der es liest oder hört“.<sup>57</sup> Dieser wichtige rezeptionsästhetische Aspekt fehlt in Staigers *Grundbegriffen*. Kommerell dagegen sieht die Schönheit eines Gedichtes durch den Zusammenklang dieser drei Momente:

Die Stimmung eines Gedichtes ist also etwas sehr Zusammengesetztes. In ihr war der Dichter gestimmt, ist das Gedicht gestimmt und wird der Leser gestimmt. Daraus erklärt sich, was man mit der Behauptung meint, ein Gedicht sei schön. Es ist dies die Stimmung des Gedichtes. Das Gedicht ist schön, heißt: es ist nichts in dem Gedicht vorhanden, das nicht vollkommen in dieser Stimmung schwänge. Damit ist nicht nur gesagt, dass es den Dichter enthält; es enthält auch den Leser. Wozu nicht nötig ist, dass der Dichter allgemein menschlich oder der Leser dem Dichter ähnlich ist. Sondern das Gedicht hat durch seine Stimmung die Gewalt, den, der es vernimmt, in diese Stimmung hinüberzunehmen.<sup>58</sup>

Gegenüber diesen beiden letzten Versuchen, Stimmungen essentialistisch als ‚Wesen der Lyrik‘ zu begreifen, erstreben die Definitionen sowohl Paul Böckmanns wie Walther Killys eindeutig eine Historisierung dieser strittigen Kategorie. Dies zeigt schon Böckmanns Essay über die Formensprache bzw. über Klang und Bild in der Stimmungsllyrik der Romantik. Böckmanns Frage war, in welcher Weise in der Romantik das Gedicht „als ein Lautwerden der Stimmung zur Geltung kam und wie dadurch das Wort als Klang und Bild bedeutsam wurde.“<sup>59</sup> Entscheidend sei diesbezüglich die Einsicht Ludwig Tiecks, dass die „Bilder und Klänge der Sprache [...] durch ihre musikalische[n] Beziehungen von der Teilhabe des Menschen an dem Leben der Natur“ zeugen. Anders gesagt: Stimmungsllyrik bezieht sich auf „all jene Naturerscheinungen, die mit Geräuschen und Klängen verbunden sind oder sich der Musik vergleichen lassen; das Rauschen des Waldes, der Ströme und Brunnen oder die Geräusche der Mühle, die Stimmen der Vögel, der Widerhall der Jagdhörner werden zu bevorzugten Motiven, um auf die Sprache der Natur hinzuweisen.“<sup>60</sup> Im Gedicht eine Stimmung ausdrücken, das habe vor Tieck kaum einer und nach ihm fast jeder gewollt; Tieck habe also als erster Romantiker Stimmungen in ihrer „dichterischen Bedeutung erkannt.“ In Tiecks Gedichten würde

56 Ebd.

57 Max Kommerell: *Gedanken über Gedichte*, Frankfurt am Main 1985, S. 21.

58 Ebd., S. 25.

59 Paul Böckmann: *Formen der Stimmungsllyrik. Klang und Bild in der Stimmungsllyrik der Romantik*, in: Ders.: *Formensprache. Studien zur Literarästhetik und Dichtungsinterpretation*, Hamburg 1966, S. 425–442, hier S. 426.

60 Ebd., S. 430.

entsprechend „die dargestellte Gemütsbewegung zum lyrisch-musikalischen Klang“, aber auch bei Brentano, Eichendorff oder Mörike verdichtete sich in den Versen der Stimmungsgehalt. Noch stärker wird die Historisierung dann bei Killy, dessen Essay von 1972 den Begriff der „Stimmung“ zwar neben Kategorien wie „Natur“, „Zeit“, „Mythologie“, „Allegorie“, „Maske“ oder „Kürze“ zu den „Elementen der Lyrik“ zählt, aber auch den Verfall dieser Kategorie in der Moderne betont; ohne dabei freilich auf Autoren wie Rilke, George oder Hofmannsthal Bezug zu nehmen. Seine Agenten des Niedergangs sind vielmehr Hermann Löns und Theodor Storm.<sup>61</sup> Insofern reicht die Kategorie der Stimmung bei allen vier Theoretikern nicht über die Romantik hinaus, weshalb sie auch lange Zeit als für die Lyrik der Moderne nicht kompatibel erachtet wurde. Dies zeigt ein Blick auf die mit Hugo Friedrichs *Die Struktur der modernen Lyrik* einsetzenden Diskussion.

### Die finale Kritik: Friedrich, Link, Lamping, Conrady

Trotz der skizzierten Rettungsversuche hat sich die Hegelsche Kritik der Stimmungslyrik letztlich durchgesetzt, wie ein knapper Überblick über die vielleicht wichtigsten Essays der vergangenen vierzig Jahre deutlich macht. Erste Einwände formulierte wohl Julius Hart, der 1890 in seinem Essay *Die Lyrik der Zukunft* nachdrücklich betonte, „Gefühls- und Stimmungslyrik“ sei „allerdings die unserer Classik und Romantik gewesen, aber die Lyrik an und für sich kann in diese Grenzen durchaus nicht eingeschlossen werden.“<sup>62</sup> Auch Oskar Loerke spottete, das „Übelste an dem Begriff der Gedankenlyrik sei der der Stimmungslyrik“<sup>63</sup> und noch Bruno Hillebrand betonte, dass das Wort Stimmungslyrik „nur noch jenseits von Kunst und Ästhetik anzusiedeln“<sup>64</sup> sei. Weitere Einwände formulierte wie gesehen Walther Killy, der in *Elemente der Lyrik* von 1972 die romantische Stimmungslyrik zwar auf die Entdeckung vermischter Empfindungen im 18. Jahrhundert zurückführte, das Genre jedoch spätestens in der Lyrik von Storm und Löns als verbraucht ansah<sup>65</sup>, da „Stimmungspoesie [...] wie keine andere zur Trivialität“ neige.<sup>66</sup> Noch weniger Kredit genossen lyrische Stimmungen in Jürgen Links 1981 entstandenem Essay *Das lyrische Gedicht als Paradigma des überstrukturierten Textes*. Eine am Begriff der Stimmung orientierte Lyriktheorie gerate „zunehmend in völligen Widerspruch vor allem zu den an moderner Lyrik erfahrbaren Tatsachen“, betone „die moderne Lyrik doch gerade das Gemachte ihres Produkts, zerstört sie

61 Walter Killy: *Elemente der Lyrik*, a. a. O., S. 128f.

62 Julius Hart: *Homo sum! Ein neues Gedichtbuch. Nebst einer Einleitung: Die Lyrik der Zukunft*. Großenhain und Leipzig: Verlag von Baumert & Ronge (Heinrich Ronge) 1890, S. XIX.

63 Oskar Loerke: *Das alte Wagnis des Gedichts*, in: Ders.: *Gedichte und Prosa I*, hg. v. Peter Suhrkamp, Frankfurt am Main 1958, S. 697-699.

64 Bruno Hillebrand: *Gesang und Abgesang deutscher Lyrik von Goethe bis Celan*, a. a. O., S. 69.

65 Walter Killy, *Stimmung*, in: Ders., *Elemente der Lyrik*, a. a. O., S. 114-128.

66 Ebd., S. 120.

doch die ‚Stimmung‘ und ‚Einfühlung‘<sup>67</sup>. Bezog sich Link mit dieser Kritik auf Emil Staigers *Grundbegriffe der Poetik*, so richtete Karl Otto Conrady sich ähnlich unmissverständlich gegen Bruno Markwardts These, Lyrik müsse man als „Gefühlsausdruck einer ichbezogenen Stimmung“ verstehen: „Ganze Bestände europäischer Dichtung, die wir inzwischen selbstverständlich der Dichtung zuordnen, können damit nicht erfasst und begriffen werden.“<sup>68</sup> Auch Dieter Lamping betonte in seiner maßgeblichen Studie *Moderne Lyrik* von 1989, die Lyrik der Moderne weiche von der „Erlebnis- und Stimmungslirik“ des 18. und 19. Jahrhunderts ab, indem sie „neuartige, zunächst betont nicht-realistische, verfremdende Darstellungsweisen“ verwende.<sup>69</sup>

Dass sich diese Kritiken nicht auf den Stimmungsbegriff Hugo von Hofmannsthal bzw. in der Folge Emil Staigers, sondern denjenigen Georg Friedrich Wilhelm Hegels bezogen, erkennen wir an der fast alle zitierten Vorbehalte kennzeichnenden, engen Verschränkung von Stimmung und Innerlichkeit. Denn eben dies erhob nicht die Poetik Staigers, sondern Hegels *Ästhetik* kritisch zum Kennzeichen romantischer Lyrik: Innerlichkeit gehöre zum Empfinden von Stimmungen, welche nach Hegel die „eigentlich lyrische Einheit“<sup>70</sup> bilden. Diese Innerlichkeit ist bis heute Grundlage der Stimmungskategorie, und zwar in doppelter Hinsicht: Zum einen affirmativ, wenn etwa Gero von Wilpert noch in der siebten Auflage seines *Sachwörterbuchs der Literatur* betont, Lyrik sei „unmittelbare Gestaltung innerseelischer Vorgänge im Dichter“<sup>71</sup>, vor allem aber kritisch, wie die nachhaltige, mit der Kritik von Jörg Drews und Otto Knörrich einsetzende Fehldeutung der Alltagslyrik der 1970er Jahre als Ausdruck einer „Neuen Innerlichkeit“ zeigt.<sup>72</sup> Diese Missverständnisse reichen bis in die unmittelbare Gegenwart, wenn etwa die Lyrikdefinition Rudolf Brandmeyers in Dieter Lampings *Handbuch der literarischen Gattungen* von 2009 betont: „Ältere Versuche, die Lyrik ausgehend von ihrem romantischen Verständnis als eine Gattung der subjektiven Ich-Aussage zu definieren, gelten heute als untauglich, weil sie nicht in der Lage sind, der Fülle des Überlieferten gerecht zu werden.“<sup>73</sup> Damit reformulierte Brandmeyer die These Dieter Lampings, nach welcher ein „Begriff des Lyrischen, der an klassischen und romantischen Gedichten gewonnen wurde,“ – das Beispiel ist auch hier die Lyriktheorie Emil Staigers – „für eine Beschreibung der modernen Lyrik kaum etwas hergibt.“<sup>74</sup>

67 Jürgen Link: Das lyrische Gedicht als Paradigma des überstrukturierten Textes, a. a. O., S. 192-219, hier S. 195.

68 Karl O. Conrady: Kleines Plädoyer für Neutralität der Begriffe Lyrik und Gedicht, a. a. O., S. 35-57.

69 Dieter Lamping, *Moderne Lyrik*, a. a. O., S. 10.

70 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik, a. a. O., S. 421.

71 Gero von Wilpert: *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart 1989, 347.

72 Vgl. dazu die Materialien aus Hans-Heino Ewers: *Alltagslyrik und Neue Subjektivität*. Mit Materialien, hg. v. Dietrich Steinbach, Stuttgart 1982.

73 Rudolf Brandmeyer: Art. Lyrik, in: *Handbuch der literarischen Gattungen*, hg. v. Dieter Lamping, Stuttgart 2009, S. 485-497, hier S. 485.

74 Dieter Lamping: Das lyrische Gedicht, a. a. O., S. 135.

Zweifellos haben diese Vorbehalte ihren berechtigten Anhaltspunkt im Unbehagen gegenüber der konservativen Lyriktheorie Emil Staigers. Es verwundert daher nicht, dass sich das Image der Stimmungslyrik auch im Zuge wichtiger literaturtheoretischer Debatten wie Strukturalismus, Poststrukturalismus, Dekonstruktion, Systemtheorie, gender- und postcolonial-studies oder Kulturwissenschaft nicht wesentlich verbesserte, im Gegenteil. Im Grunde änderte sich dies erst im Zuge des von Thomas Anz sogenannten „emotional turns“ in den Kulturwissenschaften<sup>75</sup>, denn dieser brachte auch eine Renaissance dieser Kategorie mit sich. Wir hatten bereits auf die Studien zum Begriff der Stimmungen von Autorinnen wie Caroline Welsh<sup>76</sup>, Anna-Katharina Gisbertz<sup>77</sup> oder Angelika Jacobs<sup>78</sup> und Autoren wie David Wellbery oder Hans-Ulrich Gumbrecht verwiesen<sup>79</sup>, und auch Simone Winkos Habilitationsschrift wäre an dieser Stelle zu nennen.<sup>80</sup> Es stellt sich jedoch unweigerlich die Frage, inwiefern jene vergessene Anstrengung Staigers, den Begriff der Stimmung vom Vorwurf der Innerlichkeit freizumachen, in dieser vom *emotional turn* geprägten Forschung Berücksichtigung fand. Denn sicherlich ist der Begriff des Gefühls bzw. des Emotionalen jenem Begriff der Laune verwandt, auf welchen wiederum Hegel seine Kritik der Stimmungslyrik als Lyrik der Innerlichkeit gründete. Und ebenso sicher ist der von Heidegger her gedachte Begriff der Stimmung, wie Staiger ihn prägte, kategorisch geschieden von der Sphäre des Emotionalen. Mir scheint an dieser Stelle eine echte Lösung des Problems nur dann möglich, wenn man sich bei der Aktualisierung der Kategorie der Stimmungslyrik strikt an den Argumenten der *Neuen Phänomenologie* orientiert.

75 Thomas Anz: Kulturtechniken der Emotionalisierung. Beobachtungen, Reflexionen und Vorschläge zur literaturwissenschaftlichen Gefühlsforschung. in: Karl Eibl; Katja Mellmann; Rüdiger Zymner (Hg.): Im Rücken der Kulturen (Poetogenesis 5). Paderborn: Mentis 2007. S. 207-239.

76 Caroline Welsh: Die Figur der Stimmung in den Wissenschaften vom Menschen. Vom Sympathie-Modell zur Gemüts- und Lebensstimmung, in: Arne Höcker/Jeannie Moser/Philippe Weber (Hg.): Wissen. Erzählen. Narrative der Humanwissenschaften, Bielefeld 2006, S. 53-64.

77 Anna-Katharina Gisbertz: Stimmung – Leib – Sprache. Eine Konfiguration in der Wiener Moderne, München 2009.

78 Angelika Jacobs: Den ‚Geist der Nacht‘ sehen. Stimmungskunst in Hofmannsthals lyrischen Dramen, in: Joachim Grage (Hg.): Literatur und Musik in der klassischen Moderne. Mediale Konzeptionen und intermediale Poetologien. Würzburg: Ergon 2006 (Klassische Moderne. Bd. 7). S. 107-133; Dies.: Stimmungskunst als Paradigma der Moderne. Am Beispiel von Novalis, Die Lehrlinge zu Saïs, in: Germanistische Mitteilungen. Zeitschrift für deutsche Sprache, Literatur und Kultur 64 (2006). S. 5-27.

79 David Wellbery: Stimmung, in: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Band 5, hg.v. Karlheinz Barck u.a., Weimar 2003, S. 703-733; Hans-Ulrich Gumbrecht: Reading for the „Stimmung.“ About the Ontology of Literature Today. In: Boundary 2 / 35 (2008), S. 213-221.

80 Simone Winko: Kodierte Gefühle, a. a. O.

## Der Lösungsvorschlag: Stimmungslyrik als Situationslyrik

Es macht wenig Sinn, den Begriff der Stimmungslyrik zu aktualisieren, ohne diesen zugleich auf eine neue Grundlage zu stellen, die sich merklich von jener seit Hegels *Ästhetik* sich haltenden Engführung von Stimmung und romantischer Innerlichkeit unterscheidet. Und ebenso fatal wäre es, diesen Begriff zu aktualisieren, ohne dabei auf merkbliche Distanz zur Poetik eines Emil Staigers zu gehen, dessen Theorie einer Stimmungslyrik kaum mehr auf moderne Lyrik anwendbar ist. Dennoch aber sollte eine moderne Lyriktheorie in der Lage sein, jene dargelegte ästhetische Intention zu berücksichtigen, wie sie in den Poetiken um 1900 gerade im Begriff der Stimmung angelegt war. Wie aber kann dies gehen? Ich gehe davon aus, dass sich eine bloße Reproduktion der erläuterten Dilemmata nicht nur dadurch vermeiden lässt, indem man den Begriff der Stimmung in eine Phänomenologie des Spürens bzw. des Gespürs integriert.<sup>81</sup> Als zweiter Schritt ist zudem dringend notwendig, die zentrale Kategorie auf moderne Lyrik hin umzubenennen: Nicht Stimmungen, sondern Situationen sind die Grundlage des Spürens, wie unser Rekurs auf die *Neue Ästhetik* Gernot Böhmes bzw. die *Neue Phänomenologie* Hermann Schmitz' zeigte: Beide machten das Zusammenspiel von Situation und „eigenleiblichem Spüren“ zur Grundlage einer Neudefinition leiblicher bzw. ästhetischer Erfahrungen.<sup>82</sup> Böhme begründete die Ästhetik auf die ‚Aisthetik‘, also auf elementaren Wahrnehmungserfahrungen, die im Spüren verankert sind, von dem es heißt:

Das grundlegende Wahrnehmungsereignis ist das Spüren von Anwesenheit. Dieses Spüren von Anwesenheit ist zugleich und ungeschieden das Spüren von mir als Wahrnehmungssubjekt wie auch das Spüren der Anwesenheit von etwas.<sup>83</sup>

Wenn wir angesichts der eingangs genannten Kritik am Stimmungsbegriff mit Eduard von Hartmanns Kategorie der „Situationslyrik“ operieren, sind wir aus mehreren Gründen im strategischen Vorteil. Hartmanns Begriff der Situationslyrik bietet sich vor dem skizzierten Hintergrund der *Neuen Phänomenologie* bzw. der *Neuen Ästhetik* vor allem deshalb an, weil schon Hermann Schmitz selbst in seinem grundlegenden Werk *Der unerschöpfliche Gegenstand* „Dichtung als schonende Explikation von Situationen“ definierte. Zum Verständnis dieser Formel sind zweierlei Prämissen wichtig. Zum einen der Schmitzsche Begriff der Situation:

81 Burkhard Meyer-Sickendiek: „Spürest du kaum einen Hauch“: Über die Leiblichkeit in der Lyrik, in: *Gefühle als Atmosphären. Der Beitrag der Neuen Phänomenologie zur philosophischen Emotionstheorie*, hg. v. Kerstin Andermann/Undine Eberlein, Bielefeld: Aistesis 2011, S. 213-232.

82 Vgl. dazu: Burkhard Meyer-Sickendiek: Über das Gespür. Neuphänomenologische Überlegungen zum Begriff der Stimmungslyrik, in: „Stimmung“. Zur Wiederkehr einer ästhetischen Kategorie, hg. v. Anna Gisbertz, Paderborn 2011, S. 45-61.

83 Gernot Böhme: *Aisthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München 2001, S. 45.

Eine Situation ist, ganz abstrakt gesprochen, eine absolut oder relativ chaotisch-mannigfaltige Ganzheit, zu der mindestens Sachverhalte gehören. Absolut chaotisch-mannigfaltig ist sie, wenn innerhalb des Mannigfaltigen gar keine Verhältnisse der Identität und Verschiedenheit bestehen; wenn darin solche sich mit chaotischen Verhältnissen (Unentschiedenheit hinsichtlich Identität und Verschiedenheit) mischen, nenne ich das Mannigfaltige relativ chaotisch.<sup>84</sup>

Zum zweiten wichtig ist der Schmitz'sche Begriff der Dichtung:

Dichtung ist eine geschickte Sparsamkeit der Rede. Der Dichter hebt aus der vielsagenden chaotisch-mannigfaltigen Ganzheit der Situation einige Sachverhalte, Programme und Probleme so vorsichtig und sparsam hervor, dass das Ganze der Situation ungebrochen durchschimmert.<sup>85</sup>

Freilich darf man die essentialistischen Obertöne dieser Definition nicht reduplizieren. Man muss jedoch den Stellenwert von Situationen gerade für moderne und postmoderne Gedichte im Blick haben: Denken wir allein an die Entdeckung des Alltags in der „nach-Celanschen Lyrik“ etwa bei Walter Helmut Fritz, Nikolas Born, Jürgen Becker, Harald Hartung, Ludwig Greve, Karin Kiwus, Rolf-Dieter Brinkmann oder Peter Handke. Gedichte dieser Autoren entfalten sich immer wieder auf einer phänomenologischen Ebene anhand von Situationen in dem von Schmitz erläuterten Sinne: Soziale Nähe etwa in einer Küche ist zentrales Thema in Karin Kiwus' bekanntestem Gedicht *Entfremdende Arbeit*, soziale Nähe im Kino ist zentrales Thema in Greves bekanntestem Gedicht *Sie lacht*, ähnlich typische Motive einer lyrisch erspürten Alltäglichkeit dominieren bei Rolf-Dieter Brinkmann, Jürgen Becker oder Nikolas Born. Und nicht nur soziale, sondern auch und gerade atmosphärische Situationen finden sich in der Großstadt- oder der Alltagslyrik der Moderne und Postmoderne in Hülle und Fülle. Denken wir an Motive wie etwa die Ruhe, die Stille, die spezifische Atmosphäre der Dämmerung eines anbrechenden Tages oder diejenige einer anbrechenden Nacht, die keineswegs nur zum Themenprofil romantischer Stimmungslirik gehören. Atmosphären dominieren aber auch die für moderne und postmoderne Lyrik zentral wichtigen synästhetischen Impressionen – denken wir an Hans Arps *Singendes Blau*. Und zu denken ist auch an die situative Atmosphäre eines Raumes oder die spezifische Atmosphäre einer Stadt. Anders gesagt: Wie Goethe die Ruhe über den Illmenauer Wäldern erspürte, so spürte Erich Kästner etwa im *Jardin du Luxembourg* in Paris: „Die Erde ist ein Stern“. Und wie Rilke etwa die melancholische Atmosphäre eines Pavillons erspürte, so erspürte Thomas Kling die zerhackte Geräuschdichte bei Konzerten in Düsseldorfs legendärer Punkrock-Kneipe *Ratinger Hof*. Im Unterschied zum stark normativen Konzept der Kategorie Stimmungslirik – etwa in der Staigerschen Poetik – ließe sich der Begriff der Situationslyrik also auch und gerade auf lyrische Texte des 20. und 21. Jahrhunderts beziehen.

<sup>84</sup> Hermann Schmitz: Der unerschöpfliche Gegenstand, a. a. O., S. 65.

<sup>85</sup> Ebd., S. 73.

## A: Das lyrische Ich als präpersonale Form der Subjektivität

Situationslyrik in dem bisher theoretisierten Sinne impliziert immer ein Subjekt des Spürens. Die Frage aber ist natürlich: Wer spürt? Ist es Goethe selber, der in den Ilmenauer Höhen die sich aus den Wipfeln und Gipfeln senkende Ruhe erspürt, oder ist diese Erfahrung einzig auf das lyrische Ich des Textes zu beziehen, ungeachtet der biographisch verbürgten Situation? Kann jedoch andererseits ein Text-Ich überhaupt eine Situation erspüren? Bedarf es für die Analyse des Gespürs nicht vielmehr realer oder zumindest historisch-realer Personen? Ist das Spüren nicht immer ein Erlebnis, welches nicht trennbar ist von einem real dichtenden Ich? Nun müssen wir freilich mit Margarete Susman davon ausgehen, dass das „lyrische Ich“ eine *vor* dem eigentlichen Schreibprozess erschaffene, also erdachte Form der Subjektivität ist: „Der Dichter findet dieses Ich nicht in sich vor“, so heißt es bei Susman, vielmehr müsse er „das lyrische Ich erst aus dem gegebenen erschaffen.“<sup>86</sup> Wenn der Autor das lyrische Ich aus seinem gegebenen Ich erschafft, dann meint dies nach Susman zudem, dass sich die „empirische“ Subjektivität des Autors zugleich in der formalen Einheit des Kunstwerks auflöse. Aber trifft eine solche Konstruktion auch auf den affektiven Mechanismus des Spürens zu, ist dieser Mechanismus nicht untrennbar an eine empirische Subjektivität gebunden? Hier auf gibt die *Neue Phänomenologie* eine durchaus überraschende Antwort: Subjekt des Spürens ist wohl ein Bewussthaber, nicht aber jener, der sich anhand etwa biographischer Fakten als eine Person begreift. Das Spüren als Form eines affektiven Betroffenseins ist eine Form der Selbsterfahrung, die ohne eine Selbstzuschreibung in jenem Sinne sich vollzieht, wie sie im Falle einer Gleichsetzung von lyrischem und autobiographischem Ich vorläge. Eine Selbstzuschreibung würde hingegen erst dann vorliegen, wenn etwa Goethe gedichtet hätte:

Über allen Wipfeln  
spüre ich,  
Johann Wolfgang von Goethe,  
Kaum einen Hauch.

Nun basiert das Gedicht *Ein Gleiches* in der Tat auf einem Spürensenerlebnis, also auf der Wahrnehmung einer wohl flüchtigen, zumindest nur für diesen Moment einer (wohl) Abendstimmung geltenden Atmosphäre der sich senkenden Ruhe der Natur: Ohne ein diese sich senkende Ruhe erspürendes Bewusstsein hätte sich diese Ruhe zwar auch vollzogen, aber es gäbe von dieser kein Zeugnis. Dass aber eine historische Person namens Johann Wolfgang von Goethe von dieser Ruhe selbst affektiv betroffen war, setzt nicht zugleich voraus, dass das spürende Ich dieser Situation zugleich wissen muss, dass es eben dieser Johann Wolfgang von Goethe war. Das Gedicht zeugt also von einem Selbstbewusstsein trotz einer gewissen Selbstvergessenheit. Mehr noch: Hätte das lyrische Ich dieses Gedichts, also besser gesagt das sich als „Du“ selbst adressierende Ich, sich zugleich als autobiographi-

<sup>86</sup> Margarete Susman: *Das Wesen der modernen Lyrik*, Stuttgart 1910, S. 18.

sches Ich namens Goethe identifiziert, dann hätte es diesen Moment wohl nicht in einer solchen Intensität erfasst. Dies wird deutlich, wenn man sich ein entsprechendes Gedicht Goethes vorstellt, mit der Verwendung der dritten Person im Nominativ, also: „Über allen Gipfeln/ spürt Goethe/ kaum einen Hauch.“ Das diesen Zeilen jene intime Intensität des Originals fehlt, dürfte einleuchten. Wir können also annehmen, dass der in die Ruhe sich Versenkende eben in dieser Versenkung auch sich selbst spürt, aber nicht als biographische Person, sondern als spürendes Selbst. Ebenso gilt: Hätte etwa Schiller diese Zeilen an Goethe gerichtet, und hätte er mit der Zeile „Spürest du“ eben Goethe gemeint, dann wäre das Erlebnis gleichfalls von geringerer Intensität. Solange also das dargestellte Erlebnis auf ein autobiographisches Ich bezogen ist, wird aus der Darstellung nicht ersichtlich, was an dieser spürbaren Ruhe das eigentlich Besondere ist: Das sie das lyrische Ich des Gedichts höchst persönlich betrifft und nicht eine historische Persönlichkeit namens Goethe.

Wenn wir davon ausgehen, dass das Erspüren dieser Ruhe über den Ilmenauer Wäldern ein Erlebnis des lyrischen und nicht des autobiographischen Ichs ist, dann müssen wir zugleich sagen, dass das affektive Betroffensein im Sinne eines solchen Spürens generell nicht einer personalen, sondern einer präpersonalen Identität zuzuschreiben ist. Ist aber diese präpersonale Identität eben dasjenige, was wir seit Margarete Susman das lyrische Ich zu nennen gewohnt sind? Fest steht: Das „lyrische Ich“ ist nach Susman eine *vor* dem eigentlichen Schreibprozess *erschaffene*, also *erdachte* Form der Subjektivität. Und fest steht außerdem: Das „präpersonale Ich“ ist nach Schmitz eine *vor* dem eigentlichen Reflexionsprozess *erspürte*, also *affektiv empfundene* Form der Subjektivität. Kann aber etwas zuvor erdachtes zugleich zuvorerspürt worden sein? Zumindest scheint ein Autor bzw. empirischer Dichter zwischen eben diesen beiden Möglichkeiten zu stehen: der erspürten Unmittelbarkeit im Sinne der „primitiven Gegenwart“ seines affektiven Betroffenseins zum einen, und der frei erschaffenen, also rein erdachten Form der Subjektivität des von ihm konzipierten Ichs seines Gedichtes auf der anderen Seite. Nun mag man von Schmitz halten was man will, aber seine Definition des Begriffes Lyrik zielt ab auf eben dieses Spannungsfeld:

Eine hohe Kunst gleichsam schwebender Stabilisierung, die sich bei Berührung der primitiven Gegenwart von dieser abzustoßen versteht und dabei einen Hauch von ihr integrierend der personalen Emanzipation zugute kommen lässt, ist Lyrik. [...] Lyrik appelliert an die Subjektivität des affektiven Betroffenseins und sucht den Menschen mit Wirklichkeit heim, die ihn gewissermaßen anrührt und in die Enge treibt. Sie bringt auf diese Weise eine Rührung, eine Chance der Fassungslosigkeit, mit sich, als ob das Eis, auf dem der besonnene Erwachsener sein Leben in entfalteter Gegenwart führt, für einen Augenblick brüchig würde.<sup>87</sup>

Klammern wir das Problem aus, dass hier ein essentielles Verständnis vom „Wesen der Lyrik“ formuliert wird, und fokussieren wir den Aspekt der Subjektivität.

<sup>87</sup> Hermann Schmitz: Der unerschöpfliche Gegenstand, a. a. O., S. 467.

Denn entscheidend dürfte sein, dass hier ein Prozess beschrieben ist, bei welchem die Erfahrung des affektiven Betroffenseins nur unter der Bedingung ihrer unmittelbaren Distanzierung eingeht in das Gedicht. Die *präpersonale Subjektivität*, also *dasjenige, was spürt*, wird somit nicht nur zur Quelle der personalen Subjektivität, sondern zugleich zur Quelle der ins Gedicht eingehenden Subjektivität. Im affektiven Betroffensein ist präpersonales Selbstbewusstsein ohne Selbstzuschreibung möglich, denn präpersonales Selbstbewusstsein ereignet sich in einem adverbial charakterisierbaren Milieu subjektiver Tatsachen ohne Bezug auf ein Subjekt, entsprechend des Satzes: „Mir ist kalt“. Hier zeichnet sich die affektive Betroffenheit durch eine „unvermittelte Zudringlichkeit“ aus, wie es etwa auch im Schmerz der Fall ist. Es ist also nicht so, wie Schmitz nachdrücklich betont, dass ein „Sichspüren als das Sichbewussthaben im Leiden darauf angewiesen wäre, einen Schmerz oder einen Schmerz betroffenen zu finden, den er identifizierend sich zuzuschreiben hätte.“<sup>88</sup> Affektives Betroffensein ist also eine unmittelbare, d. h. vor jeder identifikatorischen Bezugnahme aufs eigene Ich liegende Erfahrung. Wenn diese präpersonale Erfahrung eingehen kann in ein Gedicht, dann liegt dies an der von Schmitz an anderer Stelle beschriebenen Ökonomie lyrischer Sprache: Jene „hinlänglich sparsame und vorsichtige Explikation [...] einer Situation, diese so schonend partiell individuiert, dass sie in ihrer chaotisch-mannigfaltigen Ganzheit durch den Vordergrund der mitgeteilten Sachverhalte, Programme und Probleme ungebrochen hindurchschimmert.“<sup>89</sup> Diese Explikation einer chaotisch-mannigfaltigen Ganzheit begreifen wir anhand der Kategorie der Abduktion als erklärende Hypothese, mittels derer eine erspürte Subjektivität zugleich eine erdachte werden kann.

## B: Die Abduktion als Fiktionalisierung leiblicher Erfahrungen

Halten wir nochmals fest: Der Autor bzw. der empirische Dichter steht zwischen zwei Möglichkeiten: Der erspürten Unmittelbarkeit im Sinne der „primitiven Gegenwart“ seines affektiven Betroffenseins zum einen, und der frei erschaffenen, also rein erdachten Form der Subjektivität des von ihm konzipierten Ichs seines Gedichtes zum anderen. Wie aber wird diese Differenz zwischen dem erlebenden und dem lyrischen Ich überbrückt? Wir beantworten diese Frage nicht mit dem klassischen Erlebnisbegriff, wenngleich der Begriff des Spürens unsere Grundlage darstellt. Wir unterscheiden vielmehr radikal zwischen biographischem und lyrischem Ich, und zwar nicht nur gemäß der Theorie Margarete Susmans, sondern auch im Sinne der Lyriktheorie Kaspar H. Spinners. Wie Spinner das Gedicht, so begreifen wir das Spüren als ein fiktionalisiertes, also für den Rezeptionsprozess gleichsam präpariertes Phänomen. Die „schonende Explikation“ einer präpersonalen Leib-

88 Hermann Schmitz: Personale und Präpersonale Subjektivität, in: LOGOS. Zeitschrift für systematische Philosophie, Neue Folge, Bd. 6 (1999), S. 52-66

89 Hermann Schmitz: Philosophische Grundlagen der Dichtungstheorie, in: Neue Phänomenologie, Bonn 1990, S. 82.

lichkeitserfahrung im Sinne Schitz' basiert auf einem Prozess der Fiktionalisierung, den Spinner folgendermaßen beschrieben hat:

Darin besteht der fiktionale Charakter des lyrischen Ich: wie im Theater ein fiktiver Bühnenraum aufgebaut wird und im Roman ein eigenes fiktives Bezugssystem, so treten auch in der Lyrik die Zusammenhänge mit der realen Kommunikationssituation zurück zugunsten der poetischen Eigenstruktur. Zwar kann lyrische Aussage auf tatsächlich Geschehenes, Erlebtes zurückzuführen sein, aber dieser Bezug wird aufgehoben in der ästhetisch-fiktionalen Struktur des Gedichts, so dass die Bedeutung der Sprache sich wesentlich am Eigenzusammenhang des dichterischen Textes ausrichtet.<sup>90</sup>

Spinner beschrieb mit seinem an moderner Linguistik orientierten Begriff der „Leerdeixis“, dass das lyrische Ich zwar einen „Verweischarakter“ hat, aber in der Lyrik weder eine fiktive noch eine tatsächliche Kommunikationssituation auszumachen ist, auf die die Deixis verweisen könnte. So könne das sprechende Subjekt weder mit dem realen Autor, noch (wie in der Ballade) mit einem episch fingierenden Erzähler oder (wie im Rollengedicht) mit einer fiktiven Figur gleichgesetzt werden. Die Identifikation des lyrischen Ichs als „Leerdeixis“ meint also: Das lyrische Ich ist „gleichsam das abstrakte Etwas, dem die Eigenschaften, Handlungen, Erfahrungen des Gedichts zugeschrieben werden“. Entscheidend ist Spinners Rezeptionsästhetischer Zusatz: Im Rezeptionsvorgang nimmt nämlich der Leser, um den Text zu verstehen, „die durch die Ich-Deixis geschaffene Blickrichtung in einer Art Simulation an“.<sup>91</sup> Das Erlebnis des lyrischen Ichs ist also eine Art Rolle, die letztlich nur durch den Leser belebt werden kann. Noch einen Schritt weiter geht bekanntlich Heinz Schlaffer:

Da das „ich“ des Gedichts nicht Privatbesitz seines Autors, sondern Gemeingut seiner Leser ist, muss Lyrik – entgegen der literaturgeschichtliche Gewohnheit, jedem Text einen Verfasser zuzuschreiben – als strukturell anonym gelten.<sup>92</sup>

Wie Spinner das lyrische Ich als „Leerdeixis“ beschreibt, so begreifen wir die leibliche Erfahrung als Abduktion. Dies besagt, dass das lyrische Ich einen „Rezeptionsvorgang“ steuert, indem es „den fiktiven Ort kennzeichnet, von dem aus das Raum/Zeitgefüge des Ich-Gedichts sich entwickelt“.<sup>93</sup> Nach Spinner *muss* sich der Leser bzw. Hörer, will er den Text verstehen, „die durch die Ich-Deixis geschaffene Blickrichtung in einer Art Simulation aneignen.“<sup>94</sup> Nach unserer Auffassung *kann* sich der Leser diese Blickrichtung – bzw. die spürende Wahrnehmung – nur deshalb aneignen, weil der im Gedicht geschilderten Wahrnehmung ein Verarbeitungsprozess der Abduktion im Sinne einer Verallgemeinerung zugrunde lag. Die-

90 Kaspar H. Spinner: Zur Struktur des lyrischen Ich, a. a. O., S. 17f.

91 Ebd., S. 12ff.

92 Heinz Schlaffer; Die Aneignung von Gedichten. Grammatisches, rhetorisches und pragmatisches Ich in der Lyrik, in: *Poetica* 27 (1995), S. 38-57, hier S. 47.

93 Kaspar H. Spinner : Zur Struktur des lyrischen Ich, a. a. O., S. 17ff.

94 Ebd.

ser Verarbeitungsprozess erbringt im Falle der Logik zweierlei: zum einen, dass das überraschende Ereignis ein Fall der konstruierten Regel ist, zum anderen, dass diese Regel eine gewisse Überzeugungskraft besitzt. Entscheidend ist aus unserer Sicht der Aspekt der Überzeugungskraft, denn nur dieser ermöglicht es dem Leser, die in der Ich-Deixis angelegte Perspektive auf ein Erlebnis zu übernehmen. Die schonende Explikation einer präpersonalen Erfahrung besteht also letztlich in der Entfaltung einer fiktionalen Erlebnisperspektive, die auf einem Mechanismus leiblichen Spürens basiert, aber erst durch die im Begriff der Abduktion angelegte Überzeugungskraft jene allgemeingültige Regelmäßigkeit erlangt, die den Leser gefangen nimmt. Und dabei ist es in erster Linie die Präparierung der Bildlichkeit sowie der Sprachlichkeit, die dieses präpersonale Ich-Erleben suggeriert. Die Fiktionalisierung im Sinne der Abduktion leiblicher Erfahrungen impliziert also zwei grundlegende Operationen: Die Bebilderung im Sinne einer Illustration und die Versprachlichung im Sinne einer metrisch bzw. rhythmisch orientierten Darstellung. Beide Operationen stehen angesichts der Subtilität der spürenden Wahrnehmung unter ganz speziellen Vorzeichen, die wir nun genauer klären wollen.

### C: Lyrische Bilder zwischen Verdichtung und Verankerung

Seit Roman Jakobsons einflussreichem Vergleich zwischen den Gedichten Vladimir Majakovskijs und denjenigen Boris Pasternaks kennt man in der Poetik die präzise Unterscheidung zwischen Metapher und Metonymie. In der Metonymie manifestierten sich nach Jakobson bekanntlich die Prinzipien der ‚Kontiguität‘, der ‚Kombination‘ und der ‚syntagmatischen Beziehung‘, in der Metapher hingegen die Prinzipien der ‚Similarität‘, der ‚Selektion‘ und der ‚Substitution‘. Metapher und Metonymie unterscheiden sich also dahingehend, dass in der Metapher die Analogate nach dem Prinzip der Ähnlichkeit bzw. der Äquivalenz assoziiert werden, in der Metonymie hingegen nach dem Prinzip der Berührung bzw. der Kontiguität. Anhand dieser Differenz unterscheidete Jakobson auch literarische Genres: „Der Vers stützt sich auf die Ähnlichkeitsassoziation, [...], der Grundantrieb der erzählenden Prosa ist die Berührungsassoziation“, wie es in den *Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak* von 1935 heißt. Mit der Berührungsassoziation in der Erzählung meinte Jakobson vor allem die Verknüpfung vom „Gegenstand zu seinem Nachbar auf raumzeitlichen und Kausalitätswegen“, die metonymische Verknüpfung steht also auch unter einem eher kausalen Bezug. Entscheidend dabei ist, dass Kontiguität als Prinzip der Metonymie in der physikalischen Wirklichkeit, Similarität als Prinzip der Metapher hingegen nur in Gedanken besteht.<sup>95</sup> Jürgen Link illustrierte diese berühmte Unterscheidung Jakobsons anhand zweier Gedichte von C. F. Meyer und Bertolt Brecht. In dem Brechtschen Gedicht mit dem Titel *Rudern, Gespräche* dominiere ein metonymischer Vergleich, denn es „repräsentieren Rudern und Sprechen real Praxis und Theorie“. Beide Bilder entstam-

<sup>95</sup> Roman Jakobson : Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971, Frankfurt am Main 1979, S. 202.

men demselben Bedeutungsbereich im Sinne eines *pars pro toto*: „Nebeneinander rudern/ Sprechen sie. Sprechend/ rudern sie nebeneinander“<sup>96</sup>. Bei C. F. Meyer sei dagegen ein Liebespaar metaphorisch durch ein Segel dargestellt, hier hätten wir es also mit einer Ähnlichkeitsrelation zu tun: „Wie eins in den Winden/ sich wölbt und bewegt,/ Wird auch das Empfinden des andern erregt.“<sup>97</sup>

Die These ist, dass sich Bebilderungen lyrischen Gespürs gleichfalls nach Metaphorik und Metonymik unterscheiden lassen, insofern die Metaphern eher den Bildern des Verdichtungsbereiches, die Metonymien eher den Bildern des Verankerungspunktes entstammen. Denn entscheidend ist auch hier: Nur der Verankerungspunkt hat einen Bezug zu einer physikalischen Wirklichkeit, der Verdichtungsbereich hingegen besteht eher in der Vorstellungswelt. Dem entspricht unsere bereits formulierte These: *Je „verständlicher“ ein Gedicht ist, desto präziser fokussiert es den Verankerungspunkt jener Situation oder Stimmung, die es darstellt oder darzustellen versucht. Und je „dunkler“ bzw. „unverständlicher“ es ist, desto präziser fokussiert es den Verdichtungsbereich jener Situation oder Stimmung, die es darstellt oder darzustellen versucht.* Metonymien sind also wie der Verankerungsbereich kausal verknüpft, Metaphern sind wie der Verdichtungsbereich hingegen eher dunkel und diffus. Nehmen wir als Beispiele etwa die Gedichte über die magischen Erfahrungen. Verankerungspunkt etwa der Pneumagedichte aus I, a) ist die archaische Vorstellung vom Wind als dem Odem Gottes, eine im Gedicht etwa Barthold Heinrich Brockes sehr klar und explizit formulierte Vorstellung, die eine vergleichbare kulturelle Kontiguität hat wie etwa das berühmte Bonn=Regierung der alten BRD. Es lässt sich nun leicht erkennen, dass die Gedichte dieses Kapitels ungleich dunkler werden, je stärker sie sich von diesem Verankerungspunkt entfernen, je stärker sie also den Verdichtungsbereich des „Pneuma“ – eben den Wind – in seiner Wirkkraft in den Blick nehmen, ohne ihn wie Brockes in einem christlichen Gottesbild zu verankern: Man lese nur Rilkes *Spaziergang* oder Hofmannsthals *Vorfrühling*. Der Wind wird hier zur Metapher, deren Bedeutungsgehalt nicht mehr dem fest verankerten Bild vom Odem Gottes entstammt. Ähnlich ist in den gleichfalls sehr magischen Tiergedichten der Verankerungspunkt der Anthropomorphismus des achtzehnten Jahrhunderts, der sich auch noch in den Gedichten Schnurres oder Ausländers erkennen lässt. Der Glaube an ein menschenähnliches Tierverhalten ist also der eigentliche Grund dafür, Tiere zu erspüren. Sobald diese Verankerung fehlt, wird das Spüren eines Tieres diffus, dunkel oder ambivalent, wie die Gedichte Hugo von Hofmannsthals oder Max Dauthendeyes zeigen.

Diese Verankerungspunkte können beim lyrischen Gespür kulturelle Vorzeichen tragen, also z. B. mit dem Mythos verknüpft sein, wie die Erdgedichte aus I, d) verdeutlichen, die zweifellos im Mythos vom Riesen Anthäus verankert sind. Sie können jedoch auch im Sinne einer logischen Kontiguität kausal verankert sein. So etwa ist der Verankerungspunkt der unter II, a) versammelten Isolations-Gedichte zweifellos das Kommunikationsdefizit des lyrischen Ichs, welches etwa bei Kästner,

<sup>96</sup> Jürgen Link: Das lyrische Gedicht als Paradigma des überstrukturierten Textes, a. a. O., S. 193.  
<sup>97</sup> Ebd.

Huch oder Hodjak auch recht deutlich artikuliert wird. Dagegen konzentriert sich das Gedicht Karl Krolows ganz darauf, diese Art der Isolation atmosphärisch zu verdichten, also anzuzeigen, woran sich diese Isolation zeigt. Die Entfremdungsgedichte unter II, c) haben ihren Verankerungspunkt wohl im Funktions- und Anpassungszwang der modernen Gesellschaft, ein Zusammenhang, der wiederum am präzisesten in Günter Kunerts Gedicht *Wie ich ein Fisch wurde* formuliert ist. Dagegen fehlt in Rilkes *Fragmente aus verlorenen Tagen* diese Verankerung vollkommen, wohingegen die Stimmung der Entfremdung selbst ausgesprochen dicht und bilderreich dargestellt wird. Auch in den Gefahredichten aus II, e) lässt sich diese Differenz erkennen: Verankerungspunkt ist hier zweifellos die Vulnerabilität des lyrischen Ichs, wie sie etwa in Ricarda Huchs Kriegsgedicht *Der fliegende Tod* klar benannt ist. Sie fehlt jedoch in Enzensbergers *An alle Fernsprechteilnehmer*, ein Gedicht, welches aus wirkungsästhetischem Kalkül einzig den Verdichtungsbe- reich einer Gefahr – in diesem Falle der Radioaktivität – darstellt. Noch deutlicher ist dies in Peter Handkes *Erschrecken* zu beobachten, in welchem ein Verankerungspunkt überhaupt nicht mehr auszumachen ist, dagegen aber eine extreme Verdichtung des leiblich erspürten Erschreckens vor einer diffusen Gefahr.

Wie schwierig es bisweilen für den Autor selbst ist, den Verankerungspunkt einer stimmungsvollen Situation zu erfassen, dies verdeutlichen übrigens die Traumgedichte aus II, f). Denn es gelingt nur den wenigsten, bis zu jener Urszene der ursprünglichen „Reizschutzdurchbrechung“ vorzudringen, aus welcher die Traumatisierung hervorging, welche die Gedichte sämtlich erspüren: Man lese z. B. Nelly Sachs' *An euch die das neue Haus bauen*. In der Regel ist jedoch festzustellen, dass in der sogenannten Alltagslyrik die Verankerung einer stimmungsvollen Situation präziser erfasst wird. So etwa wird in den Empathiegedichten unter III, a) – Wirkkraft einer anwesenden Person – der Verankerungspunkt, d. h. das Wesen der anwesenden Person, am deutlichsten in den Alltagsgedichten der 1970er Jahre (Greve, Kiwus, Hahn) formuliert. Ähnliches lässt sich an den atmosphärischen Situationsgedichten beobachten, insofern etwa die Verankerung der Ruhe im Prinzip der Gelassenheit vor allem bei Robert Walser und Ernst Jandl erfasst wird, wohingegen Georg Heyms Gedicht *Die Ruhigen* die Stimmung der Ruhe zwar dicht beschreibt, aber nirgends zu verankern vermag.

## D: Engung und Weitung als metrische Kategorien

Auch die zweite zentrale Operation, welche sich in der Abduktion leiblicher Erfahrungen vollzieht – die Umsetzung leiblicher Erfahrungen im Medium der Sprache – steht unter einem neu zu theoretisierenden Vorzeichen. Denn entscheidend ist diesbezüglich die im Grunde seit Beginn des 20. Jahrhunderts zu beobachtende Rhythmisierung lyrischer Sprache. Die zentrale Maßeinheit lyrischer Prosodie nach der furiosen Überwindung der Metrik durch Arno Holz' *Phantasmus* ist in der Moderne ja nicht mehr die Hebung oder Senkung, sondern das Kolon, also die rhythmische Elementareinheit von einem oder mehreren Wörtern in einem Vers.

Gebildet werden diese Kola durch eine Zäsur, also etwa durch leichte Atempausen oder andersgeartete Einschnitte beim Sprechen, deren Funktion die Gliederung von Sprechtakten bzw. rhythmischen Betonungen ist. In der ungebundenen Rede ist so beispielsweise eine Periode durch Kola gegliedert, aber freilich können auch Kommata die Periode in bestimmte Sprechakte abteilen. Das Kolon steht also quasi zwischen der übergeordneten Periode und den gänzlich unselbständigen, durch Kommata getrennten Gliedern. Nach Lehre der antiken Rhetorik umfasst ein Kolon jeweils sieben bis sechzehn Silben, in der Prosodie stellen dagegen Einheiten von bis zu sechs Versfüßen eine Kola dar. Länge oder Kürze der einzelnen Kola bedingt den Schwung, Fluss oder Nachdruck des Verses, daher werden Kolon-Formen, die in einem Vers beherrschend ständig wiederkehren, auch dessen *rhythmisches Leitmotiv* genannt. Gerhard Kurz definierte dieses am Beispiel eines von Ingeborg Bachmann verwendeten Alexandriners:

In Bachmanns Vers *Tausendjährige Kalender sagen es jedem voraus* bilden sich zwei unterschiedliche rhythmische Kola: das erste Kolon *Tausendjährige Kalender* ist unregelmäßig, das zweite Kolon *sagen es jedem voraus* wiederholt die daktylische Grundgestalt des Gedichts. Beide Kola werden durch die Assonanz der Laute au und a verbunden. Die Pause zwischen den beiden Kola betont je ihre Aussage.<sup>98</sup>

Die Kola können sich also kaum durch Hebung und Senkung voneinander unterscheiden, denn diese sind ja die Einheiten des Metrums, nicht des Rhythmus. Zieht man daher die nach wie vor brauchbare Unterscheidung rhythmischer Typen aus Kaysers *Kleine deutsche Versschule* heran, dann scheinen die Kola vielmehr durch unterschiedliche Länge bzw. Kürze ausgezeichnet, entsprechend der Kayserischen Differenzierung von fließendem, bauendem, gestautem und strömendem Rhythmus.<sup>99</sup> Im gestauten Rhythmus Annette von Droste-Hülshoffs scheinen die Kola enger zueinander zu stehen, im strömenden Rhythmus Goethes und Hölderlins hingegen sind sie vergleichsweise weit, umfassen also mehr Silben. Wir können daher festhalten, dass sich die Kola im Unterschied zu den das Metrum strukturierenden Silben nicht durch Hebung und Senkung, sondern vielmehr durch Länge und Kürze bzw. durch Enge und Weite voneinander unterscheiden. Ein strömender Rhythmus überspringt weitere Strecken, ein gestauter Rhythmus hingegen lässt kürzere Kola aufeinander folgen. Eben dadurch aber repräsentieren die Kola auf eine sehr unmittelbare Art und Weise auch die von Schmitz erarbeitete Dynamik der Leiblichkeit, die ja gleichfalls als ein Zusammenspiel dieser beider Tendenzen – Engung und Weitung – zu verstehen ist. Entweder dominiert eine dieser beiden Richtungen oder sie sind beide gleichermaßen stark vorhanden. Wenn wir einatmen, fühlen wir uns gleichzeitig beengt und geschwellt, ähnlich verhält es sich beim Gefühle der Angst, die uns gleichsam in die Enge treibt. Ziehen wir als Beispiel eines der sogenannten Gefahrengedichte dieses Buches heran – Klabunds *Die*

98 Gerhard Kurz: *Macharten: über Rhythmus, Reim, Stil und Vieldeutigkeit*, Göttingen 1999, S. 23.

99 Wolfgang Kayser: *Kleine deutsche Versschule*, a. a. O., S. 111f.

*Plejaden* von 1917 –, dann wird die Übereinstimmung zwischen leiblicher und rhythmischer Engung schnell deutlich:

Es schwillt die Flut. Es stürzt der Damm.  
Wer ist noch gut? Wer stemmt sich: Stamm?  
Wo schmerzt dein Herz? Es weht im Wind.  
Dein Hirn? Aus Erz. Dein Blut? Es rinnt.

Und wer da hebt die stille Hand,  
Dem schlägt ein Schwert sie in den Sand.  
Und wer da lächelt irr im Blick,  
Spürt schon um seinen Hals den Strick.

Es geht zu End, Gebete send,  
Die Herde flennt, die Erde brennt.  
Wohl dem, der starr und unbewegt  
Die Steinstirn durch die Flammen trägt.<sup>100</sup>

Dieses Gedicht hat viel mit der Erfahrung des Ersten Weltkriegs zu tun, dessen Schrecken hier in der Enge der aufeinanderfolgenden Kola umgesetzt scheinen. Im heftigen Schreck schwindet die leibliche Rhythmik zugunsten einer Engung ohne Weitung, die als Intensität erlebt wird, und deren Widerpart die Weitung ohne Engung etwa beim Einschlafen und in verwandten Trancezuständen darstellt.<sup>101</sup> Es reicht zur Illustration des hier gemeinten Phänomens im Grunde schon die erste Strophe, die einen geradezu hektischen Eindruck hinterlässt. Dies liegt jedoch vor allem an der Kombination von Mittelreim und Endreim, durch welche auch die auffallende Kürze der Kola bestimmt ist. Gegen Ende der ersten Strophe wird diese an sich schon enge Kolometrie gar noch durch die verbfreien Fragesätze halbiert, wodurch der inhaltliche Schrecken in seiner Bedrängnis noch eindrücklicher gestaltet wird. Was Wolfgang Kayser über den „gestauten Rhythmus“ Anette von Droste-Hülshoffs sagte – er entstamme einer Welt „voller unberechenbarer Wirkungsfülle und Unheimlichkeit“ bzw. von einem Menschen „voller Bedrängnis und Angst“<sup>102</sup> – dies trifft zweifellos auch auf die Verse Klabunds zu.

### Zusammenfassung

Wir haben den Übergang von der psychologischen Definition der Kategorie der Stimmung hin zu den poetologischen Konzepten einer Stimmungslirik in mehreren Schritten vollzogen. Dabei wurde deutlich, dass die Stimmungspoetik der emphatischen Moderne zu Beginn des 20. Jahrhunderts nicht zu trennen ist von jenem Missverständnis, welches sich seit der *Ästhetik* Hegels in der Lyriktheorie im

100 Klabund: *Das heiße Herz*. Berlin 1922, S. 88.

101 Schmitz, *Der unerschöpfliche Gegenstand*, S.12 f.

102 Wolfgang Kayser: *Kleine deutsche Versschule*, a. a. O., S. 115.

Grunde bis heute hält: Die Vorstellung, dass stimmungsvolle Lyrik Ausdruck einer „Innerlichkeit“ sei. Dieser Hegelschen These ist vor allem in Hugo von Hofmannsthal's berühmtem *Gespräch über Gedichte* vehement widersprochen worden. Dennoch aber blieb diese Korrektur einigermaßen folgenlos, was sich wohl in erster Linie durch die unglückliche Rolle Emil Staigers erklärt. Denn wenngleich Staigers Theorie der Stimmungslyrik in seinen *Grundbegriffen der Poetik* sehr eng am Hofmannsthalschen Konzept orientiert war, so rekurrierte er letztlich jedoch auf einen am Gedicht der Goethezeit orientierten lyrischen Kanon. So konnte der einflussreiche Eindruck entstehen, die Stimmungslyrik sei eine genuin romantische bzw. goethezeitliche Ausprägung, welche mit moderner Lyrik nichts gemein habe. Zahlreiche Theoretiker moderner Lyrik haben seit Hugo Friedrich auf der Basis dieses doppelten Missverständnisses die These vertreten, moderne Lyrik habe mit der Stimmungslyrik romantischer Innerlichkeit nichts mehr gemein. Dieser Fehldeutung konnten im Anschluss an die wichtige Habilitationsschrift von Simone Winke über *Kodierte Gefühle* schon Arbeiten von Gisbertz und Jacobs abhelfen, allerdings fehlte es in diesen Studien an einer breiteren theoretischen Basis. Wir haben daher den Vorschlag gemacht, diese Basis in der *Neuen Phänomenologie* zu sehen, insofern diese angesichts ihres dezidiert atmosphärisch orientierten Stimmungskonzepts am ehesten die falsche These der „Innerlichkeit“ zu distanzieren vermag.

Um diese einigermaßen dringend notwendige Differenz zu präzisieren, begreifen wir daher Stimmungen in Anlehnung an die *Neue Phänomenologie* als Situationen bzw. als situative Phänomene. In eben diesem Sinne sind auch die nun folgenden textanalytischen Kapitel zu verstehen: Als Ausdifferenzierungen dieser Gleichsetzung. Wir werden also nunmehr die Kategorie der Situationslyrik, welche wir an die Stelle der eher missverständlichen Kategorie der Stimmungslyrik setzen, in genau fünffacher Hinsicht analysieren. Es gibt magische Situationen, es gibt existentielle Situationen, es gibt soziale Situationen, es gibt atmosphärische Situationen, und es gibt – im Sinne Heideggers – genuin zeitliche Situationen. All diese Situationstypen stehen in erster Linie unter einem stimmungsmäßigen Vorzeichen, und all diese Situationen treten eben deshalb so häufig in Gedichten der Moderne auf. Wenn aber eben dies geschieht, dann ist das Gedicht zumeist ein Beispiel für lyrisches Gespür. Diese These wollen wir nunmehr endlich an literarischen Beispielen belegen.

# I.

## DIE AURA, ODER: DAS MAGISCHE GESPÜR IN DER LYRIK

Lyrisches Gespür ist ein an stimmungsmäßigen Situationen orientiertes Produktionsprinzip lyrischer Texte, welches die ästhetische Wirkkraft eines Gedichts ausgesprochen positiv beeinflusst. Stimmungsvolle Situationen sind deshalb Gegenstand lyrischer Texte, weil es ein lyrisches Gespür gibt: Nicht nur in der Romantik, sondern auch und vor allem in der Lyrik des 20. und 21. Jahrhunderts. Diese stimmungsvollen Situationen sind jedoch ausgesprochen komplex, wie unser statistischer Befund verdeutlicht: Gut 200 Gedichte der deutschen Sprache ließen sich finden, die lyrisches Gespür bewiesen, sich also als *Abduktion leiblicher Erfahrung in rhythmisierter Sprache* definieren lassen, da sie mindestens drei der eingangs genannten fünf Indizien erfüllen. Insofern lässt sich eine Systematisierung und Klassifikation dieses Phänomens nicht vermeiden. Und an deren Beginn steht in diesem ersten Kapitel nun das „magische Gespür“. Damit meine ich: Das Spüren kann eine magische Form der Erfahrung sein, die ein Gedicht in und an der Natur macht. Die Autoren, die diese erste Form repräsentieren, kommen entsprechend aus dem *Magischen Realismus*, sie heißen etwa Wilhelm Lehmann, Georg von der Vring, Oskar Loerke, Günter Eich (in seinen frühen Jahren) oder später Johannes Bobrowski, aber auch schon Arno Holz. Dieses erste Kapitel widmet sich also dem Genre der magischen Naturlyrik, welche sich im 20. Jahrhundert vor allem unter den Autoren aus dem Umfeld der Zeitschrift *Die Kolonne* entwickelte. Allerdings wird es in diesem wie in jedem anderen Kapitel immer auch um die Frage nach den Formen der Erweiterung und Modifikation dieses Motivs in der Lyrik der Nachkriegszeit und Postmoderne gehen, wie die in diesem Kapitel diskutierten Gedichte etwa Grünbeins, Czernins, Karsunkes oder Seilers verdeutlichen.

Wenn wir in diesem Kapitel von der „Aura“ sprechen, dann hat dies seinen Grund in der Kategorie des magischen Gespürs. Der Aurabegriff Walter Benjamins gehört sicherlich zu den präzisesten Kategorien, um Phänomene magischen bzw. mystischen Spürens zu fassen. Die in diesem Kapitel versammelten Gedichte sind also auf Phänomene bezogen, die Walter Benjamin als auratisch beschrieb: Auf den Wind, die Tiere, die Pflanzen, die Erde und den Himmel. Bekanntlich illustrierte Benjamin seinen Aurabegriff anhand solcher Naturphänomene, sprach also etwa von der „Aura dieses Berges, dieses Zweiges“<sup>1</sup> und meinte, dass „das

1 Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, deutsche Fassung 1939; in: Ders. Gesammelte Schriften, Band I, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1972, S. 479.

Tier oder ein Unbeseeltes, vom Dichter so belehnt, seinen Blick aufschlägt.“<sup>2</sup> Zwar verbindet sich mit dem Aurabegriff auch die kulturpessimistische These von dem „Verfall der Aura“ im Zeitalter technisierter Massenproduktionen des 20. Jahrhunderts.<sup>3</sup> Damit bestätigte Benjamin jedoch die Aura des zuvor *noch nicht* technisch reproduzierten Kunstwerks. Ob sich daher dasjenige, was die Gedichte dieses Kapitels am Wind, an den Tieren, an den Pflanzen, an der Erde, am Himmel und am Kunstwerk zu „erspüren“ meinen, mit Benjamins Aurabegriff klären und fassen lässt, dies wollen wir nun prüfen. Festzuhalten ist schon an dieser Stelle, das es zumeist nicht der konkrete Gegenstand selbst, sondern etwas ihm Anhaftendes ist, was die Faszination des lyrischen Ichs der folgenden Gedichte auslöst: Eben dies aber scheint ein dem Phänomen der Aura Vergleichbares zu sein.

Freilich spricht Benjamin nicht von einem genuinen *Erspüren* der Aura. Er verwendet aber auch nicht die Verben der fünf Primärsinne – sehen, hören, riechen, schmecken, tasten – um die Wahrnehmung einer Aura zu definieren, sondern spricht eher vom Atmen, Erfahren oder dem ruhenden Verfolgen einer Aura. Zudem bezog sich Benjamins Aurabegriff immer auch auf literarische und im engeren Sinne lyrische Texte. Diese Nähe Benjamins zum Lyrischen erklärt sich durch den schlichten Tatbestand, dass seine Definition des Aurabegriffes erst im Laufe der 1930er Jahre an Präzision gewann, und dass für diese fortschreitende Begriffsarbeit der Einfluss lyrischer Texte von entscheidender Wichtigkeit gewesen ist. Dies zeigt die Begriffsgeschichte, an deren Anfang Benjamins *Erfahrungsprotokolle zum Haschischgebrauch* vom März 1930 stehen. Zwar entstand dieser früheste Kommentar Benjamins zum „Wesen der Aura“ in deutlicher Abgrenzung zum Mystizismus zeitgenössischer Theosophen, ihm fehlt aber noch ganz eindeutig die begriffliche Zuspitzung der späteren Essays:

Erstens erscheint die echte Aura an allen Dingen. Nicht nur an bestimmten, wie die Leute sich einbilden. Zweitens ändert sich die Aura durchaus und von Grund auf mit jeder Bewegung, die das Ding macht, dessen Aura sie ist. Drittens kann die echte Aura auf keine Weise als der geleckte spiritualistische Strahlenzauber gedacht werden, als den die vulgären mytischen Bücher sie abbilden und beschreiben. Vielmehr ist das Auszeichnende der echten Aura: das Ornament, eine ornamentale Umzirkung, in der das Ding oder Wesen fest wie in einem Futeral eingesenkt liegt. Nichts gibt vielleicht von der echten Aura einen so richtigen Begriff wie die späten Bilder van Goghs, wo an allen Dingen – so könnte man diese Bilder beschreiben – die Aura mitgemalt ist.<sup>4</sup>

Weitaus trennschärfer hingegen ist die Definitionen der Aura in Benjamins Essay *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, welcher bekanntlich die gesellschaftliche Bedeutung der technischen Entwicklung hin zu den Massenmedien theoretisiert. Die modernen technischen Möglichkeiten der Reproduk-

<sup>2</sup> Ebd., S. 647.

<sup>3</sup> Ebd., S. 479.

<sup>4</sup> Walter Benjamin: Fragmente gemischten Inhalts. Autobiographische Schriften (1930); in: Ders.: Gesammelte Schriften Band VI, Frankfurt am Main 1985, S. 588.

tion führen sowohl zur Massenhaftigkeit wie zur Beweglichkeit der Kunstwerke, die entgegen früherer Artefakte nunmehr an jedem Ort betrachtet werden können. Zudem ist die Wahrnehmung in modernen Kunstwerken selbst eine andere, was sich etwa am Beispiel des Films durch die Möglichkeiten der Beschleunigung von Bildfolgen, Montagen oder Darstellungsformen wie Zeitlupe oder Großaufnahmen erklärt. Benjamin zieht daraus den Schluss: „Was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert, das ist seine Aura.“<sup>5</sup> Anders als in der Definition aus den *Erfahrungsprotokollen* ist im Kunstwerk-Essay nun erstmals die Art und Weise beschrieben, wie sich eine Aura erfahren lässt:

An einem Sommernachmittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Ruhenden wirft – das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen.<sup>6</sup>

Es spricht einiges dafür, dass diese Definition an einem Gedicht orientiert ist, das im Rahmen des hier ausgewählten Korpus zu den mit Abstand wichtigsten zählt: Der 1924 entstandene Achtzeiler *Spaziergang* von Rainer Maria Rilke. Benjamins Beispiel für die Aura wirkt deshalb so lyrisch, weil seine Vorlage ein Gedicht Rilkes ist, welches aus einer identischen Motivik – dem „Gebirgszug am Horizont“ – eine Dialektik von Nähe und Ferne, also das zentrale Indiz der späteren Auratheorie herleitet: „Schon ist mein Blick am Hügel, dem besonnenen,/dem Wege, den ich kaum begann, voran./So faßt uns das, was wir nicht fassen konnten,/voller Erscheinung, aus der Ferne an.“<sup>7</sup> Diese von Rilke beschriebene Erfahrungsform der Durchdringung von Ferne und Nähe entspricht der zentralen Definition Benjamins, die sich später verfestigen wird: „Erscheinung einer Ferne, so nah das sein mag, was sie hervorruft.“<sup>8</sup> Dass Benjamins Aurabegriff mit fortschreitender Ausdifferenzierung an lyrischen Texten orientiert ist, zeigt zudem das zweite zentrale Charakteristikum dieser Kategorie: In *Über einige Motive bei Baudelaire* spricht Benjamin mit eindeutiger Anspielung auf Charles Baudelaires berühmtes Sonett *A une passante* von der „Erwiderung des Blicks“ als Kennzeichen der auratischen Erfahrung: „Dont le regard m’a fait soudainement renaître“, so heißt es bekanntlich im ersten Terzett. Diese Erwiderung des Blicks wird daher von Benjamin auch als soziale Interaktionsform verstanden, aber als solche auf eine Wahrnehmung der Natur bzw. „des Unbelebten“ übertragen: „Dem Blick wohnt aber die Erwartung inne, von dem erwidert zu werden, dem er sich schenkt.“<sup>9</sup> Angesichts dieser engen Bezüge zu Baudelaire verwundert es nicht, dass Benjamin auch den Ursprung lyrischer Produktivität in einer solchen Erfahrung der Aura ansiedelt:

5 Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, a. a. O., S. 477.

6 Ebd., S. 479.

7 Rainer Maria Rilke: Späte Gedichte und Fragmente; in: Ders.: Sämtliche Werke, Frankfurt am Main 1956, Band II, S. 161.

8 Walter Benjamin: Das Passagen-Werk; in: Ders.: Gesammelte Schriften Band V, Frankfurt am Main 1983, S. 560.

9 Walter Benjamin: Über einige Motive bei Baudelaire (1939); in: Ders.: Gesammelte Schriften Band I, Frankfurt am Main 1974, S. 646.

Die Aura einer Erscheinung erfahren, heißt sie mit dem Vermögen belehnen, den Blick aufzuschlagen. [Zusatz] Diese Belehnung ist ein Quellpunkt der Poesie. Wo der Mensch, das Tier oder ein Unbeseeltes, vom Dichter so belehnt, seinen Blick aufschlägt, zieht es diesen in die Ferne; der Blick der dergestalt erweckten Natur träumt und zieht den Dichtenden seinem Träume nach.<sup>10</sup>

Zieht man diese Definitionen zusammen, dann entsteht die Aura einer Naturerscheinung wie eines Dinges durch die Fähigkeit des Menschen, diese Gegenstände in der Betrachtung lebendig werden zu lassen, ihnen einen Blick zu verleihen, den sie selbst nicht haben. Auch deshalb charakterisiert der Aurabegriff das Spezifische des Kunstwerks, welches sich durch seine Einmaligkeit, Ortsgebundenheit und geschichtliche Einbettung auszeichnet: Die flüchtige Empfindung eines Augenblicks ist wie im Gedicht Baudelaires nicht reproduzierbar, denn der gleiche geschichtliche Moment wiederholt sich nie mehr. Benjamin begründet diese Unnahbarkeit als zentrales Kennzeichen des authentischen – nicht reproduzierten – Kunstwerks freilich historisch, und zwar durch den Verweis auf den Ursprung der Kunst im magischen und später religiösen Ritual.<sup>11</sup> Zudem sei nicht unerwähnt, dass Benjamin später in der Schrift *Zentralpark* aus den Jahren 1938/1939 die auratische Erfahrung mit Feuerbach als bloße Projektion kritisiert: „Ableitung der Aura als Projektion einer gesellschaftlichen Erfahrung unter Menschen in der Natur: der Blick wird erwidert.“<sup>12</sup> Für unsere Fragestellung ist jedoch zunächst das affirmative Verständnis aus der Mitte der 1930er Jahre maßgebend. Denn dieses hat mit Gespür zu tun, insofern sich die Aura – so Benjamin – atmen, ruhend verfolgen und erfahren, nicht aber im engeren Sinne sehen, hören, riechen, schmecken oder ertasten lässt. Wird die Aura eines Naturgegenstandes erfahren, so zieht die denjenigen, der sie erspürt, „in die Ferne“, ein Vorgang, den Benjamin als Machtverlust im Sinne einer Entmächtigung beschreibt. Darin liegt übrigens auch der Unterschied zum Spurenlesen, was stets als aktiver Prozess verstanden wird, bei dem wir einer Sache „habhaft“ werden. In seinem unvollendeten *Passagenwerk*, an dem Benjamin von 1927 bis zu seinem Tod arbeitete, wird der Begriff der Aura daher neben den Begriff der *Spur* gestellt:

Spur und Aura. Die Spur ist Erscheinung einer Nähe, so fern das sein mag, was sie hinterließ. Die Aura ist Erscheinung einer Ferne, so nah das sein mag, was sie hervorruft. In der Spur werden wir der Sache habhaft; in der Aura bemächtigt sie sich unser.<sup>13</sup>

10 Ebd., S. 647.

11 „Die ältesten Kunstwerke sind, wie wir wissen, im Dienst eines Rituals entstanden, zuerst eines magischen, dann eines religiösen. Es ist nun von entscheidender Bedeutung, daß diese auratische Daseinsweise des Kunstwerks niemals durchaus von seiner Ritualfunktion sich löst. Mit anderen Worten: Der einzigartige Wert des „echten“ Kunstwerks hat seine Fundierung im Ritual, in dem es seinen originären und ersten Gebrauchswert hatte.“ Vgl.: Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, a. a. O., S. 480.

12 Walter Benjamin: *Zentralpark* (1938/39); in: Ders.: *Gesammelte Schriften* Band I, Frankfurt am Main 1974, S. 670.

13 Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk*; a. a. O., S. 560.

Wenn wir demnach in diesem ersten Kapitel nach dem magischen Gespür in der Lyrik fragen, dann meinen wir dabei mit Benjamin das „Verhältnis des Unbelebten oder der Natur zum Menschen“. Wir stellen dabei folgende Fragen: Wenn Gedichte den Wind, die Tiere, die Pflanzen, die Erde und den Himmel spüren, realisieren sie dann zugleich die stimmungsvolle Unnahbarkeit dieser Dinge im Sinne ihrer wesentlichen Ferne, so nah auch immer dasjenige sein mag, was dieses Erfasstwerden hervorrief? Wird in Gedichten dann vom Spüren gesprochen, wenn diese in der Wahrnehmung der Natur eben deren Aura erfassen bzw. von dieser erfasst werden? Und darüber hinaus: Sind jene Gedichte aus Kapitel I/F, in denen es um das Erspüren des Gedichtes selber geht, ebenfalls Dokumente einer auratischen Erfahrung? Und wie genau sieht diese aus: Ist es der formale oder aber der performative Aspekt eines Gedichtes, welcher dessen spürbare Aura ausmacht? An eben dieser Stelle werden wir in der Lage sein, den Aurabegriff Benjamins durch einen bedeutenden Interpreten dieser Kategorie – Dieter Mersch – zu präzisieren.

### A) Den Wind spüren

Man kann über Benjamins Aurabegriff nicht sprechen, ohne zugleich über den Wind bzw. den Hauch zu reden. Dies liegt an den griechischen Wurzeln des Wortes *aurà*, welches Luft oder Hauch meint, im lateinischen Wort *aura* als Luft(hauch) bzw. als Wehen wiederkehrt und auf eben diese Art und Weise einging in den Aurabegriff Benjamins. Wenn sich Benjamin bei seiner Begriffsarbeit u. a. an Rilkes Gedicht *Der Spaziergang* orientierte, dann hat dies auch mit der Tatsache zu tun, dass Rilke in diesem Gedicht von einem Erspüren des Windes ausging: „Ein Zeichen weht, erwidern unserem Zeichen/ Wir aber spüren nur den Gegenwind“. Rilkes Deutung des Wehens als eines Zeichens liefert wohl die Basis für Benjamins im Kunstwerk-Essay entwickelten Aurabegriff, denn in beiden Fällen fasst die Aura den Betrachter „aus der Ferne an“, wie es bei Rilke heißt. Und in beiden Fällen hat die Aura mit dem Atem bzw. dem Odem zu tun, wie Benjamins Definition verdeutlicht: „An einem Sommernachmittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Ruhenden wirft – das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen.“<sup>14</sup> Dabei müssen wir freilich unterscheiden zwischen einer Deutung des Windes im Sinne des Benjaminschen Aurabegriffes, und seiner Deutung im Sinne des Wortes *pneuma*, welches im Griechischen sowohl „Geist“ wie „Wind“ bedeuten kann. Das *Pneuma* ist der „Geist“, der „Hauch“ oder „die Luft“, *Pneuma* nennen die Stoiker die Gott-Natur ihrer kraftstofflichen, alles durchdringenden Wesenheit wegen, bei Diogenes Laertius ist zudem unsere Seele ein Ausfluß des *Pneuma*, „*to symphyes hêmin pneuma*“.<sup>15</sup> Inso-

<sup>14</sup> Walter Benjamin: Gesammelte Schriften, Band VII, 1, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1989, S. 355.

<sup>15</sup> Zitiert nach: Rudolf Eisler: Wörterbuch der philosophischen Begriffe, Band 2, Berlin 1904, S. 123f.

fern ist nicht jeder Wind identisch mit jener Erfahrung der Ferne, wie sie in Rilkes *Spaziergang* beschrieben ist. Benjamins Aurabegriff hat zweifellos teil an diesem genuin modernen Bedeutungsgehalt, wohingegen der klassische Pneumabegriff den Wind vielmehr im Sinne eines metaphysischen oder gar göttlichen Zeichens begreift. Im Unterschied zum Aurabegriff impliziert also das Wort „Pneuma“, dass dem Wind eine höhere Macht zugrunde liegt.

Daher kann man den Wind zwar auch als solchen auf der Haut und im Haar spüren, aber er ist nur dann ein Zeichen Gottes oder einer höheren Macht, wenn er als Wink, als Hinweis verstanden und so identifiziert wird. Zunächst einmal sind beide Möglichkeiten sehr ähnlich, denn in allen Gedichten dieses Kapitels folgt mit fast zwingender Notwendigkeit auf die Ingression, also das leibliche Spüren des Windes, die Abduktion, also die hypothetische Mutmaßung darüber, woher der Wind kommt und wohin er führt, worauf er verweist und was er bedeutet. Beim Aufklärer Barthold Heinrich Brockes ist die Sache jedoch eindeutig „pneumatisch“: Das Herz spürt die sich freudig erregende Seele, die ihrerseits in den „dünnen Lüften [...] Gott unsichtbarlich erblickt.“ Dies ändert sich in der Moderne, aber keineswegs in jedem der modernen Gedichte. Für Max Dauthendey etwa sind es nicht „leere Lüfte, die dort wehn“, denn man könne „die Weltallseele wachsen sehn“ in den Lüften. Damit vertritt also auch Dauthendey die „pneumatische“ Anschauung, die jedoch schon gute 20 Jahre vorher bei Hofmannsthal nicht mehr galt: Vielmehr liegen schlicht „seltsame Dinge“ im wehenden Frühlingswind, keinesfalls aber ein göttlicher Geist. Auch bei Georg Heym finden wir die pneumatische Auffassung. Zwar ist es nicht die Weltallseele, sondern der dionysische Gott Pan, der sich im Sturm zeigt, in jenem Moment also, „wenn der Frühlingssturm durch die Berge keucht,/Und der furchtbare Gott durch die Waldung schreit.“ Diese metaphysische Referenz ist jedoch gleichfalls auf eine höhere Macht bezogen. Sie fehlt in den Texten Hofmannsthals, Rilkes oder auch Brechts, deren Wind-Gedichte auf solch schlichte Identifikationen verzichten und somit die klassische Pneumadeutung, d. h. die metaphysische Identifikation des Windhauchs, an ihre Grenzen führen.

Doch auch zwischen Hofmannsthal, Rilke und Brecht bestehen signifikante Differenzen: Bei Brecht wird die metaphysische Dimension des Windmotivs erstmals ganz zugunsten einer frivol-ironischen Bedeutung ausgeblendet: Der „kleine Wind“ ist letztlich das weniger stürmische denn vielmehr gleitend-einfühlende Verführen einer Frau, das langsam und genüsslich vor sich geht – „Trink nicht den Wein in einem Zug/und küss mich nicht im Gehn.“ – und somit „kaum“ zu spüren ist. Dies ist freilich anders bei Rilke und Hofmannsthal, die jedoch ihrerseits ebenfalls grundlegende Unterschiede aufweisen: Wo das lyrische Ich in Hofmannsthals *Vorfrühling* eine einigermaßen stabile Beobachterrolle einnimmt, welche die seltsamen Dinge im Wehen des Frühlingswindes registriert, wird bei Rilke nicht nur der Wind, sondern auch dessen Wahrnehmender seltsam, rätselhaft, zum ausdeutbaren Fall: „ein Zeichen weht, erwidern unserm Zeichen“. Diese Potenzierung der klassischen Windgedichte kann sich nur vollziehen, indem Rilke das Verhältnis von Ingression und Abduktion radikal wandelt: Die Mutmaßung über das

geheime Zeichen des Windes wird vollkommen gelöst vom Erspüren des Windes, ja dieses Erspüren wird gar als irreführend gedeutet. „Wir aber spüren nur den Gegenwind“, was angesichts des komplexen Gleichnisses, mittels dessen der Wind hypothetisch ausgedeutet wird, eine im Grunde unterkomplexe Erfahrung darstellt. Denn der Gegenwind gleicht in seiner Stoßrichtung dem Prinzip des Persönlichkeitswandels, welches sich vergleichbar unmerklich vollzieht und gleichfalls nur erahnt werden kann. Das sinnliche Erspüren des Gegenwindes kann nur dann Grundlage und Ausgangspunkt der Erschließung dieser Einsicht sein, wenn man vom Erlebnischarakter abstrahiert und einzig den Gleichnischarakter bedenkt: Damit hat Rilke die Tradition der pneumatischen Lyrik im Sinne Brockes hinter sich gelassen und dem Spüren des Windes eine vollkommen neue Dimension verliehen. An dieser hat auch Günter Eich teil, wenn er in *Weg durch die Dünen* den Zeichencharakter des Windes hervorhebt, dabei aber ebenfalls auf eine pneumatologische Deutung verzichtet. Die Vogelzüge, das Gras, das Meer, die Vogelspuren und der Herbstwind sind vielmehr Zeichen einer bedrohlichen Ferne, die schlicht entgegenkommt, ohne verstehbar zu sein: „Ich fühle eine fremde Nähe/und eine Last von vieler Zeit,/als ob ich sie mit Augen sähe,/die tödliche Unendlichkeit.“ Einen ähnlich radikalen Schritt macht dann erst wieder Franz Josef Czernin, der in seinem Sonettzyklus *elemente, sonette* das mythische Element der Luft – neben Feuer, Wasser und Erde – ins Zentrum stellt. Dabei fehlt hier vollkommen der ingressive Aspekt des erspürten Windes, weil Czernin sich auf die Sprachlichkeit konzentriert und so zeigt, wie sehr die Elemente in die Natur und Bildhaftigkeit der Sprache reichen. Zudem stellen diese Verse keine Ideen und Mutmaßungen dar, sondern inszenieren ein ständiges Werden und Wandeln, was sich insbesondere in der Fülle der Verben und Partizipien zeigt, die in *Fanfaren, Sonett* Verwendung finden.

#### Barthold Heinrich Brockes: Die Luft (1727)

Sehen wir der dünnen Lüfte  
Grossen Kreis und weite Bahn,  
Samt dem Wesen dieser Düfte,  
Mit Verstand und Sinnen an;  
Spürt ein reges Hertz aufs neue,  
Wie sich recht die Seele freue,  
Weil sie drin, für Lust entzückt,  
Gott unsichtbarlich erblickt.<sup>16</sup>

Ich stelle dieses Gedicht von Brockes aus dem Jahre 1727 bewusst an den Anfang des textanalytischen Teils, denn meines Erachtens beginnt mit Brockes die Geschichte des „lyrischen Gespürs“ in der deutschen Literatur. In seinem Lebenswerk

<sup>16</sup> Barthold Heinrich Brockes: Auszug der vornehmsten Gedichte aus dem Irdischen Vergnügen in Gott, Stuttgart 1965, S. 29f.

*Irdisches Vergnügen in Gott* dominiert die Veranschaulichung und Verherrlichung der vollkommenen Schönheit und Zweckmäßigkeit der Natur und damit zugleich auch ihres Schöpfers. Zwangsläufig ist das Erspüren also die Grundlage der sinnlichen Wahrnehmung und beschaulichen Betrachtung der Schöpfung, denn der Schöpfer lässt sich nicht sehen, wohl aber anhand seiner Schöpfung erahnen bzw. gar als anwesend erspüren. Diese religiöse Erfahrung des Schöpfers hat in den Elementen der Natur, also eben auch im Pneuma ihren zentralen Anhaltspunkt: Die Wahrnehmung der Luft impliziert in diesem Gedicht aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts das Erblicken des an sich „unsichtbarlichen“ Gottes. Dennoch aber besteht eine signifikante Differenz zu den Gedichten der Moderne, denn Brockes begreift seine Lyrik als Form eines „vernünftigen und begreiflichen Gottesdienstes“<sup>17</sup>. Darum wirken die einzelnen Verse des Gedicht *Die Luft* wie repräsentierende Sprechakte, durch rhetorische Fragen an das Publikum bzw. die „Gemeinde“ unterbrochen. Die Darstellung der Natur ist also noch kein intimer Akt romantischer „Innerlichkeit“, sondern adressiert sich – bis auf eine abschließende Apostrophe an Gott – an den Leser, der eingangs durch das Pronomen „wir“ miteinbezogen wird.<sup>18</sup> Durchaus modern ist jedoch zweifellos die enorme Fühlbarkeit dieses Autoren, so etwa beschreibt Brockes im weiteren Verlauf seines Gedichtes sehr präzise die verschiedenen Grade an Luftdruck und Fühlbarkeit, die freilich stets auf den göttlichen Schöpfungsplan zurückgeführt werden:

Alle Luft, die um uns schwebet,  
Ist zwar leib- und körperlich,  
Doch sehr dünn und zart gewebet,  
Und ihr Wesen dehnet sich.  
So hieß *GOTT* sie sich bereiten,  
Daß sie, starck sich auszubreiten  
Und zu spannen, wär geschickt,  
Sich verdünnet und verdickt.<sup>19</sup>

Nicht selten freilich versteigt sich Brockes dabei in aus heutiger Sicht eigentümliche Reflexionen, wenn er etwa angesichts der schwankenden Druck- und Feuchtigkeitsgrade der Lüfte vermutet, dass die Erdhaftung der Luft – trotz der zentrifugalen Tendenz aller Dinge, als Masse von einem rotierenden Körper wegzufiegen – sicherlich auf den Willen Gottes zurückzuführen sei: „Doch spürt man auch nach dem Regen,/Daß sie sich noch abwärts senckt,/Weil sonst durch der Welt Bewegten,/Die sich stets im Circkel lenckt,/Sie bald würde von uns fliehen,/Und sich in die Höhe ziehen;/Drum schafft Gottes weise Kraft,/Daß sie stetig an uns

17 Albrecht Beutel: Kirchengeschichte im Zeitalter der Aufklärung: Ein Kompendium, Göttingen 2009, S. 91.

18 Vgl. dazu die Studie von Katrin Kohl: „Sey mir begrüßet!“ Sprechakte in der Lyrik Klopstocks und seiner deutschen Zeitgenossen, in: Klopstock an der Grenze der Epochen, hrsg. v. Kevin Hilliard u. Katrin Kohl, Berlin 1995, S. 18.

19 Brockes: Auszug der vornehmsten Gedichte aus dem Irdischen Vergnügen in Gott, a. a. O., S. 38.

haft.<sup>20</sup> Der Geist Gottes ist aber auch darin erkennbar, dass die Stürme nicht so zerstörerisch sind: Ein später in Klopstocks *Frühlingsfeyer* wiederkehrender Gedanke:

Doch so schrecklich auch von Stärke  
Solche Stürme manchmahl sind;  
Spürt man gleichwohl Gottes Wercke  
Augenscheinlich, Der den Wind  
Dennoch Maasse zwingt zu halten,  
Da, dieß alles zu verspalten,  
Dem erzürnten Lüfte-Heer  
Sonsten nicht unmöglich wär.<sup>21</sup>

Gottes Existenz ist also nicht nur durch die Schöpfungsordnung, sondern auch die Härtegrade der Naturereignisse bestätigt: „Unser Vater gebot/Seinem Verderber/  
Vor unsrer Hütte vorüberzugehn!“<sup>22</sup>, so heißt es ähnlich in Klopstocks *Frühlingsfeyer/ Das Landleben* von 1759. Auch bei Brockes ist das Pneuma eingebunden in einen durchaus epochentypischen teleologischen Gottesbeweis: Mittels einer endlosen Reihe einfacher Naturbeobachtungen in Gedichtform wird so das gesamte Spektrum der Natur als Ausdruck eines göttlichen Willens gedeutet, der ganz getragen ist vom pietistisch-gläubigen Gefühl der Geborgenheit in der „besten aller Welten“. Theodizee und Idylle umgrenzen entsprechend auch die hier vorliegende Deutung der Luft, des Windes und der Stürme, die in ihrer Genese letztlich nur dem Schöpfer bekannt sind: „Woher aller Winde Schaaren/Kommen, und wohin sie fahren,/Fasst kein menschlicher Verstand./Dir ist es allein bekannt!“<sup>23</sup> Zu fragen ist jedoch auch nach der Kehrseite dieser Rückführung aller Naturerscheinungen auf eine übersinnliche Offenbarung: Sie scheint die Bedingung für Brockes' erstaunlich moderne Sensibilität für das leibliche Spüren der sinnlich erfahrbaren Realität, mit der im Grunde erst die Geschichte des lyrischen Gespürs einsetzt. Insofern steht das neunbändige Werk *Irdisches Vergnügen in Gott*, entstanden zwischen 1721 und 1748, mit Recht am Beginn der hier diskutierten Gedichte.

20 Ebd., S. 45.

21 Ebd., S. 54.

22 Friedrich Gottlieb Klopstock: Ausgewählte Werke. München 1962, S. 88f.

23 Brockes: Auszug der vornehmsten Gedichte aus dem Irdischen Vergnügen in Gott, a. a. O., S.56.

## Hugo von Hofmannsthal: Vorfrühling (1892)

Es läuft der Frühlingswind  
 durch kahle Alleen,  
 seltsame Dinge sind  
 in seinem Wehn.

Er hat sich gewiegt,  
 wo Weinen war,  
 und hat sich geschmiegt  
 in zerrüttetes Haar.

Er schüttelte nieder  
 Akazienblüten  
 und kühlte die Glieder,  
 die atmend glühten.

Lippen im Lachen  
 hat er berührt,  
 die weichen und wachen  
 Fluren durchspürt.

Er glitt durch die Flöte  
 als schluchzender Schrei,  
 an dämmernder Röte  
 flog er vorbei.

Er flog mit Schweigen  
 durch flüsternde Zimmer  
 und löschte im Neigen  
 der Ampel Schimmer.

Es läuft der Frühlingswind  
 durch kahle Alleen,  
 seltsame Dinge sind  
 in seinem Wehn.

Durch die glatten  
 kahlen Alleen  
 treibt sein Wehn  
 blasse Schatten

und den Duft,  
 den er gebracht,  
 von wo er gekommen  
 seit gestern nacht.<sup>24</sup>

Dass sich der Wind im Impressionismus des *fin de siècle* zu einem panpneumatischen Phänomen ausweiten kann, das wie eine Art Weltseele sämtliche Erschei-

24 Hugo von Hofmannsthal: Gedichte, Dramen I: 1891-1898, Frankfurt am Main 1979, S. 17f.

nungen aus Natur und Kultur „seltsam“ bestimmt, ist der zentrale Gedanke aus Hofmannsthals Gedicht *Vorfrühling* von 1892. Dabei steht jedoch nicht das archaische Gedankengut des göttlichen Pneuma zur Debatte. Vielmehr wird hier der Wegstrecke des ersten Frühlingswindes nachgespürt, der sich erst „gestern Nacht“ erhoben hat, und dessen stille Präsenz vor allem in den noch „kahlen Alleen“ der vorfrühlingshaften Jahreszeit spürbar ist. Diesem Element auf seinem Gang zu folgen heißt, die Sphäre des Menschlichen (Weinen, Haar, atmende Glieder, lachende Lippen) nur flüchtig zu streifen bzw. mit der Dingwelt eng zu verknüpfen: Als Stationen des Frühlingswindes sind diese Bereiche letztlich identisch. Dem Gedicht liegt also eine Bewegung des Nachspürens im wahrsten Sinne des Wortes zugrunde: Der Wind wird nicht auf der Haut wahrgenommen. Vielmehr werden unter vollkommener Ausblendung einer erlebnisorientierten Beobachterposition die Wege nachempfunden, die dieses Element zurücklegt. Diese Wege sind in manchen Fällen akustisch zu erfassen, wenn der Wind etwa den schluchzenden Ton einer Flöte erzeugt. Aber die Primärsinne sind im Grunde ausgeblendet. Zumeist sind es reine Zeichen, die auf eine vorübergehende Präsenz des laufenden, gleitenden und fliegenden Frühlingswindes schließen lassen: Das zerrüttete Haar, die niedergeschüttelten Akazienblüten, das verlöschende Licht einer Ampel bzw. Holzlaterne, die sich abkühlenden Gliedmaßen und ein fremder, also vom Frühlingswind gleichsam „importierter“ Duft. Daneben passiert er manche Stationen, ohne eine genuine Wirkung auszulösen: Weinende und lachende Mienen, Flure und Landschaften, Morgendämmerungen und leise Zimmer gehören zu den Durch- und Übergängen seines Weges.

Allein die Addierung dieser Stationen verdeutlicht die absolute Singularität des Hofmannsthalschen Gedichts im Rahmen dieses Kapitels: Kein anderer Autor hat sich so gründlich in dieses Element eingefühlt. Was in den übrigen Gedichten in der Regel stattfindet – die Metaphorisierung des Windes als Zeichen einer höheren oder metaphysischen Dimension im Sinne der Pneumatradition –, dies findet sich in diesem Gedicht nicht: Die semiotischen Verweise deuten immer nur zum Wind hin, nie aber von diesem weg. Die „seltsamen Dinge“, die in des Windes „Wehn“ sind, rücken die genannten Zeichen jedoch unter das gemeinsame Vorzeichen des Enigmatischen. Auffallend im Sinne des Aurabegriffes ist das Spiel mit Nähe und Ferne: Des Frühlingswindes „Wehn“ ist im Kreuzreim (abab) oder umarmenden Reim (abba) verkoppelt mit den heimischen „Alleen“ und erinnert zudem an das romantische Motiv der „seufzenden Natur“. Die widersprüchliche Vielfalt der einzelnen Stationen des Windes verknüpft jedoch im Sinne Benjamins eben diese nahe Umgebung der Alleen mit einer extremen Ferne, wie überhaupt durch den Reihungs-Stil des Gedichtes immer wieder Impressionen der nächsten Nähe mit dem aus der Fremde kommenden Wind verknüpft werden und somit letztlich ein Verfremdungseffekt ausgelöst wird. Nach Hans Helmut Hiebel wird dieser Effekt zudem „durch die leicht katachretischen Verben und Adjektive betont“: Der Wind „läuft“, spürt durch „weiche und wache Fluren“, der Flöte „schluchzender Schrei“ ertönt. Man könnte mit Hiebel gar behaupten, dass durch diese sanften Verfremdungen schon „die späteren kühnen oder gar absoluten Metaphern und die extrem

verfremdenden Wendungen der Moderne vorbereitet<sup>25</sup> würden. Entscheidend für unsere Fragestellung ist aber vor allem, dass mit diesem Gedicht erstmals das Erfassen der Aura Einzug hält in jene Naturlyrik, die sich dem Wind und seinem Wehen widmet. Dass sich dennoch auch in der emphatischen Moderne des Im- und Expressionismus Gedichte finden lassen, die hinter diesen Hofmannsthalschen Schritt zurückgingen, zeigen uns die nun folgenden Gedichte Georg Heyms und Max Dauthendeyes.

Georg Heym: Frühling (1904)

Spürst du das Wehen der Winde der Nacht?  
Siehst du in Wolken den flammenden Schein:  
Hörst du in Lüften das Dröhnen der Schlacht?  
Der große Pan führt heute den Reihn.

Komm, in die Wälder wollen wir gehen,  
Durch die Schwüle der Nacht, durch Rosengezweig,  
Weiter und weiter das Wunder zu sehn,  
Wann der Titan von den Bergen steigt.

O, wie du schön bist im Wettergeleucht  
Dem erstandenen Gott zur Feier bereit,  
Wenn der Frühlingsturm durch die Berge keucht,  
Und der furchtbare Gott durch die Waldung schreit.<sup>26</sup>

Das Gedicht wurde erstmals in Heyms Sammlung *Der ewige Tag* veröffentlicht. In dieser Sammlung sind vor allem Gedichte aus den Jahren 1910/11 versammelt, es lassen sich jedoch auch einzelne frühere, den mythologisch-idealisierenden Bildkanon des ausklingenden Jugendstils verarbeitende Gedichte wie etwa *Der Tag*, *Styx* oder *Der Schläfer im Walde* finden, und zu diesen zählt sicherlich auch das vorliegende Gedicht mit dem Titel *Frühling*. Dieses entstand im Februar 1904 und ist noch entsprechend weit entfernt von jener großstädtischen Motivik des eigentlichen Expressionisten Heym. Dennoch aber ist schon in diesem Text eine wichtige Quelle der emphatischen Moderne – Die *Tragödienschrift* und der *Zarathustra* Friedrich Nietzsches – nicht zu überhören. Vor allem das Niedersteigen des dionysischen Titans „von den Bergen“ aus dem Ende der zweiten Strophe lässt erahnen, welche große Rolle für die Bildlichkeit dieses Gedichtes die Lektüre von *Also sprach Zarathustra* gespielt hat, der ja in einer ähnlichen Geste gleich zu Beginn aus den Bergen hinunter zu den Menschen ging. Dieser Hinweis ist dabei nicht als Argument für eine unhintergehbare Intertextualität misszuverstehen. Es geht vielmehr um die Frage, welche Funktion dem Mythos im Rahmen des lyrischen Gespürs

25 Hans Helmut Hiebel: *Das Spektrum der modernen Poesie: (1900 – 1945)*, Teil 1, Würzburg 2005, S. 82.

26 Georg Heym: *Dichtungen und Schriften*, Bd. 1: *Lyrik*, hg. v. Karl Ludwig Schneider, Hamburg 1960, S. 535.

zukommt bzw. zukommen kann. Denn ganz offensichtlich bedarf es dazu einer bestimmten Dosierung, um den Aspekt des Atmosphärischen nicht zu sehr zu ersticken. Aber auch Nietzsches *Lieder des Prinzen Vogelfrei* spielen in diesem Gedicht eine gewisse Rolle, denn schon in diesen wird der Wind erspürt, denken wir nur an das berühmte Mistral-Gedicht Nietzsches.

Unser Argument haben wir schon entfaltet: In Heyms Gedicht *Frühling* wird erneut an jene mythologischen Identifikationen der Pneumatradition angeknüpft, die der junge Hofmannsthal schon hinter sich ließ. Dennoch aber ist der Versuch Heyms zu betonen, diese mythologisierenden „Inhalte“ auch metrisch umzusetzen. Im Gedicht sind zwei auftaktlose, männlich schließende Reime aus daktylischen Vierhebern zu einer Strophe zusammengesetzt, die durch die Wiederkehr des daktylischen Reimpaars den beschwörenden Ausdruck einer Erregung ermöglicht. Das Metrum und die sprachliche Betonung sind in den ersten drei Zeilen eng verknüpft, allerdings erkennen wir einen Bruch des Metrums in der letzten Zeile, welche zugleich die suggestive Kunde vom Nahen des Dionysos formuliert. Dabei wird deutlich, dass das schematische Metrum des Gedichts nicht identisch mit dem Rhythmus der inhaltlichen Betonung sein muss. Rhythmus changiert vielmehr zwischen der streng metrischen Betonung aufgrund der „Wortfüße“ oder Silben und der semantischen Betonung aufgrund der Aussage der Äußerung. Und offensichtlich liegen in der letzten Zeile Metrum und inhaltliche Akzentuierung, also Rhythmus, im Widerstreit: Das „Der“ zu Beginn der vierten Zeile wird nicht betont, eben diese Verletzung der metrischen Rhythmik ermöglicht aber erst die Betonung der inhaltlichen Intensität: „Der große Pan“ erscheint als klarer Höhepunkt der Strophe, weshalb man an dieser Stelle entgegen des eigentlich daktylischen Metrums sogar jambisch betonen könnte, also: „Der große Pán“. Insofern wird hier die mythische Ausweitung des zuvor erspürten Windes in Richtung der dionysischen Perspektive eigens betont durch den Wechsel von fallend-daktylischer zu steigend-jambischer Betonung: Beispiel für das sprachliche Gespür Georg Heyms, der an dieser Stelle intuitiv einen metrischen Bruch setzt.

Max Dauthendey: Es sind nicht leere Lüfte (1915)

Jetzt rührt der Morgenwind die Bäume an.  
Sie wiegen sich. Sie flüstern, winken dann,  
Und leichthin jeder Baum dort lächeln kann.

Sie deuten auf den Himmel, wo der Geist  
Der Güte mit der großen Sonne kreist  
Und jedes Blatt das helle Leben preist.

Die Zweige wiegen sich so flink und leicht.  
Ein jeder Baum dem Himmel Hände reicht.  
Des Baumes Seele der des Menschen gleicht.

Die Seele ist die Summe unsrer Kraft,  
 Die sich im Augenblick zusammenrafft  
 Und neue Ewigkeiten in uns schafft.

Der Geist der Ewigkeiten baut im Raum,  
 Der Geist wirkt auch im Menschen und im Baum.  
 Dein Körper wird so leicht, du spürst ihn kaum.

Es sind nicht leere Lüfte die dort wehn.  
 Es sind nicht tote Zweige, die sich drehn.  
 Du kannst die Weltallseele wachsen sehn.<sup>27</sup>

Das vorliegende Gedicht entstand im Dezember 1915 in Garoet, der Hauptstadt der West-Java Provinz in Indosien, also im Rahmen der von Dauthendey 1914 gestarteten zweiten Weltreise. Auf Java wurde er vom Ausbruch des Ersten Weltkriegs überrascht und interniert. Die Gedichte des Bandes *Des großen Krieges Not. Kriegsgedichte und Lieder der Trennung*, von dem Dauthendey 1915 auf Sumatra Auszüge veröffentlichte, entstanden fernab der Heimat und sind entsprechend von Isolation, Einsamkeit und Fremde geprägt. Das vorliegende Gedicht gibt uns daher die Möglichkeit, innerhalb der pneumatischen Motivik nunmehr auch eine exotistische Variante zu finden, die natürlich die Frage nach sich zieht, inwiefern sich dieses Erspüren der „Weltallseele“ aus eben dieser Erfahrung der Fremde, der Trennung erklärt: In manchen Gedichten aus den *Liedern der Trennung* schlägt die Sehnsucht nach der Heimat bisweilen gar um in eine Sehnsucht nach dem erlösenden Tod. Im vorliegenden Gedicht hingegen fällt zunächst einmal die Schlichtheit der behaupteten Korrespondenzen zwischen Mensch und Natur auf: Die Bäume deuten auf den Himmel, reichen ihm die Hände und gleichen mit ihrer Seele der des Menschen, jedes Blatt preist das Leben, und der Geist der Ewigkeiten wirkt im Raum, im Baum und im Menschen. Man mag darin eine Art metaphysischer Sehnsucht erkennen, diese geht jedoch ganz auf Kosten jenes feinsinnigen Spürens, wie Dauthendey es in anderen Texten durchaus darzustellen in der Lage war. Es fehlt in dem Gedicht also – ähnlich wie bei Heym – gerade angesichts dieser metaphysischen Töne die Erfahrung der Aura im von Walter Benjamin theoretisierten Sinne. Insofern sowohl Heym als auch Dauthendey dazu tendieren, inhaltliche Identifikationen ihrer Impressionen vorzunehmen, sprechen sie jeweils vom Pneuma und bewegen sich in einer letztlich schon bei Brockes vorzufindenden Metaphysik der Elemente. Wie anders dagegen die eigentlich moderne Lyrik operiert, dies sei nun an jenem Gedicht nachgewiesen, dem sich der Aurabegriff Benjamins wohl vor allem verdankt.

<sup>27</sup> Max Dauthendey: Gesammelte Gedichte und kleinere Versdichtungen, München 1930, S. 509.

## Rainer Maria Rilke: Spaziergang (1924)

Schon ist mein Blick am Hügel, dem besonnenen,  
dem Wege, den ich kaum begann, voran.  
So faßt uns das, was wir nicht fassen konnten,  
voller Erscheinung, aus der Ferne an –

und wandelt uns, auch wenn wirs nicht erreichen,  
in jenes, das wir, kaum es ahnend, sind;  
ein Zeichen weht, erwidern unserm Zeichen ...  
Wir aber spüren nur den Gegenwind.<sup>28</sup>

Dieses kleine Gedicht, welches wohl die Grundlage für Walter Benjamins Aurabegriff aus dem Kunstwerk-Aufsatz darstellt, handelt von einem Gleichnis, wie die dritte Strophe deutlich macht. Aus diesem „So“ lässt sich zunächst schlussfolgern, dass dieser Text mindestens zwei Analogate und ein Analogon nennt, die es in der Interpretation auch zu bestimmen gilt. Das eine Analogat scheint der Gegenwind zu sein, man könnte aber in diesen Bereich auch den am Hügel bzw. am Horizont haftenden Blick aufführen. Das sind die vergleichsweise konkreten Bildspender, ihnen wird durch das Gleichnis ein Abstraktum gleichgestellt, dessen Identifikation ausgesprochen schwierig ist. „So“ wie der Wind und der vorauseilende Blick ist dasjenige, was „wir nicht fassen konnten“ und was uns in etwas „wandelt“: Dieses Analogat also macht „uns“ zu dem, was wir sind, ohne dies wiederum zu ahnen. Genannt aber wird dieses zweite Analogat nicht, und die gleiche Schwierigkeit ergibt sich bei der Deutung des Analogons, werden doch die beiden Analogate ihrerseits einzig anhand ihres Zeichencharakters verglichen. Wie dieser Zeichencharakter zu verstehen ist, verdeutlicht jedoch der Introitus: So wie der Blick im Spaziergang voranläuft, so läuft uns dieses machtvolle „etwas“ aus der Ferne entgegen: Die Korrespondenz zweier Zeichen, von denen „wir“ aber nur den sinnlich spürbaren Abglanz – als Gegenwind – wahrnehmen. Kurz: Das dem Gedicht eingeschriebene Gleichnis bezieht sich auf die Analyse einer sinnlichen Erfahrung, allerdings mit solcher Allgemeinheit, daß der *Spaziergang* allenfalls als Gleichnis einer bestimmten Existenzfigur lesbar ist.

Es scheint an dieser Stelle jedoch durchaus möglich, das Gedicht mit einem Seitenblick auf die *Duineser Elegien*, an denen Rilke zu diesem Zeitpunkt bekanntlich arbeitete, etwas transparenter zu machen. Denn die skizzierte Thematik des Entgegenwehens erinnert stark an dieses Mammutgedicht Rilkes, in dem eine ähnliche Form des „Offenen“ thematisch wird. In den *Duineser Elegien* freilich ist dem Menschen dieses „Offene“ verschlossen: Nur das Kind, der Sterbende, die Kreatur und die Liebenden sind dem „Offenen“ noch nahe, dem Menschen aber hat sein reflektierendes Sein dieses „Nirgends ohne Nicht“ verstellt. Und noch ein weiteres Motiv erinnert an die *Duineser Elegien*: Auch in diesen wird das Leben als „Gegenüber-sein“ verstanden und so als „Schicksal“ erfahren: Durch den unausweichli-

<sup>28</sup> Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke, Band II, Frankfurt am Main 1966, S. 161.

chen Zwang zum beständigen Abschiednehmen erhält es einen fast tragisch-verhängnishaften Charakter. Und wie in den *Duineser Elegien*, so ist auch in *Spaziergang* entgegen jeder romantischen Sehnsucht das „Schicksal“ die Bestimmung des Menschen. Dies lässt die Frage entstehen, ob sich hinter dem Gleichnis aus *Spaziergang* nicht das entgegenkommende Schicksal verbirgt: So wie der Wind uns entgegenweht, so kommt auch das Schicksal auf uns zu, von dessen Zeichencharakter wir allerdings kaum etwas ahnen.

Nun gibt es zwei Möglichkeiten. Nach Hartmut Steinecke bezeugt dieses Gedicht aus dem Spätwerk Rilkes, wie „im Wandern die Anverwandlung der Landschaft als die Verwandlung des Wandernden gedacht ist und Zeit und Raum im relativen Bezug eins werden.“<sup>29</sup> So wenig die Grenze, die den Menschen auf sein eigentliches Sein verweist, greifbar ist, so wenig lässt sich der Charakter der Existenz definieren. Die Grenzerfahrung ist nicht vernunftgemäß ableitbar, da es nur eine „Innensicht“ gibt, sie kann nur „erahnt“ werden. Geht man hingegen davon aus, dass sich Benjamins Aurabegriff auch aus konkret inhaltlichen Gründen an Rilkes *Spaziergang* orientierte, dann lässt sich in diesem Gedicht auch schlicht ein Gleichnis über eine ganz spezifische Erfahrungsform nachlesen, die sich eben dadurch auszeichnet, dass man sie niemals wirklich „fassen“ kann, weil sie sich stets in Richtung einer bestimmten „Ferne“ entzieht. Dieser Deutung entspricht übrigens auch die metrische Form: Rilkes Gedicht orientiert sich an seinen sicherlich berühmtesten Zeilen, am Gedicht *Der Panther*, dessen Strophenform – ein Vierzeiler aus jambischen Fünfhebern mit männlich/weiblich wechselnden Kadenz im Kreuzreim – hier erneut aufgegriffen wird. Dies dürfte seinen Grund nicht zuletzt darin haben, dass diese Strophenform die weitschweifende Gedankenführung erlaubt. Liest man die ersten beiden und die letzten beiden Verse jeweils zusammen, dann entstehen zwei weit ausgreifende Sprachbögen, die in der Mitte und am Ende jeweils durch den Gleichklang der Reime assoziiert sind und somit eine so voluminöse wie rhythmische Form für komplexe Bilder und Gedanken bieten. Die inhaltliche Bewegung des im Gedicht formulierten Gedankengangs, der als Abduktion sich nahezu vollkommen vom Ausgangspunkt der Ingression löst, ist in der metrischen Form dieser weit ausgreifenden Strophenform geradezu mustergültig gespiegelt. Eben damit aber wird auch in der metrischen Form die Bewegung der Ferne ausgedrückt, die sich in der weitschweifenden Gedankenführung im Rahmen der ausgreifenden Sprachbögen niederschlägt.

Günter Eich: Weg durch die Dünen (1935)

Der Herbstwind hauset schon am Strande,  
ich spür ihn durch die Dünen wehn.  
Ich will die Spuren schaun im Sande,  
die bald vergehn,

<sup>29</sup> Hartmut Steinecke: Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts, Berlin 1994, S. 173.

den Schritt der Vögel,  
 der im Leeren so plötzlich endet wie beginnt,  
 – er wird so oft noch wiederkehren  
 als Tage sind.

Schon oft auch habe ich vernommen,  
 was mir der Ton der Wolken schien,  
 der eilenden, die aus den Meeren kommen  
 und in die Meere ziehn.

Ich denke auch der Vogelzüge,  
 der flüchtigsten, der reinsten Spur.  
 Es weiß um ihre schönen Flüge  
 der Himmel nur.

Ich will in solchen Schriften lesen,  
 was schrieb das Gras, was schrieb das Meer?  
 Sie schreiben Zeiten, die gewesen,  
 mit fremden Zeichen her.

Kann man in denen Ruhe finden?  
 Der Abend lauert hinterm Strauch.  
 Die Spuren, die im Grau verschwinden,  
 sind meine auch.

Sie gehn ins Gestern wie ins Heute.  
 Die Vogelschrift im Sand verrinnt.  
 Ich möchte, daß sie nichts bedeute  
 als Flug und Wind

Ich fühle eine fremde Nähe  
 und eine Last von vieler Zeit,  
 als ob ich sie mit Augen sähe,  
 die tödliche Unendlichkeit.<sup>30</sup>

Dieses Gedicht mit dem Titel *Weg durch die Dünen* wurde erstmals 1935 veröffentlicht und dann in den Lyrikband *Abgelegene Gehöfte* von 1948 aufgenommen. Es entstammt also dem Frühwerk Günther Eichs, d. h. der Phase bis 1945, die ihrerseits von der mittleren Phase der fünfziger Jahre und dem eigentlichen Spätwerk ab 1964 zu unterscheiden ist. Dass Eich in einem Brief an das Goethe-Institut von 1965 seine frühen Gedichte als Werke eines „verspäteten Expressionisten und Naturlyrikers“ umschrieb, ist vor dem Hintergrund dessen zu sehen, was danach kam: „heute enthält meine Lyrik viel groteske Züge, das liegt wohl an meinem Hang zum Realen“.<sup>31</sup> Naturlyrik erklärt sich zum einen durch die Affinität zu den Dich-

30 Günther Eich: *Abgelegene Gehöfte*, Frankfurt a. M. 1948, S. 92. Vgl. Horst Joachim Frank: *Handbuch der deutschen Strophenformen*, München Wien 1980, S. 161f.

31 Im genauen Wortlaut heißt es in dem 1965 verfassten Brief an das Goethe-Institut München: „Ich habe als verspäteter Expressionist und Naturlyriker begonnen, heute enthält meine Lyrik viel groteske Züge, das liegt wohl an einem Hang zum Realen, es ist mir nicht möglich, die Welt nur

tern um die 1929 entstandene Zeitschrift *Die Kolonne*, also zu Autoren wie Wilhelm Lehmann, Oskar Loerke und Peter Huchel. Zudem, so Axel Vieregg, sind Einflüsse Trakls und Benns sowie der deutschen Romantik unverkennbar.<sup>32</sup> Am vorliegenden Gedicht erkennen wir diese Einflüsse durch die Deutung der Natur als einem magischen Erfahrungsraum, dem das lyrische Ich die Geheimnis einer ursprünglichen Sprache ablauscht. Vögel, Wind, Wolken, Gras und Meer übermitteln die Zeichen einer fremden bzw. früheren Zeit, anhand derer die zentrale Frage des Gedichts lautet, ob man in diesen Zeiten „Ruhe finden“ könne. Die Antwort scheint negativ, denn fühlen lässt sich an dieser durch Naturzeichen vermittelten Zeit einzig deren Last, deren Ähnlichkeit zu einer „tödlichen Unendlichkeit“. Dabei lohnt es sich, zur Deutung dieser Motivik nochmals Benjamins Unterscheidung von Spur und Aura aus dem *Passagenwerk* heranzuziehen:

Die Spur ist Erscheinung einer Nähe, so fern das sein mag, was sie hinterließ. Die Aura ist Erscheinung einer Ferne, so nah das sein mag, was sie hervorrufft. In der Spur werden wir der Sache habhaft; in der Aura bemächtigt sie sich unser.<sup>33</sup>

Mit einigem Recht ließe sich sagen, dass dieses Gedicht Günter Eichs ein Spur-Gedicht ist, zumindest spielt der Begriff eine entscheidende Rolle. Allerdings vermeidet Eich die Geste des Habhaft-Werdens, die Benjamin dem Spurbegriff einschreibt: „Ich möchte, dass sie nichts bedeute/als Flug und Wind“. Das Spiel mit dem Motivkomplex des Auspicious, die Deutung der „Zeiten, die gewesen“, anhand der „fremden Zeichen“, die Wahrnehmung „der flüchtigsten, der reinsten Spur“ ist eine letztlich belastende Erfahrung. Im Unterschied zu Benjamin und der romantischen Tradition lässt sich die Naturhieroglyphe bei Eich also weder entziffern, noch verweist sie auf den Naturmagier, der sie einzig zu deuten vermag. Aber auch im Kontext der mit der *Kolonne* einsetzenden Naturlyrik der Vor- und Nachkriegszeit müssen wir diese Zeilen als einen Paradigmenwechsel werten, wie wohl erstmals Hans Dieter Schäfer betonte. Demnach geschehe in diesem Gedicht eine entscheidende metaphorische Umwertung vom Positiven zum Negativen, eine Verschiebung, die eigentlich erst für das Naturgedicht nach 1945 typisch sei: „Bei Huchel und auch in den Versen Krolows aus den fünfziger Jahren finden sich ähnliche Tendenzen.“<sup>34</sup> Hervorzuheben ist allerdings die Anpassung dieser Negativierung an die metrische Form: Wie Horst Frank in seinem *Handbuch der deutschen Strophenform* bemerkte, variiert dieses Gedicht den Vierzeiler im Stile von Eichendorffs *Wem Gott will rechte Gunst* erweisen, indem Eich dessen letzten Vers zu einem männlich schließenden Zweiheber verkürzt. So entstehe diese „eigentümliche Strophe, bei der die geläufige Bewegung der in den Kadenz alternierenden

in der Auswahl des Schönen und Edlen und Feierlichen zu sehen.“ Zitiert nach: Günter Eich: Gesammelte Werke Band 4, Frankfurt am Main 1991, S. 503.

32 Axel Vieregg: Günter Eich, in: Hartmut Steinecke: Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts, Berlin 1994, S. 507-519.

33 Walter Benjamin: Das Passagen-Werk, a. a. O., S. 560.

34 Hans Dieter Schäfer: Wilhelm Lehmann. Studien zu seinem Leben und Werk, Bonn 1969, S. 250.

jambischen Vierheber vor dem erwarteten Ende überraschend abbricht.<sup>35</sup> Diese Verkürzung könne komisch wirken, aber auch zum Ausdruck eines Verstummens, einer Ungewißheit, Enttäuschung oder Resignation genutzt werden. In diesem Gedicht ist es eindeutig ein Zeichen der Ungewissheit, die letztlich auch als Absage an die romantische Naturutopie zu verstehen ist, deren Unendlichkeitsvorstellung sich hier als tödlicher Ballast erweist.

Bertolt Brecht: Lied vom kleinen Wind (1943)

Eil, Liebster, zu mir, teurer Gast,  
wie ich keinen teuern find.  
Doch wenn du mich im Arme hast,  
dann sei nicht zu geschwind.

Nimm's von den Pflaumen im Herbste,  
wo reif zum Pflücken sind.  
Und haben Furcht vorm mächt'gen Sturm  
und Lust auf 'n kleinen Wind.  
So'n kleiner Wind, du spürst ihn kaum,  
's ist wie ein sanftes Wiegen.  
Die Pflaumen woll'n ja so vom Baum,  
woll'n auf 'm Boden liegen.

Lass, Schnitter, lass es sein genug.  
Lass, Schnitter, ein' Halm stehn.  
Trink nicht den Wein in einem Zug  
und küss mich nicht im Gehn.

Nimm's von den Pflaumen im Herbste,  
wo reif zum Pflücken sind.  
Und haben Furcht vorm mächt'gen Sturm  
und Lust auf 'n kleinen Wind.  
So'n kleiner Wind, du spürst ihn kaum,  
's ist wie ein sanftes Wiegen.  
Die Pflaumen woll'n ja so vom Baum,  
woll'n auf 'm Boden liegen.<sup>36</sup>

Im Unterschied zu den meisten Gedichten, die in diesem Buch diskutiert werden, steht dasjenige Brechts im Kontext eines Dramas: *Schweyk im Zweiten Weltkrieg*. Es handelt sich daher um ein Lied im konkreten Sinne des Wortes, gesungen von der Frau Kopecka, Wirtin des Wirtshauses *Zum Kelch*. Dies erklärt den Refrain, aber auch die äußerst schwungvolle Versform: Brecht verwendet hier die berühmte ‚Chevy-Chase-Strophe‘, also einen Vierzeiler, bei dem jambische und durchweg

35 Frank: Handbuch der deutschen Strophenform, a. a. O., S. 161.

36 Bertolt Brecht: Gesammelte Werke V, Stücke V, Frankfurt am Main 1990, S. 1936f.

männliche schließende Vier- und Dreieheber wechseln, wobei die Verse entsprechend dem Wechsel durch Kreuzreim abab verbunden sind. Diese im 18. Jahrhundert aus England zuerst von Klopstock und Gleim übernommene volkstümliche Strophe ist vor allem in der Balladendichtung seit der Romantik von großer Bedeutung: Brentanos *Ein Ritter an dem Rheine ritt* wäre hier etwa zu nennen. Noch bekannter ist natürlich Moritz Graf von Strachwitzens berühmtes „Graf Douglas, presse den Helm ins Haar,/Gürt um dein lichtblau Schwert/Schnall an dein schärfstes Sporenpaar/Und saddle dein schnellstes Pferd!“ Brecht dagegen zieht diese Versform im Sinne einer flüssigen Liedstrophe heran, was sich freilich aus dem Kontext des Dramas ergibt. Die entscheidende Devise dieses Liedes spricht die Frau Kopecka aus: „Es muss die richtige Mischung sein aus Geschwindigkeit und Zeitlassen.“<sup>37</sup> Wenn dieses von Kopecka gesungene Lied in einem am Konzept des „Epischen Theaters“ orientierten Theaterstück situiert ist, dann entspricht dies seinem Inhalt: Innehalten kann auch als Strategie eines anti-aristotelischen, auf den dramaturgischen Effekt der Katharsis verzichtenden Theaters verstanden werden. Dies entspricht ganz dem süffisant-frivolen Tonfall dieser Zeilen, deren eingängiger Refrain wohl auf die berühmte Missionars-Stellung anspielt. Der kleine Wind ist also nicht nur derjenige, der im Unterschied zum mächtigen Sturm diese richtige Mischung gefunden hat. Er ist auch in der Lage, die reifen Pflaumen vom Baum zu holen und im sanften Wiegen flachzulegen. So aber habe auch der „Liebste“ zu verfahren, wenn er denn endlich seine Liebste im Arme hält. Nur darf man überdies nicht vergessen, dass es sich bei diesem Drama um ein Antikriegsdrama handelt, bezogen eben auf den zweiten Weltkrieg, was vor allem in der Schnitterstrophe aus dem zweiten Refrain des Liedes erkennbar wird.

Franz Josef Czernin: fanfaren, sonett (2002)

da es mich schrillt, verpfeift, bin aufgeschreckt, -gspürt,  
heraustrompetet selbst verschreiend durch mich drehe;  
umbraust, durchzuckt weh im verdonnern bin gerührt,  
verschleudernd alles sausen lasse, flöten gehe,

bis es, zusammentrommelnd, packt mich, schlägt, abschwirrt,  
mitreißend mich verzupft, verduften lässt, dass stehe,  
nein, längst verweht bin, stets auf andrem blatt, verirrt,  
entgeisternd mir, vergeigt, verschollen, ja, die böe,

weit fegt, hinweg . . . in schwebe bleibe, luft so liegen,  
wie kreis, sich selbst beschreibend, mich lässt an sich deuten,  
dass fern anklingend hohe bögen mich aufwiegen:

<sup>37</sup> Ebd.

am höchsten punkt es lässt uns all dies hören, läuten,  
 bis wind, sich legt, auch aus-, wird still. so frisch erschwiegen,  
 sich wort hält atem an uns, neu mich zu besaiten?<sup>38</sup>

Man tut gut daran, sich dieses schwierige Gedicht Franz Josef Czernins vom Dichter selbst vorlesen zu lassen, was im digitalen Zeitalter mittels der Internetseite *Lyrikline.org* problemlos möglich ist. Denn dann erkennt man eine durchaus narrative oder zumindest dramaturgische Struktur inmitten dieser scheinbar willkürlichen Ansammlung von Verben und Partizipien. Das Prinzip, die vier Elemente in Sonettform zu besingen, sich dabei jedoch in erster Linie jener Redewendungen zu bedienen, in denen diese vier Elemente in der ein oder anderen Form auftauchen, dominiert auch das Gedicht *fanfaren, sonett*. Und ausgesprochen häufig werden diese Redewendungen aus ihrem Kontexte entnommen und rekontextualisiert, sodass in der Tat ein Höchstmaß an Unordnung entsteht. Dieses Einflechten von Wortspielen, Phrasen und Redewendungen ist im vorliegenden Gedicht allein an der abrupten Nähe von Haupt- und Nebensatzkonstruktionen erkennbar, die bisweilen wechselseitig ineinander geschachtelt sind, sodass zur bloßen Lektüre dieses Gedichtes die genannte digitale Hilfestellung ausgesprochen dienlich ist. Sie lässt erkennen, dass das Gedicht die rhetorische Figur des Klimax in fast jeder Strophe bemüht, dass sich die Verbfolge also als stufenartige Steigerung von Ausdrücken lesen lässt. Zudem erkennen wir eine narrative Struktur, die in den beiden Quartetten eine kausale Reaktion – nach dem Motto: Da dies geschieht, reagiere ich so und so – beschreibt. Diese Reaktionskette verfolgt das Gedicht bis zu der im ersten Terzett beschriebenen klimaxartigen Retardation, auf die dann die im letzten Terzett beschriebene Windstille folgt, ausklingend in der Frage nach den Möglichkeiten, das lyrische Ich „neu zu besaiten“. Dass so ein starker Bewegungs- bzw. Appellcharakter entsteht, der auch durch die strenge Form des Sonetts kaum gezügelt ist, liegt nicht zuletzt am Thema: Die Fanfare ist bekanntlich ein Trompetenstoß mit Signalcharakter.

Das Prinzip scheint also nicht nur die Darstellung der vier Elemente Wasser, Luft, Erde und Feuer in jeder nur erdenklichen Ausdrucksform, in denen diese – hier die Luft in der Trompete – erscheinen können. Hinter dieser scheinbar willkürlichen Ansammlung von pneumatischen Phrasen aus dem Wörterbuch der Redewendungen versteckt sich im Grunde etwas anderes, und zwar die Möglichkeit der Kommunikation. Neben dem Versuch, jedem der vier Elemente die gleiche Anzahl der insgesamt knapp 130 Sonette zuzuordnen und sich dabei streng an die klassische Sonettform und das Versmaß – meist sechshebige Jamben – zu halten, steht die Darstellung von Ereignissen im Medium des Sprachmülls. Dies aber heißt, dass es auch und gerade in diesem Gedicht um das Erspüren des Windes geht, seine Wirkung vom aufbrausenden Sturm, der das lyrische Ich packt und mitreisst, bis hin zur abebbenden Flaute, die letztlich auch dem lyrischen Ich zarte Töne auf der neu besaiteten Seele entlockt und in die Stille überführt. Inmitten des

38 Franz Josef Czernin: *Elemente, Sonette, Gedichte*, Wien, München 2002.

adoleszenten Sprachmaterials (verschleudern, vergeigen, verduften, flötengehen) und dem strengen Versmaß des Alexandriners lässt sich so ein fast musikalisches Prinzip der Stimmungsdynamik erkennen, welches sich vom Allegro zum Adagio bewegt und das *descrescendo* in den Mittelpunkt stellt. In eben diesem Übergang von schnell und laut zu langsam und leise aber scheint nach Czernin die Dynamik des Elementes Luft zu liegen, wenn dieses bei einer Fanfare zum Einsatz kommt.

## B) Tiere erspüren

In seinem einflussreichen Aufsatz „Wie ist es, eine Fledermaus zu sein?“ von 1974 benutzt Thomas Nagel die Fledermaus als Beispiel dafür, dass wir uns wohl kaum in die Innenperspektive eines anderen Lebewesens hineinversetzen, also über dessen Erlebnisse nichts Genaues wissen können. Zwar ließe sich nach Nagel mit viel Phantasie ausmalen, wie ein Beobachter sich selbst als Fledermaus wahrnehmen könnte. Dies würde jedoch nichts darüber aussagen, wie es eben für eine Fledermaus ist, eine Fledermaus zu sein.<sup>39</sup> Die sogenannte „Qualia“ als subjektiver Erlebnisgehalt mentaler Zustände lässt sich nach Nagel also von außen weder messen noch nachfühlen. Walter Benjamin würde an dieser Stelle wohl widersprechen, denn sein Aurabegriff impliziert auch eine solche „Wahrnehmbarkeit“ der mentalen Zustände eines Tieres. Dies verdeutlicht Benjamins berühmte Metapher vom „Aufschlagen des Blickes“: „Wo der Mensch, das Tier oder ein Unbeseeltes, vom Dichter so belehnt, seinen Blick aufschlägt, zieht es diesen in die Ferne; der Blick der dergestalt erweckten Natur träumt und zieht den Dichtenden seinem Traume nach.“<sup>40</sup> Dass Prozesse der Einfühlung erkennen lassen, wie sich fremdes Leben von innen anfühlt, ist nach Benjamin auch und vor allem an Gedichten ablesbar: Mit dem „Aufschlagen des Blickes“ beginnt nach Benjamin nämlich der „Quellpunkt der Poesie“.

Um diese metaphorische Wendung vom „Aufschlagen des Blickes“ zu präzisieren, beziehen wir diese These auf unsere Gedichte. Wir fragen dabei nach der Differenz bzw. dem Verhältnis von Spüren und Gespür: Handelt es sich im je einzelnen Gedicht a) um das Spüren von Tieren, oder b) um das Gespür für Tiere? Der Fall a) bezeichnet, das im Gedicht Tiere gespürt werden, bezieht sich also unmittelbar auf das Spüren einer meist jähren Nähe zum Tier, die, wie wir noch sehen werden, oft mit extremer Befremdung verbunden sein kann: Von einem „Aufschlagen des Blicks“ im Sinne einer Erkenntnis der Qualia kann dabei keine Rede sein. Der Fall b) bezeichnet dagegen eben diesen für Benjamins Aurabegriff entscheidenden Punkt, also das stark von Vertrauen geprägte Gespür für Tiere, welches mit Beobachtungsgabe, Einfühlung und im Extremfall identifikatorischer Bezugnahme assoziiert ist. Als ein wichtiges Indiz für den „Augenaufschlag“ ist also

39 Thomas Nagel: What Is It Like to Be a Bat?, in: The Philosophical Review, Vol. 83, No. 4. (1974), S. 435-450.

40 Benjamin: Gesammelte Schriften, Band I, 2, a. a. O., S. 647.

der Grad an Empathie zwischen lyrischem Ich und dem animalischen Gegenüber anzusetzen, da dieser beim langfristigen und erfahrungsgesättigten *Gespür für Tiere* weit stärker gegeben ist denn beim eher plötzlichen *Spüren eines Tieres*. Dies verdeutlichen insbesondere die Gedichte Wolfdietrich Schnurres und Rose Ausländers, die – im Unterschied vor allem zu den Tiergedichten Hofmannsthals und Dauthendey's – das an sich fremde und auch verstörende Instinktverhalten des animalischen Bewusstseins vollkommen ausblenden zugunsten einer identifikatorischen Bezugnahme, die bis hin zur Seelenverwandtschaft reicht.

Freilich ist diese Unterscheidung zwischen dem jähen Spüren eines Tieres und dem einführenden *Gespür für Tiere* eine von Epoche zu Epoche sich wieder und wieder verändernde, bei der auch diskursive, epochenspezifische bzw. kulturgeschichtliche Parameter eine wichtige Rolle spielen. Bei Friedrich von Hagedorn etwa wird am beobachteten Tier ganz im Stile der anthropomorphen Fabeln Aesops eine äußerst menschliche Eigenschaft erspürt: „Ein ächter Biber muß sein Amt getreu verwalten,/Bald bauen, und bald Wache halten,/Und melden, wann ein Mensch sich naht.//Wer war der Plato dieser Thiere?/Wer lehrte sie, was ich hier spüre:/Kunst, Ordnung, Witz, Bedachtsamkeit?“ Wenn sich dieses Gedicht dem Fall b) zuordnen ließe, da hier eine erfahrungsgesättigte Beobachtungsgabe und keine unmittelbare Sinnessensation zum Ausdruck kommt, dann liegt dies nicht an der auratischen Erfahrung, sondern eher am typischen Anthropomorphismus der Fabeltradition. Eine vergleichbare Vorstellung animalischer „Kunst, Ordnung, Witz, Bedachtsamkeit“ ist meines Erachtens noch in der Romantik zu beobachten, wenn etwa in Eichendorffs *Als ich nun zum ersten Male* das lyrische Ich „ein Flüstern“ zu spüren meint „zwischen Vöglein, Blüt und Laub“.

Ein Gegenbeispiel wäre die deutlich darwinistisch denkende klassische Moderne, denn in dieser wird das tierische Verhalten auffallend häufig als archaischer Kampf ums Dasein erlebt. „Schmerzen zu leiden, Schmerzen zuzufügen“, das ist die Lehre, die in Hofmannsthals *Der Jüngling und die Spinne* aus dem Beobachten animalischen Lebens gewonnen wird. Das Gedicht schildert die Konfrontation eines ästhetizistisch orientierten, von knäbischem Liebesrausch, Taumel und Traumsphären euphorisierten Jünglings der Jugendstilepoche mit einem rohen Lebenskampf zwischen Spinne und Insekt, wobei das Spüren im Sinne einer Art Rollengedicht vom erschrockenen Jüngling ausgeht und auf die Spinne bezogen ist. Dass dessen Einschätzung des animalischen Lebens weniger aus einem spezifischen Erfahrungswissen denn vielmehr aus einer unmittelbaren Sinnessensation hervorgeht, verdeutlicht die Metaphorik der Plötzlichkeit, mit welcher im Gedicht die Begegnung des Jünglings mit der Spinne umschrieben ist. Allerdings beinhaltet das Erspüren dieses rohen, animalischen Lebens keine Distanzierung des Jünglings von der ihn konfrontierenden Animalität, im Gegenteil: Er assoziiert mit der erpürten animalischen Brutalität vielmehr einen Zugewinn für sein eigenes Verhältnis zum Leben. Der in der Spinne verkörperten Gewalt kann und will der Jüngling nicht entinnen, denn diese eröffnet ihm die Einsicht in die Macht des Lebens:

Als wärens Wege, die zur Heimat führen,  
 Reißt es nach vorwärts mich mit allen Sinnen/[...]
 Nun spür ich schauernd etwas mich umgeben,  
 Es türmt sich auf bis an die hohen Sterne,  
 Und seinen Namen weiß ich nun: das Leben.

Ähnlich lesen sich die Zeilen aus Max Dauthendey's *Ein paar Raben schweben zur Stadt herein*, in denen sich dasjenige fortsetzt, was Hofmannsthal andeutete: Animalisches Leben ist dunkel, rätselhaft, also über Anthropomorphisierungen gerade nicht zu erschließen: „Wie schwarze Lettern ich die Raben spür',/Die dunkel dem Himmel ein Zeichen geben;/Als wird ein neuer Satz geschrieben/Von Gedanken, die nur das Dunkel lieben.“ Auch dieses Gedicht drückt nur das Spüren animalischen Lebens aus, trägt aber keine speziellen Anzeichen von Gespür im Sinne einer auratischen Erfahrung, wie dies in den auffallend identifikatorischen Tiergedichten Schnurres und Ausländers der Fall ist. Im Falle Rose Ausländers, die eine ganze Reihe sympathetischer Tiergedichte schrieb, ist die Selbstidentifikation eines „Menschen aus Versehen“ mit einem Hund eine erfahrungsgesättigte Bezugnahme, die schon der temporale Sinn der einleitenden Konjunktion betont: „Wenn ein Hund mich beschnuppert/spürt er/spüre ich/dass wir Landsleute sind/Verwandte.“ Wie eng dabei diese Verwandtschaft mit der Kreatur gebunden ist an das Schicksal der als Jüdin verfolgten Dichterin, verdeutlicht die folgende Zeile des Gedichts: „Wir wissen/dass wir einer uralten friedfertigen/weitwitternden Rasse angehören“. Damit ist das Prinzip des Gespürs selbst eindeutig benannt, und zwar im Sinne der „Witterung“, die als Vermögen gleichermaßen zwischen Mensch und Tier verteilt ist und so dieses wechselseitige Erkennen zweier uralter und friedfertiger Wesen – Hund und lyrisches Ich – allererst ermöglicht. In nahezu identischer Form ist der Bezug zwischen lyrischem Ich und animalischem Motiv in Schnurres *Damals* gestaltet, welches gleichfalls eine jahrelange Identifikation mit dem Tier zum Ausdruck bringt.

Weniger eindeutig ist die Situation in Franz Werfels *Verwundeter Storch* von 1918, in dem ein dem tragisch leidenden Menschen der Moderne ähnliches Innenleben in ein Tier projiziert wird. Dies ist im Falle Werfels die Trauer eines leidenden Storches, die vor dem Hintergrund des Ersten Weltkriegs zu einer signifikanten Ikone der umgebenden Kriegsgreuel wird. Nach Einschätzung Christine Cosentinos stehe in diesem Gedicht „der Mensch erneut wie ein Draußenstehender vor einem erdenthobenen, reinen, und daher fremd wirkenden Bereich.“<sup>41</sup> Es handelt sich dabei um den bei Werfel häufig zu findenden, von Hermann Pongs sogenannten Akt des „Tierfühlers“. Diese Form der Einfühlung seit gerade bei Werfel stark geprägt vom „Schatten des eigenen Andersseins“, weshalb das Erfühlen selbst vor eben diesem Gegensatz von Mensch und Tier „übersteigert und grell“ werde.<sup>42</sup> Wo also bei Werfel das Tierfühlen dem Menschen dazu dient, „einen Zugang zu der anderen Seinsform (und gegebenenfalls ein Mittel, um von sich

41 Christine Cosentino: Tierbilder in der Lyrik des Expressionismus, Bonn 1972, S. 132.

42 Hermann Pongs: Das Bild in der Dichtung, Band I, 1960, S. 228.

selbst fortzukommen)<sup>43</sup>, zu finden, dominiert in Yaak Karsunkes *Der Schrei* hingegen das unmittelbare Spüren eines Tieres, in diesem Falle ein klopfenden Vogelherzens. In beiden Fällen ließe sich eher von einer intendierten auratischen Erfahrung sprechen, die jedoch nicht jenen Grad an auratischer Nähe entfaltet, wie sie bei Schnurre und Ausländer vorliegt. Warum diese intendierte auratische Erfahrung nur in manchen Fällen gelingt, dies gilt es nun zu ergründen.

Friedrich von Hagedorn: Die Thiere (1739)

Die Grundfrage, welche Friedrich von Hagedorn in seiner Fabel mit dem Titel *Die Thiere* von 1739 stellt, bezieht sich auf die „Urtheilskraft in Thieren“: Gibt es diese, oder ist sie kategorisch zu „läugnen“? Erörtert wird diese Frage am konkreten Beispiel: „Zwo Ratzen, die der Mangel plagte,/Und hungrig aus den Löchern jagte,/Entdeckten unverhofft ein Ei.[...] „Sie wollen froh zum Essen schreiten;/Allein, es läßt sich jetzt von weiten/Der Erbfeind ihres Volkes sehn./Es schleicht ein Fuchs heran; und guter Rath wird theuer,/Er frißt die Ratzen, und säuft Eier;/Wie läßt sich's unberaubt entgehn?“ Das Gedicht schildert ein ausgesprochen intelligentes Rettungsverhalten, bei welchem die eine Ratte sich tot stellt, und die andere den vermeintlichen Leichnam ins gemeinsame Nest zerrt. Im Stile der lehrreichen Fabeltradition vollzieht es dann eine Schlussfolgerung, die dem Leser in der Manier rhetorischen Fragens vermittelt wird:

Wer lehret aus gewissen Gründen,  
Daß Thiere bloßerdinge empfinden?  
Hat hier die Ratze nicht gedacht?  
Verrieth die Rettungsart, die sie so wohl erlesen,  
So schön vollführt, kein geistig Wesen,  
Das zweifelt, forschet, und Schlüsse macht?

Auch ein weiteres Beispiel des sein Nest sehr systematisch bauenden Bibers wiederholt diese Beobachtung animalischer Intelligenz, wie sie aus der Fabeltradition bekannt ist, hier jedoch nicht im Sinne einer Anthropologisierung, sondern vielmehr einer wissenschaftlichen Beweisführung dargelegt wird. Beschrieben wird der Anlass – „Wann fürchterliche Fluten schwellen,/Wann die Gewalt vereinter Quellen/Um Quebec wühlt, und Felder frißt;/So wird im Strom ein Haus durch Biber aufgeführt,/An dem der Strom die Kraft verlieret,/Das rund, umpfählt und sicher ist.“ – aber auch die Art und Weise sowie das erlesene Material dieses Bauens. Ja selbst die sorgfältige Art des Schutzes findet Erwähnung – „Ein ächter Biber muß sein Amt getreu verwalten,/Bald bauen, und bald Wache halten,/Und melden, wann ein Mensch sich naht.“ Schließlich endet eben diese Reflexion in einem für unsere Fragestellung wichtigen Statement:

43 Cosentino: Tierbilder in der Lyrik des Expressionismus, a. a. O., S. 131.

Wer war der Plato dieser Thiere?  
 Wer lehrte sie, was ich hier spüre:  
 Kunst, Ordnung, Witz, Bedachtsamkeit?  
 Soll man die Fähigkeit, wodurch sie dieses können,  
 Gefügter Theile Wirkung nennen?  
 Wo ist ein Uhrwerk so gescheidt?

Entdeckt man weiter nichts an ihnen,  
 Als die Bewegung der Maschinen,  
 Der Urtheil und Bewußtsein fehlt?  
 Cartesius bejaht's; doch ist ihm Recht zu geben?  
 Die Wahrheit mag den Zweifel heben,  
 Die Frankreichs Phädrus uns erzählt.

Aurorens Feind, ein Freund der Nächte,  
 Ein Thier aus traurigem Geschlechte,  
 Ein Kauz, der schlauste Bösewicht,  
 Ward in dem Nest ertappt; das steckte voller Mäuse,  
 Die waren feist, und hatten Speise,  
 Doch ihre Füße fand man nicht.

Sie wurden hier vom Kauz ernähret,  
 Der ihre Brüder längst verzehret,  
 Und nun für sie den Weizen stahl.  
 Aus Vorsicht lähmt' er sie, weil, die er sonst gefangen,  
 Ihm wieder unverhofft entgangen:  
 Jetzt fraß er sie, nach sicherer Wahl.

Hat dieser Schlecker nichts ermessen?  
 Auf einmal alles aufzufressen,  
 Das war zu ungesund, zu viel.  
 Er spart; er will die Maus, eh' er sie mäset, lähmen,  
 Und ihr zur Flucht die Mittel nehmen.  
 Wie kam's, daß er darauf verfiel?<sup>44</sup>

Wie Hans-Georg Kemper in seiner *Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit* betonte, haben wir diese Zeilen im Kontext des Cartesianismus der Epoche zu lesen, mithin also als Einwand zu verstehen. Descartes fasste bekanntlich die umgebende Natur unter der Kategorie der Ausdehnung als „res extensa“ auf, wobei ihm das „gesamte Universum eine mechanisch arbeitende Maschine“ war, wodurch er das aristotelische Weltbild eines teleologisch strukturierten Stufenkosmos ersetzte. In diesem Zusammenhang führte seine Applikation des mechanistischen Denkens auf Physiologie und Biologie jedoch dazu, zwischen belebten und unbelebten Körper prinzipiell keine Differenz zu sehen: „Deshalb hielt er auch die Tiere für seelenlose

<sup>44</sup> Friedrich von Hagedorn: Sämtliche poetische Werke, Leipzig o. J., S. 100-103.

Automaten“.<sup>45</sup> In der durchaus modischen, also in der Aesopschen Tradition stehenden Gattung der Fabel wurde eben diese Ansicht aufs Schärfste kritisiert, was sich insbesondere in Hagedorns poetologischem Gedicht *Die Thiere* nachvollziehen lässt. Auch Breitinger ging in seiner Fabeltheorie unter Verweis auf Hagedorn davon aus, dass „die Thiere in einer genauern Verwandtschaft mit dem Menschen stehen als die übrigen Geschöpfe“ und ihr Tun „einen großen Schein von einem Verstande“ habe, weshalb man „zu allen Zeiten geglaubt habe, sie handelten mit Einsicht und Wissen.“<sup>46</sup>

Josef von Eichendorff: Als ich nun zum ersten Male (1832-34)

Als ich nun zum ersten Male  
Wieder durch den Garten ging,  
Busch und Bächlein in dem Tale  
Lustig an zu plaudern fing.

Blumen halbverstohlen blickten  
Neckend aus dem Gras heraus,  
Bunte Schmetterlinge schickten  
Sie sogleich auf Kundschaft aus.

Auch der Kuckuck in den Zweigen  
Fand sich bald zum Spielen ein,  
Endlich brach der Baum das Schweigen:  
,Warum kommst du heut allein?‘

Da ich aber schwieg, da rührt’ er  
Wunderbar sein dunkles Haupt,  
Und ein Flüstern konnt ich spüren  
Zwischen Vöglein, Blüt und Laub.

Tränen in dem Grase hingen,  
Durch die abendstille Rund  
Klagend nun die Quellen gingen,  
Und ich weint aus Herzensgrund.<sup>47</sup>

Dieses bekannte Eichendorffsche Gedicht wird deshalb an dieser Stelle diskutiert, weil es auf wunderbare Weise verdeutlicht, wie sehr die spürende Wahrnehmung von Tieren in der Romantik im größeren Kontext „kosmischer Korrespondenzen“ steht, der letztlich alles Dasein mit Sprachfähigkeit belehnt. Diese Idee ist der philosophische und ästhetische Grundgedanke der gesamten Romantik: „Der Mensch spricht nicht allein – auch das Universum spricht – alles spricht – unendliche Spra-

45 Hans-Georg Kemper: *Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit*, Band V/1: *Aufklärung und Pietismus*, Tübingen 1991, S. 93.

46 Zitiert nach: Ebd., S. 94.

47 Joseph von Eichendorff: *Werke*, Bd. 1, München 1970 ff., S. 244-245.

chen. / Lehre von den Signaturen“<sup>48</sup>, so heißt es etwa bei Novalis. Rückt Novalis die romantische Lehre von den kosmischen Korrespondenzen ins Rätselhaft-Hermetische, so stellt sie in diesem Gedicht Eichendorffs vielmehr den Hintergrund einer ganz anderen Gemütsstimmung dar, die sich nur aus dem Kontext erschließt. Denn das Gedicht entstand nach dem Tod von Eichendorffs Tochter Anna, es ist das zweite eines zwischen 1832 und 1834 verfassten zehnteiligen Gedichtzyklus mit dem Titel *Auf meines Kindes Tod*, den er 1835 im *Deutschen Musenalmanach* erstmals veröffentlichte.<sup>49</sup> Das hier beschriebene Erspüren der Harmonie von Tier und Natur ist also eine ausgesprochen präzise Ingressionserfahrung in dem von Gernot Böhme erläuterten Sinne: Das vom Schmerz um sein verlorenes Kind geprägte lyrische (und sicher auch biographische) Ich erfährt die „kosmische Korrespondenz“ zwischen Blumen, Bäumen und Vögeln natürlich als Diskrepanz, der Prozess der Ingression besteht letztlich in einer vom lyrischen Ich ausgehenden melancholischen Färbung der gesamten Szene.

Dabei fällt zumindest in diesem Gedicht auf, wie sehr die magischen Korrespondenzen der Romantik am Anthropomorphismus der Fabel-Tradition festhalten. Dies verdeutlichen die „plaudernden“ Bächlein, die von den neckend-verstohlen blickenden Blumen „ausgeschickten“ Schmetterlinge, der spielende Kuckuck oder das allgemeine Flüstern „Zwischen Vöglein, Blüt und Laub“: Stets werden konkrete menschliche Eigenschaften in die Dinge und Lebewesen gelegt, ganz entgegen der weit eher am Rätselhaft-Hermetischen orientierten Korrespondenzlehre der Frühromantik. Dies lässt jedoch den szenischen Charakter dieses Zyklenteils deutlicher hervortreten: Die fast märchenhaft belebte Welt dient also eher als Kulisse. Sie wirft ein neues Licht auf jene Trauer, in welche sich das lyrische Ich gegen Ende fallen lässt. Dem geht eine grundlegende Vertrautheit des lyrischen Ichs mit der ihn umgebenden magischen Natur voraus, welche etwa in der Frage des Baumes – „Warum kommst du *heut* allein?“ – oder auch in den halbverstohlenen Blicken der Blumen zum Ausdruck kommt: Das Fehlen der Tochter wird also offenbar auch und sofort von der Natur registriert. Insofern ist das spürbare Flüstern „Zwischen Vöglein, Blüt und Laub“ kein magisches Faszinosum, sondern vielmehr ein vertrautes und inhaltlich offenbar auf die Situation des lyrischen Ichs gerichtetes Geschehen: Man macht sich Gedanken, mutmaßt im Flüsterton. Diese Nähe zwischen Ich, Natur und animalischer Welt ist eingebunden in das Narrativ eines Trauerprozesses, der sich über den gesamten Gedichtzyklus erstreckt und in diesem zweiten Gedicht erstmals die Hinwendung des lyrischen Ichs zu seiner vertrauten Lebenswelt erreicht. Auch auf metrischer Ebene ist dies ein deutlich bele-

48 Novalis: Schriften in 4 Bänden., Band III, hg. v. R. Samuel, Stuttgart 1960ff., S. 267f.

49 Auch die beiden Gedichte „Am Abend“ und „Nachts“ nehmen auf den Tod von Anna Bezug, weitere Gedichte, die erst in der Sammelausgabe von 1837 erscheinen und die seelische Erschütterung des Vaters zum Ausdruck bringen, wären „Mein liebes Kind, Ade!“, „Angedenken“, „Sterbeglocken“, „Es wandelt, was wir schauen“, „Das kranke Kind“ und schließlich das zweistrophige „Liedchen“, in dem er sich wieder durchringt zu der tröstlichen Perspektive, das Kind im Himmel wiederzusehen.

bendes Ereignis: Der vierhebige Trochäus mit wechselnder Kadenz bringt eben jene schwungvolle Lebendigkeit, die auch das umgebende Naturleben ausstrahlen soll. Wichtig für unsere Fragestellung ist dabei in erster Linie, dass die Begegnung mit dem Tier auch in diesem Gedicht der Romantik nichts Verstörendes impliziert, im Gegenteil. Eben dies aber ändert sich mit Hofmannsthals *Der Jüngling und die Spinne*.

Hugo von Hofmannsthal: Der Jüngling und die Spinne (1897)

*Der Jüngling  
vor sich mit wachsender Trunkenheit*

Sie liebt mich! Wie ich nun die Welt besitze  
Ist über alle Worte, alle Träume:  
Mir gilt es, daß von jeder dunklen Spitze  
Die stillen Wolken tieferleuchtete Räume  
Hinziehn, von ungeheurem Traum erfaßt:  
So trägt es mich – daß ich mich nicht versäume!  
Dem schönen Leben, Meer und Land zu Gast.  
Nein! wie ein Morgentraum vom Schläfer fällt  
Und in die Wirklichkeit hineinverblaßt,  
Ist mir die Wahrheit jetzt erst aufgehell't:  
Nicht treib ich als ein Gast umher, mich haben  
Dämonisch zum Gebieter hergestellt  
Die Fügungen des Schicksals: Junge Knaben  
Sind da, die Ernst und Spiele von mir lernten,  
Ich seh, wie manche meine Mienen haben,  
Geheimnisvoll ergreift es mich, sie ernten  
Zu sehn; und an den Ufern, an den Hügeln  
Spür ich in einem wundervoll entfernten  
Traumbilde sich mein Innerstes entriegeln  
Beim Anblick, den mir ihre Taten geben.  
Ich schaue an den Himmel auf, da spiegeln  
Die Wolkenreiche, spiegeln mir im Schweben  
Ersehntes, Hergegebenes, mich, das Ganze!  
Ich bin von einem solchen großen Leben  
Umrahmt, ich habe mit dem großen Glanze  
Der schönen Sterne eine also nah  
Verwandte Trunkenheit –  
Nach welcher Zukunft greif ich Trunkner da?  
Doch schwebt sie her, ich darf sie schon berühren:  
Denn zu den Sternen steigt, was längst geschah,  
Empor, und andre, andre Ströme führen  
Das Ungeschehene herauf, die Erde  
Läßt es empor aus unsichtbaren Türen,  
Bezwungen von der bittenden Gebärde!

*So tritt er ans offene Fenster, das mit hellem Mondlicht angefüllt und von den Schatten wilder Weinblätter eingerahmt ist. Indem tritt unter seinen Augen aus dem Dunkel eines Blattes eine große Spinne mit laufenden Schritten hervor und umklammert den Leib eines kleinen Tieres. Es gibt in der Stille der Nacht einen äußerst leisen, aber kläglichen Laut und man meint die Bewegungen der heftig umklammernden Glieder zu hören.*

Der Jüngling  
muß zurücktreten

Welch eine Angst ist hier, Welch eine Not.  
Mein Blut muß ebbten, daß ich dich da sehe,  
Du häßliche Gewalt, du Tier, du Tod!  
Der großen Träume wundervolle Nähe  
Klingt ab, wie irgendwo das ferne Rollen  
Von einem Wasserfall, den ich schon ehe  
Gehört, da schien er kühn und angeschwollen,  
Jetzt sinkt das Rauschen, und die hohe Ferne  
Wird leer und öd aus einer ahnungsvollen:  
Die Welt besitzt sich selber, o ich lerne!  
Nicht hemme ich die widrige Gestalt,  
So wenig als den Lauf der schönen Sterne.  
Vor meinen Augen tut sich die Gewalt,  
Sie tut sich schmerzend mir im Herzen innen,  
Sie hat an jeder meiner Fibern Halt,  
Ich kann ihr – und ich will ihr nicht entrinnen:  
Als wärens Wege, die zur Heimat führen,  
Reißt es nach vorwärts mich mit allen Sinnen  
Ins Ungewisse, und ich kann schon spüren  
Ein unbegreiflich riesiges Genügen  
Im Vorgefühl: ich werde dies gewinnen:  
Schmerzen zu leiden, Schmerzen zuzufügen.  
Nun spür ich schauernd etwas mich umgeben,  
Es türmt sich auf bis an die hohen Sterne,  
Und seinen Namen weiß ich nun: das Leben.<sup>50</sup>

Bekanntlich hat Hofmannsthal in seiner von 1916 bis 1929 entstandenen Autobiographie *Ad me ipsum* dieses Gedicht als eines der wichtigsten Zeugnisse für seinen „Weg zum Leben“ deklariert, und bezog sich damit auf die Zeile: „Die Welt besitzt sich selber, ha, ich lerne“. Wenn er diese Zeile in seiner Selbstdeutung verstand als „Bedrohung dieses (erhöhten) Zustandes durch ein Etwas von außen her Eros / Welt / die Welt als Dunkles Drohendes Verschlungenes empfinden“<sup>51</sup>, dann ist damit präzise auch das Bild vom Tier markiert: Dieses ist – anders als in der Romantik – dunkel und bedrohlich. Hofmannsthal verweist an gleicher Stelle auch

50 Hugo von Hofmannsthal: Gesammelte Werke. Gedichte, Dramen I, 1891-1898, Frankfurt am Main 1979, S. 48f.

51 Hugo von Hofmannsthal: Gesammelte Werke, Bd. X, S. 606.

auf andere werkeigene Beispiele dieser Motivik, vor allem das „Märchen vom Kaufmannssohn“. Im damit gemeinten *Märchen der 672. Nacht* haben die bedrohlichen Pferde für den jungen Kaufmannssohn als dem tragischen Helden dieser Novelle eine ganz ähnliche Funktion: Sie zehren den Träumenden gewaltsam ins nackte und schließlich todbringende Leben. Wenn daneben auch das Gedicht *Der Jüngling und die Spinne* im *Ad me ipsum* als Exempel für die Verknüpfung mit dem Leben und den Übergang von der Praeexistenz zur Existenz verstanden wird, dann ist damit vor allem auf die signifikante Zweiteilung angespielt: Die erste Strophe spiegelt demnach das „präexistente“, die zweite hingegen das „existente“ Stadium. Eine weitere Spur zu diesem Gedicht findet sich in den *Aufzeichnungen aus dem Nachlass 1900*, in denen offenkundig auf die erste, also „präexistente“ Strophe des Gedichts Bezug genommen wird:

*Unter den Weisheiten und Geständnissen der Spinne* dieses: eine wahre Braut ist zu erkennen daran, daß es nicht ihre Stimme, nicht ihr Lächeln, nicht ihre Küsse sind, was das Höchste ist, sondern die von ihr ausgehende essentia, die dich in Zeiten großer Abwesenheit badet, so daß du in der Braut ihrer Welt traumweis lebst.<sup>52</sup>

Das Gedicht unterteilt sich in zwei große, von einer eingeschobenen Regieanweisung unterteilte Partien, deren erste den schwärmerisch-trunkenen Bewusstseinszustand des im Titel genannten Jünglings zum Inhalt hat. Dieser findet zum Bewusstsein eines rauschhaften „Weltbesitzes“ angesichts der einleitenden Worte, die die Gewissheit einer dem Jüngling geltenden Frauenliebe ausdrücken und somit einen gleichsam trunkenen Liebestaumel nach sich ziehen. Bezieht man demnach die ersten Zeilen auf die zitierte Erläuterung, so erscheint gerade angesichts der Abwesenheit der Geliebten die „Welt traumweis“, also mystisch verklärt. Entsprechend äußert sich der Taumel des Jünglings in einer mystischen Vision umfassender Alleinheit; Naturzeichen und Wolkenformationen spiegeln den Jüngling bzw. das lyrische Ich inmitten eines „Ganzen“ und lassen so eine ausstehende, ungeschehene und doch erspürbare Zukunft aufscheinen. Die komplizierte grammatische Konstruktion des ersten Satzes verweist dabei letztlich auf eine Epiphanie der Natur: Das dem lyrischen Ich geltende Schauspiel aus Licht und Wolken ist wohl zu deuten als Aufbrechen einer Wolkendecke, wodurch das einbrechende Licht (tieferleuchtete Räume) sichtbar und vom Jüngling als Zeichen dafür erfasst wird, beim „Leben“ zu Gast und so im Besitz der Welt zu sein. Diese traumhafte Fülle an fern umgebendem Leben wird in der Folge begriffen als Widerspiegelung eines „Innersten“, sodass letztlich das trunkene lyrische Ich in dem einsetzenden Naturspektakel des Wolkenbruchs „Ersehntes, Hergegebenes, mich, das Ganze“ zu erkennen meint.

Die Regieanweisung in der Mitte des Textes markiert dann den Umschlag hin zu der uns interessierenden Thematik: Die jähe Nähe zum Tier in Gestalt der

<sup>52</sup> Hugo von Hofmannsthal: Gesammelte Werke in 10 Einzelbänden, Band 10: Reden und Aufsätze III 1925-1929, Buch der Freunde, Aufzeichnungen 1889-1929, Frankfurt am Main 1980, S. 432.

Spinne, nach Tarot im Werk Hofmannsthals ein Sinnbild des Hässlichen. Wir haben es erneut mit einer Erfahrung der Diskrepanz im Sinne Böhmes zu tun: Der Jüngling wird aus Traum und Trunkenheit herausgerissen und in eine vom nackten Leben gezeichnete Angst versetzt, wie sie den hier beschriebenen Kampf ums Dasein prägt. Nach Clemens Heselhaus wird er dabei den „Widerspruch des Lebens zu jenem berausenden Alleinsgefühl“<sup>53</sup> gewahr. Der Übergang von der Präexistenz zur Existenz birgt also eine Gefahr, denn mit dem Verlust jener präexistenten Totalität droht die Gefahr des Ich-Verlusts, der Verirrung. So wird zum einen das Thema vom Weltbesitz abgewandelt, da der Jüngling sich zunächst als eine Art Gebieter einer ihn umgebenden Natur begriff: „Ich schaue an den Himmel auf, da spiegeln/Die Wolkenreiche, spiegeln mir im Schweben/Ersehntes, Hergegebenes, mich, das Ganze!“ „Ich“ und „das Ganze“ stehen in appositionellem Verhältnis, sind also im Grunde vertauschbar. Eben deshalb also ist das Spüren des Tieres in diesem Gedicht inchoativ, ganz im Unterschied zu den noch folgenden Gedichten Schnurres und Ausländers, in denen eine resultative Erfahrung animalischen Lebens formuliert ist. Hofmannsthals Jüngling hingegen vollzieht in diesem Gedicht anhand der Konfrontation mit der Häßlichkeit und Brutalität des animalischen Lebens erstmals den Übergang von der „Präexistenz“ zur „Existenz“.

Max Dauthendey: Ein paar Raben schweben zur Stadt herein (1910)

Ein gilbender Weinberg steht vor der Tür,  
 Ein paar Raben schweben zur Stadt herein;  
 Wolken und Berge sind draußen allein.  
 Wie schwarze Lettern ich die Raben spür',  
 Die dunkel dem Himmel ein Zeichen geben;  
 Als wird ein neuer Satz geschrieben  
 Von Gedanken, die nur das Dunkel lieben,  
 Vom Herbst, der bei den Bergen gelandet,  
 Vom stockenden Kahn, der am Ufer versandet,  
 Ein Satz ohn' Glanz und ohne Wahn,  
 Den auch keiner zu Ende denken kann;  
 Und nur der Liebende zieht seinen Regenbogen  
 Auch um den Satz, der mit den Raben in die Stadt  
 eingezogen.<sup>54</sup>

Das Gedicht entstammt der 1910 publizierten Gedichtsammlung mit dem Titel *Weltspuk. Lieder der Vergänglichkeit*, deren grundlegender, schwermütig-melancholischer Tonfall auch in diesen Zeilen kaum zu überhören ist. Schon der Eingangssatz evoziert im Bild des gilbenden, also welkenden Weinbergs ein Szenario des Verfalls, dessen expansive Bedrohlichkeit durch das auffallende Spiel mit der Schwelle zwischen Innen- und Außenraum subtil verstärkt wird. „Draußen“ sind Wolken und

<sup>53</sup> Clemens Heselhaus: *Deutsche Lyrik der Moderne*, Düsseldorf 1962, S. 92.

<sup>54</sup> Max Dauthendey: *Gesammelte Gedichte und kleinere Versdichtungen*. Dünndruckausgabe in einem Band, München 1930, S. 367.

Berge, im „Dringen“ liegt die Stadt, welche heimgesucht wird von den im Titel genannten schwebenden Raben. Das apokalyptische Szenario ist hier deutlich angesprochen, denn wie das Tier aus dem Meer bzw. das Tier vom Land aus der Johannes-Offenbarung sind auch die schwebenden Raben Zeichen und Boten neuer, dunkler Gedanken. Es dominiert also der Aspekt des Hermetischen, des Obskuren, die metonymische Nähe von Rabe und Letter ergibt sich aber vor allem aus der gemeinsamen Schnittmenge des Auguriums. Gemeint ist damit die archaische Zukunftsschau, wobei Dauthendey nicht auf Himmelszeichen wie etwa Blitz und Donner, sondern auf das sogenannte Auspicium im Sinne einer Deutung des Vogelfluges anspielt. Meist wurden Vogelfluggewegungen danach gedeutet, aus welchen der vier Windrichtungen die Vögel kommen bzw. ziehen, ebenso ist Höhe, Flugbahn, Anzahl und Farbe der Vögel ein Kriterium der Deutung. Diese vorwiegend bei Kelten und Etruskern bekannte augurische Praxis begreift den Flug als Orakel, gleiches wird im Gedicht Dauthendey's im Wortfeld der Schrift variiert. Der Vogelflug wird so zum spürbaren Himmelszeichen, welches sich wie ein neuer Satz lesen lässt.

Offen ist bzgl. einer genaueren Deutung, wie die Anapher „Von“ aus Zeile 7 bis 9 zu verstehen ist: a) als Präposition einer Passiv-Konstruktion (der Satz wird geschrieben *von*) oder b) als Präposition eines Verbgefüges (der Satz handelt *von*)? Unsinnig scheint dabei die Möglichkeit a), da ein Sätze schreibender Herbst bzw. ein Sätze schreibender Kahn wohl selbst in diesem Gedicht nicht mehr denn Nonsense, also der Grundintention dieser Zeilen nicht zuträglich wäre. Dagegen lässt Variante b) den Inhalt des Auguriums erkennen: Die Deutung des Vogelflugs erschließt keine Konkreta, sondern Abstrakta, ja im Grunde neue, zur Deutung einladende Impressionen und Bilder. Der in den Bergen gelandete Herbst und der am Ufer versandete Kahn sind also ihrerseits erneut „augurische“ Zeichen, die freilich „keiner zu Ende denken kann“. Insofern scheint in diesem Gedicht letztlich dasjenige umgesetzt, was in der zwölften Zeile ausgesprochen ist: Nicht nur „der Liebende“, sondern auch der Dichter dieser Zeilen „zieht einen Regenbogen“ um die Sätze und Strophen dieses Gedichts. Ähnlich offen ist auch die metrische Form: Das Gedicht hebt immer wieder an zu einem daktylischen Schwung, der etwa in Zeile 1 oder 3 gegenüber den ansonsten trochäischen Vierhebern immer wieder angedeutet, nicht aber vollständig umgesetzt wird.

#### Franz Werfel: Verwundeter Storch (1918)

War jemals eine Trauer so wie die?  
 Schwieg Trauer-Totenstarre jemals so? Nie, nie  
 Hockt Hiob Aussatz bergend unterm Schurz  
 Mit solchem Schweigen neben Schutt und Sturz.  
 Nur dieser Storch ist Trauer. Wie er steht  
 Auf seinem roten Fadenbein! Er dreht  
 Den Hals hinab. Und waagrecht leidend spürt  
 Des Schnabels Adel Erde, die er nicht berührt.

So steht der Storch da schief und weggewandt  
 Von Frosch und Wurm, die hinhält eine Hand.  
 Und nur die lahme Flügel-Schulter zuckt,  
 Wie am Schafott sich armer Sünder duckt.  
 Doch ist dies kaum ein Blinzeln, das sich regt,  
 Reglos steht er ins Ewige bewegt.  
 Kann so ein Auge trauern? Ungetrost  
 Ein glimmend schwarzer Stein und tränenlos?  
 Dem nie ein Lid mehr den Verlust verschließt,  
 Den es nicht oben und nicht unten liest,  
 Ins Fremde schauend, wo kein Aug' mehr sieht,  
 Doch schauender erkennt: „Kein Flug geschieht  
 Mit langem Schlagen mehr. Kein Flug, kein Flug,  
 Da ausgespannte Kraft gebogene Grazie trug  
 Der Beine unterm Schwung. Und auch das Reich  
 Durchsteltz durchnickt mein Bild nicht mehr am Teich...“  
 War jemals dieser eine Trauer gleich?  
 Und starnte je ein Wesen so wie dieser Sohn  
 Ägyptens, Fürst am Pharaonen-Thron,  
 Wie dieser Storch, der abwärts halsend startt,  
 Unregsam in die fremde Gegenwart,  
 In rosa Fiebernebel, wo er sah  
 Der Isis Feuer und den Rauch des Ptah!<sup>55</sup>

Auch Werfels *Verwundeter Storch* von 1918 lässt sich als Beispiel für das Erspüren eines Tiers in Gedichtform lesen, also in die Reihe der bisher analysierten Texte stellen. Dabei wird schnell deutlich, wie sehr Werfels einfühlsames Gedicht sich unterscheidet von den stark darwinistisch geprägten Beispielen, etwa Hofmannsthal's *Der Jüngling und die Spinne*. Hier wird das rohe Leben gerade nicht im Tier gesehen, da diesem ganz im Gegenteil ein Höchstmaß an Empfindsamkeit und schmerz erfüllter Melancholie, ja gar ein Vermögen zur Trauerarbeit zugesprochen wird. Wir wissen aus Erzählungen Rene Schickeles um die Hintergründe dieses Gedichts, das während des Ersten Weltkriegs entstand: Werfel berichtete gegenüber Freunden und Bekannten, „wie wenig das Zerrissenwerden von Soldaten in seiner Nähe und wie sehr ein verwundeter Storch ihn gerührt habe.“<sup>56</sup> Diese Rührung findet im Gedicht ihren Ausdruck in der Inszenierung einer Epiphanie beispiellosen Leidens, welche in der für das gesamte Gedicht prägenden rhetorischen Figur der Hypophora zur Darstellung kommt. Schon der Introitus stellt eine Frage dar, auf die der Fragende sich im Folgenden selbst antwortet, um so jene besondere Betonung eines beispiellosen Leidens zu erwirken.

55 Franz Werfel: *Das Lyrische Werk*, hg. v. Adolf D. Klarman, Frankfurt am Main 1967, S. 234.

56 Zitiert nach: Albert M. Debrunner: *Freunde, es war eine elende Zeit!* Rene Schickele in der Schweiz 1915-1919, Frauenfeld u. a. 2004, S. 179.

Das Gedicht kombiniert in der Regel zwei Reimpaare aus jambischen Fünfhebern mit männlicher Kadenz zu großen Textblöcken, eine metrische Form, die wir etwa auch in Gedichten Gottfried Kellers finden, so *Im Glase blüht ein frischer Rosenstrauch*. Werfels lyrisches Gespür steht dabei im Zeichen dessen, was Christine Cosentino einst als ein „empirisches Auffühlen der Trauer“ bezeichnete. Nachdenkenswert ist zudem die These Cosentinos, dieser Storch sei eine „Hypostase des aufsteigenden Geistes“, „sein Tod und die ihm gezollte Trauer“ in diesem Sinne also „der bildhafte Ausdruck menschlichen Zweifels an der Verwirklichung des Ideals.“<sup>57</sup> Dieser von Cosentino mit Baudelaires Albatros-Gedicht assoziierte Storch wirke demnach in seiner Symbolik des schwebenden Losgelöstseins von der Erde „wie ein Fremdling, der fehl am Platze ist“.<sup>58</sup> Zumindest lässt sich sagen, dass Werfel die eingangs erläuterte Qualia des Tieres im Sinne Thomas Nagels anhand des Mythos erfasst, und eben so ins Mythologische überhöht. Hier sind es die altägyptische Klagefrau Isis und der Schöpfergott Ptah, die assoziiert werden. Vermutlich liegt dies jedoch auch an der starren Haltung des Storches, der in einer regelrechten Schreckstarre zu erkennen scheint, dass er nie wieder fliegen wird. Und doch ist dieses Gedicht gerade angesichts dieser Überführung des animalischen in eine Hochkultur des menschlichen Leidens kein Ausdruck von jenem Gespür für ein Tier, wie wir es nun bei Wolfdietrich Schnurre finden.

#### Wolfdietrich Schnurre: Damals (1956)

Ich spür es am Kiel meiner Brust:  
 bevor ich  
 dieses Bündel von Wünschen hier war,  
 bin ich  
 ein Kranich gewesen. Ich stand,  
 den arglosen Hals  
 hoch ins All aufgerichtet, im Schilf  
 einer werdenden Welt  
 und sog, mit einem sanften  
 Klappern im Schnabel,  
 einen Odem ein, der  
 noch frei war von Schuld,  
 in dem  
 nur Frühe war, furchtloser Tau  
 und eine  
 Heiterkeit ohne Geruch;  
 spürbar allein  
 war zwischen den Zehen der Schlamm.

<sup>57</sup> Christine Cosentino: Tierbilder in der Lyrik des Expressionismus, a. a. O., S. 132.

<sup>58</sup> Ebd.

Alles, was sonst noch  
 am Himmel und über den Wassern geschah,  
 geschah gewaltlos  
 und still.<sup>59</sup>

Dieses Gedicht aus dem 1956 erschienenen Band *Kassiber* hat Schnurre in dem von Hilde Domin herausgegebenen Band *Doppelinterpretationen* eigens gedeutet.<sup>60</sup> Es ist wohl nicht allzu schwer nachzuvollziehen, inwiefern dieses Gedicht Schnurres ein Gespür für Tiere beschreibt, und nicht das bei Hofmannsthal und Werfel beschriebene Spüren eines Tiers. Ähnlich wie bei Rose Ausländers *Mensch aus Versehen* findet hier ein dialektischer Prozess statt, den Ernst Zinn dahingehend interpretierte, dass die im Gedicht beschriebene „Menschwerdung des Tieres“ eine „Tierwerdung eines Menschen [spiegele], dessen Einbildungskraft eine Verwandlung gerade in diese Gestalt vollzieht.“<sup>61</sup> Dies verdeutlicht der identifikatorische Bezug der lyrischen Ichs zum Tier, der aus einem längeren Prozess der Selbstbeobachtung hervorgeht und kein konfrontatives Erlebnis im Sinne Hofmannsthals beschreibt. Zum einen wird in diesem Gedicht, das ja wie dasjenige Rose Ausländers aus der Nachkriegszeit stammt, mit der animalischen Existenz eine bestimmte Form der Unschuld (Schnurre) bzw. der Friedfertigkeit (Ausländer) assoziiert. Und zum anderen ist in beiden Fällen der identifikatorische Bezug zu dieser schuldfreien Existenz durch eine bestimmte Metaphorik der Reinkarnation hergestellt: Früher „bin ich ein Kranich gewesen“ im Falle Schnurres, „Ich war einmal ein Hund“ im Falle Ausländers. Diese gedankliche Nähe motiviert zum Vergleich, der wiederum eine wichtige Differenz ersichtlich werden lässt. Nur bei Schnurre ist das Erspüren des Tieres tatsächlich bezogen auf die Einfühlung in die animalische Sinneswahrnehmung, auf das Erspüren des tierischen Atems sowie auf die Beschreibung des Weltverhältnisses eines Kranichs.<sup>62</sup> Schnurre bemerkte zu diesen Versen, sie seien „aus einer Art Heimweh“ geschrieben, „aus Heimweh nach vorge-schichtlicher Schuldlosigkeit“:

Es ist das Protokoll einer Ahnung, ein Appell ans Gedächtnis, die Beschwörung des Archetyps Vogel. Der Mensch wird übersprungen, das Säugetier auch. Es wird auch nicht irgendein Vogel gewählt, sondern ein Vogel des Grenzbereichs zwischen Wasser und Land. Ein Vogel, der diese beiden Schöpfungselemente mit Fuß und Schwinge verbindet.

Der Kranich ist aber auch ein Schicksalsvogel; er ist der *Vogel* der Weite, der Freiheit; er ist stolz, unabhängig, gelassen. Der heutige Kranich argwöhnt, ist mißtrauisch, scheu. Der damalige durfte es sich noch leisten, den Hals arglos ins All aufzurichten,

59 Wolfdietrich Schnurre: *Kassiber und neue Gedichte: Literarisches Gesamtwerk 1945-1979*, Berlin 1979, S. 71.

60 Interpretation zu Damals, in: *Doppelinterpretationen. Das zeitgenössische Gedicht zwischen Autor und Leser*, hg. v. Hilde Domin, Frankfurt am Main, Bonn 1966, S. 107ff.

61 Ebd., S. 111.

62 Vgl. zu diesem Gedicht auch: Iris Bauer: „Ein schuldloses Leben gibt es nicht“. Das Thema „Schuld“ im Werk von Wolfdietrich Schnurre, Paderborn 1996, S. 90ff.

denn er hat weder Instinkte noch Feinde gekannt; er ist wunsch- und furchtlos gewesen.<sup>63</sup>

Nach Schnurre lebe der Kranich „in einer werdenden Welt“. Sie sei „weithin plan, eine endlose Fläche, mit Schilfwäldern durchsetzt, eben den Wassern entstiegen.“ Für die Lebewesen in dieser ursprünglichen Welt gebe es noch keine ungebührlichen, wesensfremden Verhaltensmuster, denn sie stehen noch in „gewaltfreier“ Harmonie mit ihrer Umgebung. Das lyrische Ich fühlt sich zurückversetzt in einen urzeitlichen Zustand, den Schnurre – möglicherweise mit leichter Melancholie – „Damals“ nennt, in „eine werdende Welt“, in der noch keine Säugetiere und keine Menschen existieren; nur von einem Kranich ist die Rede, einem „Vogel des Grenzbereichs zwischen Wasser und Land“<sup>64</sup>, der für Schnurre auch „der Vogel der Weite, der Freiheit“<sup>65</sup> ist. Dieser Urvogel habe es im Unterschied zum scheuen und mißtrauischen Kranich unserer Zeit noch wagen können, „den arglosen Hals hoch ins All“ aufzurichten, „denn er hat weder Instinkte noch Feinde gekannt“<sup>66</sup>. Die „Heiterkeit ohne Geruch“, von der Schnurre im Gedicht spricht, gibt die Atmosphäre wieder, in der sich der Kranich aufhält: Er atmet „mit einem sanften Klappern im Schnabel“, ein Geräusch, das „die Zeit akzentuieren“ solle, „die, mit Beginn des Lebens, aus der Ewigkeit trat.“<sup>67</sup> „Damals“ markiert also einen Zustand, in dem die Zeitlosigkeit langsam von der mit dem Lebendigen einhergehenden Maßeinheit der Zeit abgelöst wird. Der Atem des Kranichs wird von Schnurre „Odem“ genannt, denn: „diese eingeatmete Luft, sie ist noch keusch, von keinem Staubkorn beschwert.“<sup>68</sup>

Worin liegt die Differenz dieser Assoziation zu derjenigen Werfels? Wohl in dem Grad der Einfühlung. Werfels Gedicht blieb in der Position des Betrachters, Schnurre hingegen artikuliert noch die taktile Wahrnehmung des Tieres: Zwischen den Zehen spürt der Kranich den Schlamm, für Schnurre „der Rohstoff des Kommenden: das Material Gottes“<sup>69</sup>, aus dem er den Menschen schaffen wird. Auch der Ausdruck „Odem“ erinnert nicht allein daran, dass Gott aus dem Menschen ein lebendiges Wesen werden ließ, indem er ihm den „Odem des Lebens“ in die Nase blies. Vielmehr ist der Odem auch ein Lebensraum dieses schuldlosen Kranichs, demnach geschah alles, „was sonst noch am Himmel und über den Wassern geschah, gewaltlos und still.“<sup>70</sup> Der assoziierte Mythos ist also kein reines Namensspiel wie bei Werfel, sondern eine historische Sphäre schuldlosen Seins: „Gott war allein, und der Lebenskampf hatte noch nicht begonnen.“<sup>71</sup>

63 Domin: Doppelinterpretationen, a. a. O., S. 107.

64 Ebd.

65 Ebd.

66 Ebd.

67 Ebd.

68 Ebd.

69 Ebd., S. 108.

70 Ebd., S. 107f.

71 Ebd., S. 108.

## Rose Ausländer: Mensch aus Versehen (1960)

Ich war einmal ein Hund  
 der himmlische Hundehüter  
 warf mich in die Menschenwelt  
 statt ins Hundreich

wo ich zu Hause wäre  
 unter meinesgleichen  
 nicht Not litte an Wärme  
 nicht tippen müsste tagein tagaus  
 geruchloses Zeug  
 nicht lächeln müsste  
 wenn ich winseln möchte

Wenn ein Hund mich beschnuppert  
 spürt er  
 spüre ich  
 dass wir Landsleute sind  
 Verwandte  
 Er begrüßt mich zuvorkommend mit  
 graziösem Schwung seines Schwanzes  
 wird zutraulich zärtlich gerührt und  
 legt mir seine Seele zu Füßen

Wir wissen  
 dass wir einer uralten friedfertigen  
 weitwitternden Rasse angehören<sup>72</sup>

Auch dieses Gedicht zeugt nicht vom Spüren, sondern vom Gespür für Tiere, die in der Lyrik Rose Ausländers eine zentrale Rolle spielen. Vor allem Vögel und Schmetterlinge sind in ihren Gedichten häufig die Identifikationsflächen des lyrischen Ichs. In dem vorliegenden Falle ist es ein Hund, wobei diese Identifikation unmittelbar mit dem Vermögen des Spürens bzw. Witterns verknüpft ist. Der Gemeinsamkeiten sind gar noch mehr: Beide, der Hund wie das lyrische Ich, sind uralt, friedfertig und weitwitternd, so wie ihre „Rasse“. Man würde das Gedicht jedoch nicht wortwörtlich lesen und ernst nehmen, wenn man hinter dem Begriff der Rasse zum einen den Hund und zum anderen – im Falle Rose Ausländers – den bzw. die Jüdin vermuten würde. Schließlich ist lediglich von *einer* Rasse die Rede, und damit ist im Gedicht zweifellos die des Hundes gemeint. Und doch ist es nicht ganz unproblematisch, an dieser Stelle die Unterscheidung zwischen lyrischem und Autor-Ich stark zu machen, wenngleich sich das im Gedicht variierte Motiv der Palingenese – „Ich war einmal ein Hund“ – wohl nur auf das lyrische und nicht das biographische Ich beziehen lässt. Denn zugleich artikuliert dieses Gedicht ja ein Unbehagen an der ent-

72 Rose Ausländer: Gesammelte Werke. Bd. 2: Die Sichel mäht die Zeit zu Heu: Gedichte 1957-1965, Frankfurt am Main 1985, S. 103.

fremdeten menschlichen Existenz, da mit dieser Pflichten verbunden sind, die recht eindeutig diejenigen eines Schriftstellers sind. Dass das lyrische Ich als Hund „nicht tippen müsste tagein tagaus/geruchloses Zeug“ und „nicht lächeln müsste/wenn ich winseln möchte“, lässt zumindest auf die Bedingungen einer intellektuellen Tätigkeit schließen. Es fließen also sehr wohl biographische Erfahrungen mit ein, die allerdings nicht zwingend auf die ethnische Identität als Jüdin zu beziehen sind.

Formal ist dieses Gedicht wohl einer der ersten Texte Ausländers, der den Einfluss der Begegnung mit Paul Celan in Paris erkennen lässt, den sie aus Czernowitz kannte. Die beiden Besuche bei Paul Celan in Paris, vor allem aber seine konkreten Anregungen und Hinweise bzgl. der Kriterien moderner Lyrik wurden für Ausländer bekanntlich zum Anlass, in Form und Stil ihrer Lyrik neue Möglichkeiten zu erproben und sich an reimlosen sowie metrisch ungebundenen Texten zu versuchen. Inhaltlich stellt sich freilich auch mit Blick auf dieses Gedicht die Frage, ob hier eine auratische Erfahrung im Benjaminschen Sinne artikuliert bzw. erspürt wird: Handelt dieses Gedicht vom „Augenaufschlag“ der Kreatur? Zumindest scheint Benjamins zentrale Definition – Aura als „Übertragung einer in der menschlichen Gesellschaft geläufigen Reaktionsform auf das Verhältnis des Unbelebten oder der Natur zum Menschen“<sup>73</sup> – in diesem Gedicht umgesetzt. Hier wird also in der Tat die Aura eines Tiers erfahren, insofern das Tier selbst eine menschliche Reaktion an den Tag legt, Gemeinschaft, Vertrauen und Nähe spürt und so für die das Tier Erblickende den „Blick aufschlägt“. Dass diese Art von magischer Erfahrung in der Lyrik des 21. Jahrhunderts an Bedeutung verliert, dies zeigt nun der folgende Text des in Berlin lebenden Lyrikers Yaak Karsunke.

Yaak Karsunke: der schrei (2004)

weil sie vom boden  
nicht auffliegen können  
lassen sich die mauersegler fallen  
aus einiger höhe  
& beginnen im sturz ihren flug

ein jüngerer vogel  
war gegen die scheibe geprallt  
& lag benommen  
mit ausgebreiteten schwingen  
auf dem balkon

ich schob seine flügel zusammen  
& hob ihn auf  
hielt ihn in meinen händen  
spürte sein herz hämmern dann  
warf ich ihn in die luft

73 Walter Benjamin: Gesammelte Schriften I, 2, a. a. O., S. 646.

er schrie  
als er davonschoss<sup>74</sup>

Nur ein winziger Moment ist in diesem Gedicht erfasst, und doch ist dieser von einer überaus seltenen Sensibilität geprägt. Den Herzschlag eines Vogels zu erspüren, also ein derart leichtes und äußerst schwach pulsierendes Organ wahrzunehmen, ist generell schwer; dies noch dazu an einem Mauersegler zu tun, ist fast unmöglich. Erwachsene Mauersegler wiegen etwa 40 Gramm und haben eine Rumpflänge von ungefähr 17 Zentimetern, der hier beschriebene „jüngere vogel“ passt also locker in eine offene Handfläche. Die schrillen Schreie des Mauerseglers sind ebenso wahrscheinlich wie die Tatsache, dass gerade geschwächte Tieren zu meist Wände und Bäume emporklettern, um sich von dort in den Luftraum fallen lassen zu können und so ihren Flug zu starten. Das Erspüren des Herzschlags ist jedoch beides: Sowohl eine fast unmögliche Erfahrung als auch eine durchaus bekannte Metapher für extremen Feinsinn. Entscheidend ist, dass dieses Gedicht Yaak Karsunkes neben demjenigen Friedrich von Hagedorns das einzige ist, in welchem verhaltensbiologisch fundierte Beobachtungen, die möglicherweise aus einschlägigen Sekundärquellen gewonnen sind, eingehen in die Begegnung mit dem Tier. Eben darum aber fehlt in diesem Gedicht jenes auratische Prinzip des erwiderten Blicks, wie es Benjamin beschrieb: Hier wird einzig die jähe Begegnung mit dem animalischen Leben, fundiert und gerahmt durch ein genuines Wissen um das Flugverhalten dieser Kreatur, ins Zentrum gestellt.

### C) Pflanzen erspüren

Seit der sehr gründlichen und materialreichen Studie Axel Goodbodys wissen wir um die Renaissance der romantischen Idee einer Natursprache in den Gedichten des 20. Jahrhunderts.<sup>75</sup> Nach Goodbody liegen die Wurzeln des romantischen Natursprachengedankens einerseits in der biblischen Vorstellung der Schöpfung durch das Wort Gottes und andererseits im mittelalterlichen Topos vom Buch der Natur. Eben diese Ansicht gerate im 20. Jahrhundert freilich in Begründungszwänge. Im Grunde sei es nur noch die ältere Naturlyrikergeneration der *Kolonne*-Dichter wie etwa Wilhelm Lehmann, Georg Britting, Oskar Loerke, Elisabeth Langgässer oder der frühe Günter Eich, die den Natura-loquitur-Gedanken beanspruchten.<sup>76</sup> Vor allem die Vorstellung, dass diese romantische Natursprache „eine Identität von Wort und Ding darstellt“, stoße in der Moderne zunehmend auf Ablehnung.<sup>77</sup> Wenn daher auch nach der Hochphase der *Kolonne* die Naturlyrik nicht abnimmt,

<sup>74</sup> Yaak Karsunke: hand & fuß. Gedichte, München 2004, S.???

<sup>75</sup> Axel Goodbody: Natursprache. Ein dichtungstheoretisches Konzept der Romantik u. seine Wiederaufnahme in der modernen Naturlyrik. Novalis – Eichendorff – Wilhelm Lehmann – Eich, Neumünster 1984.

<sup>76</sup> Ebd., S. 373.

<sup>77</sup> Ebd.

dann scheinen andere Attraktoren im Spiel zu sein. Michael Kohlross etwa vermutete in seiner anhand von Autoren wie Loerke, Eich und Rolf-Dieter Brinkmann entfalteten *Theorie des modernen Naturgedichts*, dass der „Natursprachengedanke nur Teil der weitaus umfangreicheren, weil nicht allein auf Sprache beschränkten Idee der Mimesis“ sei.<sup>78</sup> Es scheint jedoch gerade angesichts der Situierung dieses Genres im *Magischen Realismus* wenig nachvollziehbar, dass sich die Renaissance romantischer Naturlyrik auf die alte Idee der Mimesis beziehen lässt. Weit eher dürfte es wohl um magische Erfahrungsformen gehen, die sich meines Erachtens statt mit dem althergebrachten Mimesisbegriff besser mit dem Aurabegriff Walter Benjamins erklären lassen, wie Benjamins Definition aus *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* verdeutlicht:

An einem Sommernachmittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Ruhenden wirft – das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen.<sup>79</sup>

Freilich ist die Genese der Naturlyrik im 20. Jahrhundert auch und gerade angesichts der politischen Ereignissen des Saeculums von soziokulturellen Faktoren ebenso geprägt wie von dieser Art Magie. Die magische Naturlyrik datiert bekanntlich auf einen sehr belasteten historischen Zeitpunkt, nämlich die Phase der Machtergreifung der NSDAP, weshalb die epochale Tendenz zur *Inneren Emigration* als politischer Hintergrund eine nicht unwesentliche Rolle für dieses Genre spielt. Daneben steht sicherlich auch die stilbildende Wirkkraft des *Magischen Realismus* der frühen 1930er Jahre, die allein aus den Gruppenbildungsprozessen um die Zeitschrift *Die Kolonne* ersichtlich wird. Das Einfühlen in die Welt der Botanik ist also kaum zu trennen von der Erfolgsgeschichte dieser von Martin Raschke von 1929 bis 1932 veröffentlichten Zeitschrift, die Autoren wie Wilhelm Lehmann und Georg Britting, aber auch Elisabeth Langgässer, Günter Eich, Horst Lange oder Oskar Loerke als Publikations- und Diskussionsforum einer modernen Naturlyrik diente. Welch enorme Rolle unter diesen Autoren die Einfühlung in bzw. das Erspüren von Pflanzen spielt, das verdeutlicht noch der Kommentar Karl Krolows, der in den Gedichten Wilhelm Lehmanns kritisch eine „stoffliche(n) Überwältigung durch das vegetative Detail“<sup>80</sup> walten sah.

Diese Liebe zum „Vegetations-Detail“ findet sich zweifellos auch in den ausgewählten Gedichten Hermann Hesses und Georg von der Vring, die beide in der NS-Zeit, jedoch vor Beginn des zweiten Weltkriegs entstanden. In beiden Text dominiert die Einfühlung in das sinnliche Erleben der Natur, welcher in diesem Zuge eine gleichsam metaphysische Dignität zugeschrieben wird. Und in beiden Gedichten löst diese metaphysische Dignität eine magische Überwältigung, also

78 Christian Kohlross: *Theorie des modernen Naturgedichts*, Würzburg 2000, S. 18.

79 Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, a. a. O., S. 479.

80 Karl Krolow: *Ein Gedicht entsteht: Selbstdeutungen, Interpretationen, Aufsätze*, Frankfurt am Main 1973, S. 133.

eben jene von Karl Krolow sogenannte „merkwürdige Benommenheit“<sup>81</sup> aus, welche auch für die ‚Naturmagie‘ der Autoren der *Kolonne* so oft eigentümlich war. Natürlich ist ein solches Erspüren einer Pflanze zu diesem Zeitpunkt nicht zu trennen von der epochalen „inneren Emigration“ im Sinne einer Flucht in die zur Idylle verklärten Natur. Man sollte aber dennoch vorsichtig sein mit einer vorschnellen Kritik. Denn die Einfühlung in die Natur ist gerade bei diesen Autoren nicht unmittelbar rückgebunden an eine gezielte Ausblendung des historischen bzw. kulturellen Geschehens. Sie ist vielmehr ein Akt der Kontemplation, der sich nur im pejorativen Sinne als „Flucht ins Idyll“ begreifen ließe.

Anders freilich ist dies, wenn wir die Einfühlung in die Pflanzen- und Naturwelt in den zwei Gedichten aus der Nachkriegszeit betrachten. Denn nun erst scheint sich die von Axel Goodbody erarbeitete Tradition der romantischen Natursprache wirklich auszuwirken, steht die Naturlyrik doch erst *nach* dem Zweiten Weltkrieg im Zeichen einer ins Mythologische überhöhten Klage, wie wir diese aus der Romantik kennen. Eine Pflanze zu erspüren heißt in den beiden Gedichten Wilhelm Lehmanns und Johannes Bobrowskis, dem Schmerzseufzer der Natur nachzuspüren, welcher zwar im Mythos seine Begründung findet, aber zugleich eng verknüpft ist mit den einschneidenden Erfahrungen der Kriegs- und Nachkriegszeit. Dieses Motiv der wehklagenden Natur, deren Seufzer den Empfindsamen in Nachdenklichkeit versinken lässt, hat also zweifellos die historischen Schrecknisse des Zweiten Weltkriegs zum Hintergrund. Es verschmilzt jedoch zugleich mit der von Goodbody betonten Renaissance einer bis mindestens in die Romantik reichenden Motivgeschichte: Schon in Novalis' *Lehrlingen zu Sais* ist es der Wind, der „vorübersauert, von geliebten Gegenden herweht und mit tausend dunkeln, wehmütigen Lauten den stillen Schmerz in einen tiefen melodischen Seufzer der ganzen Natur aufzulösen scheint.“<sup>82</sup> An dieser Tradition hat letztlich auch Walter Benjamin Anteil, der in seinem *Ursprung des deutschen Trauerspiels* die Klage als „Urlaut der Natur“ bezeichnete und dem Menschen als Sprachbegabtem die Verantwortung zukommen ließ, gewissermaßen rechtliche Positionen stellvertretend für die Natur wahrzunehmen. Im *Ursprung des deutschen Trauerspiels* heißt es dazu: „Weil sie stumm ist, trauert die gefallene Natur. Doch noch tiefer führt in das Wesen der Natur die Umkehrung dieses Satzes ein: ihre Traurigkeit macht sie verstummen.“<sup>83</sup> Mit Blick auf Hugo von Hofmannsthal sprach Benjamin von der Klage als dem „Urlaut der Natur“, darin eine Formel Nietzsches aufgreifend, die dieser seinerseits in *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* formulierte. Denn schon bei Nietzsches ist ein Element des dionysischen Urschmerzes die Natur selbst, die, wenn sie sich als solche äußern könnte, „über ihre Zerstückelung in Individuen zu seufzen hätte.“<sup>84</sup>

81 Ebd., S. 104.

82 Novalis: Werke, a.a.O., S. 117.

83 Benjamin: Trauerspiel, a. a. O., S. 398.

84 Friedrich Nietzsche: Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik, Frankfurt am Main 1987, S. 36.

Diese Tradition der Einfühlung in die klagende Natur gewinnt in den beiden Gedichte Wilhelm Lehmanns und Johannes Bobrowskis ihre erneute Aktualität vor dem Hintergrund der zeitgeschichtlichen Erfahrung. Beide Gedichte reduzieren sich daher nicht auf die bloße Beschreibung eines geschlossenen Naturmotivs oder die emotionale Durchdringung einer Landschaft, wie dies bei Hesse und von der Vring der Fall ist. Vielmehr ist das Erspüren einer Pflanze – im Falle Lehmanns das Mädesüß und die Kamille, im Falle Bobrowskis die Birke – eingebunden in eine tief melancholische Verlusterfahrung, die in beiden Fällen letztlich im Mythos begründet ist. Dies erinnert an die „Aster“-Gedichte Gottfried Benns: Die Naturwahrnehmung wird auch bei Lehmann und Bobrowski einer umgebenden Welt eingeschrieben, welche ganz im Zeichen des Verlustes und des Abschieds steht. Anders als im Gedicht Hermann Hesses wird die Natur nicht zum Besitz des lyrischen Ichs, denn sie verweigert sich der mythologisierenden Bildsprache des Gedichts. Stattdessen wird die Natur zum negativen Symbol der Grundlosigkeit des Ichs, wie auch die duftende Blütenwelt dem Ich nurmehr dessen eigene Heimatlosigkeit vor Augen führt bzw. zur Signatur des Abschieds und der Vergänglichkeit stilisiert wird. Die melancholischen Stimmungsbilder aus Flora und Jahreszeit basieren zudem erstmals auf einer assoziativen Vergegenwärtigung des Mythos: So hält die Natur das Gewesene bzw. Archaische im Gedächtnis präsent. Und genau diese abschiednehmende Präsenz des Mythischen – sei es die Tragik Persephones oder aber das Schicksal der Dryaden bzw. der altgriechischen Baumgeister – ist es, die der einführende Dichter der Nachkriegszeit in der Natur erspürt bzw. zu erspüren meint.

Grundlegend anders gestaltet sich das Erspüren der floralen Natur dann wiederum in den ausgewählten zwei Gedichten aus den 1980er Jahren, also bei Walter Helmut Fritz und Friederike Mayröcker. Denn hier wird das Erspüren der Natur zum reinen Wahrnehmungsexperiment, das sich entweder bis hin zum tiefenhermeneutischen Lesen und Deuten einer Baumrinde im Fritzschen Gedicht, oder aber zum kognitiven Sammeln von Naturimpressionen im Rahmen eines „Atemgedichts“ im Falle Mayröckers steigern kann. In beiden Fällen wird jedoch deutlich, dass das Erspüren der Natur mit zunehmender Distanz zu den großen und grausamen Zäsuren des 20. Jahrhunderts wieder unter einem vergleichsweise neutralen, vom Schmerz des Verlustes gelösten Vorzeichen steht, das an die Stelle der essentiellen Naturmagie weit eher den Charakter des kognitiven Experimentes rückt. Vor allem aber fehlt die Überblendung von organischer und mythologischer Welt: Magie basiert nun einzig auf der Assoziationskraft des Wahrnehmungsvorgangs, aber nicht mehr auf einer irgend gearteten Essenz, die aus der floralen Welt zu destillieren wäre. An deren Stelle tritt jedoch bei Fritz das kulturgeschichtlich-politische und bei Mayröcker das lexikalische Wissen um die Pflanzenwelt, welches assoziativ in den Produktionsprozess einfließt und speziell bei Walter Helmut Fritz die schmerzliche Assoziation des Mythos durch Bilder der unterdrückten Natur ersetzt.

Hermann Hesse: *Leben einer Blume* (1934)

Aus grünem Blattkreis kinderhaft beklommen  
 Blickt sie um sich und wagt es kaum zu schauen,  
 Fühlt sich von Wogen Lichtes aufgenommen,  
 Spürt Tag und Sommer unbegreiflich blauen.

Es wirbt um sie das Licht, der Wind, der Falter,  
 Im ersten Lächeln öffnet sie dem Leben  
 Ihr banges Herz und lernt, sich hinzugeben  
 Der Träumefolge kurzer Lebensalter.  
 Jetzt lacht sie voll, und ihre Farben brennen,  
 An den Gefäßen schwillt der goldne Staub,  
 Sie lernt den Brand des schwülen Mittags kennen  
 Und neigt am Abend sich erschöpft ins Laub.

Es gleicht ihr Rand dem reifen Frauenmunde,  
 um dessen Linien Altersahnung zittert;  
 heiß blüht ihr Lachen auf, an dessen Grunde  
 schon Sättigung und bittere Neige wittert.  
 Nun schrumpfen auch, nun fasern sich und hangen  
 die Blättchen müde überm Samenschöße.  
 Die Farben bleichen geisterhaft: das große  
 Geheimnis hält die Sterbende umfassen.<sup>85</sup>

Die große Kunst der Lyrik Hermann Hesses besteht in der Kontemplation, die er wie kaum ein zweiter beherrscht. Einfühlung findet bei Hesse stets unter einer radikalen Ausblendung des eigenen Erlebens, ja der Ichgebundenheit generell statt. Diese Technik hat zwar die Anthropomorphisierung der Natur zur Bedingung, aber zugleich die Beleuchtung einer im Grunde nicht sicht-, sondern nur erspürbaren Innenwelt der Natur zu Folge. Dabei erweist sich das Gedicht *Leben einer Blume* als Spätfolge dieses Vermögens, das seinen ersten Höhepunkt in der Zeit nach dem ersten Weltkrieg hat. In der Tessiner Zeit nach 1919 entstanden etwa Hesses sogenannte Klingsor-Gedichte, die die Naturwahrnehmung bis zur mystischen Ekstase steigern und eine rauschhaft erlebte Einheit von Ich und Welt artikulieren. Schon die Naturgedichte der Sammlung *Gedichte des Malers* von 1920 setzen dies in gemilderter Form fort, und in dieser Linie steht auch das vorliegende Gedicht. Hesses Gedicht begreift also das Leben einer Blume als Abbild der Stadien menschlicher „Lebensalter“, an deren Beginn eine kindshafte Beklommenheit, ja Schüchternheit steht, mit der die junge Blume aus ihrem grünen Blätterkreis in die wogende Lichtwelt blickt und um sich „Tag und Sommer unbegreiflich blauen“ spürt. Erst dann öffnet sie sich dem Werben des Lichts, des Windes, des Falters, um sich „hinzugeben“ an der „Träumefolge kurzer Lebensalter“. Nach der so gestalteten Kindheit und Jugend lernt sie den „Brand des schwülen Mittags“ ken-

<sup>85</sup> Hermann Hesse: *Gesammelte Werke*: Bd. Stufen. Die späten Gedichte. Frühe Prosa. Peter Camenzind, Frankfurt am Main 1970, S. 106.

nen und neigt am Abend sich „erschöpft ins Laub“. Doch bedeutet dies noch nicht ihren Tod, vielmehr ihre höchste Reifezeit, wenn ihr Blumenrand dem „reifen Frauenmunde“ gleicht, um dessen Linien einstweilen nur die erste „Altersahnung“ zittert. Hiermit stellt Hesse die alte symbolische Beziehung zwischen Blume und Frau her, deren Nähe und Verwandtschaft in der Lyrik zwar ausgesprochen häufig bemerkt, jedoch kaum im Sinne Hesses durch das Motiv der „Altersahnung“ begründet wurde.

Georg von der Vring: Die letzte Rose (1939)

Wer hat dieser letzten Rose  
Ihren letzten Duft verliehn?  
Tritt hinaus ins Sonnenlose,  
Atme ihn und spüre ihn.

Wie er rot im Offenbaren  
Und verschwebender wie Wein  
Wesen kündet, die nie waren  
Und die hier nie werden sein.<sup>86</sup>

Dass Georg von der Vring ein Naturlyriker ist, verdeutlichen allein die Titel seiner Gedichtbände, so etwa *Das Blumenbuch* von 1933 oder *Der Tulpengarten* von 1936. Es dominieren verhaltene, oft geradezu zärtliche Töne, die häufig von Regen-, Herbst- und Nebelstimmungen erzählen, und eine schmerzlich empfundene Kluft zwischen dem einsamen Bewußtsein und der Welt zum Ausdruck bringen. Dabei erweist sich von der Vring in formaler Hinsicht als durchaus traditioneller Autor, dessen Reime ein schlichtes, konventionelles Gerüst darstellen: Das vorliegende Gedicht verwendet eine der wohl populärsten Verformen der deutschen Metrik, den Vierzeiler aus trochäischen Vierhebern mit weiblich/männlich alternierenden Kadenz im Kreuzreim abab. Erst das Spätwerk der fünfziger und sechziger Jahre verwendet reimlose Formen in Verbindung mit Langzeilen und dokumentiert so von der Vring Potential an Modernität, *Die letzte Rose* steht hingegen fest in der romantischen Tradition. Auch deshalb ist die hier vorliegende Wahrnehmung einer Rose keineswegs so gebrochen, wie dies in den folgenden Gedichten Wilhelm Lehmanns und Johannes Bobrowskis der Fall ist, die weit stärker in der Naturwahrnehmung die unvordenkliche Distanz zwischen lyrischem Ich und der Natur zum Ausdruck bringen. Doch auch bei von der Vring ist die florale Welt kein vollständiger Besitz des lyrischen Ichs. Vielmehr bleibt dieser hier dargestellten letzten Rose eine unbegreifliche Aura der Fremde, der Hermetik. Zum Symbol wird die Natur negativ, als Signatur des Abschieds, des Untergangs, der Endens.

<sup>86</sup> Georg von der Vring: Hundertzehn Gedichte, München 2010, S. 27.

Man darf freilich den politischen Hintergrund dieser Zeilen nicht außer Acht lassen. Von der Vring war zu diesem Zeitpunkt Mitglied im Eutiner Dichterkreis, einer Vereinigung mit durchaus dubiosem Programm. Der kanadische Historiker Lawrence D. Stokes kommt in seiner umfangreichen Dokumentation über diesen Kreis zu der These, dass dessen Mitgliedern sich „bewusst den Zielen der NS-Regierung“ untergeordnet hätten, der Eutiner Dichterkreis also „in Hinsicht auf seine Ursprünge, Selbstdarstellung, Erzeugnisse und Angehörigen als nationalsozialistisch zu bezeichnen“<sup>87</sup> sei. Zwar sollte man keine ideologische Infiltration unterstellen, zumindest aber bleibt wie im Gedicht Hermann Hesses der Eindruck einer gewissen Naivität, die sich in diesem Gedicht jedoch auch als Mischung aus Stauen und synästhetisch überhöhter Empfindsamkeit lesen lässt. Die Rose kündigt in ihrem auch farblich bestimmten Duft von einer fernen Welt, von Wesen, die die Welt noch nicht gesehen hat und auch nie sehen wird: In dieser Schlichtheit sucht das Gedicht seinesgleichen. Was dabei freilich vollkommen fehlt, ist die Tendenz zur sprachlichen Verfremdung des Naturmotivs. Dies ändert sich in den Floragedichten der Nachkriegszeit.

Wilhelm Lehmann: Hier (1955)

Wenn Mittag den Duft noch spürt  
 Von Mädesüß und Kamille,  
 Graben Schatten den Weg. Er führt  
 Zur Hadesstille.

Schatten, unter die Bäume gepreßt.  
 Zu gilben rührt die Blätter Gelüsten.  
 Mit Funken zerstiebt der Sommerrest,  
 Bluthänflingsbrüsten.

Suche, Demeter, die Entrückte  
 Nicht in Pisa und Hermione –  
 Hier, wo sie Kamille, Mädesüß pflückte,  
 Schwand Persephone.<sup>88</sup>

Mit seinen frühen Gedichtbänden *Antwort des Schweigens* von 1935 und *Der grüne Gott* von 1942 zählt Wilhelm Lehmann neben Oskar Loerke bekanntlich zu den bedeutendsten Vertretern der sogenannten „naturmagischen Schule“, in deren Nachfolge sich zeitweise eine jüngere Autorengeneration sah, darunter Karl Krolow, Peter Huchel, Elisabeth Langgässer und Günter Eich. Lehmanns Poetik geht vom

<sup>87</sup> Lawrence D. Stokes: *Der Eutiner Dichterkreis und der Nationalsozialismus 1936–1945*, Neumünster 2001, S. 432.

<sup>88</sup> Wilhelm Lehmann: *Gesammelte Werke in acht Bänden, Band 1: Sämtliche Gedichte*, hg. in Verbindung mit der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz und dem Deutschen Literaturarchiv in Marbach a. N. von Agathe Weigel-Lehmann, Hans D. Schäfer u. a., Stuttgart 1986, S. 249.

Wirklichkeitszerfall der Moderne aus. Die „hohen Zeiten sind vorbei, in denen ein großer, gemeinsamer Glaube, mithin auch eine große Form unserer Dasein überwölbten“<sup>89</sup>, wie der Essay *Dichtung und Dichter heute* von 1956 konstatiert. Dem Dichter fällt jedoch die Aufgabe zu, diesen historischen Prozeß zu widerrufen und den durch Technik und Industrie zerstörten Lebenszusammenhang, „den Menschen als ein Ganzes“<sup>90</sup>, wiederherzustellen. Diese, den kulturpessimistischen Strömungen des frühen 20. Jh.s verpflichtete Haltung schreibt der Dichtung die Fähigkeit zu, die Zeit der Geschichte in die „Allzeit“ des Mythos aufzuheben: „Zeit, entgehe der Zeit/ Werde, Augenblick, immer!“, verlangt das späte Gedicht *Zu Zweien*. Gegenstand des mythenstiftenden Gedichts ist die Welt der Natur und ihre Ordnung: Was „den früheren Menschen mythisch geschah, das geschieht den heutigen als Naturseligkeit“<sup>91</sup>. Die mythische Erlebnisform der Zeitlosigkeit wird im Naturgedicht jedoch verwirklicht durch das Zitat der Mythologie; Lehmann begreift die Aufhebung der Geschichte, anders als etwa Gottfried Benn, nicht als Bruch mit aller Überlieferung, sondern als Vergegenwärtigung echter Tradition. Die antike Mythologie, der keltische Sagenkreis und Shakespeares Feenwelt durchdringen einander in vielen seiner Gedichte. So verweist auch die Vorliebe für Verwandlungsmythen, die Natur und Mensch verschmelzen lassen, in den Gedichten auf die Prinzipien von Lehmanns Dichten.

In eben diesem Sinne thematisiert auch das vorliegende Gedicht *Hier* eine zeitlose Wirklichkeit, die sich später am Mythos, zunächst aber am Naturbild der ersten Strophe entfaltet. Die Strophenform evoziert eine antithetisch wirkende Stimmung eines heißen Spätsommermittags, die durch die atmosphärischen Begriffe „Schatten“ und „Hadesstille“ gebrochen und getragen wird. Dabei verleiht Lehmann mittels der syntaktischen Fügung dieser Stimmung den Status eines Interims: Das „noch“ aus der ersten Zeile deutet ein Ende an, das entsprechende „schon“, welches dieser Fügung in der Regel folgt, fehlt zwar im Wortlaut, ist aber sinngemäß der ersten Strophe eingeschrieben. Dabei fällt die Personifikation auf, welche Lehmann dem Naturgeschehen zugrunde legt: „Mittag“, „Schatten“ und „Weg“ sind als Nominative zugleich die Akteure der folgenden Verben „spüren“, „graben“ und „führen“. Die damit evozierte Abschiedsstimmung wird in der zweiten Strophe noch verstärkt, was vor allem an den Verben „gilben“ und „zerstieben“ liegt: Wie demnach die Blätter verblühen und verwelken und der Sommerrest sich in kleine Funken auflöst und davonfliegt, so steht auch der Mittag im Zeichen des Spätsommerlichen, des Schattens. Schnell wird dabei deutlich, dass die synästhetische Intensität dieser Bilder, die im leitmotivischen Mädesüß ihren Höhepunkt erreicht, in der Abschiedsstimmung ihren Grund hat: Die Schönheit der Natur ist

89 Wilhelm Lehmann: *Dichtung als Dasein: poetologische und kritische Schriften*, Darmstadt 1960, S. 39.

90 Ebd., S. 36.

91 Gegenwart des Lyrischen. Essays zum Werk Wilhelm Lehmanns, hg. v. Werner Siebert, Gütersloh 1967, S. 55.

niemals intensiver als in diesem Moment ihres bevorstehenden Endens, jenem Moment, in dem sie buchstäblich vergilbt und zerstiebt.

Die dritte Strophe greift die zentralen Pflanzennamen der ersten Strophe – Mädesüß und Kamille – wieder auf, und auch der zur Hadesstille führende Schatten der ersten Strophe findet im Mythos der Persephone seine Erleuterung: Das Schicksal der Persephone, Tochter des Zeus und der Demeter, bestimmte bekanntlich der Unterweltgott Hades, der sich in Persophone verliebte, aus der Unterwelt emporstieg und diese auf seiner Kutsche entführte. Die Stimmung des Abschieds aus den ersten zwei Strophen wird also nun in den Mythos der verschwindenden Persephone überführt: Hinter dem duftreichen Leben aus heißer Mittagssonne, aus Mädesüß und Kamille wartet das Schattenreich des Hades. Was also im Naturbild allererst angedeutet ist – der Untergang und das Ende der stimmungsreichen Hochzeit des Sommers –, das ist im Mythos bereits vollzogen. Vor allem aber ist das Gedicht als Hymnus auf die Natur zu lesen: Nicht in Pisa, nicht in Hermione, jener antiken Gemeinde auf dem griechischen Peloponnes, ist der Mythos zu Hause, sondern in der heimatlichen Pflanzenwelt, inmitten von Mädesüß und Kamille.

Johannes Bobrowski: Dryade (1961)

Birke, kühl  
 Von Säften, Baum, der Atem  
 In meinen Händen, gespannt  
 Rinde, ein weiches Glas,  
 aber zu spüren tiefer  
 Regung, die Dehnung hinauf  
 im Stamm,  
 den Verzweigungen zu.

Laß,  
 in den Nacken hinab,  
 laß fallen dein Haar, ich hör  
 in meinen Händen, ich hör  
 durch die Kühle, ich hör ein Wehen,  
 hör anheben die Strömung,  
 steigende Flut,  
 den Taumel  
 singen im Ohr.<sup>92</sup>

Dieses Gedicht entstammt dem Band *Schattenland Ströme* von 1962, in welchem sich Bobrowski dem Zusammenhang zwischen Landschaft und Geschichte widmet, also die Natur auf historische Gestalten und Mythen ebenso wie auf die jüngste, nationalsozialistische Vergangenheit bezieht. Dies erklärt den Titel des Gedichts, sind die Dryaden doch die Nymphen der Eichbäume, also die Baum-

<sup>92</sup> Johannes Bobrowski: Sarmatische Zeit, Schattenland Ströme: Gedichte, Stuttgart 1962, S. 62.

geister der griechischen Mythologie, die schon in der Antike als schöne weibliche Wesen vorgestellt wurden. Dieses Präsenhalten des Vergangenen im Mythos ist im Gedichtband selbst als mahnende Erinnerung auch der Kriegs- und Schuldthematik zu verstehen: Das ursprüngliche Gefühl der Harmonie zwischen Mensch und Natur wird als trügerisch identifiziert, zugleich wird vom lyrischen Ich die Zerstörung dieser Einheit und die nun drohende Vereinsamung beklagt. Im vorliegenden Gedicht liegt freilich etwas anderes vor, und zwar die stark erotische Einfühlung in die in der Natur erspürten Nymphen der griechischen Mythologie. Man könnte diesen Vorgang wohl am treffendsten als Einleibung im Sinne der *Neuen Phänomenologie* beschreiben, insofern das lyrische Ich in der von einer Dehnung geprägten Oberfläche einer Birkenrinde die verborgene „Regung“ mythologischer Wesen erspürt und eben diesen zum Leben verhelfen will. Deren Adressierung erfolgt mit dem Beginn der zweiten Strophe, welche zugleich von der leiblichen zur akustischen Wahrnehmung übergeht und insofern den mythischen Baumwesen regelrechtes „Gehör“ verschafft. Dies lässt auch den Hintergrund des Gedichtes erahnen, also das romantische Phantasma von der im Seufzer sich artikulierenden, klagenden Natur, wie sie etwa aus Ludwig Tiecks Novelle *Der Runenberg* bekannt ist. Bei Tieck ist es die Alraune, jene Wurzelpflanze, deren Wurzelwerk an die ausgestreckten Glieder eines menschlichen Torso erinnert, aus der die Klagetöne der Natur stammen: Mit der Alraune verbindet der Held der Erzählung eine Reise in die Tiefen der Erde und somit des eigenen Gemüts.<sup>93</sup>

Auch Bobrowskis Gedicht geht in die Tiefe: Die Einfühlung bzw. besser Einleibung in die Natur beginnt mit dem taktilen Erfassen einer Baumrinde und führt dann von der weichen, gläsernen Oberfläche hin zu einer „tiefer“ liegenden Regung, die sich in Richtung der sich verzweigenden Baumkrone auszudehnen scheint. Wer oder was diese Regung auslöst, beantwortet die zweite Strophe, in welcher das der aufwärts strebenden Regung folgende lyrische Ich sich plötzlich im Imperativ an das Subjekt dieser Regung wendet: „Laß/in den Nacken hinab/ lass fallen dein Haar“. Der Gedichtstitel lässt uns ermesen, dass sich dieser Apell an den Mythos der Dryade richtet. Und mit eben dieser Transformation der taktil erfassten Natur in den rauschhaft erinnerten Mythos wandelt sich das leibliche Spüren in eine synästhetische Impression, bei welcher das lyrische Ich in seinen Händen die animierte Nymphe und deren einsetzende Bewegung „hört“. Die Einleibung erstreckt sich nun auch im lyrischen Ich von der Peripherie hin zu dessen „oben“ sitzendem Zentrum: Aus der „Kühle“ der Rinde und dem „Atem“ der Dryade wird ein „Wehen“ bzw. eine „anhebende Strömung“, die sich letztlich als singender „Tumel“ im Ohr einnistet, also von den Extremitäten in den Kopf wandert. Diese faktische Immersion des lyrischen Ichs ins Bauminnere wird wiederum als sich steigernde Bewegung beschrieben, die die akustische Orientierung zu Beginn der zweiten Strophe schließlich in einen Tumel überführt, der durch die Begriffe „Flut“ und „Strömung“ wohl als Verschmelzung auch mit dem Mythos zu verstehen ist. Insofern wird der Wahr-

93 Vgl. dazu: Burkhard Meyer-Sickendiek: Tiefe. Über die Faszination des Grübelns, Paderborn 2010, S. 173ff.

nehmungsprozess des lyrischen Ichs vom taktilen über das akustische hin zum leiblichen Erlebnis gesteigert, an dessen Ende die Einleibung im Sinne einer ekstatischen Vereinigung mit dem femininen Naturwesen steht.

Von einer Einleibung ist dabei insofern zu sprechen, als dass eben dieser Vorgang der Vereinigung zugleich als Akt der Freisetzung des im Bild der Dryade gefassten verborgenen und gefangenen Lebens markiert wird. Immersiv ist dabei die Partizipation des Ichs an der Tiefendimension der Natur, die sich ausgehend von der taktil erfassten Oberfläche der Natur dem lyrischen Ichs im Gedichtprozess sukzessive erschließt. Dabei liest sich dieses Gedicht nicht nur als Affirmation des Mythos, sondern zugleich auch als emphatisches Bekenntnis zur Tradition der mit Loerke einsetzenden magischen Naturlyrik. Dass der Mensch jedoch eben derjenige ist, der die Natur nicht nur prägt, also das Naturerlebnis allererst ermöglicht, sondern zugleich auch zerstört, diese Erkenntnis fehlt. Wir begegnen ihr jedoch im folgenden Gedicht von Walter Helmut Fritz mit dem Titel *Wahrnehmung*, dessen enorme Nähe zu Bobrowskis *Dryade* fast schon eine Art intertextuellen Bezug vermuten lässt.

Walter Helmut Fritz: Wahrnehmung (1983)

Jetzt endlich nehme ich  
Diese Rinde wahr, sagst du,  
ihre Kindheit, ihr Alter,  
die Prüfungen, die sie durchlief.

Wie lange es dauert,  
bis die Hand nachdenklich wird,  
bis sie spürt, wie das Leben  
beim Erwachen in das was ist

einfließt, wie die Dinge  
ihre Formen voneinander übernehmen.  
Jetzt wird diese Rinde  
ein Berghang, nachher

eine Folge von Anspielungen,  
ein Gespenst, eine Blutbahn,  
die sich dem Körper bequem,  
ein Auge, eine Inschrift

die unsere Unruhe nennt,  
Geschichte, Erniedrigung, Vernichtung,  
fremde Geschäftigkeit von Wachen und Schlaf,  
Jahre, Landschaften, entlaubt.<sup>94</sup>

<sup>94</sup> Walter Helmut Fritz: Immer einfacher, immer schwieriger. Gedichte und Prosagedichte 1983-1986, Hamburg 1987, S. 36.

Dieses Gedicht ist im Rahmen der hier diskutierten Beispiele floraler Lyrik das einzige, welches wirklich unverständlich wird. Einen Anhaltspunkt zur Klärung dieses durchaus dubiosen Poems liefert jedoch die Überschrift: Wie im Gedicht Johannes Bobrowskis wird auch hier offenkundig ein Mechanismus der Wahrnehmung beschrieben, wie er im Moment des taktilen Erfassens einer Baumrinde vor sich geht. Diese Mechanismus scheint ein dialogischer, und zwar in doppelter Hinsicht. Zum einen richtet sich die Ausdifferenzierung des Wahrnehmungsprozesses an das in der ersten Strophe adressierte „Du“, insofern der von diesem beschriebene Modus der Einfühlung in die Ontogenese einer Baumrinde Grundlage des dann in den folgenden Strophen beschriebenen Nachvollzugs des lyrischen Ichs wird. Zum anderen erweitert das lyrische Ich die These von der Ontogenese in eine magischer Korrespondenzen, dergemäß alles mit allem zusammenhängt bzw. „die Dinge ihre Formen voneinander übernehmen“. Was dann jedoch in den Strophen drei und vier beschrieben ist, scheint sich nurmehr aus dem assoziativen Bewusstseinsstrom des lyrischen Ichs zu erklären, dem beim „Einfließen“ des Lebens in den Wahrnehmungsvorgang all die in der dritten und vierten Strophe genannten Modifikationen in den Sinn zu kommen scheinen. Dabei steht ein Transformationsprozess im Mittelpunkt, insofern beim Erdenken der Ontogenese einer Baumrinde plötzlich deren regelrechte Geschichte in den Blick gerät, d. h. ein komplexes Narrativ mit nicht nur naturgeschichtlichem, sondern auch kulturgeschichtlichem Vorzeichen. Wenn die Dinge ihre Form voneinander übernehmen, dann bezeichnet das Gedicht damit die Vernetzung einer Rinde mit kulturgeschichtlichen, aber auch leiblichen Komplexen. Die Rinde erzählt nicht nur aus dem politischen und evolutionären Leben, sondern sie verwandelt sich zugleich in Teile des sie beobachtenden Ichs, in dessen Blutbahn, dessen Unruhe, dessen Wechsel von Wachen und Schlafen.

Diese ebenso gespenstisch wie hermetisch wirkende Wende wird etwas verständlicher vor einem werkgeschichtlichen Hintergrund. Walter Helmut Fritz, 1929 in Karlsruhe geboren, veröffentlichte seinen ersten Gedichtband *Achtsam* 1956 im Alter von 27 Jahren und stand dabei ganz in der Tradition der Natur- und Landschaftslyrik. Neben Heinz Piontek und dem frühem Günther Eich sind dabei als Vorbilder auch Karl Krolow zu nennen, der das Vorwort zu *Achtsam* schrieb. Die Naturlandschaft als Grundelement seiner späteren Lyrik resultiert also aus dieser Tradition, allerdings variiert der Ton: In der frühen lyrischen Produktion Fritz' ist Natur vor allem in Stimmungsbildern und Momentaufnahmen präsent, in den späteren Texten hingegen wird die Sprache der Gedichte reduzierter und nüchterner. Zudem rückt ein neues Bewußtsein für die Bedrohung der Natur durch den Menschen in den Vordergrund, der zugleich die Vorstellung vom Menschen als Teil der Natur entgegengehalten wird. Eben dadurch aber kann die Natur zu einem dichterischen Medium werden, in dem sich existentielle Fragen – nach Vergänglichkeit und Tod, nach Hoffnung auf Frieden, nach dem Weg des Lebens und dem Wohin – verdichten können. Die Vorliebe für das Landschaftsbild als Momentaufnahme oder Detailausschnitt bleibt in Fritz' Werk also konstant, ebenso dessen existenzielle Akzentuierung. Aber neu ist die Tatsache, dass sich erst in die

Naturlyrik des Spätwerks eine komplexe Kulturgeschichte der Unterdrückung der Natur einschreibt, die offenkundig auch in der letzten Strophe des vorliegenden Gedichts artikuliert wird: „Erniedrigung, Vernichtung, /fremde Geschäftigkeit von Wachen und Schlaf, /Jahre, Landschaften, entlaubt.“

Man könnte also die in diesem Gedicht beschriebene Art des Spürens mit einer aus Tom Tykwers *Lola rennt* bekannten Wahrnehmungsform vergleichen: Wie Heldin Lola in einer Abfolge von Schnappschüssen das Leben der ihr begegnenden Leute in seinem weiteren möglichen Verlauf als glücklich oder tragisch imaginiert, so erfasst das lyrische Ich dieses Gedichts in vergleichbaren snapshots die weitere Zukunft dieses Baumes, dem er sich erst auf taktilem Weg nähert, um so das in ihm verzweigte Leben zu erspüren. Fast ist man daher geneigt, diese Zeilen als unmittelbare Fortsetzung dessen zu lesen, was Johannes Bobrowski in *Dryade* vorbereitete: Das taktile Erspüren der Baumgeister, die langsam unter der tastenden Hand zum Leben erwachen und so die erotische Verschmelzung des Ichs mit der Natur herstellen, basiert auf der Folie des Mythos. Erst der Verzicht auf diese bei Bobrowski noch vollständig präsente Folie ermöglicht Walter Helmut Fritz jedoch das Erkunden der eigentlich tragischen Naturgeschichte, wie sie auch und gerade eine Baumrinde zu erzählen vermag.

Friederike Mayröcker: Gefühle des Umgangs (1985)

jene finstern  
 Sonnen Seidenspinner in meinen mehreren  
 Köpfen: sprieszen Tränen also winkt neu  
 mir das Leben? Mit  
 Mücken im Dorngebüsch, mit Blüten mit  
 Blut übersät fallen  
 die Stare ein, das Blut die  
 Blüte des Grases im grünen im sinkenden  
 Sensenrausch – die geschlachteten  
 Köpfe im bunten  
 Visier, die tiefen  
 Wedel der Blumen, Beifusz und  
 Minze (Hilfsgeister) Fuchsien Ginster-  
 gestrüpp darin zu spüren zu strecken zu  
 fassen ans Wasser wo der Kornapfel  
 schwelgt, und hohle  
 Wellen ...  
 Berberitzen und Ackermeister das war  
 verrückt das war ver-  
 wittert ein Paradies, das Verrückte hat  
 seinen Sitz seinen  
 Glanz, ein Schwanenflaum ist zum Abschied  
 ein Federchen auf dem Weg gelegen, unter  
 der Gartentischplatte  
 wohnte noch bis zuletzt ein zitterndes

Spinnenpaar, aus und ein  
 durch die Luken des  
 Stalls flitzten die Schwalben, Saat-  
 krähen hockten bei  
 rostiger Egge (Zungen-  
 lakai), ein Schatten und unter  
 Büschen, Profile und Seelengestalten, die  
 Pappelrosen auch Banderolen in rosa als ob –  
wie
 atme ich Flieder ein wie  
 Perlmutter der Planeten

für Hans Haider<sup>95</sup>

Was dieses Gedicht gegenüber den bereits diskutierten Beispielen floraler Lyrik auszeichnet, ist die assoziative Dichte und Fülle der in ihm versammelten Bilder, die weder durch syntaktische Regeln noch durch den Rahmen einer Geschichte, wohl aber durch die spätsommerliche Naturatmosphäre verknüpft sind. Zugleich handelt es sich um ein typisches „Atemgedicht“, wie es Mayröcker zu Beginn der 1980er definierte: Am Anfang stehe ein „Körpergefühl, das einen veranlaßt, ein Gedicht zu schreiben“, also ein „emotionaler Anstoß“, dem dann die konstruktive Spracharbeit folge.<sup>96</sup> Wie genau dabei das eigentliche Credo Mayröckers – „Ich züchte mir mein Gedicht“ – zu nehmen ist, verdeutlicht auch und gerade das vorliegende Gedicht namens *Gefühle des Umgangs*. Diesem liegt offenkundig die Erinnerung an einen bestimmten Sommerbeginn zugrunde, wie die verstreuten Hinweise etwa auf den Stareneinzug oder das Schwelgen der Kornäpfel nahe legen. Der Heimzug der Stare ist im Norden Europas erst Anfang Mai beendet, die Reifezeit der Kornäpfel ist Ende Juli, irgendwo in diesem Interim also scheint dieses Gedicht anzusiedeln.

Dabei steht zunächst einmal die Idee der Metamorphose – ausgedrückt im einleitenden Motiv des Schmetterlings bzw. Seidenspinners – im Zentrum: wie aus der Raupe der Schmetterling, so wird aus der sprießenden Träne das neue Leben. Ob und wie dieser Introitus auf den Rest des Gedichtes zu beziehen ist, bleibt allerdings offen: Möglich wäre freilich, das Verhältnis der im Präsens geschilderten Beobachtungen des einsetzenden Sommers und die im Präteritum geschilderten Erinnerungen detaillierter Momentaufnahmen in diesem Sinne zu verknüpfen. Dann wäre das neu sprießende Leben eben in jenem einsetzenden Sommer zu suchen, dessen Signale in diesem Gedicht in einer fast lexikalischen Genauigkeit festgehalten sind. Im Zentrum dieser Signale steht zweifellos die botanische Welt aus Beifuß, Minze, Fuchsie, Ginster, Berberitze und Ackermeister, also ein buntes Panorama aus Zierpflanzen, Kräutern und Unkräutern, worin zugleich eine signifikante Besonderheit des Gedichtes ersichtlich wird. Es sind nicht einzelne Blumen, wie etwa die Aster bei Benn, die Rose von der Vrings oder das Mädesüß Lehmanns:

<sup>95</sup> Friederike Mayröcker: *Gesammelte Gedichte*, Frankfurt am Main 2004, S. 453.

<sup>96</sup> Friederike Mayröcker: *Magische Blätter II*, Frankfurt am Main 1987, S. 181.

Bei Mayröcker wuchern verschiedenste Pflanzen durcheinander und machen in eben diesem Durcheinander die Atmosphäre eines Sommers aus. Dadurch fehlt zweifellos jener immersive Bezug zur erlesenen Blüte und deren etwa bei Lehmann oder Bobrowski charakteristische Überhöhung ins Mythische. Mayröcker entfaltet die Natur vielmehr als Sammelsurium einzelner Anhaltspunkte inmitten einer komplexen Welt zerstreuter Impressionen. Zugleich aber verschlüsselt sie diese meist sinnlich erfassten Bestandteile einer sowohl biographisch wie saisonal beschriebenen Lebensphase zu einer dichten Sprachwelt, die Gegenwärtiges und Vergangenes, generelle Indizien eines Sommers und singuläre Elemente detaillierter Erinnerungen verknüpft. So entsteht eine lexikalisch unterfütterte Bildwelt, die Empfindungen, sinnliche Eindrücke und Licht- und Geräuschsensationen assoziiert, verschiedenste Formen des Lebens in Beziehung setzt und zu Bildern verschmelzt.

Offen ist dabei u. a. die Funktion der in Klammern gesetzten Zusätze, die den Konstruktcharakter des Gedichts, also die nachträgliche Systematisierung der erinnerten Sommerpflanzen durch Oberbegriffe erkennen lassen. Sind die Blumen und Pflanzen Hilfsgeister, also jene Objekte des Schamanismus, mittels derer diese stark auf Naturmagie basierende archaische Glaubensform ihre religiösen Zeremonien verknüpft? Ungeklärt bleibt in eben dieser Sammlung an Impressionen letztlich auch deren Verarbeitung, wie der Satzsatz des Gedichts bekennt: „wie atme ich Flieder ein wie Perlmutter der Planeten“. Man kann diesen Satz als Frage deuten, dann wäre damit ein Problem benannt, die Möglichkeiten der Einfühlung in die Natur betreffend. Allerdings ist auch anzunehmen, dass Mayröcker diese Frage nach dem Modus der Einfühlung bewusst offen lässt, um so das mannigfaltige Chaos als solches, also gleichsam unbearbeitet bestehen zu lassen, entsprechend der Sentenz aus der Gedichtmitte: „das war/verrückt das war ver-/wittert ein Paradies“.

#### D) Die Erde erspüren

Ziehen wir noch ein weiteres Mal Benjamins Definition heran: „An einem Sommernachmittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Ruhenden wirft – das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen.“<sup>97</sup> Nun geht es um den ersten Teil dieses Beispiels, um das Erspüren eines Gebirgszugs bzw. generell „der Erde“. Dies klingt sicherlich nach Magie, ja fast schon nach Schamanismus: Was soll das heißen, in den folgenden Gedichten würde die Erde erspürt? Man mag dabei jedoch zur Klärung an den Mythos vom Riesen Antaios denken, der aus der Berührung der Erde immer wieder neue Kraft schöpfte und für den Helden Herakles eben deshalb im Zweikampf nahezu unbesiegbar war. Da die Stärke des Antaios von seiner Mutter Gaia, der Erde, kam, die er bei jeder neuen Berührung erspürt, musste Herakles ihn weg von

<sup>97</sup> Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, a. a. O., S. 479.

der Erde in die Luft heben, um den seiner Kräfte beraubten Antaios dort erst erwürgen zu können. Auch die folgenden Gedichten generieren sich aus einem gezielten und bewussten Erspüren der Erde und verfolgen dabei eine Erfahrung, die trotz einer anfänglichen Befremdung durchaus nachvollziehbar ist, wie vor allem Moritz Heimann emphatisch betonte: „Wer je“, so schrieb Heimann mit Blick auf Oskar Loerkes Gedicht *Strom* von 1929, „die zwei ersten Zeilen des Gedichts erlebt hat, auf einer Wiese liegend, sei es einem Strom oder dem Himmelozean grenzenlos hingegeben, und die Unruhe und Not verspürt hat, seiner gestaltlosen, gestaltvollenden Seligkeit inne zu werden, der kann nicht anders, als in einem süßen Schreck des Wiedererkennens das Unendliche in zwei Zeilen gebannt zu sehen.“<sup>98</sup>

Dass das Erspüren der Erde eine Erfahrung des Unendlichen ist, diese Emphase ist wiederum Ausdruck des *Magischen Realismus* der 1920er Jahre, der die Naturlyrik der Romantik in Sachen Mystik weit hinter sich lässt. Dies verdeutlicht der Vergleich zum Gedicht Brentanos, das zwar den Baum, den Busch, die Blume sowie die „heil’ge Erde“, nicht aber damit auch das ozeanische Gefühl des Unendlichen zu spüren meint. Brentano betont vielmehr die Polarisierung von greller Neugier und stillem Ergründen, wobei zweiteres das „Äußre“ hinter sich lässt, um im Ergründen der Natur jenes „freudig Staunen“ zu erfahren, welches sich am Ende des Gedichts „um“ den Dichter „winden“ wird. Wie sehr sich dieses freudige Staunen der Romantik unterscheidet von den hier aufgeführten Gedichten der emphatischen Moderne, dies zeigt schon der Vergleich zum Gedicht Christian Morgensterns, das ganz in die elementare Erfahrung der Erde eintaucht: „mir ist, ich spürte, wie die Welle wühle/und nichts mehr fest und sicher in mir sei,/und fühle mich beunruhigt hingegeben/in eines wunderlichen Spiels Gewalt“, so heißt es im Gedichtband *Ein Sommer* von 1900. Noch magischer im emphatischen Sinne klingen die folgenden Zeilen aus dem Gedicht Oskar Loerkes:

die Seele wächst hinab, beginnt schon zu gleiten,  
Zu fahren, zu tragen, – und nun ist sie der Strom,  
Beginnt schon im Grundsand, im grauen,  
Zu tasten mit schwebend gedrängtem Gewicht.

Damit ist nur scheinbar jenes Credo erfüllt, welches schon Brentanos Gedicht formulierte: „Im tiefen Grund nur wohnt das Ergründen,/Das Äußre laß vor Deinen Augen schwinden/Und steige kühn dann in die heil’ge Erde.“ Denn ganz offensichtlich besteht hier ein wichtiger Unterschied: Bei Brentano steht eben dieser Satz – „steige kühn dann in die heil’ge Erde“ – im Zeichen einer Ausblendung aller „lauten Neugier“ zugunsten einer Versenkung in den „tiefen Grund“. Die Tiefe der Erde bleibt dabei ein metonymisches Sinnbild für eine Form von Tiefsinn, die in diesem Falle Brentanos allzu koketter Geliebten Minna Reichenbach – ihr ist das Gedicht gewidmet – zu fehlen scheint. Bei Oskar Loerke hingegen ist das Hinabwachsen bzw. Hinabgleiten der Seele wortwörtlich zu verstehen: Diese Art von

<sup>98</sup> Moritz Heimann: Kritische Schriften, Zürich und Stuttgart 1969, S. 135.

Fundamentalismus kannte Brentano noch nicht. Der Bezug zur romantischen Erfahrung der Tiefe, entsprechend jener romantischen Vorstellung von der Erde als einer Sphäre der Tiefenzeit, wird hier aus seiner metaphorischen in eine wortwörtliche Bedeutung überführt. Von dieser Art Magie zeugt noch das Gedicht Friederike Mayröckers von 1985, in dem ein ähnlicher Wille zu erkennen ist, das also eine vergleichbar fließende unio mit der Natur zu umschreiben sucht. Und doch ist die Intensität der antäischen Erfahrung bei Morgenstern und vor allem Loerke beispiellos, wird also bei Mayröcker weit stärker durch einen stets präsenten Bewusstseinsstrom gebrochen.

Nach Cesare Emilliani lässt sich der Planet Erde aus mindestens drei wesentlichen Perspektiven erschließen: Einer kosmologischen, einer geologischen und einer evolutionären, bezogen auf das Leben und die Umwelt.<sup>99</sup> Alle drei Perspektiven sind in den vorliegenden Gedichten umgesetzt, in erster Linie dominiert jedoch die Wahrnehmbarkeit der Erde als einer geologischen Sphäre, bezogen also auf ihre physikalischen Eigenschaften, ihre Entwicklungsgeschichte sowie auf Prozesse, die die Erde formten und auch heute noch formen. Als Reflexionen dieser geologischen Sphäre sind letztlich auch die Gedichte Rose Ausländers und Lutz Seilers zu verstehen, die beide auf je unterschiedliche Art und Weise die Erde als eine Geosphäre wahrnehmen. Zu dieser eher sphärischen Wahrnehmung zählt etwa das Erspüren des „Erdatems“ im Sinne Rose Ausländers, aber auch die von Seiler genannten „Kennzeichen des Herbstes“, also Harke, Holz und milde Kühle auf den Augen. Wie weit diese Einfühlung in den erdnahen Herbst gerade bei Seiler geht, verdeutlicht das Ende seines Gedichtes: „unter der erde/liegen die toten/& halten die enden der wurzeln im mund“.

#### Clemens Brentano: Sonett (1800)

Soll sich vor Dir des Baumes Stolz enthüllen,  
Der nur allein sich selbst aufwärts strebet,  
Des Busches Geist, der heil'ge Schatten webet,  
Und was der Blume zarte Kelche hüllen.

So muß Du alle laute Neugier stillen  
Der zarte Geist, der in dem Busen lebet,  
Gar schnelle wie ein leiser Hauch entschwebet,  
Und nimmer kehret er den stolzen Willen.

Im tiefen Grund nur wohnt das Ergründen,  
Das Äußre laß vor Deinen Augen schwinden  
Und steige kühn dann in die heil'ge Erde.

<sup>99</sup> Cesare Emilliani: Planet Earth. Cosmology, Geology, and the Evolution of Live and Environment, Cambridge 1992.

Ein freudig Staunen wird sich um Dich winden  
 Wie die verschiedene äußere Geberde  
 Aus innerem und heil'gem Geiste werde.<sup>100</sup>

Das Gedicht liest sich als eine Art Anweisung zum Wie der Naturerkenntnis, wobei diese Natur den Baum, den Busch, die Blume sowie die „heil'ge Erde“ umschließt. Was dabei im Mittelpunkt dieser Naturerkenntnis steht, ist durch die Polarisierung von lauter Neugier und Ergründen angezeigt, wobei zweiteres das „Äußre“ hinter sich lässt, um im „tiefen Grund“ das Ergründen selbst zu erfahren. Resultat dieser Anweisung ist dann eine tiefere Einsicht in eine offenkundig anthropologisierte Natur, deren „Stolz“, „Heiligkeit“ und „Zartheit“ sich erst dem derart die Natur Erlebenden offenbart. Offen bleibt dabei allerdings, wie sich das „freudig Staunen“ erklärt, von dem in der letzten Strophe die Rede ist. Denn rein grammatikalisch ist eben diese Strophe nicht ganz eindeutig, lässt sich das „Wie“ zu Beginn von Zeile 13 doch in doppelter Hinsicht deuten: Als a) einleitendes Vergleichswort sowie als b) Inhaltskonjunktion. Im Falle a) wäre also das Staunen *so wie* das Werden der äußeren Gebärde aus innerem und heiligem Geiste. Im Falle b) wäre es dagegen ein Staunen ob der Art und Weise, mit welcher alles äußere Gebärden aus einem heiligen, inneren Geist hervorgeht bzw. wird. Für unsere Frage nach dem Gespür ist dies freilich eine wichtige Differenz, denn Fall a) deutet das Gedicht als magische Korrespondenz, Fall b) hingegen als tiefsinniges Ergründen einer geistigen Ebene der Natur. Ein Blick in jenen Brief Brentanos an Minna Reichenbach, in welchem dieses Sonett erstmals publiziert wurde, beinhaltet für dieses die folgende, aussagekräftige Einleitung:

Sie werden bald, nicht mehr so oft verwundert sein, wenn, wie es scheint ich kühne Worte spreche, denn wirklich glaube ich beinah, Sie werden zu dem innern Leben dringen, das wenigen gelingt, und werden sehen wie in mir so alles, was ich denke, und sage, der Stolz, die Demut und die Liebe, die Kühnheit, Mutwill, kecke Zuversicht, die Offenheit und was mich bang umziehet, wie alles das an zarten Wurzeln lebet, die in dem Herzen tiefe Wurzeln schlugen.<sup>101</sup>

Hinsichtlich der zuvor skizzierten Frage, ob es in diesem Gedicht um eine magische Korrespondenz im frühromantischen Sinne oder um Tiefsinn als Indiz einer geistigen Ebene der Natur geht, scheint dieser Brief die zweite Lesart zu bestätigen. Denn im Brief dient dieses Gedicht u. a. dazu, der Geliebten Minna Reichenbach das „Eitle, Kokette, Kalte und Oberflächliche ihres Wesens aufzuzeigen“, sie also auf einen Brentano wichtigen Kurs zu bringen: Ich „sehe bei Ihnen auf einen einzigen, den wahren Wert, der von Ihnen vergessen war, der aber nie verändert werden kann, weil er gleichsam in jedem einzelnen Menschen das Siegel, das Wahrzei-

100 Clemens Brentano: Werke. Band 1: Gedichte. Romanzen und Rosenkranz, hg. v. Friedhelm Kemp, Wolfgang Frühwald und Bernhard Gajek, München 1963, S. 71f.

101 Clemens Brentano: Sämtliche Werke und Briefe, Band 29, Ausgabe 1, hg. v. Jürgen Behrens, Wolfgang Frühwald und Detlev Lüders, Stuttgart 1988, S. 249.

chen der Göttlichkeit, und der Natur ist.<sup>102</sup> In gewissem Sinne ist das Gedicht also auch ein Plädoyer an die Geliebte dafür, sich zu „erden“, d. h. Tiefsinn an die Stelle oberflächlicher Koketterie zu setzen. Dass in diesem Zusammenhang jene Geste des Zerfließens, wie sie die beiden Gedichte Morgensterns und Loerkes formulieren, bei Brentano fehlt, dies zeigt auch die metrische Gestaltung. Formal bilden hier jambische Fünfheber in umschlingender Reimordnung einen Vierzeiler, dessen innerer Aufbau durch die Gleichmäßigkeit der weiblichen Versschlüsse in der Schwebelage gehalten wird. Dies ist das typische Bauprinzip des Quartetts im Sonett, entsprechend folgt das eindringlich gereimte Terzett aus jambischen Fünfhebern mit weiblicher Kadenz, allenfalls das Reimschema aababb ist hier asymmetrisch. Man mag daher spekulieren, ob nicht die weit eher „ozeanische Empfindungen“ artikulierenden Gedichte der klassischen Moderne die Lösung von der klaren Metrik und Reimform zugunsten „freier Rhythmen“ zur Bedingung haben.

Emanuel Geibel: Über der dunkeln Heide (1856)

Über der dunkeln Heide  
Wie weit, wie klar die Nacht!  
Mein Aug' in stiller Weide  
Versinkt in ihrer Pracht.

Aufblickend fließt durchs Blaue  
Wie Gold der Sterne Zug;  
Ich spüre, wie ich's schaue,  
Der Erde leisen Flug.

Das Haupt zurückgebogen,  
Emporgespannt den Blick,  
Fühl' ich's in mir wie Wogen  
Leis flutender Musik,

Als käm' ein Widerhallen  
Von jenen Harmonien,  
Darin die Sphären wallen,  
Durch meine Brust zu ziehn.<sup>103</sup>

Man kann in diesem Gedicht relativ leicht die Vorlage des romantischen Liedes erkennen, die etwa durch Eichendorffs *Mondnacht* geprägt ist. Mit Eichendorff teilt Geibel die Metaphorik des Fluges, die Bilder der nächtlichen Weite und Stille sowie die Bewegung des Spannens im Sinne einer nach oben in die Nacht und die Höhe weisenden Bewegung, die sich gleichfalls wie bei Eichendorff als Flug gestaltet. Noch deutlicher wird diese Bindung mit Blick aufs Metrum: Geibel bedient sich des Vierzeilers aus jambischen Dreihebern mit männlich/weiblich wechseln-

102 Ebd.

103 Emanuel Geibel: Neue Gedichte (= Werke Bd. 2), Leipzig und Wien 1918, S. 53.

der Kadenz im Kreuzreim, bekannt ebenfalls durch Eichendorffs *Mondnacht*. Wenn das lyrische Ich dann noch in sich ein „Widerhallen“ jener sphärischen „Harmonien“ der Nacht verspürt, dann ist der epigonale Bezug zur romantischen Naturlyrik gänzlich unverkennbar. Dies führt nun unweigerlich zu der Frage, ob diese hier von Geibel gespürte Stimmung der Nacht, die den Blick emporspannt, das Auge in stiller Pracht versinken lässt und die Brust sphärisch durchzieht, wirklich die Stimmung dieses Augenblicks ist. Zugleich wird aber auch deutlich, dass das Problem des Epigonalen nicht allein auf Geibel reduzierbar ist, wenn allein die Wahl der Metrik und des Motivs – das Erspüren der Erde – ausreicht, um derlei Identifikationen vorzunehmen. Anders gesagt: Wie müsste ein Gedicht über das Erspüren der Erde aussehen, welches gegenüber solchen Vorwürfen erhaben ist? Diese Frage ist deshalb von Wichtigkeit, weil sie erkennen lässt, dass der essentialistische Gestus magischer Erfahrungen in den nun folgenden Gedichten auch auf den Versuch zurückzuführen ist, die Tradition der Romantik zu überbieten.

Christian Morgenstern: Mir ist, als flösse dieser Bach da draussen (1900)

Mir ist, als flösse dieser Bach da draussen  
 ein heimlich Bette in mir selbst herab  
 und spülte nun den lange trocknen Grund  
 zu neuem sonderbaren Leben auf;  
 wie Moos und Flechte legt's gelöste Arme  
 in sein Gefäll, wie klein und grosse Kiesel  
 befreit es sich und läuft mit ihm des Wegs; –  
 mir ist, ich spürte, wie die Welle wühle  
 und nichts mehr fest und sicher in mir sei,  
 und fühle mich beunruhigt hingegeben  
 in eines wunderlichen Spiels Gewalt.<sup>104</sup>

Mit diesem Gedicht eröffnet Christian Morgenstern seinen 1900 veröffentlichten Gedichtband *Ein Sommer*, in welchem Naturimpressionen vor allem aus Morgensterns Norwegenreise von Mai 1898 bis Herbst 1899 verarbeitet sind.<sup>105</sup> Zwar begann Morgenstern mit dem eigentlichen Charakteristikum seiner lyrischen Aktivität – den Sprachgrotesken – schon um 1895, aber davon ist in diesem Gedichtband wenig bis gar nichts zu spüren: Sinn für Unsinn, Komik und makabre Ironie ist in *Ein Sommer* nicht auszumachen. Dies verdeutlicht der Kontext des vorliegenden Gedichts, welches in diesem Gedichtband durch zwei weitere „Bachgedichte“ gerahmt ist. Und der Waldbach ist schon im ersten Gedicht dieses Bandes ein

104 Christian Morgenstern: Werke und Briefe, Stuttgarter Ausgabe, Band I: Lyrik 1887 – 1905, Stuttgart 1988, S. 313.

105 Im Oktober 1897 unterzeichnete Morgenstern einen Vertrag mit dem Verlag S. Fischer, der die Übersetzung von Werken von Henrik Ibsen betraf, obwohl er die norwegische Sprache noch nicht beherrschte. Von Mai 1898 bis Herbst 1899 bereiste Morgenstern dann Norwegen, hauptsächlich zum Erlernen der Sprache, wobei er auch mehrmals Ibsen traf.

Rausch von Erinnerungen an viele „traute Stätten meines Lebens“: „wie ich so, den Kopf vergraben, sitze, da bricht ein Born von Thränen in mir auf und rauscht mit ihm unhörbar durch die Nacht.“ Vom Morgenstern der Galgenlieder sind diese Texte aus einem Sommer in Norwegen weit entfernt, vielmehr dominiert die emotionale Feinfühligkeit und Sensibilität, eine Mischung aus Sehnsucht, Erinnerung, Wehmut und Vergänglichkeit, welche etwa vom Rauschen eines vorüberfließenden Baches ausgelöst wird und so dessen allegorische Bedeutung trägt: Das lyrische Ich findet „in diesem Bach des Lebens selber eingeschränktes Bild“, und „lag die Welt dir gestern starr und still, so redet sie dir heut aus seinem Mund von ihres Flusses nimmermüder Flucht.“<sup>106</sup>

Die durchaus eigentümliche grammatikalische Wendung der vorliegenden Gedichtzeilen – fließen bzw. herabfließen ist intransitiv, „etwas herabfließen“ im Sinne eines transitiven Verbes gibt es daher nicht, und zum Passiv fehlt hier das Hilfsverb „lassen“ – ist auf diese emotionale Wirkkraft zu beziehen. Das Gedicht transformiert also aus wohl metrischen Gründen eine Genitivkonstruktion – als flösse ein Bett *des Baches* in mir selbst – durch eine Dopplung von Nominativ und Akkusativ in einen Satz mit transitivem Verb: Als flösse der Bach ein Bett in mir selbst. Folgt man dieser Semantik, dann ist im Gedicht ein Lösungsprozess beschrieben, ein freies Fließen einzelner Erinnerungsbruchstücke, die sich im Fluss des Baches gleichsam treiben lassen. Entscheidend dabei ist, dass bei Morgenstern das Spüren selbst den antäischen Vorgang beschreibt: Mit der Erde bzw. dem Wasser Kontakt aufzunehmen heißt, wieder offen zu sein für Prozesse des Selbst- und Fremdgefühls, die offensichtlich auch an die Lösung von den heimatlichen Wurzeln und die Erfahrung der Fremde gebunden sind.

Oskar Loerke: Strom (1916)

Du rinnst wie melodische Zeit, entrückst mich den Zeiten,  
 Fern schlafen mir Fuß und Hand, sie schlafen an meinem Phantom.  
 Doch die Seele wächst hinab, beginnt schon zu gleiten,  
 Zu fahren, zu tragen, – und nun ist sie der Strom,  
 Beginnt schon im Grundsand, im grauen,  
 Zu tasten mit schwebend gedrängtem Gewicht,  
 Beginnt schon die Ufer, die auf sie schauen,  
 Spiegelnd zu haben und weiß es nicht.

In mir werden Eschen mit langen Haaren,  
 Voll mönchischer Windlitanei,  
 Und Felder mit Rindern, die sich paaren,  
 Und balzender Vögel Geschrei.  
 Und über Gehöft, Wiese, Baum  
 Ist viel hoher Raum;

<sup>106</sup> Vgl. Morgenstern: Werke und Briefe I, a. a. O., S. 313.

Fische und Wasserratten und Lurche  
 Ziehn, seine Träume, durch ihn hin -.  
 So rausch ich in wärmender Erdenfurche,  
 Ich spüre schon fast, daß ich bin:

Wie messe ich, ohne zu messen, den Flug der Tauben,  
 So hoch und tief er blitzt, so tief und hoch mir ein!  
 Alles ist an ein Jenseits nur Glauben,  
 Und Du ist Ich, gewiß und rein.

Zuletzt steigen Nebel- und Wolkenzinnen  
 In mir auf wie die göttliche Kaiserpfalz.  
 Ich ahne, die Ewigkeit will beginnen  
 Mit einem Duft von Salz.<sup>107</sup>

Liest man dieses frühe Gedicht Loerkes aus dem Band *Pansmusik* von 1929, dann ist die Nähe zum *Magischen Realismus* der 1920er Jahre, vor allem aber zur Naturlyrik der Literaturzeitschrift *Die Kolonne* unverkennbar. Die Besonderheit dieser naturmagischen Schule, wie sie neben Loerke zu dieser Zeit auch Wilhelm Lehmann prägte, verdeutlicht der Vergleich zur Mystik der Jahrhundertwende, wie sie in Morgensterns Lyrikband *Ein Sommer* angelegt war. So analog das Gefühl einer mystischen Erfahrung in beiden Fällen sein mag, so unverkennbar tritt eine wichtige Differenz zutage: Der Konjunktiv Morgensterns, das „als ob“ in *Mir ist, als flösse dieser Bach da draußen* ist bei Loerke ganz in den Indikativ überführt, denn hier *ist* die Seele der Strom, hier *rauscht* das Ich „in wärmender Erdenfurche“. Die mystische Erfahrung, welche Morgenstern dem Spiritualismus der Jahrhundertwende entnahm, sie radikalisiert sich im Magischen Realismus der späten 1920er Jahre. In *Strom* vollzieht sich nicht länger eine metaphorische, sondern vielmehr eine buchstäbliche Einheit von Dichter und Natur: Sie geht in eine Jenseitsahnung über, begleitet von der Kaiserpfalz und dem Salzgeruch der nahen Ostsee. Wie sehr es dabei in diesem Gedicht darum geht, eine authentische Erfahrung zum Ausdruck zu bringen, dies hat Moritz Heimann in einer sehr frühen Rezension zu diesem Gedicht betont. Heimanns Aufsatz, der 1916 in der *Vossischen Zeitung* erschien und später in den *Kritischen Schriften* erneut veröffentlicht wurde, sei an dieser Stelle erneut zitiert, da er den in diesem Gedicht dargelegten Modus des Spürens sehr genau beschreibt:

Vielleicht erfährt mancher beim ersten Lesen des Gedichtes eine eigentümliche, *nicht unangenehme Befangenheit an sich, ein Nichtganzverstehen*, worin sich doch kein Gelüste regt, zu kritisieren und abzuwehren: Der Sinn, der die Einzelheiten vor sich hinschweben sieht und sie noch nicht erfasst, fühlt sich dabei schon durch das Ganze melodisch weit hinausgehoben – ein zarter Widerstreit, der mancher echten Lyrik Geheimnis ist. Das Mißtrauen, durch Wortschälle betrogen zu sein, kommt nicht auf, denn zu kräftig und sinnlich ist jeder einzelne Ausdruck, als daß er löge, glänzt von einer feuchten Frische und ist bei aller Originalität immer natürlich. Und folgt

107 Oskar Loerke: Gedichte und Prosa, Band I, Frankfurt am Main 1963, S. 100f.

man beim zweiten Lesen dann Wort für Wort, nimmt alles buchstäblich, jedes Bild genau, so findet man, wie genau der Dichter es genommen hat. Und mit welcher genialen Konzentration! Kein Beschreiber von Seelenzuständen, sondern ein Offenbarer! Wer je die zwei ersten Zeilen des Gedichts erlebt hat, auf einer Wiese liegend, sei es einem Strom oder dem Himmelozean grenzenlos hingegeben, und die Unruhe und Not verspürt hat, seiner gestaltlosen, gestaltwillenden Seligkeit inne zu werden, der kann nicht anders, als in einem süßen Schreck des Wiedererkennens das Unendliche in zwei Zeilen gebannt zu sehen. Dabei erstarrt dem Dichter nichts zum Epigramm, nicht zur Plastik. So exakt – wenn dieses Wort nicht zu dürftig wäre – der Ausdruck auch ist, so sprengt er doch nicht die Melodie. Die Form ist nicht das bloße, wenn auch zierliche Gefäß des Inhalts; sie ist der Inhalt selbst, in seiner ersten Traumgeburt vor der körperlichen. Wie der Strom von weitem her kommt, die Seele entführt und in sich zieht, in Wirbeln zerspalten wird, sich vor dem Himmelsgedanken ausbreitet und endlich seiner Ewigkeit, dem Meere entgegenwallt, das lebt wie als Phantasievorgang mittelbar und außerhalb unser, so unmittelbar in uns als Rhythmus: eine Einheit von Form und Inhalt, die in der Musik als wesentlich jedem geläufig, in der Malerei fast zur Phrase geworden und in der Poesie das seltenste Ding ist.<sup>108</sup>

In der *Neuen Phänomenologie* Hermann Schmitz' ist die hier beschriebene Beobachtung Heimanns unter dem Begriff der „Ausleibung“ gefasst, die Schmitz als „Kommunikation mit prädimensionaler Tiefe durch Ausströmen und Versinken“<sup>109</sup> definiert hat. Schmitz bezog diese Erfahrung auf das „Wegsein beim Einschlafen und ekstatischen Dösen“<sup>110</sup> – etwa beim stundelangen Autofahren auf gerader Strecke –, Heimann beschreibt mit Blick auf Loerkes Gedicht die nämliche Erfahrung „auf einer Wiese liegend, sei es einem Strom oder dem Himmelozean grenzenlos hingegeben“, wenn man dabei die „Unruhe und Not“ verspürt, „seiner gestaltlosen, gestaltwillenden Seligkeit inne zu werden“. Man sollte sich jedoch davor hüten, die skizzierte Radikalisierung als zeittypische Mystik im Sinne des Irrationalismus der späten Weimarer Republik zu verbuchen. Vor aller Kritik ist zunächst einmal die Behauptung Heimanns ernst zu nehmen, es gehe in diesem Gedicht um Präzision. In der Tat ist die seit Brentano wiederholt dargestellte Tranceerfahrung des Ausströmens und Versinkens in die erdnahe Natur gerade vor dem Hintergrund des antäischen Mythos wieder und wieder beschrieben worden, man denke etwa auch an Annette von Droste-Hülshoff berühmtes Gedicht *Im Grase*. Und ohne Zweifel hat Loerke zumindest im Kontext der hier diskutierten Texte die komplexeste Umsetzung dieses Motivs vorgelegt, denn es fehlt hier vollkommen die reflektierende Steuerung einer derart ausleibenden Erfahrung. Das Ausströmen und Versinken, das gleitende Hinabwachsen der Seele ist hier ein vorbewusster Prozess: Die „Seele [...] beginnt schon die Ufer, die auf sie schauen,/ Spiegelnd zu haben und weiß es nicht.“ In diesem Versinken wird die umgebende Welt plötzlich spiegelverkehrt wahrgenommen, wenn im „hohen Raum“ über „Gehöft, Wiese, Baum“ nicht Vögel, sondern „Fische und Wasserratten und Lur-

108 Moritz Heimann: Kritische Schriften, Zürich und Stuttgart 1969, S. 135.

109 Hermann Schmitz: Der unerschöpfliche Gegenstand, a. a. O., S. 152.

110 Ebd.

che“ ziehn. Wie präzise Loerkes Darstellung einer ausleibenden Naturtrance ist, zeigt nun eben diese Lösung von den lokalisierbaren Positionen des Ortsraums zugunsten einer räumlichen Ergossenheit im Sinne des ortslosen Weiteraums: Eine Beobachtung, die in den übrigen Gedichten dieses Kapitels schlicht fehlt.

Wie sehr es in diesem Gedicht um Genauigkeit geht, verdeutlicht aber auch das in der dritten Strophe verwendete Verb „einmessen“, welches beschreibt, wie man die Kenngröße eines Messsystems bestimmt. Die Problematik, wie sich der Flug der Tauben einmessen lasse, ohne diesen zu messen, ist auf die Tranceerfahrung zu beziehen: Wie lassen sich in diesem Trancezustand Räume durchmessen, wenn die gängigen Messgrößen in diesem Moment außer Kraft gesetzt scheinen? Vor allem aber: Wie bemessen sich diese Räume, Dinge und Landschaften, die im Zuge der ausleibenden Erfahrung im lyrischen Ich selbst aufzusteigen bzw. zu werden scheinen? Es dürfte deutlich geworden sein, dass sich derlei Fragen nur in einem Gedicht stellen können, dessen Ziel es ist, „das Unendliche in zwei Zeilen gebannt“ zur Darstellung zu bringen. Vergessen sei in diesem Zusammenhang nicht der enorme Einfluss Wilhelm Lehmanns auf Loerke, eine Beziehung, die Loerke im Nachwort seines Gedichtbandes *Der Silberdistelwald* von 1934 folgendermaßen umschrieb: „Ich lernte bei Dir“, so heißt es an die Adresse Wilhelm Lehmanns, „das immer geschehende Jüngste Gericht gewahren. Ich lernte bei Dir: Im Dasein des Grünen Gottes (kühler und weniger bestimmt gesagt: der Natur) – in seinem bloßen Dasein als dem währenden Vollzug seiner Gesetze liegt dieses Gericht: das mildeste und härteste, das denkbar ist.“<sup>111</sup> Man darf dabei trotz aller möglichen Kritik dieser typischen Form einer „inneren Emigration“ deren Selbstverständnis nicht unterschätzen, das Loerke während der NS-Zeit rückblickend in einem Brief an Lehmann wie folgt umschrieb:

Ist es nicht merkwürdig, daß wir lange vor dem Kriege und ohne Ahnung des Künftigen wie auf Schicksalswegen auch zu außerhumanen Bindungen getrieben waren, unsentimentaler als die Poeten früherer Läufe, und daß es uns freute zu sehen, daß das Erdreich immer sauber blieb, nur daß jene Sauberkeit nicht beständig die gleichen Hüter behielt. Auch der Stein kann solch ein Hüter sein.<sup>112</sup>

Friederike Mayröcker: im Gebirge, August (1985)

Unter kahlem Gezweig, junger  
 Baum steht schief, einzelne kahle  
 Bäume die nie mehr grünen, steh  
 ich verspüre die zitternden  
 Ränder an meiner an seiner Haut des  
 zwischen zwei Ästen gespannten Spinnennetzes  
 darin ein kleines Insekt, und wild

<sup>111</sup> Oskar Loerke: Die Gedichte, Frankfurt am Main 1963, S. 681.

<sup>112</sup> Oskar Loerke: Brief vom 9. Januar 1937, zitiert nach: Hans Dieter Schäfer: Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Bonn 1969, S. 62.

schwankende Staude rosa und windgefegt wollige  
 Distelköpfe („ist ja dein lieber Kopf“) rosa  
 versponnen verschwommen die lichten Scheitel  
 der Berge, geschlägert aus dem Rücken des  
 Bergs gegenüber ein riesiger Halbmond, die  
 Silberlinge des Birkenlaubs ins flüssige  
 Blau so blau war so jung so auszer mir war und  
 immer, sauge den zarten Duft, violetten Schaum, Bläue  
 der Schürze der Bäuerin, nach oben  
 langend, Requisit der Dienenden?, unter der  
 Lupe orangerot, nach dem Wäschdraht langend, ver-  
 schwindend dann im Gebüsch, geht ganz in die Hecke  
 hinein, Beeren pflückend, beim Beerenpflücken als  
 ginge sie durch eine Tür, das Nächtliche  
 aber fremdet den Bund<sup>113</sup>

Auch die Lyrik Mayröckers steht in der Tradition der modernen Lyrik, deren wesentliche Antipoden – Surrealismus und Dadaismus – die Mayröcker-typische Sprachmagie in deren Verbindung von sinnlich-assoziativem Sprachfluß und analytischer Sprachkonstruktion entscheidend prägten. Der Titel – *im Gebirge, August* – läßt zudem den tagebuchähnlichen Charakter hervortreten: Der Text basiert auf einem flüchtigen Erlebnis im Sinne einer von Reflexionen und Impressionen begleiteten alltäglichen Beobachtung, die zu einer detailliert beschriebenen Momentaufnahme verdichtet wird. Das Gedicht ließe sich also als Festhalten eines Augenblicks in der verfließenden Zeit beschreiben, in welchem visuelle, taktile, olfaktorische und gedankliche Impressionen ineinanderfließen. Wahrnehmung, Tastsinn, Duft und Reflexion verschwimmen so zu einer synästhetischen Impression, assoziieren die Erinnerungen an Menschen, Landschaften und Situationen und transformieren diese in eine Sprachwelt, die Gegenwärtiges und Vergangenes, winzige Alltagsvorkommnisse und abstrakte Reflexionen verknüpft, dabei aber vor allem auch die Grenzen der Sprache bewusst verschwimmen läßt. Das Verschwimmen grammatikalischer Grenzen artikuliert so das Verschwimmen sinnlicher Wahrnehmungsebenen. Deutlich wird diese Orientierung der Spracharbeit an der leiblichen Erfahrung speziell mit Blick auf die auffallend elliptische Schreibweise, wenn etwa in Zeile 3 durch das Auslassen des Nominativs die Notwendigkeit besteht, den Gedichtbeginn als einen durch die Auslassung entstandenen Satzteil hinzuzuziehen, also im Grunde „ich steh unter kahlem Gezweig“ sinngemäß zu ergänzen. Noch deutlicher wird dieses Verfahren in Zeile 4 bis 6, insofern der einleitende Satzteil „ich verspüre die zitternden Ränder“ durch die folgenden Dativ- bzw. Genitivergänzungen auf letztlich dreierlei Art und Weise zu lesen ist: a) Ränder an meiner Haut, b) Ränder an seiner Haut, c) Ränder des Spinnennetzes. Die aus surrealen und impressionistischen Momenten montierte Sprachwelt integriert also nicht nur Empfindungen, sinnliche Eindrücke und abstrakte Reflexionen, sondern bearbeitet diese in einer nachträglichen Sprachkonstruktion zu einer – dem *Magischen Realismus* Oskar Lo-

113 Friederike Mayröcker: Winterglück. Gedichte 1981-1985, Frankfurt am Main 1986, S. 12.

erkes fehlenden – experimentellen Form, die den Leser als Konstrukteur der Bedeutung integriert.

Was wird vor diesem Hintergrund aus dem zentralen Motiv, dem Erspüren der Erde? Mayröcker, so ist zunächst zu betonen, vermeidet Loerkes Essentialismus, verabsäumt damit jedoch auch eine Darstellung lyrischer Ausleibung in dem zuvor am Beispiel von *Strom* erläuterten Sinne. „Ziel“ der vorliegenden Assoziation sinnlicher Naturwahrnehmung scheint eher die Darstellung eines Bewusstseinsstroms im Sinne der für Mayröcker generell wichtigen, im Surrealismus entwickelten Technik der *écriture automatique*, des unbewusst-spontanen Schreibens. Dennoch ist auch in diesem Text unverkennbar, wie viel rhetorische Figuren in diesem vermeintlich ausströmenden Gedicht Verwendung finden: So etwa die Alliterationen aus den Zeilen 8 (windgefeht wollige Distelköpfe) und 10 (rosa versponnen verschwommen), die Idiome („schlägern“ ist österreichisch und heißt „Bäume fällen“) und Anaphern (Zeile 14), vor allem aber die schon genannte elliptische Schreibweise, die speziell im Rahmen des Klimax in Zeile 14 die Frage nach dem Sinn dieser stufenartigen Steigerung von Ausdrücken entstehen lässt. Dabei ist zunächst zu klären, inwiefern sich diese Ellipse ergänzen lässt: Nachdenkenswert ist der Vorschlag Dieter Hoffmanns, diesen Klimax auf „die Jugend des lyrischen Ich (was auf die Erinnerung an eine vergangene Liebesbeziehung hindeuten würde)“<sup>114</sup> zu beziehen. Hoffmann begründet dies mit dem Adjektiv ‚jung‘ im Rahmen der Klimax, allerdings scheint mir der Fokus auf der Gegenwart des Geschehens im Sinne einer synästhetischen Impression, vor allem aber deren Darstellung in einer ähnlich verschwimmenden Sprache weit wichtiger zu sein. Insofern wäre auch das Verschwimmen der Bäuerin mit der Nacht kein Indiz für eine „mythische Ausprägung“ dieser Figur, sondern vielmehr ein weiteres Detail der in diesem Gedicht umgesetzten Arbeit an der synästhetischen Assoziation. Hierauf scheint insbesondere der in Hölderlinscher Diktion formulierte Schlusssatz des Gedichts – das Nächtliche aber fremdet den Bund – hinzudeuten, der die Nacht in den Rang eines transzendentalen Prinzips erhebt und in dem Neologismus „fremdet“ die Erfahrung der Alienation zum Ausdruck bringt.

#### Rose Ausländer: Verschwommene Tage (1986)

Verschwommene Tage  
 Häuser  
 ducken sich  
 Gestalten  
 schleierumhüllt  
 bewegen sich  
 im Weißraum  
 Akkord  
 aus

114 Dieter Hoffmann: Arbeitsbuch deutschsprachige Lyrik seit 1945, Tübingen 1998, S. 347.

Muschel und Mensch  
 Nichts  
 behält seine Form  
 alles in Auflösung

Sagen und  
 Zauberlegenden  
 erzählt die luft  
 ich spüre den erdatem  
 weiß auf weiß<sup>115</sup>

Die Datierung des Gedichtes ist etwas schwierig: Es findet sich unter dem Titel „Nebel IV“ in dem Band *Der Traum hat offene Augen*, dessen Texte zwar zwischen 1965 und 1978 entstanden, jedoch kurz vor der Veröffentlichung im Jahre 1987 von Ausländer nochmals entscheidend verändert wurden. Das Gedicht ist von uns deshalb in diesem Kapitel aufgeführt, weil es das antäische Motiv als eines der wenigen Gedichte an klimatische Phänomene knüpft. Im Grunde geht es darum, Nebel als Erdatem zu deuten. Zugleich aber wird durch dieses Bild eine magisch-märchenhafte Motivik entfaltet, die bei Rose Ausländer generell sehr eng mit dem Residualbereich der Kindheit verbunden ist. Das Gedicht bezeugt also die Auflösung und Transformation der empirisch-mimetisch erfassbaren Wirklichkeit im Zuge eines Wetterumschwungs, dessen Wirkkraft als eine Art Verzauberung beschrieben werden kann. Dabei ist die von Ausländer gebildete Metapher vom Erdatem nicht unbegründet: Nebel wie Dunst unterscheiden sich von Wolken nur durch ihren Bodenkontakt, sind jedoch ansonsten nahezu identisch mit ihnen. Betrachtet man die Verbesserungen, die Rose Ausländer in den verschiedenen Fassungen dieses Gedichtes einfügte, dann zeigt sich freilich, dass auch klangliche Elemente die Endfassung bestimmten. Dies verdeutlicht der von Gabriele Köhl vorgenommene Vergleich zur vorletzten Fassung des Gedichtes: Da „Raum“ und „Traum“ sich phonetisch sehr ähnlich sind, zog Ausländer die beiden Komposita in der Endfassung zu dem Wort „Weißraum“ zusammen, wohingegen in der vorletzten Fassung nur das Wort „Weißraum“ den Nebel bezeichnete.<sup>116</sup> Dadurch werde die Bedeutung der Zeilen maßgeblich verändert, d. h. in Richtung einer eher surrealen Wahrnehmung variiert. Man kann jedoch mutmaßen, dass diese Veränderung auch mit dem in diesem Gedicht beschriebenen Modus des Spürens zusammenhängt, insofern dadurch die visuelle Wahrnehmung des Nebels in der vorletzten durch eine stärker leibliche Wahrnehmung in der Endfassung ersetzt wird.

115 Rose Ausländer: Und preise die kühlende Liebe der Luft. Gedichte 1983-1987, Frankfurt am Main 1988, S. 244.

116 Gabriele Köhl: Der Schaffensprozess Rose Ausländers, in: Mutterland Wort: Rose Ausländer 1901-1988, hg. v. Helmut Braun, Üxheim/Eifel 1996, S. 185-210, hier S. 186.

Lutz Seiler: herbst (2010)

ist stille & gebrauch.  
der herbst ist harke, holz, ist milde  
kühle auf den augen &

eine zufallsgänsehaut. ist auch  
das gute alte kampfgefühl, leise, heimlich, schädelstill  
altern die entwürfe. das laub verbrannt, der sand

noch warm unter der asche, du  
spürst es jetzt an deiner hand: etwas  
will weg & etwas nie verreisen. so

geht man einfach ganz  
nach hinten, hinters haus. man fällt  
ins gras & schaut:

globenbeleuchtung, erdumdrehung  
auf den nachbarterrassen. einmal  
heimat & zurück

glänzt es von den hundeketten. „gott  
was sind die kiefernspitzen  
plötzlich oben rot!“ & unter der erde

liegen die toten  
& halten die enden der wurzeln im mund<sup>117</sup>

Wie man weiß, lebt und arbeitet Lutz Seiler seit 1995 in den oberen Etagen des Peter-Huchel-Hauses in Wilhelmschorst, einer kleinen Ortschaft südlich von Potsdam, direkt am Waldrand. In seinem Text „Am Kap des guten Abends“ kann man nachlesen, wie Seiler 1995, angeregt durch Huchels Witwe, in das leer stehende Haus einzog und seither bei seinen täglichen Spaziergängen rund um das Haus, beim Holz sammeln und Werkeln die Sinne schärft und ästhetische Erfahrungen entfaltet. Auch das vorliegende Gedicht scheint in dieses Ritual eingebunden, denn wie kein anderes in diesem Kapitel verknüpft es das Motiv der Erde mit einem Heimatgefühl. Die hier beschriebene Erde gehört dem lyrischen Ich, Harke, Holz und verbranntes Laub zeugen von Gartenarbeit, von einem Werktag in der eigenen Natur, der von einer „Zufallsgänsehaut“ durchbrochen wird, die sich während der Arbeit einstellt und dann offenbar zum Gedicht führt. Zu dieser heimatlichen Erde zählt der Herbst, aber auch die bürgerliche Nachbarschaft, die mit ihren Globen im Sinne der von innen beleuchteten Erdkarten in Kugelgestalt, ihren Terrassen, Hundeketten und Naturbeobachtungen – „gott was sind die kiefernspitzen plötz-

117 Lutz Seiler: Im Felderlatein. Gedichte, Berlin 2010.

lich oben rot“ – den äußerst idyllischen Rahmen dieses Gedichtes darstellen. Fast ist man an Stifter erinnert, dessen *Nachsommer* ähnlich idyllische Herbstbilder am Beispiel der Gartenarbeit zeigt, wenn nicht das Ende des Gedichtes wäre.

Denn dass man in diesem alten Haus auch den Herbst auf seine ganz eigene Art und Weise spürt, bezeugt nicht nur dieses Gedicht. Dass Seiler zudem einerspürer der Erde ist, dies macht allein der Titel jenes Buches deutlich, in welchem das zitierte Gedicht herbst erstmals veröffentlicht wurde: *im felderlatein*. Dieser von Seiler geprägte Neologismus bezeichnet zweierlei. Zum einen ist damit das Dichten als ein Aufenthalt auf den Feldern bzw. im „Acker einer Sprache“ begriffen, stellt also eine Tätigkeit dar, die mit dem Wandeln auf dem Feld einer Sprache zu tun hat. Zum anderen ist damit auf die Wanderung durch eine Landschaft angespielt, auf deren Legenden im Sinne eines Angler- oder Jägerlateins man lauscht, indem man sich im Acker einer Sprache bewegt. Das *felderlatein* identifiziert also die Legende, das Märchenhafte und die Fabel im Sinne des Jägerlateins als jenes Medium, in welchem das Gedicht regelrecht ackert. Eine ganz andere Deutungsmöglichkeit liefert hingegen der Essay des Bandes *Sonntags dachte ich an Gott* von 2004. Dieser verweist auf physikalische Prozesse der Gravitation als zentrales Movers der Poesie: „Jedes Gedicht geht langsam von oben nach unten.“<sup>118</sup> Damit ist zum einen die Bewegungsrichtung der Gedichte benannt, denn entsprechend der Gravitation ist Seilers Poetik eine Wahrnehmungskunde der „rohen Stoffe“ und der „Knochen der Erde“, fundiert auf der Mythologie des Bergbaus. Dies jedoch sind letztlich Kindheitserinnerungen, wie dieser Aufsatz deutlich macht. Seiler ist bekanntlich in den thüringischen Bergbaudörfern Culmitzsch und Korbußen aufgewachsen, in einer Region der DDR, in der durch rabiaten Abbau von Uranerz die Landschaft verseucht wurde. Die Wahrnehmungszustände seiner Kindheit – „Abwesenheit“, „Müdigkeit“ und „Schwere“ der Dinge – hätten sich als Elementarerfahrungen in seine Gedichte eingeschrieben. Der Stoff seiner poetischen Erinnerung ist demnach kontaminiert mit einem Material, das als Abfallprodukt des Uranbergbaus bekannt ist: Der Pechblende, das schwarz glänzende, kryptokristalline Urangestein in der Erde. So werde die „Heimat“ zur „Gangart, auch im Vers: [...] zu den rohen Stoffen, den Erzen, den Knochen der Erde.“<sup>119</sup>

## E) Den Himmel spüren

Beim Spüren des Himmels stellt sich natürlich zuallererst die Frage, ob man unter dem Begriff Himmel jenen sichtbaren Raum über der Erde meint, also jenes durch die Atmosphäre mit Blick in Richtung des Weltraums gesehene Panorama; oder aber jenen in verschiedenen Religionen bekannten symbolischen Ort der Auferstehung, des Gottes bzw. einer höheren Macht an sich. Beide Phänomene lassen sich spüren, dies zumindest ist angesichts der vorliegenden Gedichte unbedingt anzu-

118 Lutz Seiler: *Sonntags dachte ich an Gott: Aufsätze*, Frankfurt am Main 2004, S. 37.

119 Ebd.

nehmen. Geibels *Blauer Himmel* aus der Sammlung *Neue Gedichte* von 1856 scheint dabei die zwei genannten Bedeutungsebenen zu überblenden, sodass der sehr anschaulich geschilderte planetarische Himmel zugleich jene symbolische Funktion einnehmen kann, wie sie der religiöse Himmel repräsentiert. Diese Überblendung mag man als Vorzug, aber auch als Defizit im Sinne einer Ungenauigkeit werten, zumindest finden sich gerade in der Moderne auch Gedichte, die das Motiv des erspürten Himmels weit spezifischer fassen, also entweder nur den planetarischen Himmel oder aber nur den religiösen erspüren. Ersteres ist eines der großen Themen der naturalistischen Lyrik von Arno Holz, der sich gleich zweimal an dieser Thematik versucht hat und sowohl den Vorgang der *Mählich durchbrechenden Sonne* als auch den eines *Abziehenden Gewitters* präzise in Versform festhielt. Bei Arno Holz ist dies leibliches Spüren im genuinen Sinne: „deutlich spür ich, wie die/Sonne mir durchs Blut rinnt -/minutenlang./Versunken alles. Nur noch ich.“ Ähnlich heißt es in *Abziehendes Gewitter*: „Der Himmel glänzt, eine kleine Meise singt wieder,/ich spüre wohliligste/Wärme.“ Wir haben Erfahrungen wie diese bereits am Beispiel der Lyrik Loerkes als Prozesse der Ausleibung charakterisiert, also als das Erspüren des reinen Weiteraums: Wenn Holz diese Erfahrung als Form des Versinkens begreift, obwohl das lyrische Ich wohl eher in liegender Position zum Himmel aufblickt, dann erklärt sich dies aus der Tatsache, dass der Himmel eben nur als Weite- und nicht als Ortsraum erfahren werden kann. Ähnliches gilt noch für das lyrische Ich in Friederike Mayröckers Gedicht *zweiter Dezember*, insofern dieses unter Ausblendung jeglicher Ortsraumlogik in einer fulminanten Gleichsetzung den Geliebten, den Regen und den Himmel als Synthesis eines wahrlich absoluten Weiteraums erfährt: „Aus einem Regen der du warst den Himmel fallen/gespürt gegen mich, gegen meine Arme als wollten sie dich/auffangen!“ Fast ist man geneigt, angesichts dieser kaum mehr gedanklich nachvollziehbaren Erfahrung statt von einer „Einfühlung“ im Sinne der magischen Naturlyrik der klassischen Moderne vielmehr von einer Geste der Abstraktion zu sprechen, wie sie auch und gerade die Nachkriegslyrik immer wieder verarbeitete.

Gerade vor dem Hintergrund dieses dunklen Satzes Mayröckers kommen wir also auch in diesem Kapitel erneut zu der wichtigen Frage dieses Buches: Wie steht die Einfühlung zur Abstraktion, wie steht der Impressionismus der Moderne zum Expressionismus, wie unterscheiden sich diese Richtungen im konkreten Einzelfall? Und außerdem: Welche dieser beiden Möglichkeiten der emphatischen Moderne wird von der Nachkriegslyrik, welche von der Gegenwartslyrik aufgegriffen? Beschreibt dieser dunkle Satz Friederike Mayröckers eher einen Vorgang der Einfühlung, oder liegt ihm eine Abstraktion zugrunde? Oder ist der Clou vielmehr, dass beide Phänomene im Spüren ununterscheidbar werden? Die Notwendigkeit dieser Frage eröffnet freilich nicht erst die Lyrik Mayröckers, sondern schon die mit dem *Phantasmus* Arno Holz' einsetzenden Lyrik der Moderne: „Das letzte ‚Geheimnis‘“, schrieb Holz bekanntlich über seinen *Phantasmus* von 1898/99, „besteht im wesentlichen darin, daß ich mich unaufhörlich in die heterogensten Dinge und Gestalten zerlege.“ Ist dies eine Abstraktion oder eine Einfühlung, oder ist es beides zugleich? Bekanntlich lassen die Gedichte von Arno Holz in ihrer neuartigen

Rhythmik die klassische Metrik der Lyrik hinter sich, was vor allem am radikalen Verzicht auf die Reimform zugunsten der visuellen Gestaltung im Sinne der Mittelachsendichte erkennbar ist. Der Vergleich zu Geibel zeigt aber zugleich, dass sich mit dieser formalen Neuerung eine Präzisierung der Wahrnehmung, also letztlich eine Intensivierung der „Einführung“ verknüpft. Schon Holz also verknüpft die stimmungsmäßige Sensibilisierung im Sinne eines Verschmelzens mit den klimatischen Atmosphären, wie sie *Mählich durchbrechende Sonne wie Abziehendes Gewitter* schildert, mit der formalen Abstraktion. Der Vergleich mit den Texten der 1960er und 1980er Jahre lässt zudem deutlich erkennen, dass nicht nur die formale Abstraktion, sondern auch die leibliche Einführung als zweites Standbein des *Phantasia* – sich unaufhörlich in die heterogensten Dinge und Gestalten zu zerlegen – auch für postmoderne Texte Relevanz hat: Der „Ätherrausch“ findet seine einfühlsame Darstellung selbst noch bei Durs Grünbein.

Emanuel Geibel: *Blauer Himmel* (1856)

Du Aetherblau, vom sel'gen Licht getränkt,  
 Durchsicht'ge Tiefe, drein der Blick sich senkt,  
 Bis er geblendet taumelt, Abgrund du,  
 Unendlicher, der Heiterkeit und Ruh',  
 Wie schafft dein süßer Hauch den Geist mir leicht,  
 Den staubumschränkten, der dir, ach, nicht gleicht,  
 Und doch, von deiner Klarheit angerührt,  
 In sich den Keim verwandter Zukunft spürt!  
 Denn schauernd ahnt er, so gesättigt ganz  
 Von heil'gem Frieden ruhn im lautern Glanz,  
 So Licht und Segen strömen mühelos  
 Aus eigner nie erschöpfter Füllen Schoß –  
 Das wird, ob auch nach langer Wandlung Pein,  
 Zuletzt die Blume seines Wesens sein.<sup>120</sup>

In die Zeit des Münchener Aufenthalts fallen Geibels *Neue Gedichte* von 1856, in denen auch *Blauer Himmel* erschien. Man kann fast vermuten, dass es sich dabei um den blauen Himmel über München handelt, der bekanntlich auch für andere Kollegen Geibels nahezu „leuchtet“. Dabei ist die Deutung des Gedichtes auf den ersten Blick leicht, auf den zweiten dann wiederum nicht ganz einfach. Zunächst fällt eine wohl aufgrund fast konventioneller Semantiken entstandene Ungenauigkeit ins Gewicht: Warum sollte vom blauen Himmel ein „süßer Hauch“ ausgehen? Vor allem angesichts des gleichzeitigen Spiels mit dem an sich sehr überzeugenden Bild einer abgründigen Tiefe des Blautons, die den Betrachter in eine nahezu taumelnde Immersion fallen lässt, scheint dieser süßliche Hauch fast unpassend, vergewaltigt man sich die eher transitorische Bedeutung, die dem Hauch in der Romantik und dann vor allem in der impressionistischen Moderne bei Hofmanns-

120 Emanuel Geibel: *Werke*, Band 2, Leipzig und Wien 1918, S. 83.

thal zukam. Sich in die Tiefe zu versenken und darin gar zu taumeln, dies hat meines Erachtens wenig mit dem süßlichen Hauch zu tun. Auch der dann folgende Stoßlaut „der dir, ach, nicht gleicht“, bezogen auf die Diskrepanz zwischen süßlich-blauem Himmel und staubig-beschränktem Geist des lyrischen Ichs, hinterlässt in seinem Anklang an Goethes Faust einen eher faden Beigeschmack. Aber zumindest in einer Hinsicht entfaltet das Gedicht eine gewisse Hintergründigkeit, denn durchaus kompliziert ist die grammatikalische Auflösung des letzten Satzes. Vermutlich haben wir es dabei mit einer Infinitivkonstruktion zu tun, dergemäß der lyrische Betrachter ahnt, dass so zu ruhn bzw. so zu strömen schließlich nach langer Pein sein eigenes Wesen sei. Und doch vermag auch diese Komplikation den Eindruck der Schlichtheit nicht zu schmälern. Und auch formal ist dieses Gedicht nicht eben gelungen: Sieben Reimpaare aus jambischen Fünfhebern mit durchweg männlichen Kadenz sind in diesem Gedicht Geibels zu einer äußerst eintönig voranschreitenden Strophe zusammengefügt. Hinzu kommt schließlich die eingangs erwähnte Problematik, dass Geibels Gedicht das Motiv des Himmels sowohl aus religiöser wie auch aus phänomenologischer Warte angeht. Darum spreche ich mit Blick auf die nun folgenden Gedichte von Arno Holz von einer Intensivierung der Einfühlung, insofern sich Holz ganz dem rein phänomenologisch erfahrbaren Geschehen am Himmel zuwendet.

Arno Holz: Mählich durchbrechende Sonne (1898/99)

Schönes, grünes weiches Gras  
 Drin liege ich.  
 Mitten zwischen Butterblumen!  
 Über mir  
 warm  
 der Himmel:  
 ein weites, zitterndes Weiß,  
 das nur die Augen langsam, ganz langsam schließt.  
 Wehende Luft ..... ein zartes Summen.  
 Nun  
 bin ich fern  
 von jeder Welt,  
 ein sanftes Rot erfüllt mich ganz,  
 und deutlich spür ich, wie die  
 Sonne mir durchs Blut rinnt -  
 minutenlang.  
 Versunken alles. Nur noch ich.  
 Selig.<sup>121</sup>

Wir hatten bereits darauf verwiesen, dass lyrisches Gespür keinen Widerspruch darstellt zu jenem poetischen Umbruch hin zur Abstraktion, wie er in der zweiten

121 Arno Holz: Phantasia, Stuttgart 1978, S. 12.

Hälfte des 19. Jahrhunderts mit Arno Holz' *Phantasia* einsetzt. Wenngleich sich bei Holz die traditionelle Gleichmäßigkeit gereimter Zeilen auflöst, so bleibt dennoch ein zentrales Motiv seiner Gedichte die Impression, etwa im Sinne der in *Mählich durchbrechende Sonne* geschilderten Wirkung von Licht und Luft im Augenblick eines Natureindrucks. Zudem lässt sich hier durchaus von einer Stimmung sprechen, insofern die Natur in ihrem Erscheinen als künstlerischer Ausgangspunkt dient, diese Natur jedoch erkennbar hinter die persönliche Empfindung des Künstlers zurücktritt. „Was ich fühle“, so heißt es entsprechend bei Arno Holz, „[wird] eines mit dem Inhalt.“<sup>122</sup> Gedicht und Bild werden dabei, so schreibt Wolfgang Gross, „zu einer gestaltauflösenden farbig leuchtenden Atmosphäre“<sup>123</sup>, entsprechend löse sich die „sichtbare Welt [...] in die Impressionen der Dichterseele auf“<sup>124</sup>, wie Clemens Heselhaus betonte. Nach Arno Holz selbst werde in *Mählich durchbrechende Sonne* die Abstraktion zur „Unform der Wortkunst“, da das Gedicht sich nicht mehr an formale oder grammatikalische Regeln hält und eher fragmenthafte Wort- und Satzzusammenfügung in offener Form darstellt. Abstraktion und Impression bzw. Einfühlung dienen also quasi gemeinsam der Aufgabe, die Wirklichkeit sichtbarer zu machen und sie nicht bloß mimetisch wiederzugeben.

Entscheidend für ein Verständnis dieser Gleichsetzung von Abstraktion und Einfühlung ist nun das für den *Phantasia* zentrale Motiv der Metamorphose. Es steht im Zeichen dichterischer Phantasie, mittels derer sich das lyrische Ich im Zuge einer Metamorphose alle Erscheinungen der Lebenswelt im wahrsten Sinne des Wortes einverleibt. Dies meint der Selbstkommentar Arno Holz' zum *Phantasia*, demgemäß das „letzte ‚Geheimnis‘ der ... *Phantasia*komposition“ im wesentlichen darin bestehe, „daß ich mich unaufhörlich in die heterogensten Dinge und Gestalten zerlege.“<sup>125</sup> Diese Zerlegung des lyrischen Ichs zeigt sich in Form von Glücksvisionen, Wunschträumen des Vergessens und Identitätsentgrenzungen, die in dieser Form eher auf den Magischen Realismus eines Oskar Loerkes denn auf die Tradition der Romantik verweisen. Solche Prozesse, die in der *Neuen Phänomenologie* auch als Ausleibung definiert sind, vollzieht Holz im vorliegenden Gedicht anhand eines ekstatisch erlebten Natursspektakels, das sich am Himmel abspielt. Wenn dieser Prozess abstrahierend beschrieben wird, dann allenfalls im Sinne der im *Phantasia* vollzogenen Formerneuerung der Lyrik, die Holz auch in seiner gleichzeitig erschienenen Schrift *Revolution der Lyrik* von 1899 theoretisch forderte. Zentrum dieser Lyriktheorie ist wie bereits mehrfach betont der Begriff des Rhythmus, der als lyrisches Formelement absolut gesetzt wird und an die Stelle der

122 Arno Holz, zitiert nach: Karl Geisendörfer: *Motive und Motiveflecht im Phantasia*, Würzburg 1962, S. 39.

123 Wolfgang Gross: *Gedicht- und Bildstrukturen in Dichtung und Malerei des 20. Jahrhunderts*, München 1965, S. 32.

124 Clemens Heselhaus: *Die deutsche Lyrik des 20. Jahrhunderts*, in: *Deutsche Literatur im zwanzigsten Jahrhundert*, hg. v. Hermann Friedmann und Otto Mann, Heidelberg 1956, S. 23-42, hier S. 28.

125 Arno Holz: *Briefe: eine Auswahl*, München 1948, S. 127.

älteren konventionellen Mittel wie Reim und Strophenform tritt. Zudem dominiert dieses Gedicht die Anordnung der Zeilen um eine imaginäre Mittelachse; die Zeilen sind so gedruckt, daß ihre räumliche Mitte mit der Mitte der Seite übereinstimmt. Neben diesem formalen Merkmal steht der atomisierend-impressionistische lyrische Stil des *Phantastus*, also der naturalistische „Sekundenstil“, wie er in der minutiösen Darstellung dieses Spektakels am Himmel ersichtlich wird. Wir haben es also mit einer Mischung aus nahezu klassischer, also naturnaher Erlebnislyrik und formaler Innovation zu tun, die nicht nur den von Goethe und Klopstock gebildeten freien Rhythmus, sondern eben auch das von Goethe in *Ein Gleiches* dargelegte leibliche Spüren in eine neue Systematik überführt. Ähnliches geschieht auch in *Abziehendes Gewitter*.

Arno Holz: Abziehendes Gewitter

Gegen  
eine dunkle,  
dumpf verrollende, schrägschwarz abziehende  
Wetterwand,  
aus  
der mich noch  
die  
letzten schweren,  
stürzenden Schlossen treffen,  
plötzlich,  
die Luft wird licht, die Lachen  
flimmern,  
der gärende, wählende, weißgrau brodelnde Himmel über mir  
jählings, zerreißt,  
sprühblitzt ... die Sonne!

Jagende Wolken! Blendendes Blau!  
Ins grüne Gras greift der Wind, Silberweiden sträuben sich.

Den  
Kopf vorgeduckt,  
die Augen fast zu, den Hut in die Stirn,  
kämpfe ich mich  
durch den fegend sausenden,  
stürmisch brausenden, entfesselt tobenden Frühlingsaufruhr!

Mit  
einem Mal,  
die Brust atmet auf, mein Mantel flattert nicht mehr,  
ich blicke erstaunt um mich  
alles ... still.

Der ganze Spektakel, Lärm und Tumult,  
kein Blättchen rührt sich, kein Hälmdchen schwankt,  
auch  
nicht das leiseste,  
sanfteste, zarteste Lüftchen mehr,  
wie  
weggeblasen!

Erquickende, friedliche, glasklare  
Frische!  
Der Himmel glänzt, eine kleine Meise singt wieder,  
ich spüre wohlzigste  
Wärme.

Auf einem jungen Erlenbaum,  
regenbogenschillernd, edelsteinfunkelnd,  
märchenbunt,  
leuchtwiegen, blinkdrehen,  
spiegelschaukeln  
sich  
spielschwebend, tanzhangende,  
seligkeitszitternde  
Tropfen!<sup>126</sup>

Beim Lesen dieses Gedichts ist man unwillkürlich an Klopstocks *Frühlingsfeyer* erinnert, um ebenso schnell zu erkennen, wie wenig – sowohl in inhaltlicher wie formaler Hinsicht – das moderne Gewittergedicht mit seinen empfindsam-pietistischen Vorläufern gemein hat. Freilich besteht eine enorme Ähnlichkeit, fokussiert man einzig das in beiden Gedichten vergleichbar präzise beschriebene Umschlagen des Wetters von sonnig blauem Himmel hin zu aufkommendem und einsetzendem Gewitter, wie im Falle Klopstocks, oder umgekehrt von der drückend-bedrohlichen und äußerst stürmischen Gewitterfront hin zum plötzlich aufklarenden Sonnenhimmel, wie im Falle Arno Holz'. Allerdings fehlt bei Holz jene religiös motivierte Ausdeutung dieses Spektakels als eines irgendwie himmlischen Zeichens, welches etwa auf die Gesonnenheit des „Herrn“ schließen lässt, wie es bei Klopstock geschieht. An die Stelle dessen tritt hier die reine Beschreibung des Geschehens. Dabei wird auch ersichtlich, wie jene kritische Beobachtung und aufmerksame Beschreibung den rhythmischen „Ausdruck“ Holz' bewirkt, da eben dieser Rhythmus nicht im pietistisch-überhöhten Jubel endet, sondern stattdessen zur Präzisierung des Geschehens Wortschöpfungen und Neologismen kreierte, die ihrerseits eine ganz eigene Rhythmik beinhalten.<sup>127</sup> Aber auch in formaler Hinsicht ist hier eine Novität zu beobachten. Dies betrifft zum einen die an der Mittelachse orientierte Zentrierung im Druckbild, die Holz quasi in die deutschsprachige Lyrik eingeführt hat. Und dies betrifft zum anderen die sehr stark optische Orientie-

126 Arno Holz: Werke, Band 1, a. a. O., S. 261.

127 Manfred Seidler: Moderne Lyrik im Deutschunterricht, Frankfurt am Main 1971, S. 9.

rung im Zeilenbau, welcher sehr bewusst an die Konturen eines Tannenbaums erinnert, also weniger nach rhythmischen, metrischen oder reimmäßigen, sondern wohl nach visuellen Erwägungen aufgebaut ist: Auch dies fehlt bei Klopstock. Insofern ist zwar der freie Rhythmus kein Novum, gerade wenn wir an Klopstocks *Frühlingsfeyer* denken, wohl aber die optische Gestaltung, die schon entfernt an die visuelle Poesie Apollinaires denken lässt.

Verglichen mit Apollinaires *Il pleut* hingegen, welches das Bild fallenden Regens im Schriftbild imitiert, hat das Gedicht Arno Holzens freilich einen weit stärkeren semantischen Anspruch. Dieser aber steht nicht zuletzt im Zeichen des Versuchs, das Spektakel eines plötzlich abziehenden Gewitters als spürbares Ereignis, also als Spektakel der primären und sekundären Sinne zu inszenieren. Dies verdeutlicht der Blick auf die Fülle der Neologismen, die zwar zumeist visuelle Aspekte dieses grandios inszenierten Naturspektakels in den Blick nehmen, diese Visualität jedoch immer wieder in Richtung einer nicht sicht-, sondern nur spürbaren Intensität zu durchbrechen versuchen. Schon die in den Wortschöpfungen variierten Formen des Schillerns, Funkelns, Leuchtens, Blitzens oder Blinkens setzen als betont grelle Effekte auf das Prinzip des Blendens, also auf eine den Sehsinn im Grunde überfordernde Intensität.

Was nunmehr interessiert, das ist die Umsetzung von leiblicher in prosodische Rhythmik. Ausgesprochen beeindruckend ist dabei die Umsetzung von drückender Gewitterschwüle in einen im Sinne Kaysers gestauten Rhythmus. Die lange adverbiale Kette, die auf die einsetzende Präposition „gegen“ bezogen ist, staut sich regelrecht und illustriert so jene meist über einen längeren Zeitraum drückende Gewitterschwüle, bis schließlich das vom Leser längst erwartete finite Verb direkt vor dem Subjekt des Satzes (die Sonne) diesen schwülen Himmel in einem sowohl wörtlichen wie rhythmischen Sinne regelrecht zerreißt. Zweimal werden die Widerstände des lyrischen Ichs hervorgehoben („gegen eine ... Wetterwand“ – „aus der mich ... die Schloßen treffen“), wie schon Manfred Seiler bemerkte<sup>128</sup>, dreimal wird der „gärende“, „wählende“ und „brodelnde“ Zustand des Himmels betont, bis dieser schließlich „jählings“ zerreißt, wodurch gleichsam plötzlich eine leibliche Engung drückender Schwüle in eine aufbrechende, ja regelrecht „sprühblitzende“ Weitung des Sonnenlichts evoziert wird.

Diese leibliche Weitung ist im Gedicht in der Alliteration „Blendendes Blau“ artikuliert, dann jedoch durch eine vom einbrechenden Regen verursachte Bewegung der Engung unterbrochen, weshalb Holz durch die dichter werdenden einsilbigen Kola den Sturm rhythmisch unüberhörbar in einen leiblich spürbaren Zustand des Tobens überführt. Erst dann weitet sich erneut die Wahrnehmung des lyrischen Ichs: Deutlich wird dies am zeilen-absetzenden Druck, den Pause erzwingenden Pünktchen. „ich blicke erstaunt um mich/ alles ... still“. So wird auch dieses Mittelachsend Gedicht nicht allein an optischen, sondern auch an leiblichen Aspekten orientiert, dessen Rhythmik aus Engung und Weitung dem wörtlich Gesagten präzise entspricht. Die letzte Strophe bringt diese Weitung in Bil-

128 Ebd.

dern der Lustigkeit und Sauberkeit einer vom Regen erfrischten Welt, deren Frische sich in den Neologismen der Verben „Leuchtwiegen, blitzdrehen, spiegel-schaukeln“ sowie der Abverben „Spielschwebend, tanzhangend, seligkeitszitternd“ regelrecht spiegelt.<sup>129</sup> Zugleich aber betonen diese Verben die zarte, stets gefährdete Weite dieses Momentes, die in der Schwebeliege bleibt angesichts des erst gerade überstandenen Gewitters. Ganz andere Aspekte eines erspürten Klimas schildert dagegen das folgende Gedicht Robert Walsers.

Robert Walser: Zarter lieber Regen (1925)

Zarter lieber Regen,  
 seltsam, daß ich wie ein Knabe  
 Freude an dir habe  
 und daß ich deswegen  
 putzen und fegen  
 könnte und hohen Segen  
 in der Niedrigkeit spürte.  
 Frühlingsregen führte  
 mich in meine Innigkeit zurück.  
 Das Dasein baut sich Stück um Stück  
 flammenzeichenhaft zusammen,  
 nichts wissen will das Glück,  
 woher es kann stammen.  
 Es war mir an dem bißchen Regen  
 seltsam viel gelegen.  
 Leben,  
 was hast du mit mir im Sinne,  
 willst du, daß ich gewinne?  
 Muß ich vor dir beben,  
 willst du mich erheben?  
 Fragen,  
 ich will euch mit mir tragen,  
 aber ihr dürft mich nie überragen,  
 kann euch nicht gestatten,  
 wie Ratten  
 an mir zu nagen,  
 die gute Gebärde  
 bleibe mir Herrin auf der Erde.  
 Dächer und Gesichter,  
 hochoben das Völkchen  
 leichter weißer Wölkchen,  
 und nachts die Lichter,  
 nur daß ihr's wisst, im Spiel  
 bedeute ich viel.<sup>130</sup>

<sup>129</sup> Ebd., S. 9f.

<sup>130</sup> Robert Walser: Aus dem Bleistiftgebiet, Frankfurt am Main 1985, S. 388.

Das Gedicht zählt vielleicht nicht zu den besten Texten Walsers, aber es beschreibt einen uns interessierenden Moment: Durch zarten Regen ausgelöste Glücksgefühle, die in ihrer Bedeutsamkeit vom lyrischen Ich reflektiert werden. Dabei dreht sich die Reflexion um die Frage, ob es bei diesen Reaktionen um Erhebung oder aber Verängstigung des lyrischen Ichs geht. Und dennoch sind diese vom Regen ausgelösten Fragen nach dem Grund des Glücksgefühls deutlich moderiert, sie sollen hier nicht zum Grübeln gesteigert werden. Warum an dieser Stelle eine solche Einschränkung folgt, kann man nur mutmaßen. Es dürfte wohl weniger daran liegen, dass solche Fragen ihrem Auslöser, dem zarten Regen, nicht entsprechen. Eher scheint es so, als sei die Furcht vor „wie Ratten“ nagenden Fragen zu groß. All dies klingt lieblich, und ist doch höchst seltsam, fast wirr. Auffallend ist zunächst, dass der „zarte, liebe Regen“ ein Glück auslöst, das auf dem „hohen Segen/ in der Niedrigkeit“ basiert und im „Putzen und Fegen“ seinen Ausdruck findet. Mag dies noch verständlich und nachvollziehbar scheinen, so ist es doch höchst seltsam, dass sich das lyrische Ich alles Nachdenken über diese Reaktionen auf den Regen versagt.

Und doch liest sich der letzte Satz des Gedichtes als eine Art Antwort, die sich an ähnlich zarte und liebe Dinge aus der Höhe richtet: Dächer, Wölkchen, Lichter. All diese zarten Dinge der Höhe sollen wissen: „im Spiel/ bedeute ich viel“. Fasst man diese Konstellation zusammen, so scheinen Dächer, Wölkchen und Lichter genau wie der Frühlingsregen zu Beginn Ausdruck jenes „Lebens“ zu sein, welches das lyrische Ich im dritten Satz dieses Gedichtes direkt adressiert. Damit aber sind sie Aktanten in jenem „Spiel“, dessen Sinn in der Erhebung bzw. der Erniedrigung zu liegen scheint, und in dem das lyrische Ich nach eigener Ansicht „viel“ bedeutet. Und doch steht auch und gerade für dieses Ich viel auf dem Spiel: Innigkeit oder zweifelnde Zerwürfnis. „Nicht wissen will das Glück,/woher es kann stammen“: Dieser Satz markiert in all seiner Ambivalenz – wenngleich das im Konjunktiv formulierte Glück nur ein mögliches ist, will es nicht wissen, woher diese mögliche Quelle zu seiner Realisierung liegt – den schmalen Grad, auf welchem sich das Gedicht bewegt. Es ist eine beim Erleben elementarer Ereignisse wie dem Frühlingsregen ausgelöste Innigkeit, die dennoch ausgesprochen fragil erscheint, da es sich nur um eine „Rückführung“ in diese Innigkeit handelt, der ein entsprechendes Selbstzerwürfnis vorauszuliegen scheint. Auch deshalb ist dem lyrischen Ich an diesem „Regen/ seltsam viel gelegen“.

Friederike Mayröcker: zweiter Dezember (1960)

aus einem Regen der du warst den Himmel fallen  
 gespürt gegen mich, gegen meine Arme als wollten sie dich  
 auffangen! – ach, wenn nach dir aber meine ganze (Körper)Seele  
 verlangt bleibst du im Schatten, regungslos. Du hast mich  
 vergessen längst  
 wenn auch sanft an meine Wange  
 wie Tränen fließen deine Schnüre<sup>131</sup>

131 Friederike Mayröcker: Ausgewählte Gedichte 1944-1978, Frankfurt am Main 1979, S. 54.



Wir kennen den Hintergrund dieses Gedichtes aus Durs Grünbeins Debütband *Grauzone morgens* von 1988: Mit dem Begriff der Grauzone dürfte wohl die Stadt Dresden gemeint sein, deren Trostlosigkeit der im damaligen Ostberlin lebende Grünbein in diesem seinem ersten Buch thematisiert. Das wiederum lässt Rückschlüsse auf den eigentümlichen Titel des Gedichts zu: Wenn es im Band insgesamt um Momentaufnahmen einer Stadt an einem grauen Herbstmorgen geht, dann ließe sich der Titel *Später dann war es* auf eine Impression zu einem fortgeschrittenen Zeitpunkt des Tages beziehen. Man kann das Gedicht also als eine Art Momentaufnahme innerhalb eines gleichsam diaristischen Protokolls der Impressionen eines Tages lesen. Von einem genuinen Anbruch dieses neuen Tages ist allerdings in den meisten Gedichten wenig zu spüren, denn es dominiert eine wohl DDR-typische, bleierne Lethargie: Die Luft ist verpestet und die soziale Welt besteht aus meist gebrochenen Figuren: „kaputte Visagen!/befreit von erblindeten Abteifenstern/zu Comicfratzen zerhackt“, und dies inmitten der „stalineske(n)/ Fassaden, an denen noch immer/kein Riß sichtbar wird/(Traum oder Trauma)<sup>133</sup>. Vor diesem trostlos-derpessiven Hintergrund ist das Erspüren des Himmels ganz offenkundig eine Kontrasterfahrung: Nachdem sich der schimmernde Kondenzstreifen eines Flugzeugs am Horizont wieder verflüchtigt hat, kehrt jene bleierne Schwerkraft zurück, welche in dieser vom fortschreitenden Verfall gekennzeichneten alten Stadt der DDR dominiert. Dass dabei die visionäre Perspektive in den Himmel durch die deprimierende Kulisse einer vermeintlichen Kulturmetropole gebrochen wird, verdeutlicht auch die politische Aggressivität dieser Verse: Steht doch der Blick in die Höhe und Ferne in der politischen Metaphorik gewöhnlich für den hoffnungsvollen Aufbruch in bessere Zeiten.

Weit wichtiger ist hier jedoch der wohl nur für den frühen Durs Grünbein wichtige Sinn für das Erspüren von Stimmungen und Ich-Zuständen, die noch weitestgehend frei sind von jener medizinisch-evolutionsbiologischen Gelehrsamkeit späterer Texte. Dem entspricht ein Druckbild, welches in einer an Celansche Zeilenworte erinnernden Form in den nach rechts abgesetzten Zeilen einzelne Kola oder Wörter als Enjambements auf die jeweils folgende Zeile bezieht und damit einer mit Celan und Ernst Meister beginnenden Tendenz zur Verkürzung der Zeilen folgt. An die Stelle von Reimform und rhythmischem Gleichmaß tritt so die graphische Auflösung einer an sich eher prosamäßig-diaristischen Notiz, deren Poetizität in erster Linie aus dem Zeilenabfall im Druckbild erkennbar ist. Dabei reizt Grünbein dieses Prinzip nicht so aus, wie es etwa Ernst Jandl tat, sondern bleibt dabei in einer etwa auch bei Nikolas Born zu findenden Form, die wohl den Satz in einzelne Worte, weder aber wie etwa Celan das Wort in Silben oder aber wie Jandl die Silbe in einzelne Buchstaben auflöst.

133 Ebd., S. 22.

## F) Das Gedicht spüren

Wir konnten bisher zeigen, dass sich Stimmungslyrik als Naturlyrik nicht nur in der Romantik, sondern unter durchaus vergleichbaren Wahrnehmungsformen auch in der Lyrik des 20. Jahrhunderts findet. Die Aura der Natur ist also trotz Walter Benjamins nachdrücklicher These von einem „Verfall der Aura“ auch und gerade in der Lyrik des 20. Jahrhunderts präsent. Und ungeachtet einer fortschreitenden Technifizierung ist dies selbst nach dem Tod Benjamins nicht anders. Gedichte, die am Wortfeld des Spürens teilhaben, und über dieses elementare, ja geradezu magische Naturerfahrungen zur Darstellung bringen, boomen noch oder gerade in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, wenn wir allein an Karl Krolow oder Günter Eich, aber auch an Jürgen Becker, Walter Helmut Fritz oder Friederike Mayröcker denken. Dieser Befund führt uns nunmehr zu der Frage, ob nicht auch die moderne Produktion von Kunstwerken bzw. Gedichten – trotz Benjamins kulturpessimistischer These – bis weit in die Postmoderne als auratisch in dem bisher dargelegten Sinne erfahren wird. Alle der folgenden acht Gedichte von Eichendorff bis Pastior erspüren sich als Gedicht, sind also performativ auf sich selbst bezogen. Sie erfassen auf je unterschiedliche Art und Weise ihre Aura, d. h. ihr „Hier und Jetzt“, welches Benjamin bekanntlich als Kriterium für die Aura eines nicht reproduzierten Kunstwerks anführte.<sup>134</sup> Man kann dieses auratische „Hier und Jetzt“ jedoch unterschiedlich erklären, die Frage nämlich lautet: Ist die Aura ein Effekt der Poetizität, oder ist sie ein Effekt der Performanz eines Gedichtes?

Mit dem Begriff der Poetizität ist auf das Formbewusstsein der Texte angespielt, in Anlehnung an die Theorie der Selbstreferentialität poetischer Sprache im Sinne Roman Jakobsons. Nach Jakobson liegt Poetizität eben dann vor, wenn man das Wort als Wort betrachtet und nicht als pure Bezeichnung für ein Objekt: „das Wort [ist] nicht Mittel, sondern Zweck.“<sup>135</sup> Poetizität manifestiert sich also dadurch, „dass die Wörter und ihre Zusammensetzung, ihre Bedeutung, ihre äußere und innere Form [...] eigenes Gewicht und selbständigen Wert erlangen.“<sup>136</sup> Man kann die Einmaligkeit der Aura durch ein solches Formbewusstsein des Gedichtes im Sinne der Kategorie der Poetizität erklären. Man kann die Aura aber auch ausschließlich auf den Akt der Performanz im Sinne Dieter Merschs beziehen. Auch bei diesem Akt erspürt sich das Gedicht selber, und keine „außerhalb“ seiner lie-

134 Zu Benjamins „Hier und Jetzt“, das der Theoretiker allerdings nur dem Original zuerkannte, was grundsätzlich revisionsbedürftig ist, siehe W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, 1. Auflage 1963, Frankfurt a.M. 1977, 11, 12, 13, 25 und passim. Zur Kritik des Aurabegriffes bei Benjamin siehe u. a. M. Brüderlin: *Die List der Aura*, in: *Aura. Die Realität des Kunstwerks zwischen Autonomie, Reproduktion und Kontext*, Wiener Secession 1994, Wien 1994, S. 54-77.

135 Vgl.: Burkhard Meyer-Sickendiek: *Struktur und Ereignis. Zwei Kategorien zur Begründung poetischer Selbstreferenz*, in: *Roman Jakobsons Gedichtanalysen. Eine Herausforderung an die Philologien*, hg. v. Burkhard Meyer-Sickendiek, Hendrik Birus und Sebastian Donat, Göttingen 2003, S. 55-86.

136 Roman Jakobson: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze, 1921-1971*, Frankfurt am Main 1979, S. 79.

genden Themen oder Gegenstände. Nach Dieter Mersch sind performative Texte als selbstreferenzielle zudem immer auratisch im Sinne Benjamins. Allerdings nannte Mersch dies die „affirmative Kraft des Faktischen“, die dem Performativen innewohnt: Das Performative sei „nicht Setzung-,als‘, sondern Setzung-,dass‘.“<sup>137</sup> Die Wahrnehmung *als Form* bleibt hier ausgeblendet: Wenn Texte auf sich selbst verweisen und das bedeuten, was sie tun, dann liegt ihr Bedeutungsgehalt nach Mersch nur im Akt des Sich-Ereignens. Dieser Ereignischarakter erziele jene authentische Wirkkraft, die Benjamin als Aura beschrieb, und die Benjamin dem reproduzierten Kunstwerk absprach.

Ist also im Sinne Dieter Mersch diese Performativität des Gedichtes die eigentlich auratische Sensation? Lässt sich die Aura des Kunstwerks dann feststellen, wenn das Kunstwerk performativ in dem Sinne ist, dass sich sein Bedeutungsinhalt auf seine eigene Entstehung konzentriert? Wird also diese Performanz in den folgenden Gedichten gespürt? Oder spüren diese selbstreferentiellen Gedicht eher ihre Form, ihre Poetizität? Dieses kleine Kapitel untersucht diese beiden Optionen anhand von acht ganz unterschiedlichen Texten, die sämtlich darin übereinkommen, dass sie den Prozess ihrer Entstehung reflektieren, sich in diesem Entstehungsprozess gar bedeutungsmäßig erschöpfen und zudem am Wortfeld des Spürens partizipieren. Sie sind damit Dokumente einer sich performativ ereignenden Aura, denn sie spüren ihr eigene Wirkung im Akt des Entstehens. Die Frage, welche sich daran anschließt, gilt dem Charakter des Spürens im Rahmen dieser Wirkungsreflexion: Ist dieser immer gleich? Zunächst einmal verwenden alle der hier aufgeführten Gedichte bestimmte Bilder, um ihre jeweilige Wirkung spürbar zu machen. Eichendorffs Gedicht (a) fasst seine magisch romantisierende Wirkung im Bild der „linden Zauberkreise“ und des „buhlerischen Windes“, Morgensterns Gedicht (b) fasst seine stark abstrakte Wirkung im Bild vom Schachspiel, Dauthendeys Gedicht (c) fasst seine erhebende Wirkung im Bild vom Springbrunnen, Bechers Gedicht (d) fasst seine politische Wirkung im Idealbild vom Menschen, Jüngers Gedicht (e) fasst seine rhythmisch-ästhetische Wirkung im Bild vom gleichmäßig ein- und auftauchenden Delphin, Celans Gedicht (f) fasst seine hermetische Wirkung im Bild vom tiefen Wald, Kolleritschs Gedicht (g) fasst seine fast beengende Wirkung im Bild vom „Eis, das durch Stahl wächst“, und Pastiors Gedicht (h) fasst seine metapoetische Wirkung im Bild von den eingewickelten Mumien der altägyptischen Könige Ramses und Tutanchamun. Alle Gedichte erspüren ihre Performanz also in einem bestimmten Bild.

Auffallend ist aber darüber hinaus, dass über die Hälfte der acht Gedichte mit diesen Bildern auf ihre formale bzw. gattungsmäßige Identität anspielen. D. h., Eichendorffs Gedicht (a) erfasst sich als romantisches Lied, wenn es sich mit den „linden Zauberkreisen“ illustriert. Morgensterns Gedicht (b) begreift sich als Sonett, wenn es im Bild vom Schachspiel dessen Ähnlichkeit zur Sonettform betont. Dauthendeys Gedicht (c) fehlt ein formales Bewusstsein, seine erhebende Wirkung

137 Vgl.: Dieter Mersch: Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen, Frankfurt am Main 2002.

im Sinne eines Springbrunnens ist Zeichen seiner reinen Performanz. Bechers Gedicht (d) begreift sich als politischen Text, das Idealbild vom Menschen ließe sich somit als Teil seiner Poetizität diskutieren. Jüngers Gedicht (e) begreift, ja feiert sich als durchweg rhythmischen bzw. trochäischen Vierheber, also als Form. Auch Celans Gedicht (f) begreift und spürt sich als Form, und zwar als hermetischen Text, wie schon der Titel *Waldig* anzeigt. Kolleritschs Gedicht (g) dagegen begreift sich einzig in seiner faktischen Performanz, reflektiert also den Schreibakt ohne formales Bewusstsein. Und Pastiors Gedicht (h) wiederum bedient sich der genannten Bilder, da es sich rein in der Form, d. h. als Wiederbelebung der alteuropäischen Villanelle versteht. Kurz gesagt: Fünf bis sechs von acht selbstreferentiellen Gedichten erspüren ihre Poetizität, zwei bis drei hingegen ihre Performanz.

Joseph von Eichendorff: Abendständchen (1811)

Schlafe, Liebchen, weil's auf Erden  
Nun so still und seltsam wird!  
Oben gehn die goldnen Herden,  
Für uns alle wacht der Hirt.

In der Ferne ziehn Gewitter;  
Einsam auf dem Schiffein schwank,  
Greif ich draußen in die Zither,  
Weil mir gar so schwül und bang.

Schlingend sich an Bäum und Zweigen,  
In dein stilles Kämmerlein,  
Wie auf goldnen Leitern steigen  
Diese Töne aus und ein.

Und ein wunderschöner Knabe  
Schifft hoch über Tal und Kluft,  
Rührt mit seinem goldnen Stabe  
Säuselnd in der lauen Luft.

Und in wunderbaren Weisen  
Singt er ein uraltes Lied,  
Das in linden Zauberkreisen  
Hinter seinem Schiffein zieht.

Ach, den süßen Klang verführet  
Weit der buhlerische Wind,  
Und durch Schloß und Wand ihn spüret  
Träumend jedes schöne Kind.<sup>138</sup>

138 Joseph von Eichendorff: Werke, Bd. 2: Romane Erzählungen, München 1970, S. 85f.

Dieses Lied ist typisch für die Gattung des romantischen Liedes, denn es steht ganz im Zeichen der „Vermischung der Gattungen“ im Sinne Friedrich Schlegels. Als in den Roman eingelagertes Lied stand es anfänglich im achten Kapitel des ersten Buches aus Eichendorffs Bildungsroman *Ahnung und Gegenwart* und wird dort vom Helden Graf Leontin gesungen. Dieser weilt zu diesem Zeitpunkt des Romans gemeinsam mit dem Grafen Friedrich im Schloss des „Herrn von A.“ und singt dieses Lied unter dem Titel „Schlafe, Liebchen“ der Tochter des Hauses namens Julie, die Leontin am Ende des Romans auch heiraten wird. Konkreter Hintergrund des Liedes ist eine gemeinsame Kahnfahrt zusammen mit Friedrich und dem jungen Theologen Viktor: Sowohl Viktor als auch Julie hatte Leontin am Abend zuvor auf einer Dorfтанz beobachtet, beiden begegnet er im Schloss des Herrn von A. überraschend wieder. Während nun auf dem nächtlichen Kahn der „ewig rege und unruhige Viktor bald tollkühn mit dem Kahne schaukelte“<sup>139</sup>, steht Leontin ungerührt, spielt Gitarre und singt drei Lieder. Unschwer thematisiert dieses erste Lied auch das konkrete „Hier und Jetzt“ dieses Momentes, denn es beschört schon in den einleitenden Strophen das Bild einer stillen friedlichen Nacht, während der das lyrische Ich „auf dem Schiffelein schwank“ sehnsüchtig in „die Zither“ greift und sein Lied der im „Kämmerlein“ wartenden Geliebten sendet. Dieser Gesang verschwimmt ab der vierten Strophe in harmonischer Eintracht zusammen mit dem Lied eines allegorischen Knabens, der gleichfalls „ein uraltes Lied“ kennt, dessen Klang „jedes schöne Kind“ im Zustand des Träumens zu spüren vermag. Das im Titel genannte *Abendständchen* ist also eine Art Duett, vorgelesen von zwei Interpreten, die sich selbst im Gedicht zwar nicht begegnen, deren Lieder jedoch zueinander finden.

Auch deshalb verbindet das lyrische Ich mit seinem Abendständchen die Zauberkraft der uralten Lieder und Weisen, denn geradezu magisch finden die Klänge der von den beiden Interpreten ausgehenden Töne sich auf dem gemeinsamen Weg hin zum Schlafgemach der Adressatin: Des Knaben Gesang bahnt sich seinen Weg durch Schloß und Wand, des lyrischen Ichs Zitherspiel schlingt sich an „Bäumen und Zweigen“ empor. Ausgangspunkt dieses Gleichklangs ist die durch ferne Gewitterklänge gebrochene Abendstille, deren Wirkkraft aus Schwüle und Bangigkeit allererst das lyrische Ich sein Lied auf der „Zither“ spielen lässt. In die Höhe steigend und die Kammer des als „Du“ adressierten „Liebchens“ suchend, verstärkt sich diese Weise durch den Gesang des allegorischen Knabens, dem schiffahrenden Sänger. Dieses eigentümliche Doppelgängermotiv wird später im Roman in der Beziehung zwischen Leontin und Rudolph, dem Bruder des Grafen Friedrich wiederkehren, insofern also weist das Lied über die unmittelbare Situation hinaus. Die magische Wirkkraft dieses uralten, vom Wind getragenen Liedes steht jedoch zunächst im Zeichen des sehnsüchtigen Gesangs, der Schösser und Wände zu überwinden und so auch die Getrennten – Leontin und Julie – wieder zu verbinden vermag. Und dennoch: Diesem Sänger ist bang, weil er das Feindliche undeutlich ahnt, wenngleich er es nicht benennen kann. Seine Bangigkeit schließt später an

139 Ebd.

die Bangigkeit der Heldin Julie an, jenem „schönen Kind“ der letzten Strophe, das „durch Schloß und Wand“ den Wind spürte. In unmittelbarer Folge wird dieser Wind später ein Feuer auf dem Schloss entfachen, aus welchem Leontin Julie das Leben retten und ihr so erstmals näherkommen wird. Zunächst aber ist der Wind ein Bote der entfernenden Wirkkraft magischer Lieder. Insofern also steht die Performanz dieses Gedichtes im Zeichen der Aura im Sinne Gernot Böhmes, denn adressiert wird eine Ferne, und erspürt wird so jener Zauber, der von dem Lied des Knaben ausgeht: Es ist der Klang seines Liedes, den der Wind „verführt“.

Max Dauthendey: Stein fliegt zu Stein, und Berg zu Berg im Singen (1907)

Ein Springbrunn spielte in dem Garten, der verschwiegen,  
 Und lernte sich im heißen Mittag fliegen.  
 Sein Plätschern und sein Tun, in das die Rosen starrten,  
 Benarrten meine Schritte, und ich ging  
 Ins Blaue, wie der kühle Brunn verstiegen,  
 Auf eine Aue, die im Himmel hing.  
 Saß nieder, lauschte lieblichem Gesing,  
 Versank in meine Brust und ihre Lieder.  
 Und Lieder machen selbst die Steine zarter,  
 Die keine Worte kannten, können's plötzlich wagen,  
 Und sich im Echo über Täler tragen.  
 Stein fliegt zu Stein, und Berg zu Berg im Singen,  
 Und Lieder können sie zusammenbringen.  
 Ein Lied zieht durch verschloßne Türen.  
 Wenn Lieder an die müden Menschen berückend rühren,  
 So spüren sie nicht drückend mehr die Glieder,  
 Entführen könnte dich ein schwacher Schmetterling,  
 So leicht macht einen Menschen herzliches Gesing.<sup>140</sup>

Dauthendey's Lyrik stellt einen der Höhepunkte des Impressionismus dar, dessen Elemente etwa das 1907 publizierte *Singsangbuch* versammelt. Es ist ein Schwelgen in Synästhesien, im sinnevertauschenden Durcheinander von Duft, Farbe und Klang. Auch ein emotionaler Überschwang dominiert die Verskunst Dauthendey's, Glücksempfindungen, die mit ihren dominanten Bildern extremer Leichtigkeit an Levitationen erinnern. Dabei gehen diese Zeilen auch aus den philosophischen Modethemen der Epoche hervor: die kosmische Einigkeit aller Wesen ist ein zentraler Gedanke des Monismus der Jahrhundertwende, wobei Dauthendey in diesen Zeilen das Grundprinzip der Welt in der Aufhebung der Schwerkraft zu vermuten scheint. Die auffallend anthropomorphen Bilder sind also mehr als nur Metaphern: Spielende Springbrunnen, verschwiegene Gärten, starrende Rosen, hängen-

140 Max Dauthendey: Gesammelte Werke in 6 Bänden, Band 4: Lyrik und kleinere Versdichtungen, München 1925, S. 172.

de Auen, fliegende Steine und fliegende Berge verweisen vielmehr auf die beglückend-harmonische Einstimmung des lyrischen Ichs mit den Kräften der vom Gesang entfesselten Natur. Bei Dauthendey stehen diese Impressionen freilich in gefährlicher Nähe zum neoromantischen Klischee, zudem fehlt hier jegliche Andeutung eines irgendwie anstößig-irritierenden Impulses, stattdessen dominiert diese Verse ein von Dauthendey selbst auch als „Weltfestlichkeitsgefühl“ bezeichnetes, überschwängliches Glücksempfinden.

Entscheidend dabei ist nun allerdings die zentrale „These“ dieser Zeilen: Leichtigkeit und Levitationskraft geht vom Gesang bzw. vom Gedicht aus. Dies wiederum ist ja so zu verstehen, dass die hier geschilderte Schwerelosigkeit aller Dinge einzig „im Gesang“, also (nur) im Moment der Performanz Geltung besitzt. Freilich ist diese These eingebunden in einen impressionistischen Wahrnehmungsvorgang: Erst nach dem idyllischen Introitus mit plätscherndem Springbrunnen und geheimnisvoll-verschwiegenem Garten entdeckt das lyrische Ich für sich die erhebende, von der Schwerkraft der Erde lösende Wirkkraft des Gesangs. Der Effekt der Leichtigkeit bzw. der Erleichterung steht jedoch im performativen Sinne im Zentrum des Spürens. Er ist freilich kaum aus der Form abzuleiten, wie dies bei Eichendorffs typisch romantischem Lied sowie bei Morgensterns strengem Sonett der Fall war: Das vorliegende Gedicht ist formal durch Assonanzen, Alliterationen, Enjambements und Binnenreime bzw. übergelungene Reime gekennzeichnet, bei dem sich das Versende des einen und Anfang des folgenden Verses reimen. Eine im engeren Sinne poetologische Beziehung zwischen dieser Form und dem inhaltlichen Motiv der Levitation ist jedoch nicht wirklich festzustellen. Ganz anders hingegen erspürt das folgende Gedicht Christian Morgensterns seine ihm eigene Entstehung und Wirkkraft anhand seiner Form, und zwar dem Sonett.

#### Christian Morgenstern: Schachsonett (1908)

Dem edlen Schach vergleich ich das Sonett.  
Eröffnung, Aufbau, Mittel-, Endspiel – traun,  
das alles ist so hier wie dort zu schau'n,  
und auch selbst hier sitzt oft ein – Paar am Brett.

Vier Züge schon vorbei! Gefährlich Baun!  
Verwirrung trübt mich ... Opfer und – Verlust! ...  
Doch dieser Zug jetzt macht den Fehler wett.  
Und auch dem Endspiel darf ich noch vertraun.

Jetzt brenn ich erst; und spür mich Brust an Brust;  
und greife nicht mehr fehl im strengen Kriege;  
und lege meisternd Hand auf Brett und Blatt.

Noch einmal blitzt das feindliche Florett -  
 doch ich parier's, – und nun auch schon: Schachmatt!  
 (Ich muss erst immer fallen, eh ich siege.)<sup>141</sup>

Gedichte erspüren ihre Entstehung und Wirkkraft anhand ihrer Form: Dies gilt auch für Morgensterns *Schachsonett*. Erika Greber betonte in ihrer Lektüre dieses Gedichtes, hier habe Morgenstern aufgrund der prädestinierten Reimpaare Sonett-Brett und Blatt-Schachmatt der Schachpoesie deutscher Sprache einen poetologischen Mustertext dargebracht. Dabei sei zwar diesen „Schachzügen“ eine gewisse Erwartbarkeit zu eigen, welche jedoch durch das kühne Trickspiel in den Versen 6 und 14 sowie die Selbstthematizierung („Fehler“, „fallen“) ausgeglichen werde. Die Frage, welche uns interessiert, ist freilich diejenige nach dem performativen Charakter dieser Zeilen: Nach Greber steht das Sonett „in der alten Tradition des performativen Sonettsonetts; mit der zusätzlichen Bedingung einer passgenauen Platzierung des Schachvokabulars und der Zahlenwerte.“<sup>142</sup>

Mir scheint daneben jedoch noch ein zweiter Aspekt von Wichtigkeit, und zwar die mit der Sonettform gebotenen Kürze der Aussage im Sinne der Begrenztheit des performativen Raumes. Mehrfach wird diese Kürze angesprochen und auf die Versform übertragen, wenn etwa im 5. Vers die ersten vier Verse als „vier Züge“ titulierte sind: Sie sind „schon vorbei“; und auch das Sich-Spüren „Brust-an-Brust“ aus dem ersten Terzett verweist auf diese Enge der Form. Das anschließende „gefährlich bau'n“ kann mithin doppelt gedeutet werden, je nachdem man im „gefährlich“ ein Adverb oder ein Adjektiv ausmacht. Adverbial gelesen wäre es eine Art Selbstappell zur kühnen Gestaltung, adjektivisch gelesen dagegen eine Realisierung der mit der Bauform des Sonetts gegebenen Hürden und Gefahren. Entscheidend ist in beiden Fällen, dass sich das Ende in absehbarer, ja erschreckender Nähe schon ankündigt, weshalb das ‚Schachmatt‘ als letztes Wort einer Schachpartie auch im Sonett das Schlusswort bildet. Grundlage dieses Gleichnisses von Schach und Sonett ist demnach nicht nur der „kombinatorische Charakter beider Systeme“<sup>143</sup>, sondern zugleich das stets in unmittelbarer Nähe drohende Ende der Form, welches in beiden Fällen gegeben ist. Die leitmotivischen Temporaladverbien „schon“ und „erst“ („Vier Züge schon vorbei“, „Jetzt brenn ich erst“, „nun auch schon: Schachmatt!“) machen dabei deutlich, dass es in beiden Fällen aufgrund der Enge des Raumes um zügige und zugleich richtige Entscheidungen geht, will man den Zweikampf – mit dem Ende des letzten Terzetts bzw. dem Schachgegner – nicht vorschnell verlieren. Und dabei scheint dem Schachmatt im Falle des Sonetts die chute, also die scharfsinnige Schlusspointe zu entsprechen, wie Greber treffend

141 Christian Morgenstern: Ich und Du: Sonette--Ritornelle--Lieder, München 1919, S. 70.

142 Erika Greber: Auf dem Brett ein Sonett – Nabokovs Schachtrilogie. In: Wortkunst – Erzählkunst – Bildkunst. Festschrift für Aage A. Hansen-Löve, hg. v. Rainer Grübel und Wolf Schmid, München 2008, S. 263-280, hier S. 264.

143 Dies ist die sehr nachvollziehbare Deutung Erika Grebers: „Beide Male ist kombinatorisches Kalkül erforderlich, beide Male ist der deutete Schluss wesentlich.“ Vgl.: Ebd.

bemerkt.<sup>144</sup> Denn wenn diese nicht wirklich scharfsinnig, sondern z. B. nur spitzfindig ist, dann scheint die Partie wie beim Schach verloren.

Johannes R. Becher: *Das Bild des Menschen* (1935)

Ich möchte schreiben ein Gedicht, daß, wenn  
Du dies Gedicht liest, alles klar dir würde  
Und du fängst an zu sprechen: Ich bekenn,  
Ich ging verlustig aller Menschenwürde.

Ich hab mich weit entfernt von jenem Bild,  
Das ich im Traum mir einst vom Menschen malte,  
Ich habe meinen Hunger mir gestillt  
Mit dem Vergessen, das man mir bezahlte.

Und plötzlich springst du auf und schreist: „Nie mehr!“  
Und möchtest laut es durch die Straßen schreien  
Und weißt genau : da hilft dir kein Kasteien,

Denn du kasteitest dich schon allzusehr –  
Nach jenem Bild zu greifen durch die Wände,  
Sind dir gewachsen, spürst du, tausend Hände.<sup>145</sup>

In diesem Sonett *Das Bild des Menschen* ist das Ideal des rhetorischen *movere*-Prinzips formuliert. Dieses basiert auf Bechers Identifikation des Menschen als eines vom Sozialisationsprozess gewissermaßen verformten Geschöpfes, welches die Aufgabe des Dichters deutlich mache, diesem Geschöpf ein neues Idealbild zu vermitteln, um ihm so seine Ich-Entfremdung zu verdeutlichen. *Movere* meint in diesem Zusammenhang eine Wirkkraft, die im Gedicht letztlich darin besteht, als Leser dem von Becher gezeichneten Idealbild des Menschen nachzustreben. Im Zuge der erhofften Wirkkraft des Gedichts im Sinne des *movere*-Prinzips solle also ein Bild entfaltet werden, das sich der Leser aneigne, um so seine Alienation zu überwinden. Erst auf der Basis dieser Aneignung des im Gedicht formulierten Menschenbildes fängt demnach das richtige Leben an. Wir haben es also ebenfalls mit einem performativen Gedicht zu tun, welches in seinem Vollzug genau das darstellt, also ist, wovon es spricht: „Ich möchte schreiben ein Gedicht, daß, wenn/ Du dies Gedicht liest, alles klar dir würde.“ Mehr noch: Dieser Wunsch aus der ersten Strophe soll in der letzten Strophe des Gedichtes gar schon erreicht sein, weshalb diese entsprechend im Präteritum formuliert ist: „Nach jenem Bild zu greifen durch die Wände,/Sind dir gewachsen, spürst du, tausend Hände“. Damit

144 „Die Schachbegriffe Eröffnung, Mittel- und Endspiel suggerieren, sonettmetaphorisch appliziert, eine klassische Komposition: These, Antithese und Synthese, verteilt auf Quartette, Terzette und Chute.“ Ebd.

145 Johannes R. Becher: *Ausgewählte Dichtung aus der Zeit der Verbannung, 1933-1945*, Berlin 1945, S. 132.

ist ganz offenkundig ein inzwischen abgeschlossener Vorgang beschrieben. Ist also das anfangs als verloren beschriebene Bild des Menschen im Vollzug des Gedichtes plötzlich wieder greifbar bzw. spürbar geworden? Mehr noch: *Ist* dieses Gedicht selbst jenes Bild des Menschen, welches es behandelt?

Der programmatische Charakter dieses Gedichts wurde von Becher betont, als er 1935 seine Rede auf dem *Pariser Kongreß* mit diesem Gedicht beschloss, um die vielstimmig in der Literatur sich vollziehende Evokation des „Traumbilds des vollendeten Menschen“ zu belegen. Erhofft und erstrebt wird in dieser Rede ein Gedicht von eben jener Wirkungskraft. Diese würde den Leser er- bzw. bekennen lassen, dass er alle Menschenwürde verlor und sich vom Bild des vollendeten Menschen entfernte, nun aber jene neuen Kräfte fühlt, um dieses wiederzuerlangen. Was aber würde es bedeuten, wenn wir dem Gedicht diese Wirkkraft zuerkennen? Wir würden es als performatives Gedicht im Sinne Dieter Mersch's begreifen, dabei jedoch die zweite eingangs erläuterte Möglichkeit selbstreferentieller Lyrik ausblenden. Diese aber würde darin bestehen, dass sich das Gedicht nicht als Akt, sondern als Form, d. h. als politisches Lied mit entsprechend didaktischer Wirkkraft erfährt. Dann wäre die hier beschriebene Rezeption nurmehr das Ideal dieser Form, d. h. ein für politische Lyrik elementarer Effekt im Sinne einer Befreiung der Leser von den Fesseln eines sie knechtenden Konformismus. Das Schlußbild vom Greifen durch die Wände wäre demnach nurmehr das charakteristische Motiv zur Bezeichnung von Entfremdungsverhältnissen und deren Überwindung. Wie jedoch dieses Greifen durch die Wände sowohl eine realpolitische als auch eine symbolisch überhöhte Bedeutung hat<sup>146</sup>, so ist auch die Selbstreferenz dieses Gedichtes sowohl auf dessen Poetizität wie auch auf dessen Performanz beziehbar. Anders, d. h. deutlicher auf die Poetizität bezogen, verhält sich dies im folgenden Gedicht Friedrich Georg Jüngers.

#### Friedrich Georg Jünger: Die Delphine (1940)

Sag, was ist's, das mich erheitert  
Wie der Lorbeer, die Zitrone?  
Warum muß ich lachen, ohne  
Daß ein Widerspruch mich peinigt?

Wie das Erz auf einer Scheibe  
Sanfter rundet sich im Gusse,  
Spielend sich erhöht im Flusse,  
Wallt es in dem nassen Reiche.

Aus den glatten Wassern steigen  
Die Delphine; von den feuchten

146 Silvia Schlenstedt: Wer schreibt, handelt. Strategien und Verfahren literarischer Arbeit vor und nach 1933, Berlin und Weimar 1983, S. 362.

Flanken trieft es, und ein Leuchten  
Fährt gleich Blitzen in die Weite.

Hebung sind und Senkung eines,  
Und im Steigen wie im Fallen  
Spüre ich: ein Maß ist allen  
Dingen dieser Welt verliehen.

Seliges Erstaunen zwingt mich,  
Und ich sehe mit Entzücken:  
Von den runden, schwarzen Rücken  
Rollt ein Kamm von Silber nieder.

Mit den Wassern sind sie einig,  
Doch genügt nicht wie den Fischen  
Diese Flut, sie zu erfrischen,  
Kosten müssen sie vom Lichte.

Siehe nun, wie sie es treiben.  
Duft und Feuer fährt zusammen,  
Wenn die Leiber in den Flammen  
Zarten Äthers lustvoll kreisen.

Und sie wiegen sich gewichtlos  
Wie die geistigsten Gedichte,  
Prismen sinds aus blauem Lichte,  
keines ihrer Teilchen lichtlos.<sup>147</sup>

Auch dieses Gedicht erspürt seine ihm eigene Form, denn es variiert mit dem durchweg weiblich schließenden trochäischen Vierheber im umarmenden Reim eine sehr bekannte deutsche Strophenform, denken wir nur an Eichendorffs *Zwie-licht*. Das Gedicht entstammt dem Band *Missouri* von 1940, sein Element ist das strömende Wasser, das nicht nur das Nahe trennt und das Entfernteste verbindet, sondern zudem Medium der hier vollzogenen poetologischen Selbstreflexion ist. Dabei verwundert Jüngers Versunkenheit in dieser formalen Wirkkraft nicht nur angesichts der Tatsache, dass der trochäische Vierheber diesen Typs zwar bei Lyrikern des 19. Jahrhunderts wie Platen oder Lenau, aber kaum mehr im 20. Jahrhundert Verwendung fand. Auch vor dem Hintergrund des Zweiten Weltkriegs fällt die bis zur regelrechten Idylle gesteigerte Selbst- und Zeitvergessenheit auf, mit welcher sich Jünger in diesem Gedicht in seinem Medium verliert. Benno von Wiese hat diesen irritierenden Rückzug Jüngers aus dem Zeitgeschehen wie folgt zu erklären versucht:

Jüngers Dichtung ist getragen von dem Bewußtsein einer noch heilen Welt. In den Aphorismen lesen wir: ‚Man muß die Welt heil lassen, wenn man den Flaum und Hauch der Dinge sehen will.‘ Das soll nun freilich nicht heißen, Jünger kenne nicht

147 Friedrich Georg Jünger: *Der Missouri*, Leipzig 1940, S. 51.

die heute so viel berufenen ‚Dämonen‘; gerade er ist ja der großen und immer wiederkehrenden Versuchung des Titanischen in den Mythen der Griechen nachgegangen, und die organisierte wurde ihm zum negativen Gegenbild jener heiligen Wildnis, aus der allein der Geist und das Geschenk des Lebens erblüht.<sup>148</sup>

Aus der reinen Fröhlichkeit und Heiterkeit erwächst dieses Poem, dessen Thema das rhythmische Steigen und Fallen schwimmender Delphine ist. Unschwer ist dieses Bild auf die gleichfalls sehr rhythmische Metrik des Gedichts beziehbar: Das Gleichmaß von Hebung und Senkung verweist auf eine höhere Ordnung, die das lyrische Ich ins Staunen versetzt. Gewichtlos wie die sich im Wasser wiegenden Delphine sei daher auch dieses Gedicht. Seine Dichtung entspringt weder der Sorge noch der Angst, sondern dem Überfluss. Noch im Steigen und Fallen der Delphine, in der Einheit von Hebung und Senkung erspürt es das Maß, das allen Dingen dieser Welt verliehen sei.

Paul Celan: Waldig (1955)

Waldig, von Hirschen georgelt,  
umdrängt die Welt nun das Wort,  
das auf den Lippen dir säumt,  
durchglüht von gefristetem Sommer.  
Sie hebt es hinweg und du folgst ihm,  
du folgst ihm und strauchelst – du spürst,  
wie ein Wind, dem du lange vertrautest,  
dir den Arm ums Heidekraut biegt:  
wer schlafher kam  
und schlafhin sich wandte,  
darf das Verwunschene wiegen.

Du wiegst es hinab zu den Wassern,  
darin sich der Eisvogel spiegelt,  
nahe am Nirgends der Nester.  
Du wiegst es hinab durch die Schneise,  
die tief in der Baumglut nach Schnee giert,  
du wiegst es hinüber zum Wort,  
das dort nennt, was schon weiß ist an dir.<sup>149</sup>

Wir sagten, dass sich dieses Gedicht Celans insofern als Form erfährt, als es seine eigene Genese als hermetischen Text bedeutungsmäßig erfasst. Dies lässt sich im Grunde schon am Titel dieses 1955 entstandenen Gedichtes erkennen, denn *Waldig* spielt an auf die Dunkelheit der Bedeutung. Wie jedoch wird in Celans Gedicht diese Bewegung der Hermetisierung bzw. Verunklarung dargestellt? Einen

148 Benno von Wiese, Rede auf Friedrich Georg Jünger, in: Friedrich Georg Jünger zum 60. Geburtstag, München 1958, S. 13.

149 Paul Celan: Die Gedichte: kommentierte Gesamtausgabe in einem Band, hg. v. Barbara Wiedemann, Frankfurt am Main 2003, S. 76.

Anhaltspunkt liefert dafür das Wort „Säumen“ aus der dritten Zeile; ein intransitives Verb, das nicht das „Einfassen“ etwa eines Stoffes mit einem Saum – dies wäre transitiv –, sondern vielmehr ein Zaudern oder Zögern bezeichnet. Die waldige Welt umdrängt demnach das zögerliche Wort, wenngleich der gefristete Sommer nach diesem Wort verlangt. Das Gedicht eröffnet also mit der zaudernden bzw. zögerlichen Versprachlichung einer heißen und waldig duftenden Sommerhitze. Wie dies genau geschieht, schildert die zweite Hälfte der ersten Strophe: Dem Wort folgend, strauchelt das lyrische Ich und fällt, vom Wind animiert, in den Schlaf, um so das Verwunschene zu „wiegen“. Die Zögerlichkeit des Beginns scheint sich daher auch aus diesem Motiv des Verzauberten bzw. Verwunschenen zu erklären: Nur der aus dem Schlaf Kommende darf das Verwunschene ins Wort wiegen. Es ist demnach ein schlaftrunkener Zustand, den dieses Gedicht artikuliert, und der deutliche Züge eines Traumgeschehens trägt.

Wer aus dieser Art schlaftrunkenen Zustand kommt, der darf nicht nur das Verwunschene wiegen, sondern zugleich das „Weiße“ des lyrischen Ichs benennen. Die Sprache des Gedichts ist also eine Art Zaubersprache, die das benennt, was am lyrischen Ich schon „weiß“ ist. Weiß scheint demnach die Farbe der introvertierten Sicht, der Sicht nach „dorthin“ zu sein, an einen Ort, der merklich in der Tiefe liegt. Mehrfach geht der Weg des Verwunschenen „hinab“, zu den Wassern, durch die Schneise, hinüber zum Wort: Deutlich erkennen wir darin das Überbrücken einer Art Schwelle. Das Gedicht vollzieht also eine regelrechte Schwellenverzauberung, wenn es diesen langen, in die Tiefe führenden Weg zum zögerlichen Wort nachvollzieht, bis es schließlich über dieses Wort das Weiße des lyrischen Ichs zu benennen vermag. Weiß scheint demnach nicht nur die Farbe der Ein-Sicht, sondern der Transformation: „schon“ ist hier etwas weiß. Dadurch lässt sich vermuten, dass es um eine Erfahrung der Reinheit, der Verklärung und der grellen Erleuchtung geht, wie sie in diesem Text performativ vollzogen ist. Und doch ist dieser Text „Waldig“, dunkel, tiefsinnig und versunken, bis hin zu jener Lichtung, die in der Weiße des lyrischen Ichs liegt. Was das Gedicht also letztlich erspürt, ist diese ihm eigene Hermetik im Sinne einer Dunkelheit der Bedeutung, die nach außen hin dunkel, nach innen hin jedoch als grell weiße Erhellung inszeniert wird.

Alfred Kolleritsch: Wenn man schreibt (1978):

WENN MAN SCHREIBT,  
gehen die Türen nicht zu,  
eine Frage klebt an den anderen,  
eine Befürchtung  
stülpt aus der nächsten.

So dringt die Harmonie ein,  
wie Eis, das durch Stahl wächst,  
und man spürt das warme Rieseln  
ringsum.

Dann schmerzen die Augen,  
dann zerbricht man das Liebste,  
dann ist die Güte ein Würgegriff,  
dann schreibt man ins Leere  
oder sagt:  
„Nur bis an den Rand eines Herzens“.

Man sagt es dir,  
vor dem man nur eine Hand hat,  
sich zu verbergen.<sup>150</sup>

Im Unterschied zu den genannten Beispielen erspürt sich dieses Gedicht nicht als Form, sondern im Sinne Dieter Merschs rein faktisch, also als Akt. Dieser Akt des Schreibens wird in Kolleritschs Gedicht als angstbesetzt erfahren, gezeichnet von einander nachfolgenden und auseinander hervorgehenden Befürchtungen. Auch die offenen Türen bzw. aneinander klebenden Fragen sind Resultate dieses vergleichsweise neurotischen Schreibaktes. Ein hochgradig ambivalentes Bild bringt dies zum Ausdruck: „Eis, das durch Stahl wächst“, dies ist Kolleritschs Metapher für eine sehr zwiespältig bewertete Harmonie des Schreibers mit seinem Produkt. Ähnlich ist später die „Güte ein Würgegriff“, weshalb der Schreibakt im Idealfall wohl eher aus Zwiespalt und Missgunst gegenüber der eigenen Person zu bestehen hätte, so zumindest ließe sich im Umkehrschluss vermuten. Stattdessen bleiben jedoch nur zwei Optionen: Entweder schreibt man ins Leere, oder man reduziert die eigenen Texte auf den „Rand eines Herzens“, ohne darüber hinaus zu gehen. Dies mag noch nachvollziehbar sein. Hochgradig kompliziert ist dann jedoch die Schlussstrophe des Gedichtes, die ein neues Licht auf den hier beschriebenen Schreibakt wirft. Zunächst ist die Zuordnung ausgesprochen schwierig: Ist dieses „Man“ der letzten Strophe identisch mit dem „man“ des restlichen Gedichtes? Dies würde ja besagen, dass sich das lyrische Du der letzten Strophe gewissermaßen als Rezipient des hier beschriebenen Schreibers versteht. In diesem Fall wäre der Akkusativ dieser letzten Strophe – das „es“ – wohl zu beziehen auf jenen zuvor zitierten Satz: „Nur bis an den Rand eines Herzens“, insofern beides vom anonym bleibenden „man“ gesagt wird. In diesem Fall wäre das lyrische Du zugleich jene kritische Instanz, vor welcher sich der anonym bleibende Schreiber gleichsam zu verbergen hätte.

Oder aber ist dieses „man“ der letzten Strophe nicht identisch mit demjenigen aus dem restlichen Gedicht: Dann stünde dessen Identität neu zur Disposition. Möglich wäre zum einen, zwei grundlegend verschiedene Adressaten zu vermuten, also letztlich eine gewisse Zusammenhangslosigkeit zwischen den drei ersten sowie der letzten Strophe zu behaupten. Möglich wäre aber auch, das anonyme „man“ der ersten drei Strophen mit jenem lyrischen Du der letzten Strophe zu identifizieren, wobei dies jedoch eher auszuschließen ist, da andernfalls der Zitatsatz aus der dritten Strophe keinen wirklichen Sprecher hätte. Insofern also scheint es in die-

150 Alfred Kolleritsch: Einübung in das Vermeidbare: Gedichte, Salzburg 1978, S. 39.

sem Gedicht eher so zu sein, dass ein im Anonymus artikulierendes „Text-Ich“ von Schreibängsten und Schreibschwierigkeiten berichtet, welche schließlich in der Adressierung des Lesers als dem lyrischen „Du“ ihre kausale Verknüpfung bzw. Verortung finden. Der geduzte Leser also löst die Angst aus, weshalb es schließlich auch die Hand des Schreibers ist, welche es diesem erlaubt, sich vor seinem Leser zu verstecken. Insofern aber ist die hier zum Ausdruck kommende Performanz des Textes seltsamerweise in einer Bewegung des Sich-Verbergens zu sehen, ganz entgegen aller übrigen Gedichte dieses Kapitels.

Oskar Pastior: hornflath (2000)

einmal durch ist halb geschlüpft  
überm ramses ihres tut-ench-amun  
wo sie wenn sie raus ist auflippt

herzensgü & schon zum frühstück  
hingeschlissene des sogenannten  
einmal durch ist halb geschlüpft

kehrt hervor sie chloroformisiert  
bausch & bogen aus gewissen spalten  
wo sie wenn sie raus ist auflippt

doch erst wens ihr wieder blüht  
spüren wie die qual des ganzen  
einmal durch ist halb geschlüpft

aus beziehungsweise wieder hübsch  
ins gebüsch der geißblatranken  
wo sie wenn sie raus ist auflippt

oder hinhält quarantän und wüst  
was ihr montags brust vor amen  
einmal durch ist halb geschlüpft  
wo sie wenn sie raus ist auflippt<sup>151</sup>

Wie die Gedichte Eichendorffs, Morgensterns, Jüngers oder Celans, so erspürt auch das Gedicht Pastiors seine poetologische Form. Die Villanelle ist eine Form des Hirtenlieds aus dem 16. Jahrhundert, dessen Struktur Pastior als Schablone für seine Dichtung benutzt, genau wie er sich an dem Pantum abarbeitet, einer traditionellen Gedichtform, die von Malaysia nach Frankreich gekommen ist. Die Villanelle besteht aus „fünf dreizeiligen Strophen nach dem Reimschema aba, die abwechselnd als Refrain die 1. oder 3. Zeile des 1. Terzetts in der Schlusszeile wiederholen und mit einer vierzeiligen Strophe schließen, die beide Kehrreimzei-

<sup>151</sup> Oskar Pastior: Villanella & Pantum. Gedichte, München 2000, S. 39.

len als Schlusszeilen enthält: AbA' abA abA' abA abA' abAA'.<sup>152</sup> Diese Form erklärt also das signifikant sich wiederholende „Einmal durch ist halb geschlüpft“: Hat man die erste Strophe der Villanelle geschrieben, dann steht im Grunde schon das halbe Gedicht. Dies würde auch einen Anhaltspunkt geben für die Syntax dieses Refrains, der zunächst offen lässt, ob das „durch“ als Präposition, als Präfix oder als Adjektiv zu verstehen ist. Sinnvoll wäre sowohl die erste wie die dritte Option: Erstere würde besagen, dass man sich in etwas hinein und auf der anderen Seite wieder herausbewegt, zweitere besagt im Sinne etwa der Wendung ‚mit etwas durch sein‘ einen Abschluss, also mit etwas fertig zu sein. Da es ums Schlüpfen zu gehen scheint, bietet sich wohl die präpositionale Lesart an: Durch eine Sache hindurch und schließlich aus dieser heraus zu schlüpfen, um anschließend „aufzulippen“, wenn man draußen bzw. „raus“ ist. Man darf mutmaßen, ob sich diese Bewegung auf die beiden altägyptischen Könige Ramses und Tutanchamun bezieht, da es sich ja in beiden Fällen um eingewickelte Mumien handelt. Dass man diese chloroformi(si)ert und nun hervorkehrt, auch dies ließe sich noch auf den gleichsam eingeschlüpferten Zustand einer altägyptischen Mumie beziehen; ebenso auch die in der letzten Strophe angedeutete Quarantäne als Zustand der Isolation.

Danach wird die Entzifferung kompliziert: Man mag in der ersten Zeile der zweiten Strophe rudimentäre „Herzengüsse“ erkennen, welche „hingeschlissen“, also im Sinne des Verbes „schleifen“ abgespaltet bzw. abgerissen sind bzw. so wirken. Es spricht jedoch einiges dafür, auch die nur angedeuteten, mumifizierten Herzengüsse als Umschreibung der Versform selbst, also als Metapher eben für die Villanelle zu lesen. Dann bekommen auch die weiteren Strophen einen Sinn, denn dass die geschlüpfte Villanelle sich „ins Gebüsch der Geißblattranken“ verzieht, hängt mit der Analogie zusammen: Wie die Villanelle aus fünf Strophen, so besteht der Blütenkopf der Geißblatt – eine auch als „Jelängerjelier“ bekannte und bis zu zwei Metern hochrankende Kletterpflanze – aus fünf Staubblättern. Kurz: Pastior besingt hier die von ihm eigens aus der italienischen Renaissance entnommene und ins Pastiorsche übersetzte Versform der Villanelle, deren „Auflippen“ wohl als Restaurations- bzw. Wiederbelebungsversuch im Sinne einer Aspiration zu lesen ist. Das „Auflippen“ ist also wie das „Einmal durch ist halb geschlüpft“ auf das strenge Reimschema der Villanelle zu beziehen, denn mit der refrainhaften Wiederholung der 1. oder 3. Zeile des 1. Terzetts in den jeweiligen Schlusszeilen aller fünf Strophen sowie den beiden Schlusszeilen der letzten, vierzeiligen Strophe ist das halbe Gedicht tatsächlich schon fast fertig bzw. „geschlüpft“.

152 Gero von Wilpert: Sachwörterbuch der Literatur, Stuttgart 2001.

## II. LEIBLICHKEIT, ODER: DAS EXISTENTIELLE GESPÜR IN DER LYRIK

Leiblichkeit bzw. „eigenleibliches Spüren“ ist der zentrale Ausgangspunkt der *Neuen Phänomenologie* und zugleich das Grundphänomen dieses zweiten Kapitels. In diesem Kapitel dominieren nun andere Autorennamen: Das eigenleibliche Spüren im Sinne Hermann Schmitz' ist Thema speziell von Lyrikerinnen wie etwa Ricarda Huch, Hilde Domin, Marie Luise Kaschnitz, Nelly Sachs oder Friederike Mayröcker. „Existential feelings“ im Sinne Matthew Radcliffes stammen in lyrischer Form aber auch etwa von Autoren wie Horst Lange, Karl Krolow, Franz Hodjak oder dem späten Ernst Jandl. So unterschiedlich diese Autorennamen auch klingen mögen, ihre Gedichte haben jedoch gemein, dass sie sich bevorzugt den Ich-Zuständen der Isolation, des Traums, der Entfremdung, des Rausches, der Gefährdung und der Traumatisierung aussetzen, diese Ich-Zustände also erspüren und artikulieren. Damit fokussieren sie einen Aspekt von Lyrik, der sich nach Hermann Schmitz als Spiel mit der „primitiven Gegenwart“ des „leiblichen Betroffenseins“ beschreiben ließe. Als „elementar-leibliches Betroffensein“ nennt Schmitz etwa den heftigen Schreck, Angst, Schmerz, katastrophale Scham, Panik oder Orgasmen aller Art. In all diesen Fällen sinkt das Ich aus dem Status entfalteter Gegenwart zurück in deren primitivere Form, ein reines „Hier und Jetzt“: „alle Eindeutigkeit schrumpft auf die Spitze des Plötzlichen zusammen, dem er ausgesetzt ist.“<sup>1</sup> Lyrik begreift Schmitz generell als das „Kunststück, im Gefüge entfalteter Gegenwart auf primitive zurückzukommen, ohne jene im Ernst an diese preiszugeben“<sup>2</sup> – eine Deutung, auf die wir im Kapitel über das lyrische Ich schon eingingen und später mit Blick auf das temporale Gespür noch genauer eingehen werden. Hinsichtlich der in diesem Kapitel verfolgten Beispiele leiblichen Gespürs ist dem Schmitzschen Gedankengang zu folgen, indem wir eigenleibliches Spüren an sechs verschiedenen lyrischen Komplexen untersuchen: a) an Gedichten von Eichendorff bis Franz Hodjak, die die Isolation des lyrischen Ichs erspüren, b) an Gedichten von Eichendorff bis Friederike Mayröcker, die einem Traumzustand des lyrischen Ichs nachspüren, wobei dies sowohl die Rekonstruktion des Traum Inhalts als auch das Erspüren des eigenen (Er-)Lebens als Traum beinhalten kann; c) an Gedichten von Hofmannsthal bis Nikolas Born, die den Zustand der Entfremdung des lyrischen Ichs von sich selbst artikulieren; d) an Gedichten von Hebbel über Benn bis hin zu

1 Schmitz: Der unerschöpfliche Gegenstand, a. a. O., S. 49.

2 Ebd., S. 468.

Ann Cotten, die einen Rauschzustand zum Ausdruck bringen; e) an Gedichten von Lichtenstein über Krolow bis hin zu Peter Handke, die einer existentiellen Gefährdung des lyrischen Ichs bzw. einer generellen Gefahr nachspüren; sowie schließlich f) an Gedichten von Karl Krolow bis Rose Ausländer, die die Wirkkraft einer Ich-Traumatisierung spüren und artikulieren. In all diesen sechs Fällen ist das Erspüren reflexiv, also in dem zuvor am Beispiel der *Neuen Phänomenologie* Hermann Schmitz' erläuterten Sinne ein Sich-Spüren: Darum sprechen wir von einem existentiellen Gespür. Nach Schmitz ist der vitale Antrieb die Hauptachse der leiblich spürbaren Dynamik. Er besteht aus zwei gegenläufigen Impulsen, der Engung und der Weitung; die These ist, dass es sich in den hier herangezogenen Beispielen um ausgezeichnete Formen leiblichen Befindens in jenem Sinne handelt, wie Schmitz es in *Der unerschöpfliche Gegenstand* definierte:

Die wichtigste Dimension des leiblichen Befindens ist die von Enge und Weite, besetzt mit gegeneinander strebenden, aber mehr oder weniger aneinander gebundenen Tendenzen der Engung und Weitung. Leiblichkeit bedeutet in erster Linie: zwischen Enge und Weite in der Mitte stehen und weder von dieser noch von jener ganz loszukommen, wenigstens so lange wie das bewusste Erleben währt. Im heftigen Schreck schwindet es im Extrem einer Engung ohne Weitung, beim Einschlafen und in verwandten Trancezuständen im Extrem einer Weitung ohne Engung, und beide Extreme können auch zusammenfallen, wenn das Band zwischen Engung und Weitung reißt. [...] Diese Verstrickung, das primäre Verhältnis, besteht darin, dass Engung und Weitung antagonistisch konkurrieren, indem sie einander anstacheln und eben dadurch Widerstand leisten. In dieser Konstellation bezeichne ich die Engung als Spannung, die Weitung als Schwellung (im Sinne von „geschwellt“, nicht „geschwollen“), ihr Verhältnis als leibliche Ökonomie.<sup>3</sup>

Die Frage, die sich an diese sechs Themenfelder anschließt, bezieht sich auf deren konkreten Bezug zum Erspüren, d. h.: Sind die Erfahrungen der Isolation, des Traumes, der Entfremdung, des Rausches, der Gefahr und der Traumatisierung jeweils durch Phänomene der Leiblichkeit, also durch die Schmitzsche Dynamik von Engung und Weitung geprägt? Sind sie Varianten dieser beiden Grundformen der Leiblichkeit? Zwei Argumente sprechen dafür. Zum einen gleichen diese sechs Themen durchaus jenen Formen leiblicher Regungen, die Schmitz selber im Spannungsfeld von Engung und Weitung als den Grundprinzipien des eigenleiblichen Spürens subsummierte: Angst, Schmerz, Jucken, Kitzel, Beklommenheit, Aus- und Einatmen, Aufatmen, Seufzen, Hitze- und Kältewellen, gespürtes Herzklopfen, Leere im Kopf, Hunger, Durst, Wollust, Ekel, Müdigkeit, Mattigkeit, Frische, Behagen, Schreck, Kraftanstrengung, Druck, Zug und Gegendruck, Entspannung oder Konzentration.<sup>4</sup> Zudem ist das Vermögen des leiblichen Spürens eine ausgezeichnete, ja evtl. gar singuläre Möglichkeit, sich dieser sechs verschiedenen Ich-Zustände bewusst zu werden. Denn zweifellos lassen sich diese Themenfelder nur bedingt hören, riechen, sehen, schmecken oder tasten: Die Isolation, der Traum,

<sup>3</sup> Ebd., S. 122f.

<sup>4</sup> Ebd., S. 115.

die Entfremdung, der Rausch, die Gefahr und die Traumatisierung sind keinesfalls gegenständlich bzw. konkret, also dem Gegenstandsbezug der fünf Primärsinne im Grunde entzogen.

Was erspüren die lyrischen Texte nun genau? Es handelt sich bei der Isolation, dem Traum, der Entfremdung, dem Rausch, der Gefährdung und der Traumatisierung jeweils um spezifische Ich-Zustände, die aufgrund ihrer Wirkung auf das leibliche Befinden vom lyrischen Ich vernommen bzw. erfasst werden. Diese Ich-Zustände lassen sich grundsätzlich in drei Typen unterteilen: Es gibt inchoative, durative und resultative Ich-Zustände. Die inchoativen Gedichte drücken den in ihnen artikulierten Zustand als eine beginnende Handlung aus, wobei diese Art von plötzlichem Beginn häufig als Vision beschrieben wird. Dagegen ist in den durativen Gedichten der noch aktuell andauernde Verlauf des Zustands beschrieben. Die resultativen Gedichte schließlich unternehmen den Versuch, nach dem faktischen Enden des Zustands dessen Inhalte als Resultat zu erinnern, rekapitulieren also den erspürten leiblichen Modus. Die Isolation, der Traum, die Entfremdung, der Rausch, die Gefahr und die Traumatisierung können also gerade erst einsetzen, schon andauern oder resultativ erinnert werden.

### A) Die Isolation

Wenn wir in diesem ersten Beispiel das leibliche Spüren auf die Isolation des Spürenden beziehen, dann ist damit ein Zustand gemeint, den Ulrich Pothast als „Spürzirrhose“ bezeichnete. Bei dieser empfindet sich der Spürende nicht als isoliert von der sozialen Welt. Vielmehr vermerkt er zunächst den schmerzlichen Verlust des Sich-Spürens im Sinne eines spürenden Selbstgefühls. Das ist keine Lapalie, im Gegenteil: Nach Pothast ist dieser „Verlust der Stütze in organischem Spüren“ vielmehr „für jede Gestalt menschlicher Erkenntnis oder handlungsleitenden Entwurfs auf die Dauer entleibend, also tötend.“<sup>5</sup> Man hat sich das Sich-Spüren also stets neu zu erarbeiten, jede „Selbstaneignung“, jedes „Freisein im Handeln“ ist nach Pothast eine Arbeit auch am „Spüresschatz“. Und fehlt dieser Selbstbezug, diese „spürende Stützung“, dann kann dies zu einer „heimlichen Lebensverlassenheit“<sup>6</sup> bzw. zur Isolation führen: Pothast spricht diesbezüglich auch von der „inneren Einsamkeit des fraglichen Lebens.“ Nun begreift Pothast „die Kunst“ in etwas generöser Geste als Form der „Entblindung“: Sie heilt gleichsam „die notorische Sprach-Armut, oft auch Sprach-Losigkeit des Fraglichen Lebens in Sachen seiner spürenden und nicht wegschiebbaren, sondern zu vollziehenden Realität.“<sup>7</sup> Die Kunst sei ein „Fenster zum Realen“ bzw. eine „Weise der Mitteilung von Spüren an andere Lebende“; sie kann also in dem beschriebenen Sinne Isolierte gleichsam wieder in Beziehung bringen zu diesem „Spüresschatz“. Frei-

<sup>5</sup> Ulrich Pothast: Philosophisches Buch, a. a. O., S. 512.

<sup>6</sup> Ebd., S. 502.

<sup>7</sup> Ebd., S. 436.

lich ist auch bei Pothast die Kunst nicht gänzlich davor gefeit, selber dem „Steifwerden“ oder „Schalwerden“ zu verfallen, d. h. eben ihrerseits nicht mehr zu spüren. Die drohende Spürzerrhose gilt also auch für die Kunst, und entsprechend natürlich auch und gerade für Gedichte. Deutlich wird dies in den folgenden Gedichten immer dann ausgesprochen, wenn diese – so bei Karl Krolow und Hilde Domin – die romantische Subjektivität als schal erleben bzw. als Illusion entlarven, die zu eben nichts mehr führt denn zu einer lebensbedrohlichen Isolation.

Es ist daher ausgesprochen hilfreich, zur Deutung dieser sehr komplexen Thematik lyrischer Isolation mit Eichendorffs Gedicht *Winter* von 1816 einen genuin romantischen Versuch an den Anfang zu stellen. Was Eichendorff auf symptomatischer Perspektive über die Isolation sagt, deckt sich durchaus mit modernen Gedichten, denn er schildert die Isolation als eine introspektiv erfasste „Spürzerrhose“ im Sinne einer emotionalen Blockade: „Falsche Ehr, Not, Hassen,/Welt, ich spür dich kaum.“ Allerdings wird diese Isolation bei Eichendorff mit der Welt geteilt: „Liegt die Welt voll Schmerzen,/Will's auch draußen schnein.“ Das lyrische Ich verspürt das Fehlen des Spürens selbst, und begreift dies durchaus im *pluralis majestatis*, entsprechend vermag der Selbstappell aus der Misere zu helfen: „Wache auf, mein Herze,/Frühling muss es sein!“ Dass diese Wendung trügerisch ist, lässt schon das Gedicht Max Dauthendey erkennen, welches wie Eichendorff nicht mehr zu sagen vermag, ob es „noch Frühling [ist] vor der Tür“. Bei Dauthendey allerdings hilft kein Selbstappell mehr vor der „Spürzerrhose“: „Spüre nichts als nur den Gram,/Der mir wie ein grauer Star/Alles Licht im Auge nahm.“

Dennoch aber verbleibt auch Dauthendey im romantischen Paradigma der einsamen Seele, insofern er die Isolation introspektiv zu fassen sucht, dabei jedoch nicht zu jener „Einheitsarbeit“ vordringt, wie sie Ulrich Pothast dem „Lebendigsein“ zugrunde legte. Diese Einheitsarbeit besteht nach Pothast im „Sich Hineinsteuern in Situationen, in denen, gefördert durch die berührende Gegenwart eines oder mehrerer anderer, Züge des eigenen Innengrunds entschieden intensiver als sonst spürend sich hervorstellen.“<sup>8</sup> Und zu dieser Arbeit gehört eine Mischung aus „Ichbetrug und Eigenschau“, die allererst das Illusionäre romantischer Subjektivität erkennen lässt. Wenn das lyrische Ich des 20. Jahrhunderts diese illusionären Lebensformen im Sinne eines Ichbetrugs leichter durchschaut, dann liegt dies an der gleichzeitigen Perspektivierung von „Ichbetrug und Eigenschau“ im Sinne Pothasts. In dieser doppelten Perspektive wird die Isolation des Ichs nun neu erlebt, da sie sich weder durch Integration in die soziale Welt (Kästner, Huch, Jandl), noch durch romantische Traumwelten (Krolow, Domin) oder eine Flucht ins Liebesleben (Hodjak) kompensieren lässt. Das ist radikaler, denn die eigene Isolation wird nun nicht mehr verklärt. Einzelgängertum, einsames Träumen und solitärrousseauistisches Naturerleben sind vielmehr durchschaute Illusionen, wenngleich auch das lyrische Ich der (Post-)Moderne seine Isolation in einer gleichsam existentiellen Unhintergebarkeit realisiert, wie Franz Hodjaks Gedicht *blues* verdeutlicht. Die Differenz liegt jedoch in der Einsicht in den Ichbetrug, hat also eine

<sup>8</sup> Ebd., S. 298.

Erfahrung der Diskrepanz im Sinne Gernot Böhmes zur Grundlage: Durch den Vergleich bzw. den Kontrast zur sozialen Welt, aber auch zur romantischen Tradition wird sich das lyrische Ich moderner Gedichte seiner Isolation auf einer gleichsam zweiten Ebene bewusst. Das Paradox, welches darin besteht, dass es zum Erspüren solcher Diskrepanzen eben jenes Feinsinns bedarf, welchen sich das isolierte Ich abspricht, wird in den Gedichten des 20. Jahrhunderts gleichsam zur Bedingung der Wahrnehmung von Isolation.

Natürlich basiert auch die romantische Einsicht in die Isolation des Ichs auf einer „Eigenschau“. Diese ist jedoch eher an eine Erinnerung gebunden, wie es im Gedicht Dauthendey's der Fall ist, dessen letzte Zeile – „Weiß kaum, daß ich einmal sehend war“ – sehr präzise das Erinnern als *conditio* erspürter Isolation identifiziert. Das Gedicht des 20. Jahrhunderts hingegen formuliert diese Eigenschau angesichts der Begegnung mit der sozialen Welt, welche das lyrische Ich seine unsägliche Isolation verspüren lässt. Diese Diskrepanz ist vielleicht erstmals in Erich Kästners *Apropos Einsamkeit* formuliert: „Da hilft es nichts, in ein Café zu gehn und aufzupassen,/wie die andren lachen./Da hilft es nichts, ihr Lachen nachzumachen./Es hilft auch nicht, gleich wieder aufzustehn.“ Ähnlich wird in Ricarda Huchs Gedicht *Nicht alle Schmerzen sind heilbar* die eigene Isolation dadurch erfahrbar, dass in der Interaktion das eigene Handeln und Erleben als leer und ausgehöhlt erscheint: „Du sprichst und lachst, wie wenn nichts wäre,/[...]//doch du spürst ihre [der Schmerzen] lastende Schwere/bis in den Traum“. Und auch bei Jandls Gedicht *der schweiß* wird sich das lyrische Ich seiner in Schweißausbrüchen sich ankündigenden Isolation stets dann bewusst, wenn es auf die Mitmenschen trifft:

ohne beisein der trockenem anderen  
geschieht es viel weniger oft  
aber bei der ersten zusammenkunft  
mit einem mächtigen lebhaften menschen  
passiert es fast immer

Moderne Isolation gestaltet sich in den vorliegenden Gedichten also sukzessive als trianguläre Struktur nach dem Schema: Etwas (A) lässt jemanden (B) die B kennzeichnende Isolation (C) spüren. Wenn wir diesen Prozess mit Gernot Böhme begreifen wollen, dann müssen wir freilich zweierlei unterscheiden: Zum einen kann dem Isolationsgedicht eine Ingressionserfahrung vorausgehen. In diesem Falle, der letztlich ein romantischer ist, tritt das lyrische Ich also in eine bereits von Isolation und Einsamkeit geprägte Atmosphäre ein und spürt dabei auch die eigene Einsamkeit nochmals deutlicher: Dies ist großartig dargestellt in Franz Hodjaks Gedicht *blues* von 1990. Zum anderen kann das Isolationsgedicht aus der von Böhme beschriebenen Diskrepanzerfahrung hervorgehen, wie sie beim Betreten eines Raumes bzw. beim Kontaktieren einer sozialen Gruppe entsteht, wenn man die eigene Traurigkeit in Kontrast zu einer heiteren Geselligkeit erlebt<sup>9</sup>: Präzise

9 Böhme: *Aisthesis*, a. a. O., S. 46-48.

beschreiben dies Kästners *Apropos Einsamkeit* und Jandls *der schweiß*. Diese für das Erspüren von Isolation so kennzeichnende Diskrepanz und deren trianguläre Logik wird von Kästner, Huch und Jandl auf einer sozialen Ebene dargestellt, das Etwas (A) der triangulären Konstellation muss jedoch keineswegs die soziale Mitwelt sein. Die Diskrepanzerfahrung kann sich auch auf jene Medien beziehen, in denen sich zuvor die romantische Subjektivität entfaltetete: Der Traum oder die Musik. Krolow und Domin haben eben diese Form der Diskrepanz jenseits der sozialen Interaktion in den Blick genommen: Die verklärenden Klischees einer exotischen Welt aus Rum, Jamaika und gebräunter Haut etwa werden in Krolows *Selbstbildnis mit der Rumflasche* dekonstruiert, im Gedicht Hilde Domins bleibt dem sich in Traumwelten im Sinne des berühmten Wolkenkuckucksheim verliebenden lyrischen Ich letztlich nichts bzw. *Nur eine Rose als Stütze*; und selbst in Hodjaks *blues* vermag auch die Musik Nat King Coles in ihrem glorifizierten Schmerz das lyrische Ich nicht davon abzuhalten, eine imaginäre Sitzrunde mit Bekannten einzurichten, „um das sprechen nicht zu vergessen“.

Joseph von Eichendorff: Winter (1816)

Wie von Nacht verhangen,  
 Wußt nicht, was ich will,  
 Schon so lange, lange  
 War ich totenstill.

Liegt die Welt voll Schmerzen,  
 Will's auch draußen schnein:  
 Wache auf, mein Herze,  
 Frühling muß es sein!

Was mich frech wollt fassen,  
 's ist nur Wogenschaum,  
 Falsche Ehr, Not, Hassen,  
 Welt, ich spür dich kaum.

Breite nur die Flügel  
 Wieder, schönes Roß,  
 Frei laß ich die Zügel,  
 So brich durch, Genoß!

Und hat ausgeklungen  
 Liebeslust und Leid,  
 Um die wir gerungen  
 In der schönsten Zeit;

Nun so trag mich weiter,  
 Wo das Wünschen aus -

Wie wird mir so heiter,  
Roß, bring mich nach Haus!<sup>10</sup>

Was Einsamkeit und Isolation in der Romantik meint, verdeutlicht dieses Eichendorffsche Gedicht mit dem signifikanten Titel *Winter*. Isolation ist ein Zustand der Umnachtung, der seelischen Totenstille, der jedoch die romantische Korrespondenz mit der Natur keineswegs aufhebt. Denn Not, Kälte und Einsamkeit, welche das lyrische Ich empfindet, bezeichnen einen ebenso der verschneiten Außenwelt zugeschriebenen Zustand. Eine kaum mehr spürbare Welt verweigert sich dem Ich, verbirgt ihre Schönheit, wirkt „[w]ie von Nacht verhangen“. Der Winter erscheint also als Äquivalent der inneren Kälte, weshalb das „Lied in allen Dingen“, das „immer und überall Bedeutende“ verstummt ist. Auffallend ist dabei jedoch, dass die eigentliche Isolation in diesem Gedicht auf eine Sphäre der „Mir-Subjektivität“ bezogen ist, wohingegen die vom Gedicht artikulierten Appelle ganz eindeutig einem Ich-Ideal zugeschrieben sind. Die Klage als unmittelbares Bewusstsein bezieht sich auf dasjenige, „was mich frech wollt fassen“, der Appell hingegen richtet sich an das Herz, an den Frühling und die eigene Seele: Ich-Ideale, die die zuvor formulierte Isolation des lyrischen Ichs ganz offenkundig auflösen. Die Klage spricht also quasi auf der Schwelle zwischen präpersonaler und personaler Subjektivität.

Insofern ist der Impuls des eigenen Willens hin zur Welt nur anfänglich versperrt, denn nur zu Beginn liegt die Welt „voll Schmerzen“, wie das Ich, das an ihr gestrandet ist, umspült vom „Wogenschaum“ der falschen Ehre, der Not und des Hassens. Dann aber führt das Leiden an weltverlorener Isolation durch das Medium der poetischen Reflexion zu einem neuen Ichgefühl, welches allerdings immer auf das Ideal bezogen bleibt. Diese Lösung deutet sich in der vierten Strophe an, in welcher sich ein regelrechtes Aufbäumen vorbereitet, eine Bereitschaft zum Durchbruch auf den Schwingen der Poesie: „Breite nur die Flügel/Wieder, schönes Roß,/ Frei laß ich die Zügel,/So brich durch, Genoß!“ Schwierig wird es dann jedoch ab der fünften Strophe, denn hier schließt sich an den erhofften Ausbruch aus der anfänglichen Isolation keine schöne Zeit der neu erlebten Vitalität und Geselligkeit, also kein Zukunftsentwurf, sondern vielmehr die Erinnerung an die „schönste Zeit“, bestimmt vom Ringen um Liebeslust und Leid. Der Zukunftsentwurf verklingt somit im Moment seiner Realisierung, zumindest wird er gebrochen von einer Utopie, die eher in der Erinnerung ihre Einlösung findet. So aber „dreht sich das Gedicht im Kreis und kehrt zum wunschlosen Unglück des Anfangs zurück“<sup>11</sup>, welches jedoch nunmehr in einer Art heiterer Gelassenheit ertragen und schließlich als eine Art Heimkehr erfahren wird.

10 Joseph von Eichendorff: Werke in einem Band, hg. v. Wolfdieterich Rasch, München 2007, S. 256. Vgl. auch: Claus Sommerhage: Romantische Aporien. Zur Kontinuität des Romantischen bei Novalis, Eichendorff, Hofmannsthal und Handke, Paderborn 1993, S. 187.

11 So die Einschätzung Claus Sommerhages, vgl.: Ebd.

## Max Dauthendey: Ist's noch Frühling vor der Tür? (1909)

Ist's noch Frühling vor der Tür?  
 Liegt am Fluß der Berge grüner Ring?  
 Meine Fenster ich befragen muß,  
 Weil wie Schemen und Gespenster  
 Blind vor Sorge ich im Dunkel ging.  
 Spüre nichts als nur den Gram,  
 Der mir wie ein grauer Star  
 Alles Licht im Auge nahm.  
 Weiß kaum, daß ich einmal sehend war.<sup>12</sup>

Unschwer lässt sich feststellen, dass dieses Gedicht durativ in dem eingangs erläuterten Sinne ist: Der Zustand der Isolation wird im Gedicht als ein noch andauernder verstanden. Das Gedicht stammt aus dem Band *Das Lusamgärtlein. Frühlingslieder aus Franken* von 1909, welches dem Andenken Walthers von der Vogelweide und seinem Lusamgärtlein in Würzburg gewidmet ist. Wie in den Bänden *Der weiße Schlaf. Lieder der langen Nächte* von 1908 und *Weltspuk. Lieder der Vergänglichkeit* von 1910 herrscht auch hier ein schwermütig-melancholischer Ton: Das in trüben Nebelatmosphären und verschneiten Winterlandschaften isolierte Ich sehnt sich in seiner Einsamkeit und Verlassenheit nach Liebe und dem erlösenden Tod, wie es bereits in dem frühen Band *Reliquien* von 1897 angeklungen war: „Graue Engel gehen um mich,/Sehen trauernd auf dich, meine Seele,/Sie stehen mit lahmen Flügeln/Am Aschenhügel und sinnen;/Draußen und drinnen ist es Abend, meine Seele.“ Was Dauthendey mit Eichendorffs Diagnose gemein hat, dass ist das Bild der Blindheit, welches beide der Isolation einschreiben: Wie von Nacht verhangen bzw. „blind vor Sorge“ ist der Isolierte. Grämen meint im Grunde soviel wie bekümmert sein, sich Gedanken machen, das eigene Leben schwernehmen, sich Sorgen machen oder gar trauern; all diese Varianten führen im Gedicht selbst zu jener Form der Erblindung, die sich in dieser Isolation einstellt. Anders als bei Eichendorff fehlt es bei Dauthendey jedoch sowohl an einem belebenden Naturbezug als auch an einer idealistisch überhöhten Sphäre des Herzens, an welche in diesem Moment der Isolation kompensatorisch zu appellieren wäre. Selbst die Erinnerung vermag anders als bei Eichendorff keinen Kontrapunkt zum Modus der Isolation zu setzen, weshalb dieser Zustand ein unhintergebar wird.

## Erich Kästner: Apropos, Einsamkeit! (1929)

Man kann mitunter scheußlich einsam sein!  
 Da hilft es nichts, den Kragen hochzuschlagen  
 und vor Geschäften zu sich selbst zu sagen:  
 Der Hut da drin ist hübsch, nur etwas klein ...

<sup>12</sup> Max Dauthendey: Gesammelte Gedichte und kleinere Versdichtungen. Dünndruckausgabe in einem Band, München 1930, S. 278.

Da hilft es nichts, in ein Café zu gehn und aufzupassen,  
wie die andren lachen.  
Da hilft es nichts, ihr Lachen nachzumachen.  
Es hilft auch nicht, gleich wieder aufzustehn.

Da schaut man seinen eigenen Schatten an.  
Der springt und eilt, um sich nicht zu verspäten,  
und Leute kommen, die ihn kühl zertreten.  
Da hilft es nichts, wenn man nicht weinen kann.

Da hilft es nichts, mit sich nach Haus zu fliehn  
und, falls man Brom zu Haus hat, Brom zu nehmen.  
Da nützt es nichts, sich vor sich selbst zu schämen  
und die Gardinen hastig vorzuziehn.

Da spürt man, wie es wäre: Klein zu sein.  
So klein wie nagelneue Kinder sind!  
Dann schließt man beide Augen und wird blind.  
Und liegt allein.<sup>13</sup>

Ganz offensichtlich ist dieses Gedicht ein resultatives, insofern der hier beschriebene Zustand der Einsamkeit durch das Wort „mitunter“ aus der ersten Zeile als ein gelegentlich bzw. manchmal auftretendes Phänomen markiert ist. Die Einsamkeit wird hier also aus der Warte desjenigen beschrieben, der ihr Auftreten und ihre Wirkkraft schon desöfteren beobachtete, ohne jedoch aktuell ihr Auftreten zu spüren. Dabei mag es möglicherweise verwundern, dass wir ausgerechnet den Kinderbuchautor Erich Kästner als Beispiel für das Motiv der Isolation in lyrischen Texten heranziehen. Man darf jedoch nicht vergessen, dass sich die Lyrik Kästners schon sehr früh dem Vorwurf zumindest des Nihilismus ausgesetzt sah: Schon 1946 diskreditierte Eugen van Bruggen in einem freilich sehr simplifizierenden und moralisierenden Buch mit dem Titel *Im Schatten des Nihilismus* den Expressionismus zum Vorbereiter des Nationalsozialismus, und ordnete Kästners Lyrik wiederum dem Expressionismus zu.<sup>14</sup> Freilich fällt es nicht schwer, diese Gleichsetzung zu widerlegen. Allenfalls in formaler Hinsicht lassen sich Bezüge zum Expressionismus ausmachen: Bei der von Kästner verwendeten Strophenform handelt es sich um jambische Fünfheber, bei denen ein unbetont endendes Reimpaar von je einem betont endenden Vers im umarmenden Reim umschlossen wird. Und nach Horst Frank wurde diese Form am geläufigsten in der Lyrik des zwanzigsten Jahr-

13 Erich Kästner: *Herz auf Taille*, Zürich 1985, S. 100.

14 Gerade die Gedichte aus dem 1929 erschienenen Band *Herz auf Taille* wie z. B. *Apropos Einsamkeit* drückten nach van Bruggen „denselben frech-melancholischen Nihilismus aus, dem wir im Expressionismus begegneten. Auch die Sehnsucht nach der Kindheit, die infantile Haltung in nihilistischer Situation kommt im Expressionismus vor.“ Vgl.: Max Ferdinand Eugen van Bruggen: *Im Schatten des Nihilismus*. Die expressionistische Lyrik im Rahmen und als Ausdruck der geistigen Situation Deutschlands, Amsterdam 1946, S. 230.

hunderts, findet sich also etwa in Rilkes Buch der Bilder oder bei Expressionisten wie Mombert, Heym, Trakl, Werfel Däubler.

Inhaltlich aber muss man Kästners Lyrik vielmehr als Versuch einer Überwindung der expressionistischen Tradition begreifen. Dies wird gerade angesichts der freilich auch dem Expressionismus sehr vertrauten Motivik der Isolation deutlich: An die Stelle des expressionistischen Pathos tritt in *Apropos Einsamkeit* eine Mischung aus traditioneller Lyriksprache und betont nüchterner Ausdrucksform, die zum guten Teil von Anlehnungen an den Jargon und die Beobachtungen des Alltags lebt. Man kann sogar in den hier so feinsinnig beobachteten Formen der Selbsttäuschung des Einsamen durch die Imitation geselliger Gesten eine fast witzige Variation des Themas ausmachen. Zumindest wird deutlich, dass wir es in diesem Gedicht mit einer sehr subtilen Mischung aus „Ich-Betrug und Eigenschau“ in dem zuvor erläuterten Sinne Ulrich Pothasts zu tun haben. Insofern wird die existentielle Motivik des Expressionismus in ausgesprochen feinsinnige verhaltenssoziologische Beobachtungen integriert, die neben den genannten Gesten falscher Geselligkeit zudem Einsichten in modernes Zwangsverhalten wie etwa die „affektuelle Affektkontrolle“ oder die Scham liefern, wie sie später auch Norbert Elias im *Prozess der Zivilisation* formulieren wird. Vor diesem Hintergrund einer zwanghaften Ich-Blockade des Einsamen dürften daher auch die Kindheitssehnsüchte aus der letzten Strophe zu lesen sein: Regressionswünsche eines vom Sozialisationsprozess isolierten Erwachsenen, die im Unterschied etwa zu ähnlichen Motiven Gottfried Benns kein dionysisches Vorzeichen tragen, sondern einzig den Wunsch der Unverbrauchtheit angesichts des beschädigten Lebens formulieren.

Ricarda Huch: Nicht alle Schmerzen sind heilbar (1937)

Nicht alle Schmerzen sind heilbar, denn manche schleichen  
Sich tiefer und tiefer ins Herz hinein,  
Und während Tage und Jahre verstreichen,  
Werden sie Stein.

Du sprichst und lachst, wie wenn nichts wäre,  
Sie scheinen zerronnen wie Schaum,  
Doch du spürst ihre lastende Schwere  
Bis in den Traum.

Der Frühling kommt wieder mit Wärme und Helle,  
Die Welt wird ein Blütenmeer.  
Aber in meinem Herzen ist eine Stelle,  
Da blüht nichts mehr.<sup>15</sup>

15 Ricarda Huch: „Herbstfeuer“, in: Dies.: Gesammelte Werke, Band 5, Stuttgart 1971, S. 308.

Wir haben es in diesem Gedicht mit durativer Lyrik zu tun, d. h. der hier artikulierende Zustand aus Vereinsamung, Schmerz und Isolation ist an andauernder. Die Schmerzen, welche hier beschrieben sind, werden vom Gedicht nicht in ihrer Genese, sondern ihrer fortdauernden Wirkkraft erfasst. Um die Genese einigermaßen zu datieren, müssen wir daher wohl oder übel die Grenzen des Textes verlassen und einen biographischen Umweg machen. 1898 heiratete Ricarda Huch den sechs Jahre jüngeren italienischen Zahnarzt Ermanno Ceconi und folgt ihm nach Triest. Am 9. September wurde die Tochter Marie Antonie (Marietta) geboren, 1906 kam es dennoch zur Scheidung von Ermanno Ceconi, der ein Verhältnis mit ihrer Nichte Käte Huch eingegangen war. Mit Ceconi ging Huch eine tiefe, schicksalhafte Beziehung ein, die trotz der Scheidung bis zu dessen Tod erhalten blieb, allerdings nie in eine echte und dauerhafte Ehe überführt wurde. Stattdessen gab Huch diese Beziehung preis zu Gunsten einer fragwürdigen Ehe mit ihrem Vetter, die im Fiasko bzw. in einer baldigen Scheidung endete. Huchs Erinnerungen lassen zudem vermuten, dass die Trennung von Ermanno Ceconi auf eine Affäre seinerseits mit einer jüngeren Verwandten zurückzuführen ist, die Ricarda Huch wohl nicht verzeihen konnte. Dies mag die jahrelang unerfüllt gebliebene Schwärmerie für den genannten Vetter aus Huchs Jugendzeit neu entfacht und so schließlich die Trennung von Ceconi motiviert haben. Wie immer dem sei, nach dem durch ein schweres Lungenleiden verursachten Tod Ceconis im November 1927 entstand dieses Gedicht, welches ganz eindeutig auch von einer Trauer über diesen frühen Tod geprägt ist. Das Gedicht ist nach Einschätzung von Jutta Bendt und Ursula Weigl wohl im Juni 1937 entstanden, als Huch „ihre Erinnerungen an Ceconi niederschrieb, die unter dem Titel *Unser Mannochen* – ein Ausspruch der kleinen Marietta – postum in den *Gesammelten Werken* veröffentlicht wurden.“<sup>16</sup>

Huchs traumatische Liebesgeschichte zeigt sich in diesem Gedicht jedoch nicht nur in einer unverarbeiteten Trauer, denn diese wird unverkennbar in eine regelrechte Depression gesteigert. Entscheidend für unsere Fragestellung ist dabei, dass auch dieser Text Abschied nimmt vom romantischen Verständnis. Die hier beschriebenen Schmerzen sind keineswegs auf das „Herz“ reduziert, welches sich im Selbstappell wieder restaurieren ließe, im Gegenteil. Wie bei Kästner, so sind auch bei Huch die Versuche zur Reintegration ins vitale Gesellschaftsleben durch eine Metareflexion durchbrochen, welche die Eichendorffsche Logik – Schmerz als falscher Wogenschaum – zwar aufzugreifen scheint, aber zugleich umwertet. Der von Ricarda Huch beschriebene Schmerz ist in seiner leiblich spürbaren Schwere nicht zu überwinden, weder durch Gesten der Geselligkeit noch durch das bewusste Erleben der frühlinghaften Natur. Das Herz ist somit nicht länger Ausdruck und Träger eines Ich-Ideals, sondern vielmehr ein nahezu somatisches Sensorium, welches solche leiblichen Dispositionen wie eben die Schwere der schmerzhaften Isolation in unerbittlicher Deutlichkeit spürbar macht.

16 Jutta Bendt: Ricarda Huch. 1864-1947. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar. 7. Mai – 31. Oktober 1994 Schiller-Nationalmuseum Marbach, Marbach am Neckar 1994, S. 297.

## Karl Krolow: Selbstbildnis mit der Rumflasche (1947)

Trügerisches Bild aus diesen Jahren,  
 Antlitz, das sich durch die Flasche dehnt  
 Und ertrinkt im tiefen, wunderbaren  
 Geisterwasser! Das mit Aschenhaaren,  
 Schwarzen Zähnen nach dem Mond sich sehnt,  
 An die Nacht gelehnt!

Ach, ich bin es; und ich schlucke Feuer,  
 Das mir duftend meinen Gaumen sengt:  
 Augen, blauumrändert, nicht geheuer,  
 Und das Kinn umschattet schon ein neuer Stoppelbart,  
 in dem der Staub sich fängt,  
 Gelber Zucker hängt.

Und ich zieh den Atem ein und kaue  
 Ruhelos im Mund den süßen Rum.  
 Was ich sann, verwuchs mit meiner Braue.  
 Und das Nichts – behaarte Teufelsklaue –  
 Spür ich, biegt mir meinen Nacken um,  
 zwingt den Rücken krumm.

Trügerisches Bild! Die dunkle Flasche  
 Fährt als seliges Schiff mir scheidelhin,  
 Wächst mir aus der Hand, schlüpft durch die Masche  
 Meines Traums, drin ich gefangen bin.  
 Und sie streift den fernen Tropenhimmel,  
 Negerlippen und Jamaika,  
 Löst sich auf im sphärischen Gewimmel  
 Mir zu Häupten und dem Jenseits nah.<sup>17</sup>

Es ist nicht ganz einfach, dieses Gedicht zwischen den beiden in Frage kommenden Möglichkeiten – resultiv oder inchoativ – adäquat einzuordnen. Aber es scheint sich eher um eine Art Rückblick zu handeln, wie schon die erste Strophe andeutet: „Trügerisches Bild aus diesen Jahren“. Würde es „aus jenen Jahren“ heißen, dann wäre die Zuordnung freilich eindeutiger. Die sechszeilige Strophe aus trochäischen Fünfhebern mit weiblich/männlich alternierenden Kadenzen steht im Kontext der steigenden Beliebtheit fünfhebiger Metren im 20. Jahrhundert, wobei die etwa in Rilkes *Liebende und Leidende verwehten* verwendete fünfzeilige Strophe im Reimschema abaab von Krolow durch sein schlicht großartiges Takt- und Rhythmusgefühl um eine dreihebige Zeile zum abaabb erweitert wird. Wie zentral für dieses Gedicht die Erfahrung der Isolation ist, das verdeutlicht der Selbstkommentar Krolows:

17 Karl Krolow: Gesammelte Gedichte: Poems. 1944-1964, Frankfurt am Main 1985, S. 19f.

Es ist die Zeichnung eines Trinkenden aus Abgeschlossenheit, Kontaktarmut und Illusion und hinzukommender Illumination: ‚Trügerisches Bild‘, wie es später heißen wird. Wieder ist vom Nichts die Rede. Das war gewiß nicht lediglich eine modische Floskel jener ersten Nachkriegsjahre. Das hatte Realität, noch auf banalste Weise. Ein betäubtes Bild, wie es sich mir heute zeigt, schwankend in einem merkwürdigen Zwielficht – als eine Art Windlicht flackernd. Leise die Stimme, erstickt, gedrückt. Zwischen beiden sehr frühen Versuchen und einem aus jüngster Vergangenheit, der meinen letzten veröffentlichten Band abschließt und charakteristischerweise Sich vergewissern heißt, liegt eine Entwicklung von gut zwanzig Jahren, liegen Sackgassen, Hoffnungen, Veränderungen, Beharrlichkeit und jedenfalls der Versuch, auf ein Thema zurückzukommen, das wie nichts anderes mit mir, mit meiner physischen und meiner Schreib-Existenz zu tun hatte.<sup>18</sup>

Die Paradoxie dieser Beobachtung hat Brigitte Kaute systemtheoretisch zu deuten versucht: Das hier beschriebene Selbstbildnis des lyrischen Ichs sei eigentlich kein Selbstbildnis, sondern ein Bildnis, das sich das Subjekt von sich mit Hilfe eines Objekts gemacht habe, wobei dieses Objekt wiederum eine selbständige Existenz habe, die vom sich über das Objekt konstituierenden Subjekt ignoriert wurde: „Indem das lyrische Ich dies reflektiert, beobachtet es paradoxerweise etwas, was es eigentlich nicht beobachten kann.“<sup>19</sup> Man darf sich als Interpret freilich fragen, wie erhellend diese eher an Luhmann denn an Krolow orientierten Paradoxien wirklich sind. Es geht ja weniger um eine Paradoxie denn vielmehr um eine Desillusionierung: Das Selbstportrait als trügerisches Bild, verzerrt durch wunderbares Geisterwasser, währenddessen sich die leibliche Gestalt merklich verformt. Trügerisch ist demnach der Kontrast von Selbst- und Fremdbild, den das Gedicht großartig durchleuchtet, um so das Motiv der Isolation schonungslos zu entfalten. Das exotische Flair des Rums entgleitet, entschlüpft, löst sich auf, und hinterlässt nurmehr einen Gefangenen.

#### Hilde Domin: Nur eine Rose als Stütze (1959)

Ich richte mir ein Zimmer ein in der Luft  
unter den Akrobaten und Vögeln:  
mein Bett auf dem Trapez des Gefühls  
wie ein Nest im Wind  
auf der äußersten Spitze des Zweigs.

Ich kaufe mir eine Decke aus der zartesten Wolle  
der sanft gescheitelten Schafe die  
im Mondlicht  
wie schimmernde Wolken  
über die feste Erde ziehn.

18 Karl Krolow: Ein Gedicht entsteht, Frankfurt am Main 1973, S. 13f.

19 Brigitte Kaute: Stil des Bedeutens oder Figuration als Stil? Die exemplifikative Funktion der Literatur, in: Matthias Rothe / Hartmut Schröder (Hrsg.): Stil, Stilbruch, Tabu. Stilerfahrung nach der Rhetorik. Eine Bilanz, Münster 2007, S. 39-51, hier S. 46.

Ich schließe die Augen und hülle mich ein  
 in das Vlies der verlässlichen Tiere.  
 Ich will den Sand unter den kleinen Hufen spüren  
 und das Klicken des Riegels hören,  
 der die Stalltür am Abend abschließt.

Aber ich liege in Vogelfedern, hoch ins Leere gewiegt.  
 Mir schwindelt. Ich schlafe nicht ein.  
 Meine Hand  
 greift nach einem Halt und findet  
 nur eine Rose als Stütze.<sup>20</sup>

Hilde Domin's *Nur eine Rose als Stütze* aus dem Jahre 1959 ist Titelgedicht des gleichnamigen Gedichtbandes und stellt zudem als erstes Gedicht dieser Sammlung die Weichen der Interpretation. Zugleich ist der Passus „Nur eine Rose als Stütze“ der Schlussvers des Gedichtes, also die Summa des in ihm Gesagten. Durch diese dreifache Verstärkung ist das Augenmerk der Interpretation auf den Aspekt der Fragilität gelegt, welcher im Bild der stützenden Rose, vor allem aber im einschränkenden Bindewort „nur“ angezeigt ist. Das Gedicht ist reimlos und in vier Strophen mit jeweils fünf Versen unterschiedlicher Länge gegliedert, wobei die Zeile acht und achtzehn nur aus zwei Worten bestehen. Auffallend stark ist der Ichbezug: Jede Strophe beginnt mit dem Personalpronomen „ich“, nur die vierte Strophe stellt ein „aber“ an den Anfang. Zwei weitere Male taucht das „ich“ in den Strophen drei und vier auf, hinzu kommen einige Variationen „mein“ oder auch „mir“. Erklären lässt sich diese Häufung wohl in erster Linie durch die narrative Struktur des Gedichtes, welches im Präsenz vom Bau bzw. der Darstellung eines vom lyrischen Ich erdachten „Luftschlosses“ handelt. Wie das Bild vom eigenen „Zimmer in der Luft“ aus der ersten Zeile nahelegt, trägt dieses Luftschloss als „Einrichtung“ des lyrischen Ichs zunächst heimische, im weiteren Verlauf der Narration jedoch zunehmend unheimliche Züge. Dies verdeutlichen die in der ersten und in der letzten Strophe herangezogenen Bilder aus der Welt der Vögel, die dieses Luftschloss zunächst als Nest auf der Baumwipfelspitze, dann jedoch als haltlose Sammlung von Vogelfedern inmitten einer „Leere“ illustrieren.

Die in den beiden mittleren Strophen geprägten Assoziationen stehen dazu in merklichem Kontrast, denn mit den Schafen verbindet sich neben Wolken, Wolle, Vlies, Hufen und Pferch vor allem das Motiv der Verlässlichkeit. Die „feste Erde“, auf welcher die Schafe sich wie Wolken bewegen, vor allem aber die verriegelbare Stalltür steigern dieses Moment der Verlässlichkeit hin zu einer regelrechten sozialen Geborgenheit. Die adversative Fügung der letzten Strophe hingegen – „Aber ich liege in Vogelfedern, hoch ins Leere gewiegt“ – entlarvt diesen Wunsch nach Bindung, Sicherheit und Geborgenheit jedoch als Illusion, denn nun dominiert erneut das Gespinnst eines Wachtraumes, der bar aller Bodenhaftung ist. Der Boden

20 Hilde Domin: *Abel steh auf: Gedichte, Prosa, Theorie*, Leipzig 1979, S. 21.



eine frau anzurufen,  
als wolltest du dir etwas beweisen,  
doch du weißt, es ist sinnlos wie ein selbstmord,  
und wie jemand, der ein schlechtes gewissen hat,  
stiehlt sich jemand die treppen hoch  
in sein mietszimmer  
und stellt stühle im halbkreis auf,  
um das sprechen nicht zu vergessen.<sup>21</sup>

Wie das noch folgende Gedicht Ernst Jandls, so ist auch dasjenige von Franz Hodjak ein inchoatives Poem: Der Zustand der Isolation wird im Moment seiner Entstehung erfasst. Zugleich haben wir es mit einer Erfahrung der Ingression und nicht der Diskrepanz zu tun: Isolation kennzeichnet auch die soziale Welt, innerhalb derer sich das lyrische Ich seiner Isolation bewusst wird. Auffallend ist zudem die Fokussierung rein akustischer Impressionen, die nicht nur im Titel *blues* und dessen Äquivalent – der Musik Nat King Coles – angedeutet sind, sondern überhaupt in dem mit diesem Leitmotiv assoziierten thematischen Komplex einer geradezu *hörbaren* Isolation. Hörbar ist etwa „das geräusch des alterns“ und das „abgegriffene metall der seelen“, also genuin soziologische Faktoren eines wohl demographischen Wandels hin zu einer zunehmend überalternden Gesellschaft im Rumänien des Hochkommunismus. Freilich ist man dabei versucht, die hier dargestellte soziale Welt auf die Verhältnisse in der siebenbürgischen Hauptstadt Cluj-Napoca bzw. Klausenburg im Rumänien der Ceausescu-Diktatur zu beziehen, in welcher Hodjak bis kurz nach dem Zusammenbruch des Kommunismus als Lektor arbeitete. Man würde dabei jedoch die surrealistischen Obertöne des Gedichtes ausblenden, denn hörbar ist für das lyrische Ich zugleich das „gähnen der sesselfedern“, das „husten eines erschöpften hasses“, der „schwere[n] atem von frauenschenkeln“ oder die „wie eiswürfel in gläsern klirren[den]“ augenlider. Diese eher surrealen Eindrücke stellen allerdings ganz ähnliche Indikatoren für die trostlose Überalterung und das „abgegriffene metall der seelen“ dar, die in der hier beschriebenen Siedlung vorherrschen. Insofern scheint also eine soziokulturell orientierte, auf emotionale Klimata hin angelegte Lektüre dem Gedicht durchaus angemessen

Erschöpfung, Müdigkeit und Atemnot sind dabei die dem Beobachter leicht unterscheidbaren Facetten eines sozialen Symptoms, welches dieses soziale Klima Rumäniens gegen Ende der 1970er Jahre kennzeichnet. Der entscheidende Effekt dieses Klimas wird jedoch erst im zweiten Teil des Gedichtes deutlich. Eingeleitet wird diese zweite Hälfte durch jene plötzliche Betroffenheit, mit welcher das lyrische Ich seine Involviertheit in diese trostlose Geräuschkulisse realisiert: „betroffen bleibst du stehen,/ plötzlich/ glaubst du zu wissen,/ wie deine schritte in den ohren anderer klingen.“ Damit scheint die Distanz der reinen Beobachterebene aufgegeben, wie auch das nun einsetzende Bedürfnis nach sozialem Kontakt verdeutlicht. Insofern ist anzunehmen, dass das im „du“ sich adressierende lyrische Ich zugleich jener „jemand“ ist, der sich angesichts der Einsicht in die Sinnlosigkeit sozialen

21 Franz Hodjak: Siebenbürgische Sprechübung. Gedichte, Frankfurt am Main 1990, S. 42f.

Kontaktes mit schlechtem Gewissen in seine Mietswohnung „stiehlt“, um dort eine ausgesprochen typische Single-Geste zu vollziehen: Stühle im Halbkreis zur imaginären Gesprächsrunde zusammenzustellen, um so die elementare Bedingung der Interaktion – das Sprechen – zumindest versuchsweise einzuüben. All dies geschieht mit einer Geste der Desillusionierung, die gar die Möglichkeit des Selbstmords für sich bereits erwogen, wie den sozialen Kontakt jedoch letztlich als sinnlos begriffen hat. So bleibt in der Tat nur das in diesem Gedicht dargestellte, zutiefst depressiv wirkende Einüben minimalster sozialer Riten, um gerade angesichts einer auch die Mitwelt prägenden Isolation zumindest die elementarsten menschlichen Ausdrucksformen nicht zu vergessen.

Ernst Jandl: der schweiß (1983)

aus allen poren bricht der schweiß  
 oder wenigstens aus vielen  
 wer kann sie zählen  
 wenn ihm plötzlich so heiß ist  
 daß er ganz naß ist

o wäre es bloß die außenhitze  
 die den körper schwitzen macht  
 aber oft ist es eine innere macht  
 die das schwitzen verursacht  
 eine innenhitze doch kein fieber

da wischt das taschentuch die stirn  
 die wangen und die nase auch  
 und der schweiß ergießt sich weiter  
 sammelt sich zu großen tropfen  
 und die trockenen menschen schauen zu

oft beim friseur sogar denkst du  
 hoffentlich wirst du nicht schwitzen  
 und dann sitzt du im schweren sessel  
 spürst den friseur an deinen haaren  
 und dein kopf ist schweißbedeckt

ohne beisein der trockenen anderen  
 geschieht es viel weniger oft  
 aber bei der ersten zusammenkunft  
 mit einem mächtigen lebhaften menschen  
 passiert es fast immer<sup>22</sup>

<sup>22</sup> Ernst Jandl: selbstporträt des schachspielers als trinkende uhr. Gedichte, Darmstadt Neuwied 1983, S. 75.

Wie haben es zweifellos wiederum mit einem inchoativen Gedicht zu tun: Der Zustand der Isolation setzt also gerade erst ein und wird in eben dieser Plötzlichkeit erfasst. In diesem Gedicht tritt der „konkrete“ Jandl fast völlig zurück; der Text ist in einer für Jandl konventionellen Sprache, eine alltäglichen Umgangssprache verfasst. Es dominiert der Blick in die Seele des lyrischen Ichs, auch dies eher ein Phänomen der späten Lyrik Jandls. Wie etwa im Gedichtband *selbstporträt des schachspielers als trinkende Uhr* der Dichteralltag zwischen Schachcomputer, Alkohol, Zigaretten und Schreibmaschine in all seiner quälenden Form dargestellt ist, so dominiert auch das Gedicht *der schweiß* eine geradezu existentielle Hilflosigkeit, die freilich ohne jedes Pathos auskommt. Vielmehr beeindruckt die Präzision, mit welcher Jandl diese zwanghaft sich einstellenden Schweißausbrüche beschreibt. Denn sehr genau werden hier die Symptome und Mechanismen eines eher unnatürlichen Schwitzens im Sinne psychisch bedingter Schweißausbrüche beschrieben, bei denen der Organismus ganz offenkundig mehr Schweiß absondert, als zur Wärmeregulation notwendig wäre. Es ist also ein Mechanismus der von Gernot Böhme beschriebenen Diskrepanz, da sich keinerlei Außen-, sondern nur Innengründe für die hier beschriebene Körperreaktion finden lassen. Dabei scheinen diese Innengründe weniger im Bereich von Stress und Nervosität denn vielmehr der sozialen Angst angesiedelt. Und diese scheint stets dann virulent, wenn es um soziale Kontakte mit „trockenen Menschen“ geht. Es ist das „beisein der trockenen anderen“, der „mächtigen lebhaften menschen“, die die hier beschriebenen Symptome auslösen.

Und doch ist dem Gedicht der Witz anzumerken, mit welchem diese ungewollte soziale Isolation dargestellt wird. Indizien dafür sind zum einen die seltsame Lautlosigkeit dieses Geschehens, ganz im Unterscheid etwa zu der weit eher realistischen Alltagsatmosphäre bei Kästner. Zum anderen vollzieht sich diese Isolation fast ohne jeden emotionalen Beigeschmack, sieht man ab von dem Adjektiv „hoffentlich“ aus der vierten Strophe. Und schließlich ist auch die Vielfalt der sozialen Welt auf ein Minimum reduziert, denn es gibt in der Welt dieses Gedichtes nur die Unterscheidung zwischen feuchten und trockenen Menschen. All dies bewirkt jene nahezu groteske Abstraktheit, die dennoch nie offen komisch, sondern stets auch beklemmend bleibt. Dies fügt sich dem existentiellen Themenfeld des Bandes *selbstporträt des schachspielers als trinkende Uhr*, insofern am Horizont dessen so dominanter Schreib- und Lebensangst letztlich immer der Tod lauert.

## B) Der Traumzustand

Schon die zweite große Gruppe von Gedichten, in denen das Wortfeld des Spürens in einem existentiellen Sinne Verwendung findet, verdeutlicht, dass sich viele Gedichte eher auf Ausnahmestände leiblichen Spürens fokussieren. Sie beschreiben also leibliche Regungen bzw. Ich-Zustände, die im Spektrum der Schmitzschen Phänomenologie eher randständig sind. Dies ist beispielsweise im Traumzustand der Fall, der in der *Neuen Phänomenologie* keine „leibliche Regung“ im zuvor erläu-

terten Sinne darstellt. Vielmehr werde im Traum eine „eigenartige Umschichtung oder Umbildung der Leiblichkeit“ erfahrbar, „deren Ergebnis als eine Art von Traumosphäre spürbar wird.“<sup>23</sup> Diese Traumosphäre wird von Schmitz als „Dissoziation der leiblichen Ökonomie“ beschrieben: Engung und Weitung als Grundprinzipien des eigenleiblichen Spürens seien im Traum nicht mehr „rhythmisch aneinander gebunden“, sondern in einzelne Impulse „zersplittert“. Die „Gesamtspannung des körperlichen Leibes“ zerfalle im Traumzustand in „Partialspannungen“, wobei die „Gewichte der Engung und Weitung in ihren vier Gestalten – als Spannung und privative Engung, Schwellung und privative Weitung“ – in ein „ungeregeltes Spielen“<sup>24</sup> gerieten. Schmitz nennt als Beispiel den Flugtraum als „Anzeichen und bildhafte Projektion privativer Weitung“ sowie den Angsttraum als „Anzeichen überwiegender Spannung des träumenden Leibes“; betont aber zugleich, dass „Flug- und Angsttraum verbunden“ seien: „sei es, dass Angst den Flug begleitet, sei es, dass dieser aus Angst hervorgeht oder in Angst mündet.“<sup>25</sup> Erst im „Erwachen“ finde wieder eine „Wiederherstellung der Spannung des körperlichen Leibes“ statt, sodass „die regelnde leibliche Ökonomie wieder Engung und Weitung zusammenhält“.<sup>26</sup>

Es gibt eine ganze Reihe von Gedichten, anhand derer sich diese von Schmitz beschriebenen Gesetzmäßigkeiten beim Erspüren einer „Traumosphäre“ überprüfen ließen. Dabei haben wir jedoch wiederum drei Grundsorten der Traumlyrik zu unterscheiden: Es gibt a) inchoative, b) durative und c) resultative Traumlyrik. Die inchoative Traumlyrik drückt den Traum als eine beginnende Handlung aus, wobei diese Art von plötzlichem Beginn häufig als Vision beschrieben wird. Dagegen ist in der durativen Traumlyrik der noch aktuell andauernde Verlauf eines Traums beschrieben, was eher in die Richtung des Tagtraums bzw. der Hypnagogie geht. Die resultative Traumlyrik schließlich unternimmt den Versuch, nach dem faktischen Enden eines Traums dessen Inhalte als Resultat zu erinnern, rekapituliert also das genuine Traumgeschehen. Die meisten der vorliegenden Traumgedichte sind resultativ, beschreiben also jenes im Erwachen sich vollziehende Nachspüren eines realen Traums, so beispielsweise Friederike Mayröckers *Seraphim, oder vor der Reise* von 1995 oder auch Karl Kraus' *Versuch der Erinnerung* von 1930: „Was hab ich nur heute geträumt?/Noch spür ich, wie ich im Schlaf/ohne Schwanken das Richtige traf,/und das Ding gehorchte aufs Wort.“<sup>27</sup> Erspürt wird bei Kraus im resultativen Sinne jener Zustand traumwandlerischer Genauigkeit bzgl. des Dichtens, der sich offenkundig von dem Modus unterscheidet, den die gleiche Tätigkeit – das Dichten – im Wachzustand hinterlässt. Im Unterschied dazu basiert das durative Traumgedicht auf der Gleichsetzung von Leben und

23 Hermann Schmitz: System der Philosophie. Zweiter Band, Erster Teil: Der Leib, Bonn 1965, S. 195.

24 Ebd., S. 213.

25 Ebd., S. 199f.

26 Ebd., S. 213.

27 Karl Kraus: Gedichte, in: Ders.: Schriften, Band 9, hg. v. Christian Wagenknecht, Frankfurt am Main 1989, S. 599.

Traum, wie dies in Eichendorffs *Frühling* von 1837, Trakls *In den Nachmittag ge-flüstert* von 1912 und sehr wahrscheinlich auch in Horst Langes *Im Geist des Traumes* sowie Reinhard Priessnitz' *privilegium minus* von 1978 der Fall ist. Alle vier Gedichte beschreiben eine Gleichsetzung von Leben bzw. Erleben und Traum und verwenden bzgl. eben dieser Gleichsetzung das Wortfeld des Spürens. Nicht der reale Traum als Resultat wird vom lyrischen Ich nach dem Erwachen erinnert, sondern erspürt wird der noch andauernde, hypnagogische Zustand des (Tag-)Träumens, der gleichfalls strukturelle Kennzeichen des Traums wie etwa Verschiebungen und Verdichtungen aufweist. Dagegen ist schließlich das inchoative Traumgedicht dadurch gekennzeichnet, dass es am Anfang der Traumsequenz ansetzt, wie dies in Wolfgang Hilbigs Gedicht *Novalis* von 1970 der Fall ist: Der Traum startet, nachdem das lyrische Ich sich aus der sozialen „Wachwelt“ zurückgezogen hat, er hat daher stark visionären Charakter.

In allen drei Fällen bestätigt sich die von Schmitz betonte Funktion der Differenz: Das Spüren einer Traumatmosfera vollzieht sich auf der Basis exzentrischer, also von „normaler“ Leiblichkeit sich unterscheidender Ich-Zustände. Hier erweist sich der Zugriff über die *Neue Phänomenologie* als Vorteil: Ist doch in der umfangreichen Sekundärliteratur zu Traummotiven und Traumstrukturen in literarischen bzw. lyrischen Texten bisher der Fokus stets auf die Bildlichkeit und nicht auf die Leiblichkeit gelegt worden.<sup>28</sup> In den vorliegenden Gedichten geht das Spüren jedoch auf ein spezifisch leibliches Befinden zurück: Sei dies bezogen a) auf die gleitend-strömende Ausleibung des lyrischen Ichs anlässlich eines faktischen Flug- und Schwebetraums (Däubler), b) auf das müde bzw. taube Verblässen seiner Vitalität (Lange), c) auf die sanft beflügelnde Exzentrik (Trakl), d) auf den Zustand der Befreitheit (Hilbig), e) auf den Zustand einer beflügelnden Getriebenheit (Priessnitz) oder f) auf den Zustand der Angst (Mayröcker). Erspürt werden stets vom Wachzustand differierende Ich-Zustände, wie sie im Traum vorliegen.

Zudem dominieren in den vorliegenden Gedichten jene zwei von Schmitz genannten Grundformen: Der Flugtraum als „Anzeichen und bildhafte Projektion privativer Weitung“ sowie der Angsttraum als „Anzeichen überwiegender Spannung des träumenden Leibes“. Die von Schmitz betonte, traumtypische „Projektion privativer Weitung“ ist etwa in dem bei Eichendorff, Trakl, Kraus, Hilbig oder Priessnitz dominanten Traumgefühl umgesetzt, leichter bzw. gänzlich beflügelt zu sein. Eichendorffs Gedicht *Frühling* entfaltet diesen Aspekt wie folgt: Im Tag-

28 Unter den Arbeiten, die die Frage nach dem Traum nicht metaphorisch begreifen, sondern das Traumähnliche als literarische Technik untersuchen, sind zu nennen: Friedrich Altenhöfer: Der Traum und die Traumstruktur im Werk Franz Kafkas, Münster 1964; Manfred Engel: Literarische Träume und traumhaftes Schreiben bei Franz Kafka. Ein Beitrag zur Oneiropoetik der Moderne, in: Träumungen. Traumerzählungen in Film und Literatur, hg. v. Bernard Dieterle, S. 233-262; Elisabeth Lenk: Die unbewusste Gesellschaft. Über die mimetische Grundstruktur in der Literatur und im Traum, München 1983; Wilhelm Richard Berger, Der träumende Held. Untersuchungen zum Traum in der Literatur. Aus dem Nachlass herausgegeben u. mit einem Nachwort versehen v. Norbert Lennartz, Göttingen 2000.

traum, angestimmt durch die Frühlingsstimmung, erspürt das lyrische Ich seine Herkunft aus dem Himmel als dem „blauen Meer der Sehnsucht“, bevor es dann erkennt, dass es „ein Traum“ war, aus welchem er freilich „im Himmel“ erwacht: „Die dunkeln Gründe säuseln kaum,/Sie schau'n so fremd herauf./Tiefschauernd fühlt er, 's war ein Traum -/Und wacht im Himmel auf.“<sup>29</sup> Kein Erwachen aus dem erspürten Traumzustand gibt es hingegen in Trakls *In den Nachmittags geflüstert*, da in diesem das Erleben eines „langen Nachmittags“ dem Erträumen von „Gottes Farben“ gleichgesetzt wird: So erlebt das Ich blaue Räume, braune Mädchen, ein weißes Tier und schwarz umsäumte Schatten „wie im Traume“ und spürt zugleich „des Wahnsinns sanfte Flügel“.<sup>30</sup> Gleiches ließe sich in den Angstträumen ausmachen, zu denen die Gedichte Langes und Mayröckers zählen: Nach Schmitz sind diese eher Ausdruck für den „Exzeß der hemmenden Engung“, die sich etwa äußert in der „Marionettenhaftigkeit des Träumers“, im „Erlebnis durchgreifender Verglebarkeit“ – man kommt laufend nicht von der Stelle –, oder in der „hemmungslosen Wandelbarkeit des Traumgeschehens.“<sup>31</sup>

Joseph von Eichendorff: Frühling (1837)

Und wenn die Lerche hell anstimmt  
Und Frühling rings bricht an:  
Da schauert tief und Flügel nimmt,  
Wer irgend fliegen kann.

Die Erde grüßt er hochbeglückt,  
Die, eine junge Braut,  
Mit Blumen wild und bunt geschmückt,  
Tief in das Herz ihm schaut.

Den Himmel dann, das blaue Meer  
Der Sehnsucht, grüßt er treu,  
Da stammen Lied und Sänger her  
Und spüren's immer neu.

Die dunkeln Gründe säuseln kaum,  
Sie schau'n so fremd herauf.  
Tiefschauernd fühlt er, 's war ein Traum –  
Und wacht im Himmel auf.<sup>32</sup>

Wir haben es hier mit einem durativen Traumgedicht zu tun, da letztlich die Unterscheidbarkeit von Wachzustand und Traumzustand nicht wirklich gegeben ist.

29 Joseph von Eichendorff: Werke, Bd. 1, München 1970 ff., S. 269f.

30 Georg Trakl: Das dichterische Werk. München 1972, S. 31f.

31 Schmitz: Der unerschöpfliche Gegenstand, a. a. O., S. 131.

32 Joseph von Eichendorff: Werke: Gedichte, Versepen, Dramen, Autobiographisches, München 1970, S. 269f.

Diese Indifferenz wird deutlich angesichts der letzten Strophe, in welcher das lyrische Ich aus dem Traum erwacht, sich aber zugleich mitten im zuvor geschilderten Traummaterial – dem Himmel – wiederfindet. Die damit verbundene Ambivalenz im Sinne einer Ununterscheidbarkeit ist in dieser letzten Strophe durch die leibliche Regung des „Schauers“ noch zusätzlich markiert, denn damit ist sowohl eine körperliche Reaktion infolge starker Angstgefühle als auch ein sogenannter Wonnenschauer evoziert. In jedem Fall bleibt ein ambivalenter Beigeschmack, der für dieses Frühlingsgedicht Eichendorffs generell kennzeichnend ist: Die Bewegung des Fliegens aus der ersten Strophe ist untrennbar verbunden mit den sich in der letzten Strophe eröffnenden fremden und dunklen Abgründen. In doppelter Hinsicht ist also mit Hermann Schmitz zu betonen, dass in diesem Eichendorffschen Gedicht „Angst den Flug begleitet, sei es, dass dieser aus Angst hervorgeht oder in Angst mündet.“<sup>33</sup> Wenn daher im „Frühling“, wer irgend fliegen kann – also wohl der Sänger –, auch Flügel nimmt und sich hinaufschwingt in sein „himmlisches“ Element, dann ist dies dennoch keineswegs ein reiner Ausdruck der Freude. Der hier beschriebene Flug ist zwar durch freudiges Grüßen der himmlischen und irdischen Sphären beschrieben, also durch Gesten, die „hochbeglückt“ bzw. „treu“ vollzogen werden. Entscheidend aber ist, dass das schließliche Erwachen aus diesem Flugtraum vom lyrischen Ich bzw. „Er“ mit einem Gefühl verbunden ist, dass erneut als „tiefschauernd“ bezeichnet wird. Dieser finale Schauer ist allerdings eher negativ, denn der leitmotivische Schauer ist im Gedicht doppelt beschrieben. Ist es in der ersten Strophe wohl ein Wonnenschauer, ausgelöst durch Lerchengesang und anbrechenden Frühling, so handelt es sich in der letzten Strophe um einen Kontrast: Der zweite Schauer, der nicht akustisch, sondern visuell evoziert wurde, wird ausgelöst durch die ausgesprochen dominanten „dunkeln Gründe“, die ein enormes Potential der Verunsicherung ausstrahlen.

Diese Ambivalenz, die für durative Traumgedichte generell kennzeichnend ist, geht vor allem aus der reziproken Lagesituation dieses Flugtraums hervor: Das Erlebnis der Höhe (fliegen, hochbeglückt, Himmel) ist untrennbar verbunden mit dem Erleben der Tiefe (tiefer Schauer, tiefer Blick ins Herz, dunkle, heraufschauende Gründe, tiefschauernes Traumgefühl). Die ambivalente Gleichzeitigkeit dieser beiden vollkommen konträr attribuierten Dimensionen bleibt in fast allen Strophen bestimmend, nur die dritte Strophe, in welcher Treue, Sehnsucht und Herkunft die entscheidenden Motive darstellen, ist von dieser Ambivalenz ausgeschlossen. Alles Irdische hingegen bleibt zwiespältig im beschriebenen Sinne. Und noch ein weiterer Aspekt der Ambivalenz bleibt deutlich: Wie die gesamte Dimension der Höhe an die akustische Impression des lyrischen Subjekts gebunden ist, so ist die gesamte Dimension der Tiefe mit Lautlosigkeit und dem Beobachtet- und Erkanntwerden des lyrischen Subjekts verknüpft. Die Frage Claus Sommerhages, ob hier „allen Ernstes die Poesie eintreten [würde] in das Mysterium Marias und

33 Schmitz: System der Philosophie, Band II, 1: Der Leib, Bonn 1965, S. 199f.

der Dichter leibhaftig aufgefahren sei in den Himmel<sup>34</sup>, sie ist daher zu verneinen. Die himmlische Levitation ist ja reines Traummaterial, welches jedoch eher der Illustration einer Erfahrung dient, die traumspezifisch ist: Eben die Überlagerung von Flug- und Angsttraum. Dass das lyrische Ich gegen Ende aus dem Traum erwacht und sich „im Himmel“ befindet, ist zwar eher als Ausdruck der Erleichterung zu verstehen, ist doch der Himmel – im Unterschied zu den schauerlichen Tiefen der irdischen (Ab-)Gründe – der Ort der Sehnsucht und des heimatlichen Gefühls. Entscheidend aber ist, dass hier – wie in den meisten durativen Traumgedichten – eine Ambivalenz angesichts der Frage bleibt, ob das Geschehen real oder geträumt ist. Ähnlich ist dies im folgenden Traumgedicht Georg Trakls.

Georg Trakl: In den Nachmittag geflüstert (1912)

Sonne, herbstlich dünn und zag,  
Und das Obst fällt von den Bäumen.  
Stille wohnt in blauen Räumen  
Einen langen Nachmittag.

Sterbeklänge von Metall;  
Und ein weißes Tier bricht nieder.  
Brauner Mädchen rauhe Lieder  
Sind verweht im Blätterfall.

Stirne Gottes Farben träumt,  
Spürt des Wahnsinns sanfte Flügel.  
Schatten drehen sich am Hügel  
Von Verwesung schwarz umsäumt.

Dämmerung voll Ruh und Wein;  
Traurige Gitarren rinnen.  
Und zur milden Lampe drinnen  
Kehrst du wie im Traume ein.<sup>35</sup>

Relativ eindeutig haben wir es auch bei Georg Trakls *In den Nachmittag geflüstert* mit einem durativen Traumgedicht zu tun. Es handelt sich sehr wahrscheinlich um die Darstellung eines Tagtraums, der sich vom Nachmittag bis zur einsetzenden Dämmerung erstreckt und den in der vierten Strophe genannten Zustand – „wie im Traume“ – wohl auch auf die Wahrnehmung der übrigen Strophen beziehbar macht. Denn sehr präzise gleicht dieses Gedicht dem von Schmitz beschriebenen Zustand der Ausleibung als einer „Ergossenheit in das chaotisch-mannigfaltige Kontinuum der Dauer und Weite – dem vegetativen Dahinleben und Dahinwäh-

34 Claus Sommerhage: Romantische Aporien. Zur Kontinuität des Romantischen bei Novalis, Eichendorff, Hofmannsthal und Handke, Paderborn 1993, S.201.

35 Georg Trakl: Das dichterische Werk, München 1987, S. 31.

ren („Dösen“), aus dem wir zu uns kommen, als wären wir weit weg gewesen.“<sup>36</sup> Die Wahrnehmung des „wachen Träumers“ ist nach Schmitz dadurch charakterisiert, dass Zeit und Raum nicht gesondert sind, sondern „ein indifferentes, in Dauer und Weite ergossenes Kontinuum“ bilden.<sup>37</sup> Was also im dösenden Tagtraum wie auch im Gedicht Trakls fehlt, das sind die von Schmitz genannten fünf Aspekte der primitiven Gegenwart, also Hier, Jetzt, Dasein, Dieses, Ich: Sie spielen im Gedicht keinerlei Rolle. Das dünne Sonnenlicht, das fallende Obst, die herbstlichen Blätter, das niederbrechende Tier und die singenden Mädchen: All diese Impressionen stehen im Zeichen der Stille und der gedehnten Zeit. Die in der Regel aufschreckenden Schussgeräusche werden nurmehr als „Klänge“ wahrgenommen, und auch die Lieder sind bereits verweht. Trotz der im Präsens dargestellten gegenwärtigen Wahrnehmung des lyrischen Ichs fehlt jegliche Form der Plötzlichkeit, die Zeit scheint stillzustehen, der einzelne Augenblick ist zu einem „langen Nachmittag“ gedehnt, sämtliche Impression scheinen in „Stille“ – also Geräusch- und Ereignislosigkeit – versunken. Und doch ist all dies kein Traum, sondern ein traumartiger Zustand, was an der Ambivalenz erkennbar ist, die das Gedicht deutlich markiert, wie Hans Helmut Hiebel mit Recht bemerkte:

Trotz der romantischen Aufzählung positiver Wahrnehmungen und Stimmungsmomente (blaue Räume, braune Mädchen, Lieder, Farben, Gitarre, mildes Lampenlicht, Traum) überwiegt schließlich der durch negative Eindrücke Angst und Trauer (traurige Gitarren') auslösende Charakter der Komposition: „Sterbeklänge von Metall' (Sterbeglocken? Schüsse auf der Jagd?) tragen den Tod in die Idylle.“<sup>38</sup>

Auch eine Konkretion dieses Geschehens im Sinne der Schmitzschen Kategorie des „Dieses“ ist nicht auszumachen, was allein am fast völligen Fehlen von Artikeln, aber auch an dem seltsamen Effekt der Farbgebung der hier beschriebenen Gegenstände deutlich wird. Die blauen Räume, das weiße Tier, die braunen Mädchen und die schwarz verwesten Schatten sind nicht naturalistisch identifizierbar. Es sind aber auch keine Symbole, sondern vielmehr Stimmungsträger, geprägt von dem Versuch der Verdichtung einer ambivalenten, als Traumgeschehen begriffenen Atmosphäre. Die Farbworte stellen demnach aus ihren ursprünglichen Zusammenhängen abgelöste Stimmungsträger dar, Abstraktionen, die jedoch zugleich als Impressionen eines Tagtraumgeschehens lesbar sind: Darin liegt die große Leistung dieses Gedichtes. Die Farben dieses Gedichtes stehen somit zwar im Zeichen einer abstrakten bzw. ungegenständlichen Szenerie und markieren – so Hiebel – den „Übergang der gegenständlichen Kunst in die ungegenständliche“: „Obwohl das Farbadjektiv ‚weiß‘ möglicherweise auf Unschuld, Reinheit und auch Blässe und Krankheit weist, ist die Kombination weißes Tier letztlich eine Wirklichkeit,

<sup>36</sup> Schmitz: Der unerschöpfliche Gegenstand, a. a. O., S. 122.

<sup>37</sup> Ebd., S. 50.

<sup>38</sup> Hans Helmut Hiebel: Das Spektrum der modernen Poesie. Interpretationen deutschsprachiger Lyrik 1900-2000 im internationalen Kontext der Moderne. Teil I (1900 – 1945), Würzburg 2005, S. 144.

die das Alltägliche verlässt, eine Kreation im Sinne der abstrakten Malerei.<sup>39</sup> Zugleich aber sind diese Farben als „Gottes Farben“ an den Vorgang des Träumens gebunden, welcher sich eben durch ein Fehlen jeglicher Konkretion im Sinne der fünf Aspekte der primitiven Gegenwart, also dem „Hier, Jetzt, Dasein, Dieses, Ich“ auszeichnet. Schon den ersten Zeilen der ersten zwei Strophen fehlt das Verb, wodurch dieser Aspekt des Zeit- und Bewegungslosen evoziert wird. Die beiden sich jeweils anschließenden „und“, die eigentlich ein Verb voraussetzen, stehen daher etwas schwebend und unbezüglich im Raum. Dadurch aber unterstreichen sie die Erfahrung träumender Leiblichkeit, in welcher der Erfahrungsraum eben als „indifferentes, in Dauer und Weite ergossenes Kontinuum“ erlebt wird. Entsprechend ist auch die mit der dritten Strophe einsetzende Verstörung ohne jede Plötzlichkeit und ursächlichen Bezug, weshalb sie sofort wieder überführbar ist in die in der letzten Strophe beschriebene Stimmung der Ruhe und Melancholie. Kurz: Trakls Gedicht ist wiederum ein hervorragendes Beispiel dafür, dass die sprachlich-semantischen Abstraktionsprozesse des Expressionismus kein Indiz für das Aussparen leiblicher Erfahrungen sind, im Gegenteil.

Theodor Däubler: Gesicht (1916)

Die Träume werden von den Fischen fortgetragen.  
Wir strömen schlafend in die Zuflucht der Kristalle.  
Du wandelst dich in einer klaren Wanderhalle:  
Das Wogen um den Fisch ist eigensanftes Wagen.

Wir werden silberblau vom Mondfisch fortgetrieben.  
Der Mond ist unter uns: wir dürfen schlafhaft reiten.  
Die Wandelwände gleichen sich auf sieben Seiten:  
Wie wahr die Wasserwürfel sich durch uns beschieben.

Die hergeträumte See wird selbst zum Sterne werden.  
Wir sind ihr wachsam auf den Berg zuvorgeschritten,  
Gelangten zu der Seele ungeheuern Mitten:  
Wir kehren heim und unterträumen eigne Erden.

Darum ist unser Alp so drückend schwer zu kürzen.  
Wir müssen Schreckensgipfeln auf dem Atmen spüren.  
Zurück zum Traum mit seinen flinken Flügeltüren:  
Wir werden dieses Meer zu den Kristallen stürzen.<sup>40</sup>

Auch bei Däublers Gesicht handelt es sich sehr wahrscheinlich um ein duratives Traumgedicht, insofern der Traumzustand im Gedicht selbst weder einsetzt noch rekapituliert wird, sondern andauert. Dieser fortdauernde Zustand ist vor allem am Motiv des Fortgetragen-Werdens, des Forttreibens bzw. Strömens erkennbar,

39 Ebd.

40 Theodor Däubler: Das Sternenkind, Leipzig 1916, S. 31.

mit welchem die erste Strophe markant eröffnet. Schon das Titelgedicht jenes Bandes, in welchem dieses Gedicht *Gesicht* erschien, thematisiert ein ähnliches Motiv. In *Sternenkind* heißt es: „Ich wähle die Seele, erwäge die Geister und schwebe als Traum.“ Im Unterschied dazu ist in *Gesicht* jedoch stärker die Dynamik des Traumgeschehens selbst erfasst, die Art und Weise also, wie sich ein Traum als Zustand gleichsam „anfühlt“, wobei der Titel selbst auf diesen eher portraittierenden Aspekt hinzuweisen scheint. Jenes „Gesicht“, welches Däubler dem Traum verleiht, ist also von der bereits angedeuteten Motivik passiven Gleitens und Strömens geprägt: Eine formale Dynamik, welche gegenüber der eher inhaltlichen Darstellung genuiner Traumbilder mindestens gleichgewichtig scheint. In seinem gleichfalls 1916 erschienenen Prosaband *Mit silberner Sichel* beschreibt Däubler den Traum sehr ähnlich als ein „Seeleuchten der Seele“, als „ein seliges Aus-sich-selbst-Emporflimmern“<sup>41</sup>, wobei ein vergleichbar dynamischer bzw. zentrifugaler Aspekt beschrieben wird. Daneben gibt es eher zentripetal wirkende Träume, die in den Worten Däublers „perlmutterhaft leuchtend über unsre Schlummerseligkeit dahingleiten: sie sind jedoch nicht wir, sie beschweben uns von außen her.“ Zudem gebe es „auch einen Traumberg in uns“, welcher „von Brunststurm, einem Leidenschaftsuchenden, von Zorngewittern umrauscht“<sup>42</sup> sei.

Zieht man diese Typologie bei der Deutung heran, dann scheint es sich in *Gesicht* eher um zentrifugale denn zentripetale Traumdynamiken zu handeln. Das Ausströmen und Forttreiben nimmt den Träumenden mit sich fort, weshalb dieser nach einem „schlafhaften Mondritt“ in Strophe drei am Ende auch heimzukehren meint. Und doch ist es eine Reise „zu der Seele ungeheuern Mitten“, also eine Reise ins eigene Selbst, welches freilich nahezu ozeanische Ausmaße annimmt. Man könnte im Sinne Schmitz von einer Art Flugtraum sprechen, bei welchem „die privative, von der Engung sich abspaltende Weitung des Leibes“<sup>43</sup> erfahren wird. Diese Dynamik verdeutlicht nicht zuletzt die im Wachzustand erneut sich einstellende Erfahrung leiblicher Engung, wie sie Däubler im Bild des drückend schweren „Alps“ mit seinen „Schreckensgipfeln auf dem Atmen“ anzeigt, das gleichsam die Kehrseite der zuvor „unterträumten eignen Erden“ darstellt. Natürlich folgt die Bildlichkeit des Gedichtes ganz eindeutig einer nicht nur phänomenologischen, sondern vor allem rhetorischen Logik, wie die Fülle an Alliterationen (wandeln, Wanderhalle, Wogen, Wagen, Wandelwände, Wasserwürfel) deutlich anzeigt. Aber dennoch ist der dynamische Aspekt auffallend, der sich auch in den wahrscheinlich auf die Bildsequenzen dieses Traumes zu beziehenden Passagen aus der zweiten Strophe – „Die Wandelwände gleichen sich auf sieben Seiten:/Wie wahr die Wasserwürfel sich durch uns beschieben“ – ausdrückt. Insofern beschreibt Däublers *Gesicht* letztlich die leiblich erspürten Stadien eines Traumzustandes, vom „wogenden“ Ausströmen des Träumenden zu dessen Beginn über das propriozeptive Gefühl des Erreichens einer gewissen Höhe im „schlafhaften“ Ritt auf

41 Theodor Däubler: *Mit silberner Sichel*, Leipzig 1920, S. 18.

42 Ebd., S. 19.

43 Schmitz: *Der unerschöpfliche Gegenstand*, a. a. O., S. 131.

dem Mond bis hin zur heimkehrenden Immersion in die „eigenen Erden“, welche von dem genannten Gefühl einer existentiell bedrückenden Schwere begleitet ist.

Horst Lange: Im Geäst des Traumes

Wie die Dinge starben,  
Sahst du schon im Anbeginn,  
Selbst die großen Farben  
Wechselten und sanken müde hin.

Deine Worte staubten ein:  
Unbefruchtet, als ein dürres Laub,  
Und du spürtest jeden Widerschein  
Wie ein altes Lächeln, tiefgefurcht und taub.

Wußtest nichts von dir,  
Nichts, das deinen Schlaf bedecken darf –  
Als ein dumpfes Strecken wie ein Tier,  
Das sich gelb im hohen Grase niederwarf.

Das Kristall der Nacht  
Blühte fern von deinem Angesicht,  
Alle Stimmen wurden lind und sacht –  
Aber du entgingst dem strengen Tage nicht.<sup>44</sup>

Auf den ersten Blick ist man geneigt, dieses Gedicht Host Langes zur resultativen Traumlyrik zu zählen: Die letzte Zeile scheint ein Erwachen im Sinne einer Konfrontation des im „Geäst des Traumes“ sich bewegenden lyrischen Subjekts mit „dem strengen Tag“ zu formulieren, insofern wäre der gesamte Vorspann zu dieser letzten Zeile als eine Art Rekapitulation eines für sich abgeschlossenen Traums zu lesen. Allerdings ist diese Zuordnung keineswegs eindeutig, denn auch die gänzlich konträre Zuordnung des Gedichts zur durativen Traumlyrik ist denkbar. Dann wäre das „Geäst des Traumes“ zu verstehen als ein Zustand der Umnebelung des lyrischen Ichs, der sich auch am „strengen Tage“ einstellt. Für eine solch „durative Deutung“ spricht nicht zuletzt die durchaus verzweifelte Vita Horst Langes, der als 1904 in der ehemaligen Hauptstadt Schlesiens, in Liegnitz geborener Dichter zur Generation „neunzehnhunderttraurig“<sup>45</sup> zählte und den Langes Freund Jürgen Eggebrecht im Rückblick als „einen langsam zerstörten Menschen“ beschrieb. Dies hat zweifellos auch mit der Verstrickung Langes in Schuldzusammenhänge im Zuge des Nationalsozialismus zu tun, auf die an dieser Stelle freilich nicht genauer eingegangen werden kann. Wir können die Frage nach der Zuordnung auch ohne biographischen Exkurs entscheiden, wenn wir den Titel des Gedichts zur Klärung

<sup>44</sup> Horst Lange: Das tägliche Brot, Grimma 2010, S. 34.

<sup>45</sup> Peter Huchel, „Europa neunzehnhunderttraurig“, in: Ders.: Gesammelte Werke, II, Frankfurt am Main 1989, S. 218.

heranziehen: In einem resultativen Traumgedicht *orientiert* sich das lyrische Ich im „Geäst des Traumes“, in einem durativen Traumgedicht hingegen *verstrickt* es sich in dieses „Geäst“. Für die erste Deutung spricht, dass hier eine relativ präzise Chronologie vorliegt, die durchaus vergleichbar dem Gedicht Däublers einen Anfang bzw. Anbeginn, eine Entwicklung vom Absterben (Strophe 1) über die Taubheit (Strophe 2) und animalische Dumpfheit (Strophe 3) des lyrischen Ichs hin zu einer Art Linderung (Strophe 4) dieses Zustands sowie schließlich ein Ende im einsetzenden „strengen Tag“ nennt. Die Frage ist jedoch, ob dieser Tag und die damit assoziierte Strenge nicht schon im Anbeginn präsent ist, es sich also um eine *tagtägliche* Verstrickung „im Geäst des Traumes“ handelt, und nicht um die Schilderung genuiner Traum Inhalte im Schlafzustand. Dafür spricht auch, dass sich die in diesem Gedicht geschilderten Ich-Zustände fern der Nacht abspielen (Strophe 4), und dass der Schlaf „unbedeckt“ ist (Strophe 3): Der Traum ist also offenkundig nicht an seinem ihm angestammten Ort platziert.

Wie im Falle Eichendorffs, Trakls und Däublers, so spricht auch im Falle dieses Gedichtes das hohe Maß an Ambivalenz für die durative Deutung. Denn die Nacht als eigentlicher Ort des Traumes ist in diesem Gedicht als blühend, als kristallin evoziert, damit jedoch strikt getrennt von den morbiden bzw. lethargischen Zuständen, wie sie in der ersten Gedichthälfte beschrieben sind. Paradoxerweise also ist das Medium des Traumes – die Nacht – gerade nicht präsent, was ja schlussfolgern lässt, dass alles Geschehen am „strengen Tage“ stattfindet. Man ist daher versucht, die ausgesprochen kritischen Attribute des Morbiden (Dinge starben), Lethargischen (müde Farben) und Fruchtblosen (unbefruchtete Worte), aber auch die auffallende „Ich-Fremde“ als eher bei strengem Tageslicht ersichtliche Defizite zu werten: Farbsinn, Sprache, Gespür, Selbstgefühl und auch Gehör des lyrischen Ichs, welches sich nicht von ungefähr in der „uneigentlichen“ Form der zweiten Person adressiert, scheinen also nicht in der „fernen“ Nacht, sondern am „strengen“ Tage auf ein Minimum reduziert. Und wenn dieser offenkundige Dämmerungszustand des lyrischen Ichs am „Tage“ registriert wird, da das lyrische Ich ihm nicht „entgehen“ kann, dann ist dies Gedicht auch kein Traumprotokoll, sondern die Diagnose einer existentiellen Lethargie. Diese Lethargie scheint mit einer Ich-Entfremdung zusammenzuhängen, die das Wahrnehmungsvermögen stark beeinträchtigt, und die zugleich die Möglichkeit der Erholung – der bedeckte Schlaf – sowie der Immersion ins Phantastische – Kristall der Nacht – verunmöglicht.

Erklären lässt sich so auch, warum dieses Gedicht keine Züge jener typischen Traummotivik – Angst- und Flugtraum – variiert, wie sie den Gedichten Eichendorffs, Däublers, Hilbigs, Priessnitz' oder Mayröckers zugrunde liegen. Stattdessen dominiert eine Atmosphäre des Protopathischen, also eine gestörte und entdifferenzierte Wahrnehmung bzw. eine „Tendenz zum Dumpfen“, die Schmitz in ähnlicher Form dem Zustand der Müdigkeit zuschreibt. Diese Müdigkeit bleibt jedoch unerfüllt: Das Aufblühen der Nacht in der Ferne und die damit verbundene Transformation der Wahrnehmung in schwache, zärtliche und somit auch lindernde Formen sind zwar ins Aussicht gestellt, aber nicht umgesetzt. Sie scheitern am Tag, dem wohl auch gewisse Pflichten assoziiert sind, und sie scheitern vor al-

lem am in Strophe 3 geschilderten Unvermögen, in den heilsamen Schlaf zu finden. Der Schlaf bleibt somit ein fremder, als animalisch und erniedrigend (niederwarf) umschriebener Zustand der Bewusstlosigkeit, ja der Ich-Entfremdung. Eben daran erkennen wir jedoch die für durative Traumlyrik sehr charakteristische Ambivalenz.

Karl Kraus: Versuch der Erinnerung (1930)

Was hab ich nur heute geträumt?  
Noch spür ich, wie ich im Schlaf  
ohne Schwanken das Richtige traf,  
und das Ding gehorchte aufs Wort.

Nicht war zwischen hier und dort  
die letzte Entscheidung schwer.  
Jetzt schwank ich, ob es nicht mehr  
den Zweifel gab oder noch nicht.

Nichts hatte und alles Gewicht  
und federleicht alle Last.  
Noch fühl ich, wie es sich paßt,  
noch mess ich mit anderem Maß.

Und weiß schon, daß ich's vergaß.  
Und nur, daß es glich jener Lust,  
bevor ich ins Leben gemußt,  
und jener, wenn es vorbei.

Dazwischen ist alles versäumt,  
und alles ist einerlei.  
Wenn ich nur wüßt, was es sei,  
wovon ich heute geträumt!<sup>46</sup>

So unverkennbar Trakls *In den Nachmittag geflüstert* ein duratives, so unverkennbar ist Karl Kraus' *Versuch der Erinnerung* ein resultatives Traumgedicht. Auch und gerade deshalb fällt die Differenz zu den bisherigen Gedichten auf, denn im Mittelpunkt steht hier eine vergleichsweise traumuntypische Entscheidungsfreude, die frei ist von Zweifel und ganz geprägt ist von einer „traumwandlerischen Sicherheit“ in puncto Entscheidungen: „Noch spür ich, wie ich im Schlaf/ohne Schwanken das Richtige traf,/und das Ding gehorchte aufs Wort.“ Speziell der letzte Punkt verwundert, insofern die hier beschriebene Souveränität des Träumenden nur bedingt jenem „Erlebnis durchgreifender Vergeblichkeit“ entspricht, welches Träume häufig prägt. Im Unterschied zu den übrigen Autoren dominieren also keine

<sup>46</sup> Karl Kraus: Gedichte, in: Ders.: Werke, Band 9, hg. v. Christian Wagenknecht, Frankfurt am Main 1989, S. 599.

Bilder passiver Getriebenheit. Kraus betont vielmehr das diesen Traum kennzeichnende Gefühl der Dominanz gegenüber den Dingen, welches zugleich Züge einer pränatalen wie postmortalen Lust trägt, wie die vierte Strophe betont. Kraus deutet also auch auf eine Entgrenzungsmöglichkeit mittels des Traumes hin, die in *Versuch der Erinnerung* immer wieder in ihrer Leichtigkeit auf das Motiv der Entscheidung bezogen ist.

Das Gedicht startet schwungvoll im auftaktenden Dreieheber mit zweisilbiger Senkung und männlicher Kadenz; ein Metrum, dass im Gedicht jedoch nicht durchgehend beibehalten, sondern nur sporadisch im jeweils ersten Vers einer Strophe wiederholt wird. Es liegt die Vermutung nahe, dass diese bewusste Durchbrechung des Metrums durch den meist komplexeren Silbenrhythmus eine inhaltliche Thematik aufgreift und spiegelt: Den changierenden Zustand des Erwachen zwischen „nicht mehr“ und „noch nicht“. Seltsam ist die Wiederholung der Eingangsfrage am Ende, an deren Stelle ja auch eine fundiertere Antwort auf eben diese Frage, also eine gründlichere Immersion in die Trauerinnerung denkbar wäre. Dies geschieht etwa im Gedicht Friederike Mayröckers, wie wir noch zeigen werden.

Wolfgang Hilbig: Novalis (1970)

ich ging von ihren tischen voller speisen  
hinaus und trank im saal der schatten  
was abend in den garten warf mit matten  
düften denn ich sah die nacht verwaisen

trunken stieß ich auf die straße in das dunkel  
die mich führte so wie einst ein gott es plante  
seit ich spürte daß die schultern alles fallen ließen  
blühn blumen auf ringsum die ich kaum ahnte

allem ledig seh ich nun vor meinen füßen  
licht zerspringen und die hohen nächte grüßen  
mit freiheit mich und ich hab raum

für meinen schmerz in dem die liebe ruht  
und gottesnah und frei von hab und gut  
geh ich und unerschöpflich wird mein traum.<sup>47</sup>

Man kann mit Jaak de Vos davon ausgehen, dass dieses Gedicht Wolfgang Hilbigs nicht als Anspielung auf konkrete biographische Details aus dem Leben des Titelhelden – Novalis alias Friedrich von Hardenberg – zu verstehen ist, es also wenig Sinn macht, diesbezüglich nach Parallelen zu suchen. Dass in der ersten Strophe ein lyrisches Ich Abschied nimmt von einer sozialen Gemeinschaft, dies ist keine

<sup>47</sup> Wolfgang Hilbig: *Abwesenheit. Gedichte*, Frankfurt am Main 1979, S. 51.

Anspielung auf Biographisches, sondern zunächst Ausgangspunkt einer Hinwendung zur Sphäre der Nacht. Dieser Abschied, auch darin ist de Vos zu folgen, scheint eher zögerlich denn entschlossen, eine eher gehemmt wirkende Trennung, bei welcher das hinausgehende Ich etwa „im saal“ verbleibt, sich aber schließlich dennoch einer Welt des Draußen zuwendet, in welcher ein matt duftender abendlicher Garten schließlich in die „verwaiste“, also wohl von der Tischgesellschaft verkannte Nacht überführt. Der dann entstehende neue Zustand des lyrischen Ichs scheint von Rausch und Trunkenheit geprägt, wobei die Lösung von der Tischgesellschaft aus der ersten Strophe nun fortgeführt wird durch das Fallenlassen einer geschulterten Last: Dies eröffnet den Blick auf ein nicht erahntes Blumenmeer. Diese Lösungsmotivik wird auch in den Terzetten fortgeführt, denn durch sie eröffnet sich dem lyrischen Ich nun eine lichtdurchflutete Welt, in welcher Nacht, Freiheit und Liebesschmerz die dominanten Elemente darstellen. Zugleich hat die Freisetzung eine religiöse Komponente, denn „frei von hab und gut“ zu sein heißt hier auch „gottesnah“ zu sein. Vor allem aber eines wird möglich durch die Lösung von der sozialen Welt und ihren wohl eher materiellen Werten: „unerschöpflich wird mein traum“.

Man kann daher mit Jaak de Vos davon ausgehen, dass in diesem Gedicht „ein Rückzug aus der konkreten, materiellen Wirklichkeit in eine ‚Traum‘-Welt poetisiert wird, für den dann die ‚romantische‘ Vorstellung der Nacht, der (blauen) Blume“ herangezogen wird.<sup>48</sup> Auffallend ist zudem der kontrastive Bezug zwischen der ersten und der letzten Zeile, denn der Weg des lyrischen Ichs führt von den „tischen voller speisen“ hin zu einem „unerschöpflichen“ traum, also aus der materiellen Realität in einen spirituellen Bereich. Dieser Übergang ist zudem einer, der aus der Vergangenheit bzw. dem Präteritum der beiden Quartette in das Präsens der beiden Terzette, also aus der prosaischen Vergangenheit in die poetisch überhöhte bzw. „romantisierte“ Gegenwart führt. Was hier also den Traum kennzeichnet, das ist die Wunschkonstruktion, sich ins Uferlos-Romantische zu lösen. Ein ähnlicher Wunsch prägt den Traum von Reinhard Priessnitz.

#### Reinhard Priessnitz: privilegium minus (1978)

wieder ein traumreiter tag  
und das eisenlicht schmilzt.  
mein königreich sei ein pferd,  
auf seinem thron sei gut ruhn.

wächterlos blickte der himmel  
aus tigeraugen, wie nun, es schäumten

<sup>48</sup> Jaak de Vos: „Du knüpfest zwischen Nationen / Aus noch getrennten, fernen Zonen / Ein heiliges, geweihtes Band“ Novalis und Hölderlin in der Lyrik der ehemaligen DDR, in: Erika Tunner (Hg.): Romantik – eine Lebenskräftige Krankheit: ihre literarischen Nachwirkung in der Moderne, Amsterdam Atlanta 1991, S. 87-120, hier S. 94.

mancher sonnen korallen  
und schwarze tauben

schwenkten stumm ihren hut.  
wir trügen die krone aus wind  
wie die achtung der stadt;  
unsere reise, als rose,

vielblättrig, blühte wo immer  
wir führen, königin irrfahrt,  
mit dornen, von unseren lippen der tau  
erfrischte des morgens das land;

und landzungen, ertappt, flögen  
entzwei und sich lösend,  
und flögen als vögel  
morgenlandküstenentlang;

dass dein flügel- mein hufschlag wär,  
träum ich, und spüre den sporn,  
der uns treibt, als eisen im licht,  
das eben mich reitet

und schmilzt wie der thron;  
nur die irrfahrt bleibt täglich,  
drüben die vögel tönen  
und der morgen ist schön.<sup>49</sup>

Dass es sich auch bei diesem Gedicht um eine Art Wunschtraum handelt, verdeutlicht in erster Linie die grammatikalische Gestaltung, die Priessnitz ausgesprochen feinsinnig aufbaut. Auffallend am Gedicht ist die suggestive Verwendung des Optativ in der ersten Strophe, die an Max Frischs „Mein Name sei Gantenbein“ denken lässt. Durch den anschließenden Einsatz des Konjunktiv II in den Strophen 3, 4 und 5 verleiht Priessnitz dem Gedicht nämlich eine unmissverständlich kausale Struktur: Gesetzt den Fall, ich würde ein königliches Pferd wie einen Thron reiten, dann würde all dasjenige geschehen, was in den genannten Strophen im Konjunktiv II formuliert ist: Die Tauben würden Spalier stehen und grüßen, unsere Reise würde auf jeder ihrer Stationen aufblühen, der Tau unserer Lippen würde das Land erfrischen und die Landzungen würden an unserem Küstenritt an uns vorbeifliegen wie die Vögel. Insofern ist dieser „Traumreitertag“ eine Phantasie der Fahrt, der Flugreise, des morgendlichen Rittes auf einem geflügelten Pferd. Offen bleibt dabei, worauf in Strophe 6 das „Du“ bezogen ist: Ist damit eine dritte Person neben Pferd und lyrischem Ich gemeint, oder adressiert damit das lyrische Ich sein Pferd selbst? Zumindest bleiben beide Lesarten im Geltungsbereich des Traummaterials, von welchem dieses Gedicht grundlegend geprägt ist. Dabei ist man angesichts des

<sup>49</sup> Reinhard Priessnitz: vierundvierzig gedichte, hg. v. Heimrad Bäcker, Linz, Wien 1978, S. 10.

signifikanten Titels versucht, im Gedicht eine Art Traumreich auszumachen: Meint „Privilegium minus“ doch im engeren Sinne eine kaiserliche Urkunde aus dem Jahre 1156, mit welcher die „Marcha Austria“ in eine vom Herzogtum Bayern unabhängiges Herzogtum umgewandelt wurde: „Privilegium minus“ ist also letztlich die „Geburtsurkunde“ der heutigen Republik Österreich. Insofern ist die royalistische Metaphorik des Gedichts sowie dessen Geste der Befreiung wohl auf den Titel zu beziehen: Das schmelzende Eisenlicht und der wächterlos blickende Himmel suggerieren eine Bewegung der Freisetzung.

Friederike Mayröcker: Seraphim, oder vor einer Reise (1995)

wessen Augendeckel, Ohrläppchen –  
*deck-chair* mitten im engen Zimmer (wehend)  
 drauszen Regen, vom hochgelegenen Fenster Hotelfenster  
 in einer fremden Stadt träume ich DAS GEWIMMEL  
 in den *squares* in den *avenues* – :  
 ICH BIN ANGST!                    Habe geträumt eine Serpentine  
 einen Seraphim einen Berg hinauf zierlich unbeleuchtet oder  
 mit kleinen Lämpchen wie in der Erinnerung sommerlicher  
 Lauben, mit Mutter zufusz unterwegs, manchmal ein  
 Scheinwerfer spürt uns auf, immer der Abgrund links oder rechts  
 Havelock Trenchcoat Burbury, die englische Küste bei Dover ich  
 habe geweint irgendeine englische Königin will uns  
 empfangen –                    ich verstehe das alles nicht  
 sehe den Sprung in der Tasse, nagende  
 Angst und Tränen. Sie hält mich ab in die Tiefe zu  
 springen/ (schreiend) : *ich kann nicht mehr!*  
 (*es scheint und bemoost die Wirkware*)<sup>50</sup>

Das Gedicht Mayröckers steht wohl wie dasjenige von Karl Kraus unter einem resultativen Vorzeichen: Das erlebte Traumgeschehen wird nachträglich erinnert und in seinen wichtigsten Inhalten rekapituliert. Anders als bei Kraus geht es dabei nicht um ein den Traum dominierendes Vermögen bzw. eine Fähigkeit, sondern um Traumbilder sowie die diese Bilder begleitenden Gefühle. Zudem fehlt die Einbindung dieses Geschehens in eine genuin lyrische Form, das Gedicht ist reimlos und ohne erkennbares Metrum, stattdessen überwiegt der Eindruck einer tagebuchähnlichen Notiz bzw. Traumskizze. Diese Skizze nennt im Grunde zwei verschiedene Träume, und zwar jenen über großstädtisches Gewimmel und jenen über den Gang mit der Mutter entlang einer Serpentine an der englischen Küste bei Dover. Beide Träume zeugen von extremer Angst, wie der in Kapitalchen gesetzte Ausrufesatz inmitten der Notiz – „Ich bin Angst“ – fast schlagartig hervorhebt. Die anschließende Interpunktion lässt dabei vermuten, dass diese Angst auf

<sup>50</sup> Friederike Mayröcker: *Gesammelte Gedichte 1939 – 2003*, hg. v. Marcel Beyer, Frankfurt am Main 2004, S. 634.

jenes Gewimmel in den „squares“ und „avenues“ fremder Städte bezogen ist, allerdings kehrt ein vergleichbarer Hinweis auf die „nagende Angst“ auch am Ende der zweiten Traumskizze wieder. Grundsätzlich ist das Gedicht zwischen Traum und Trauma angesiedelt, es handelt sich also in beiden dargestellten Träumen um Angstträume.

Auffallend ist der Bezug zum jüdischen Mythos der Seraphim, jener himmlischen Wesen, vorgestellt mit Angesicht, Händen und sechs Flügeln, wie sie aus dem sechsten Kapitel des Buches Jesaja bekannt sind. Diese scheinen im Kontext der hier geschilderten Inhalte schwer einordbar und könnten evtl. als Alliteration zu den Serpentinaugen Eingang ins Gedicht gefunden haben. Denkbar ist aber auch, dass diese Assoziation im Traum selbst stattfand, möglich wäre zudem, in den Seraphim Auslöser jenes Gefühls der Verlorenheit zu sehen, wie es bei Jesaja IV, 1-7 beschrieben ist. Weit wichtiger jedoch ist es, in dieser Montage eines der zentralen literarischen Verfahren Mayröckers zu erkennen, insofern ausgesprochen häufig eine traditionelle Metaphernlyrik, wie sie etwa auch in den Engelsgedichten Rilkes vorkommt, mit modernsten Montage- und Collagetechniken bzw. den prosaischen Notizen im Tagebuchstil verknüpft wird. Entsprechend liegt dem hier verarbeiteten „Wortmaterial“ eine thematische Verdichtung zugrunde, die sich wohl vor allem auf den Komplex der Beziehung zur Mutter konzentriert. Bekanntlich starb Mayröckers Mutter 1994, also ein Jahr vor dem Verfassen dieses Gedichtes, weshalb die hier beschriebene Traumangst weniger eine der hilflos sich lösenden denn vielmehr der nunmehr allein stehenden Tochter sein dürfte. Dies lässt auch der an sich dunkle Schlusssatz vermuten: „Sie hält mich ab in die Tiefe zu/springen/ (schreiend) : *ich kann nicht mehr/(es scheint und bemoost die Wirkware)*“. Dabei ließe sich dieses letzte Bild von der Wirkware im Sinne jener aus Fadensystemen durch Maschenbildung auf der Wirkmaschine industriell hergestellten Stoffe als Selbstreflexion dieses Textes lesen, dessen Verfahren der Vertextung gleichfalls befallen scheint von wie Wucherungen ins Kraut schießenden Assoziationen.

### C) Die Entfremdung

Es gibt ein berühmtes, aber sehr spezifisches Gespür für die Entfremdung, wenn wir etwa an Karl Marx denken, wenn es also um die Erfahrung der entfremdeten bzw. fremdbestimmten Arbeit geht. Entfremdung bzw. Selbstentfremdung kann zudem im Sinne Norbert Elias' im Triebverzicht begründet sein, also eine Entfremdung des Menschen von seiner inneren „Natur“ betreffen, die sich aus der vom Zivilisationsprozess diktierten Affektkontrolle erklärt. Und natürlich gibt es die Entfremdung im Sinne der *Kritischen Theorie* Max Horkheimers, Walter Benjamins und Theodor W. Adornos, also den Verlust einer echten bzw. authentischen Beziehung zu den „Dingen“ im Zeitalter ihrer von der Kulturindustrie forcierten „technischen Reproduzierbarkeit“. Zudem kann die Erfahrung der Entfremdung gemäß des existentiellen Verständnisses etwa Jean Paul Sartres oder Albert Camus bezogen sein auf die Erfahrung der Absurdität des Lebens. All diese

bekanntem Deutungen aus der Philosophie liefern jedoch keine Beschreibungen des konkreten Entfremdungsgefühls, abgesehen vielleicht von einigen Passagen aus Sartres *Das Sein und das Nichts*. Dagegen findet sich zum Phänomen der Entfremdung bzw. der Depersonalisation eine umfangreiche Analyse in der *Neuen Phänomenologie*. Wiederum ist dieser in Gedichten häufig zu findende Ich-Zustand eine Ausnahme von der Regel: Depersonalisation begreift Schmitz als „eine Störung der leiblichen Spannung“, d. h. eine Störung der genuinen Leibfunktion, „alles Begegnende [...] auf die Enge des Leibes hin zusammenzuhalten.“<sup>51</sup> Bei einer Störung dieser Spannung verliert der leiblich Betroffene den Bezug zu „seiner Daseinsgewissheit, seine[m] Icherleben und seine[m] Erleben zeitlicher Gegenwart.“<sup>52</sup> Zugleich leitet Schmitz die Entfremdungsproblematik kulturgeschichtlich her: Entfremdung sei gebunden an die Genese moderner Subjektivität, die Schmitz auf die Ich-Philosophie Johann Gottlieb Fichtes und die Romantik datiert und bis in den Existenzialismus Sartres verfolgt. Speziell der Bezug zu Kierkegaard verdeutliche, dass die Erfahrung der Entfremdung angstbesetzt ist:

Es ist die Angst vor der Verflüchtigung des eigenen Soseins, das nicht mehr als etwas Gegebenes und auf fester Grundlage teilweise Veränderbares hinzunehmen ist, sondern zur Möglichkeit oder Rolle wird, in die man sich nur noch zu entwerfen hat, ohne darin verankert zu sein.<sup>53</sup>

Die drei von Schmitz genannten Symptome – der verlorene Bezug a) zur eigenen Daseinsgewissheit, b) zum Icherleben und c) zum Erleben zeitlicher Gegenwart – finden sich auch in den vorliegenden Gedichten. Punkt a) etwa zeigt sich in jener emotionalen Taubheit, wie sie von Alfred Lichtenstein beschrieben ist: „Unser Leben spüren wir kaum/Und die Welt ist ein Morphintraum“. Desweiteren ist im Sinne von b) eine Veränderung des Icherlebens zu bemerken, wie sie etwa das Gedicht Hofmannsthals formuliert, in dem „mein eignes Ich, durch nichts gehemmt,/Herüberglitt aus einem kleinen Kind/Mir wie ein Hund unheimlich stumm und fremd.“<sup>54</sup> Zu diesem Aspekt zählt auch die Veränderung der visuellen Wahrnehmung, bei welcher die Ich- und die Umwelt aus einer veränderten Perspektive (von weit weg, von außerhalb des Körpers, durch eine Kamera oder wie auf einer Filmleinwand etc.) gesehen wird: In Rilkes *Fragmente aus verlorenen Tagen* ist diese Erfahrung in den insgesamt 20 Wie-Vergleichen umgesetzt, mittels derer das lyrische Ich seine extreme Erfahrung der Depersonalisation in Gleichnisse fasst. Zudem führt der Verlust der eigenen Ich-Gewissheit zu einer extremen Mechanisierung der eigenen Handlungen bzw. der mentalen Prozesse. Ausgeführte Handlungen sind mit dem Gefühl der Ichdistanz verbunden, wie Ernst Stadlers Gedicht *Die Schwangern* von 1914 formuliert: „Wir nähren Fremdes, wenn wir Speise

51 Schmitz: *Der Gefühlsraum*, a. a. O., S. 271.

52 Ebd.

53 Schmitz: *Der unerschöpfliche Gegenstand*, a. a. O., S. 28f.

54 Hugo von Hofmannsthal: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*. Band 1: *Gedichte, Dramen*, Frankfurt am Main 1979, S. 21.

schlucken,/Wir schwanken vor fremder Müdigkeit und spüren fremde Lust in uns singen.“<sup>55</sup> Daneben steht der verlorene Bezug zum Erleben zeitlicher Gegenwart, so etwa in Hugo von Hofmannsthals Gedicht *Über Vergänglichkeit* von 1894: „Noch spür ich ihren Atem auf den Wangen:/Wie kann das sein, dass diese nahen Tage/fort sind, für immer fort, und ganz vergangen?“<sup>56</sup>

Eindeutig aber ist der Eindruck, dass das Thema der Entfremdung in den Gedichten der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts grundlegend anders, also weit bewusster, politischer und im Ganzen kritischer dargestellt wird. Nach dem Höhepunkt dieser epochalen Thematik in Franz Kafkas *Die Verwandlung* von 1912 hat sich ein genuin wissenschaftlicher Diskurs – Adorno, Elias, Sartre und Camus wurden genannt – zu diesem Phänomen entwickelt, dessen Auswirkungen auch an lyrischen Texten nach 1945 unschwer zu erkennen sind. Dies zeigt etwa Günter Kunerts *Wie ich ein Fisch wurde*. Das Gedicht vereint beide Kriterien: Das Wortfeld des Spürens und die Inszenierung einer Depersonalisation. Es schildert die dominante menschliche Disposition zur Anpassung an die ihn umgebenden Verhältnisse im Bild einer regressiven Metamorphose, die Erkenntnis des von einer Sintflut bedrohten Menschen – „Leben heißt; sich ohne Ende wandeln“ – motiviert die Verwandlung des lyrischen Ichs in einen Fisch. Diese Reduktion bzw. Regression auf eine frühere Stufe der Evolution, welche der Text als Zeichen einer falsch verstandenen Konformität inszeniert, ist zugleich Indiz für das all zu leichte Vergessen des „Menschseins“. Damit verbindet das Gedicht zwar den Verlust der Möglichkeit, gegen eine falsche Welt Widerstand zu leisten: „Lasse mich durch dunkle Tiefen träge gleiten,/und ich spüre nichts von Wellen oder Wind,/aber fürchte jetzt die Trockenheiten,/und daß einst das Wasser wiederum verrinnt.“<sup>57</sup> Es verweist jedoch in seiner eingängigen Parabolik konformen Lebens auf Ursachen hin, die sich in dieser Klarheit in den Gedichten der ersten Jahrhunderthälfte nicht finden lassen. Ähnlich tritt bei Nicolas Born die Schilderung des konkreten Entfremdungserlebens stark zurück zugunsten der Nennung der dafür politisch Verantwortlichen:

niemand  
 unterm Geldharnisch fühlt die Wunde  
 entsorgt zu sein von sich selbst.  
 Kein Gedicht, höchstens das Ende davon.  
 Menschenvorkommen  
 gefangen in verruchter Vernunft, die sich  
 nicht einmal weiß vor Wissenschaft.

Die naheliegende Frage ist, welche der beiden Gedichtgruppen – die der ersten oder die der zweiten Jahrhunderthälfte – weniger selbstentfremdet sind. Zu beantworten ist diese Frage nur angesichts der Radikalität der verwendeten Bilder: Je meto-

<sup>55</sup> Ernst Stadler: Dichtungen, Band 1, Hamburg o.J. [1954], S. 153f.

<sup>56</sup> Hofmannsthal: Gedichte, Dramen, a. a. O., S. 21.

<sup>57</sup> Günter Kunert: Erinnerung an einen Planeten. Gedichte aus fünfzehn Jahren, München 1963, S. 41.

nymischer der Entfremdungsprozess zur Darstellung kommt, desto weniger stark ist der Ausdruck des Entfremdungsgefühls, je stärker der Einsatz radikaler Metaphern ist, desto stärker ist auch der Grad an Entfremdung: Dies dürfte schon ein oberflächlicher Vergleich etwa der Gedichte Rilkes und Kunerts unmittelbar nachvollziehbar machen. Damit ist freilich noch nicht der These Hermann Schmitz' entsprochen, nach welcher die Entfremdungstendenzen der Moderne etwas mit der „Vergessenheit des Leibes“ zu tun haben, im Gegenteil. Festzustellen ist vielmehr, dass gerade bei den radikalen Entfremdungsgedichten – Hofmannsthal's *Über Vergänglichkeit* und Rilkes *Fragmente aus verlorenen Tagen* – die Leiblichkeits-schilderungen weitaus präziser und intensiver sind als in den weit kritischeren, also politisch bewussteren Gedichten Günter Kunerts und Nicolas Borns. Stattdessen haben die Nachkriegsgedichte einen ganz anderen gemeinsamen Schwerpunkt: Sie nehmen ihren Ausgangspunkt in jener lakonischen Zeile Nicolas Borns: „So wird der Schrecken ohne Ende langsam/normales Leben“. Entfremdung überführt Nicolas Born also in einen alltäglichen Zustand: Darin besteht die zentrale Neuerung, die das Thema Entfremdung nach 1945 erfährt.

#### Hugo von Hofmannsthal: Über Vergänglichkeit (1894)

Noch spür ich ihren Atem auf den Wangen:  
Wie kann das sein, dass diese nahen Tage  
Fort sind, für immer fort, und ganz vergangen?

Dies ist ein Ding, das keiner voll aussinnt,  
Und viel zu grauenvoll, als dass man klage:  
Dass alles gleitet und vorüberirnt

Und dass mein eignes Ich, durch nichts gehemmt,  
Herüberglitt aus einem kleinen Kind  
Mir wie ein Hund unheimlich stumm und fremd.

Dann: dass ich auch vor hundert Jahren war  
Und meine Ahnen, die im Totenhemd,  
Mit mir verwandt sind wie mein eignes Haar,

So eins mit mir als wie mein eignes Haar.<sup>58</sup>

Dieses Gedicht zählt sicherlich zu einem der bekanntesten Hofmannsthal's, es wurde erstmals im März 1896 in den *Blättern für die Kunst* publiziert und entstand im Anschluss an eine Todesnachricht. Nachdem Hofmannsthal am 16. Juli 1894 über den erwarteten Tod der ihm in tiefer Freundschaft verbundenen Josephine von Wertheimstein informiert wurde, schuf er zwischen dem 25. und 30. Juli eine Gruppe sogenannter Terzine, zu denen auch *Über Vergänglichkeit* zählt. Man soll-

<sup>58</sup> Hugo von Hofmannsthal: Gesammelte Werke: Gedichte, Dramen I, a. a. O., S. 21.

te allerdings den Bezug zu diesem autobiographischen Ereignis nicht überstrapazieren, insofern es hier nur auf den ersten Blick um eine Vanitas-Klage im Sinne jener Vergänglichkeit geht, wie sie im Tode einer geliebten Person erfahren wird: obwohl eine solche Deutung durch den Titel nahegelegt ist. Das Thema dieser Terzine ist jedoch nicht auf seinen Titel zu reduzieren, da sich mit dieser Vergänglichkeit eine Thematik verknüpft, die in der Verlusterfahrung selbst nicht aufgeht: Die Entfremdung. Die Briefe, welche Hofmannsthal während seines bis zum Tode der schwer erkrankten Frau von Wertheimstein andauernden Aufenthalts in Döbling verfasste, bezeugen dies, so schrieb Hofmannsthal am 3. Juli aus dem Garten der Villa an Richard Beer-Hofmann:

Hier heraußen ist alles so unsäglich merkwürdig, der alte große Garten mit den vielen toten Menschen die darin herumgegangen sind und den fremden lebendigen, die außen am Gitter vorbeigehen und der alten gnädigen Frau, die in dem gelben Salon am Sofa liegt, immer schwächer und immer wachsbleicher wird und dabei in dieser großen Weise vom Leben und Sterben redet und sich mit einer so wundervollen Wesentlichkeit die vergangenen Dinge zurückruft.<sup>59</sup>

Die hier geschilderte, nahezu undurchdringliche Vermischung von Leben und Tod kehrt im Gedicht wieder. Dieses beschreibt also nicht nur die Befremdlichkeit des Sterbens, sondern ebenso diejenige des Lebens. Zudem zeugt dieser Brief nicht unbedingt von einem Trauerprozess, sondern vielmehr vom Sinn für die „merkwürdige“ Präsenz des Toten im Leben, also einem Themenkomplex, der in ganz ähnlicher Form später auch von Rilke bearbeitet worden ist: Die identische Motive der Untrennbarkeit von Leben und Tod als einer Sphäre des „Offenen“ findet sich sowohl im *Malte Laurids Brigge* als auch später in den *Duineser Elegien*. Vergänglichkeit und Entfremdung strukturieren das Gedicht Hofmannsthals, sie bilden jenen Gesamtkomplex, dessen Nachvollzug dem lyrischen Ich unmöglich zu sein scheint, wie die eröffnende Exklamation verdeutlicht: „Wie kann das sein“? Wenngleich das Gedicht dieses rational nicht Fassbare etwas vage als „ein Ding“ bezeichnet, so wäre es dennoch falsch, die im Gedicht beschriebenen Merkwürdigkeiten als in sich homogen zu verstehen. Dies zeigen die vier Konjunktionalsätze, die das Befremden des lyrischen Ichs näherhin erläutern: Nicht auszusinnen“ ist, dass a) das Vertraute inzwischen vergangen ist bzw. „diese nahen Tage/ Fort sind“; dass b) nichts von bleibendem Status ist bzw. „alles gleitet und vorüberrennt“, dass c) die Ontogenese des eigenen Ichs aus einem stummen Säugling für das lyrische Ich extrem verstörend ist („dass mein eigenes Ich [...] / Herüber glitt aus einem kleinen Kind, / Mir wie ein Hund unheimlich stumm und fremd“), sowie dass d) Palingenese und Reinkarnation auch in der Moderne fortwirken bzw. „dass ich auch vor hundert Jahren war / und meine Ahnen [...] / mit mir verwandt sind wie mein eignes Haar.“ Nur die ersten beiden Aussagen sind als Reflexionen der Vergänglichkeitsthematik zu verstehen; vermischt wird diese im zweiten Gedichtteil mit den weit irritierenderen Überlegungen Hofmannsthals betreffs der Ontogene-

59 Hugo von Hofmannsthal: Sämtliche Werke: Gedichte, Frankfurt am Main 1984, S. 227.

se bzw. der Palingenese. Die eigentliche Verstörung im Sinne jenes nicht ganz „auszusinnenden“ Dinges bezieht sich also gerade nicht auf das Verenden des Lebens, sondern im Gegenteil auf die Entstehung und das seltsame Fortwirken des Lebens im Sinne dieser beiden Typen der Genese.

Entsprechend ambivalent ist die zeitliche Struktur dieser Zeilen, da mit diesen keineswegs nur die transiente Zeiterfahrung im Sinne der vanitas-Thematik, sondern im Gegenteil auch die persistente Zeiterfahrung im Sinne der Palingenese gemeint ist. Der additive Aufbau der Konjunktionalsätze (dass/ und dass/ dann: ) verweist bereits auf dieses größere Spektrum, welches die Auflösung der Präsenzerfahrung in diesem doppelten Sinne vollzieht. Gegenwart wird in die Vergangenheit entlassen, umgekehrt aber auch Vergangenes in die Gegenwart integriert. Dem entspricht die im Gedicht anempfohlene Haltung: Nicht Klage über den Verlust, sondern Grauen bzw. Schrecken bzgl. dieser verstörenden Persistenz stellt das lyrische Ich angesichts der von ihm geschilderten „Fakten“ zur Debatte. Eben dieses Grauen ist hier jedoch kein Resultat der Zeitlichkeitsklage. Es bezieht sich vielmehr speziell in den letzten beiden Konjunktionalsätzen auf jene von Hermann Schmitz als Indiz der Depersonalisationserfahrung genannten Störungen: Es fehlt dem lyrischen Ich im Gedicht Hofmannsthals der Bezug zu „seiner Daseinsgewissheit, seine[m] Icherleben und seine[m] Erleben zeitlicher Gegenwart.“ Zwar ist das fehlende Erleben zeitlicher Gegenwart eingeleitet durch die erste Erinnerung, in welcher der Blick einige Tage bzw. Wochen zurückführt und im „noch“ das Gefühl des Atems „auf den Wangen“ registriert. Schon der zweite Rückgriff überführt das Präsenzerleben jedoch in die höhere Dimension vergangener Jahrzehnte, verweist in die Kindheit des lyrischen Ichs und reicht schließlich bis zu den „Ahnen“. Dadurch wird die Vergänglichkeitsthematik überführt in die Problematik der Depersonalisation, bei welcher die eigene Person incl. Körper (Haar), Persönlichkeit (Ich), Wahrnehmung (stumm) und Fühlen (unio mit den Toten) sowie Personen innerhalb der Umwelt (die Ahnen) als verändert, fremd, leblos, fern oder unwirklich erlebt werden. So wird, wie auch Dietrich Krusche in seiner sehr luciden Lektüre betont, zweierlei realisiert: „das unmittelbare Angeschlossensein der Vergangenheit an die Gegenwart im Akt des Erinnerns und zugleich die verstörende Fremdheit des Erinnerten, die das Bewusstsein der zeitlichen Ferne voraussetzt. Das wirkt in seiner Verschränkung als Paradox: wie kann etwas, das (noch) so mühelos, ja selbstverständlich erinnert wird, (schon) so fremd sein?“<sup>60</sup>

Wenn wir nun nach dem Gespür fragen, dann ist dies eindeutig auf eben diesen Sinn für die verschiedenen Prozesse der Fluktuation bzw. Transformation von Tod und Leben bezogen. Man könnte sogar noch weiter gehen und die eigentliche Thematik des Gedichts in der Darstellung eines parapsychologischen Sensoriums vermuten, also im Introitus sowie im Titel nur den Ausgangspunkt einer im epochalen Spiritismus orientierten Phantasie sehen. Man darf jedoch nicht übersehen, dass Hofmannsthal den Fokus wohl eher auf das Phänomen der Fluktuation im

<sup>60</sup> Dietrich Krusche: Zeigen im Text: anschauliche Orientierung in literarischen Modellen von Welt, Würzburg 2001, S. 139.

Sinne der Gleitens, Verschwindens und Verwandeln legt. Dies wird durchaus auch an der Wahl der Versform ersichtlich: Ist doch die Terzine als Dreizeiler, bei welcher sich das umarmende Verspaar jeder folgenden Strophe auf den mittleren Vers der vorhergehenden reimt – aba bcb cdc – prädestiniert für die Darstellung unendlich fließender und nie endender Prozesse. Dieser vor allem durch die Reimverschiebung entstehende Charakter des Fließens wird von Hofmannsthal freilich ebenfalls gebrochen, denn von diesem vorgegebenen Schema weicht die Terzine ab. Wie Tobias Heinz bemerkt, wird zwar der umarmende Reim in allen vier Strophen durchgehalten, doch die Strophenverkettung wird zwischen Strophe 1 und 2 vom mittleren Vers (Tage, klage), zwischen Strophe 2 und 3 vom mittleren bzw. dritten Vers (fremd, Totenhemd) gestiftet.<sup>61</sup> Der die Terzine prägende „Gegensatz zwischen Weiterströmen des Reims und der bewahrenden Form des Dreizeilers“<sup>62</sup> wird von Hofmannsthal in *Über Vergänglichkeit* also gerade in jenen Strophen gebrochen, in welchen auch die eigentliche Vanitas-Thematik in jene parapsychologisch überhöhten Thesen überführt wird. So vollzieht sich gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts die in den folgenden Jahre geradezu epochale Erfahrung des entfremdeten Lebens vor dem Hintergrund einer sanft dekonstruierten Formtradition. Rilkes *Fragmente aus verlorenen Tagen* überführen diese Entfremdungserfahrung nun in eine weit radikalere, ja beinahe formlose Bilderflut.

#### Rainer Maria Rilke: *Fragmente aus verlorenen Tagen* (1900)

...Wie Vögel, welche sich gewöhnt ans Gehn  
und immer schwerer werden, wie im Fallen:  
die Erde saugt aus ihren langen Krallen  
die mutige Erinnerung von allen  
den großen Dingen, welche hoch geschehn,  
und macht sie fast zu Blättern, die sich dicht  
am Boden halten, –  
wie Gewächse, die,  
kaum aufwärts wachsend, in die Erde kriechen,  
in schwarzen Schollen unlebendig licht  
und weich und feucht versinken und versiechen, –  
wie irre Kinder, – wie ein Angesicht  
in einem Sarg, – wie frohe Hände, welche  
unschlüssig werden, weil im vollen Kelche  
sich Dinge spiegeln, die nicht nahe sind, –  
wie Hülferrufe, die im Abendwind  
begegnen vielen dunklen großen Glocken, –  
wie Zimmerblumen, die seit Tagen trocken,  
wie Gassen, die verrufen sind, – wie Locken,

61 Tobias Heinz: Hofmannsthals Sprachgeschichte: Linguistisch-literarische Studien zur lyrischen Stimme, Tübingen 2009, S. 254.

62 Horst J. Frank: Handbuch der deutschen Strophenform, a. a. O., S. 66.

darinnen Edelsteine blind geworden sind, –  
wie Morgen im April  
vor allen vielen Fenstern des Spitals:  
die Kranken drängen sich am Saum des Saales  
und schau'n: die Gnade eines frühen Strahles  
macht alle Gassen frühlinglich und weit;  
sie sehen nur die helle Herrlichkeit,  
welche die Häuser jung und lachend macht,  
und wissen nicht, daß schon die ganze Nacht  
ein Sturm die Kleider von den Himmeln reißt,  
ein Sturm von Wassern, wo die Welt noch eist,  
ein Sturm, der jetzt noch durch die Gassen braust  
und der den Dingen alle Bürde  
von ihren Schultern nimmt, –  
daß Etwas draußen groß ist und ergrimmt,  
daß draußen die Gewalt geht, eine Faust,  
die jeden von den Kranken würgen würde  
inmitten dieses Glanzes, dem sie glauben. –  
.....Wie lange Nächte in verwelkten Lauben,  
die schon zerrissen sind auf allen Seiten  
und viel zu weit, um noch mit einem Zweiten,  
den man sehr liebt, zusammen drin zu weinen, –  
wie nackte Mädchen, kommend über Steine,  
wie Trunkene in einem Birkenhaine, –  
wie Worte, welche nichts Bestimmtes meinen  
und dennoch geh'n, ins Ohr hineingeh'n, weiter  
ins Hirn und heimlich auf der Nervenleiter  
durch alle Glieder Sprung um Sprung versuchen, –  
wie Greise, welche ihr Geschlecht verfluchen  
und dann versterben, so daß keiner je  
abwenden könnte das verhängte Weh,  
wie volle Rosen, künstlich aufgezogen  
im blauen Treibhaus, wo die Lüfte logen,  
und dann vom Übermut in großem Bogen  
hinausgestreut in den verwehten Schnee, –  
wie eine Erde, die nicht kreisen kann,  
weil zuviel Tote ihr Gefühl beschweren,  
wie ein erschlagener verscharrter Mann,  
dem sich die Hände gegen Wurzeln wehren, –  
wie eine von den hohen, schlanken, roten  
Hochsommerblumen, welche unerlöst  
ganz plötzlich stirbt im Lieblingswind der Wiesen,  
weil ihre Wurzel unten an Türkisen  
im Ohrgehänge einer Toten  
stößt....

Und mancher Tage Stunden waren so.  
Als formte wer mein Abbild irgendwo,  
um es mit Nadeln langsam zu mißhandeln.

Ich spürte jede Spitze seiner Spiele,  
und war, als ob ein Regen auf mich fiel,  
in welchem alle Dinge sich verwandeln.<sup>63</sup>

Setzte Hofmannsthals *Über Vergänglichkeit* die Entfremdungsthematik der Moderne in zwei signifikante Bilder – das eigene Ich wirkt fremd wie ein Hund und tote Verwandte sind nah wie das eigene Haar –, so führt Rilke die Bildlichkeit der Depersonalisation an ihre Grenze. Das 1900 entstandene Gedicht *Fragmente aus verlorenen Tagen* schaltet insgesamt 20 Wie-Vergleiche hintereinander, um das Gefühl einer fremdbestimmten Verwandlung des lyrischen Ichs in Worte zu fassen. Diese Analogate werden zum Teil durch eingeschobene Hauptsätze, die an die zum Vergleich herangezogenen Begriffe anknüpfen, unterbrochen und ergänzt, und erst im finalen Analogon in Vers 65 aufgelöst: *So* waren mancher Tage Stunden. Dass wir es mit resultativer Lyrik zu tun haben, verdeutlicht der Tempus dieses 65. Verses; dass es in diesem Gedicht um Entfremdungs- bzw. Verwandlungsprozesse geht, verdeutlicht das in diesem 65. Vers verwendete Analogon, welches neben einer an Voodoo-Spiele erinnernden Form der Misshandlung auch die Ich-Verwandlung als *tertium comparationis* der Analogate aufführt. Gewaltsame bzw. furchterregende, die Gesetze der Logik übersteigende Transformationsprozesse sind in der Tat auch in den 20 Analogaten immer wieder variiert. Schon die erste absolute Metapher deutet dies an: Die Vögel, „welche sich gewöhnt ans Gehn/und immer schwerer werden, wie im Fallen“, sind keine Flugierte mehr, sondern durch die fremde Kraft der Erde „fast“ zu welkenden Blättern am Boden degeneriert. Ähnliche Verfremdungen in der Tiefe vermitteln die Bilder der in schwarzen Schollen versinkenden und versiechenden Gewächse, das Angesicht im Sarg, die welkenden Lauben, die im Schnee verstreuten Rosen, die von Toten überfüllte Erde oder der verscharrte Mann. Dass diese Bilder einer welken Tiefe existentiell besetzt sind, sich also von den Depersonalisationserfahrungen des historischen Autors Rilke kaum unterscheiden lassen, zeigt eine Tagebucheintragung Rilkes von 1900. In dieser beschreibt er sein Bewusstsein als eines, „das in sich hineinfällt wie in einen leeren Brunnen, wie in die Tiefe eines Teiches mit stehendem Wasser und Tieren, welche aus Fäulnis geboren werden.“<sup>64</sup> Und in einem Brief vom 25. Juli heißt es entsprechend:

Mir ist, was ich wirklich empfangen, fällt zu tief in mich hinein, fällt, fällt jahrelang, und schließlich fehlt mir die Kraft, es aus mir aufzuheben und ich gehe bang mit meinen beladenen Tiefen umher und erreiche sie nicht.<sup>65</sup>

Diese unerreichbaren und insofern beängstigenden Tiefenstrukturen des eigenen Ichs stehen auch in den vorliegenden Analogaten immer wieder im Mittelpunkt,

63 Rainer Maria Rilke: Werke 1. Kommentierte Ausgabe. Gedichte 1895 bis 1910, Band I, Frankfurt am Main 1996, S. 321f.

64 Rainer Maria Rilke: Briefe und Tagebücher aus der Frühzeit. 1899 – 1902, Leipzig 1931, S. 405.

65 Rainer Maria Rilke, Lou Andreas Salomé: Briefwechsel, hg.v. Ernst Pfeiffer, Zürich und Wiesbaden 1952, S. 69.

denn auch diese variieren stets Bilder der Fäulnis und Verwesung. Neben den degenerierten Vögeln ist ähnliches angedeutet im Bild jener „hohen, schlanken, roten/Hochsommerblumen“, von denen eine „unerlöst/ganz plötzlich stirbt im Lieblingswind der Wiesen,/weil ihre Wurzel unten an Türkisen/im Ohrgehänge einer Toten/stößt.“ All diese Bilder verweisen auf die Erfahrung des in den eigenen Tiefen Verfangenseins, wie es der Brief an Lou Andreas Salomé aus dem gleichen Jahr 1900 formuliert. Und doch ist Rüdiger Görner Recht zu geben: In der Aneinanderreihung der Vergleiche liegt keine Steigerung, sie könnten sich, wie die Punkte am Beginn des 38. Verses und die drei die Vergleichskette abschließenden Punkte andeuten, ins Unendliche fortsetzen.<sup>66</sup>

Die dem zwanzigmal auftretenden „wie“ entsprechende Vergleichspartikel „so“ am Ende von Vers 65 ist das einzige Wort, das eine Verbindung zu den vorangehenden Versen herstellt. In diesem äußerst lockeren syntaktischen Zusammenhang mag man mit Görner den Versuch Rilkes erkennen, das Fragmentarische der fast unendlich vielen Erfahrungen aus verlorenen Tagen zu illustrieren. Die Fülle der Bilder lässt sich jedoch auch anders deuten, und zwar als Indikator einer epochalen Entfremdung. Dies zeigt etwa das Bild des Sturmes, welches als ein durchaus vertrautes Geschehen im Gedicht zu einem unheimlichen „Etwas“ stilisiert wird, das eine reale Bedrohung für die Menschen darstellt, für die „Kranken“ aber trotz seiner „Gewalt“ und Feindlichkeit nicht wahrnehmbar ist. Darin liegt eine das gegen Ende geschilderte Selbstgefühl des lyrischen Ichs weit transzendierende Allgemeinheit, dergemäß die gesamte Wirklichkeit von struktureller Ambivalenz und Befremdlichkeit ist. Sie hat also zwei Gesichter bzw. Ebenen, von denen die eine „hell“ und „frühlinglich“, die andere hingegen unheimlich, gewaltsam und ergrimmt scheint. Diese Gleichzeitigkeit einander entgegengesetzter Zustände ist nicht länger nur auf die Depersonalisationserfahrung des lyrischen Ichs beschränkt, wenngleich die metaphorische Struktur des Gedichtes dies vermuten lässt. Ambivalent ist die gesamte, in den Analogaten durchaus umfangreich erfasste Welt der Natur und des Sozialen; entfremdet von dieser Welt scheinen daher alle Protagonisten des Gedichtes. Während jedoch die „Kranken“ nur die gewöhnliche, harmlose Seite der Wirklichkeit sehen, also von der drohenden Gefahr nichts ahnen, scheint das lyrische Ich die ihm geltenden Gefahren zwar nicht zu sehen, sie jedoch zumindest zu spüren. Insofern sind die Verwandlungsprozesse, wie sie das lyrische Ich am Schluss des Gedichtes schildert, zugleich auf die Wahrnehmung einer latenten Gewalt zurückgeführt, die in der gesamten Welt der Analogate am Werk ist:

Und mancher Tage Stunden waren so.  
 Als formte wer mein Abbild irgendwo,  
 um es mit Nadeln langsam zu mißhandeln.  
 Ich spürte jede Spitze seiner Spiele,  
 und war, als ob ein Regen auf mich fele,  
 in welchem alle Dinge sich verwandeln.

<sup>66</sup> Vgl.: Rüdiger Görner: Rainer Maria Rilke: Im Herzwerk der Sprache, Wien 2004, S. 86.

Sowohl dieser alles verwandelnde Regen als auch die Voodoo-Puppe<sup>67</sup>, mittels derer eine fremde Macht das lyrische Ich misshandelt, beschreiben Prozesse einer jähen und umfassenden Veränderung der personalen Identität. Diese Transformationen sind aber in identischer Form in gehenden Vögeln, irren Kindern, vertrockneten Zimmerblumen, verrufenen Gassen, einsamen Nächten, nackten Mädchen, Betrunknen, eindringlichen Worten, fluchenden Greisen, welkenden Rosen, Toten oder Hochsommerblumen erkennbar. Es sind Bilder des Grotesken, wenn wir darunter jene Strukturmerkmale verstehen, wie sie Wolfgang Kayser's grundlegende Studie über *Das Groteske in Malerei und in Dichtung* nannte.<sup>68</sup> Elemente des Grotesken seien „das Monströse“<sup>69</sup> als Überblendung der Bereiche des Menschlichen, Tierischen, Pflanzlichen und Dinglichen; das Versagen der „Kategorien unserer Weltorientierung“<sup>70</sup>; das plötzliche Umschlagen des Vertrauten in das Fremde und Unheimliche, die Erfahrung der Absurdität der entfremdeten Welt<sup>71</sup> sowie insgesamt die Bilder einer entfremdeten Welt, deren Versuch es sei, „das Dämonische in der Welt zu bannen und zu beschwören.“<sup>72</sup> Was freilich fehlt, das ist jener zweite Eckpfeiler des Grotesken, welches ein gutes Jahrzehnt nach Rilke in der Lyrik des Expressionismus hinzukommen wird: Die ambivalente Wirkung des Grotesken, die sich als unaufgelöste Spannung von Lachen und Grauen äußert.<sup>73</sup>

Alfred Lichtenstein: Die Siechenden (1912)

Verschüttet ist unser Sterbegesicht  
Von Abend und Schmerzen und Lampenlicht.

Wir sitzen am Fenster und sinken hinaus,  
Fern schielt noch Tag auf ein graues Haus.

Unser Leben spüren wir kaum ...  
Und die Welt ist ein Morphintraum ...

Der Himmel senkt sich nebelblind.  
Der Garten erlischt im dunklen Wind –

67 Auch Voodoo-Puppen sind oft einem bestimmten Menschen nachgebildet, manchmal wird auch ein Foto auf den Kopf der Puppe aufgeklebt. Durch das Stechen in die Puppe oder Durchbohren mit Nadeln sollen dem Betroffenen Schmerzen zugefügt werden.

68 Wolfgang Kayser: *Das Groteske in Malerei und Dichtung*. Hamburg 1960. Vgl. auch: Der.: *Das Groteske*. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung, Oldenburg <sup>2</sup>1961.

69 Ebd., S. 135 f.

70 Ebd., S. 137.

71 Ebd., S. 137 f.

72 Ebd., S. 139.

73 Ebd., S. 27 und 40.

Kommen die Wächter herein,  
Heben uns in die Betten hinein,

Stechen uns Gifte ein,  
Töten den Lampenschein.

Hängen Gardinen vor die Nacht ...  
Sind verschwunden sanft und sacht – – –

Manche stöhnen, doch keiner spricht,  
Schlaf versorgt uns das Gesicht.<sup>74</sup>

Man kann nicht über die lyrische Darstellung von Entfremdungserlebnissen sprechen, ohne dazu nicht auch expressionistische Lyrik heranzuziehen. Denn schließlich verbindet sich gerade mit dem Auftreten der Lyriker Jakob van Hoddis, Ernst Blass und Alfred Lichtenstein die Entfremdungsmotivik par excellence: Das Groteske. Wenn man dabei an die berühmten Zeilen aus van Hoddis' *Weltende* oder an Lichtensteins *Die Dämmerung* aus dem gleichen Jahr denkt, dann fällt jedoch auf, dass ein charakteristisches Moment dieses Genres – der lakonische Reihungsstil im Sinne der zusammenhangslosen Aufzählung grotesker Ereignisse – in *Die Siechenden* noch nicht vorliegt. Lichtensteins Gedicht wirkt vielmehr wie ein in sich geschlossener Bericht über einen Abend im Krankenhaus. Die Eingangszeile „Verschüttet ist unser Sterbe Gesicht“ und der Schlussvers „Schlaf versorgt uns das Gesicht“ setzen eine metaphorische Klammer um ein depraviertes Leben, in welchem die Welt auf den „Morphiumtraum“ reduziert ist. Metrisch ist dies im Zweizeiler, d. h. im Reimpaar aus jambischen Vierhebern mit männlichem Verschluss umgesetzt, wobei Lichtenstein die metrische Form jedoch nicht immer streng durchhält, sondern stets und bewusst bricht.

Ernst Stadler: Die Schwangern (1914)

Wir sind aus uns verjagt. Wir hocken verängstet vor dem gierigen Leben,  
Das sich in unserem Leibe räkelte, an uns klopft und zerrt.  
Schreie lösen sich aus uns, die wir nicht kennen. Wir sind von uns selbst versperrt.  
Wir sind umhergetrieben. Wer wird uns unserm Ursprung wiedergeben?  
Alles hat anderen Sinn. Wir nähren Fremdes, wenn wir Speise schlucken,  
Wir schwanken vor fremder Müdigkeit und spüren fremde Lust in uns singen.  
Sind wir nur noch Land, Erdkrume und Gehäus? Wird dieser Leib zerspringen?  
Wir fühlen Scham und möchten uns wie Tiere ins Gestrüpp niederduckn.<sup>75</sup>

Das Gedicht dürfte wohl zwischen 1910 und 1913 entstanden sein, denn es zählt zu jenen 57 Gedichten, die in Stadlers Sammlung *Der Aufbruch* erschienen, wurde jedoch nicht zuvor in literarischen Zeitschriften wie etwa Pfemferts *Die Aktion*

<sup>74</sup> Alfred Lichtenstein: Gesammelte Gedichte. Zürich 1962, S. 58-59.

<sup>75</sup> Ernst Stadler: Dichtungen, hg. v. Karl Ludwig Schneider, Hamburg 1954. Bd. I, S. 154.

publiziert. Und doch ist auch an diesem Text die programmatische Absage an die literarischen Strömungen des Fin de siècle zu erkennen: Das Gedicht ist ein durchaus typisches Beispiel frühexpressionistischer Lyrik. Es gehört wohl nicht von ungefähr zu jenen Gedichten des Kapitels *Die Spiegel*, dessen Sinn sich im Vergleich erschließt: Nach *Die Flucht* mit 19 und *Stationen* mit 11 Gedichten zählt das Kapitel *Die Spiegel* 19 Gedichte, ihm folgen im letzten Kapitel *Die Rast* weitere 8 Gedichte, wobei man durchaus einen Prozess der Spiegelung bzw. der Reflexion als kennzeichnend auch für *Die Schwangern* annehmen kann. Dabei nähern sich die Zeilen dieses Gedichtes sehr stark dem Prosarhythmus, auch der Kreuz- bzw. Schweifreim ist kaum zu merken. Es dominiert die stark thesenartige Aussage im pluralis majestatis, mittels derer Stadler immer wieder die zentrale These der modernen Entfremdung thematisiert. Entscheidend für unsere Fragestellung ist, dass Stadler trotz dieser sehr dichten Beschreibung an keiner Stelle zu Deutungen vordringt, wie sie in der Nachkriegslyrik etwa bei Günter Kunert vorliegen: Entfremdung ist hier zwar ein kollektives Symptom, wird jedoch nicht durch genuine Prozesse der Sozialisation wie etwa den Konformismus erklärt. An die Stelle dessen treten hingegen Bilder der Depravation, die gerade angesichts ihrer jähren Leiblichkeit im Gedächtnis bleiben. Denn „schwanger“ im Sinne des Titels ist der hier reflektierte Adressatenkreis, weil er fremdes Leben in sich trägt: Verjagt, verängstigt, enturzelt, getrieben, von „fremder Lust“ gezeichnet, dies sind die Kennzeichen dieser Adressaten. Es dominiert der Eindruck des Animalischen, denn es ist ein gieriges Leben im eigenen Leib, welches schreit, schluckt, singt und somit ein Verhalten an den Tag legt, welches das seiner selbst entfremdete Subjekt schamerfüllt zurück lässt. Zugleich werden Bilder der Oberfläche bemüht: Als Ackerkrume wird die lockere, mit organischem Material angereicherte, oberste Schicht eines Ackers bezeichnet, in eine ähnliche Richtung weist der Begriff des „Gehäuses“. Man mag dabei an Nietzsches Philosophie der Maske denken, die jedoch in diesem Gedicht ihres „artistischen“ Flairs entledigt wird: Die Oberfläche ist nurmehr das Zeichen einer tieferliegenden Kreatürlichkeit, die den Einzelnen nicht länger „Herr im eigenen Hause“ sein lässt, sondern ihn zum schamhaften Sklaven befremdlicher Triebe macht.

Marie Luise Kaschnitz: Ich und Ich (1962)

Mein Ich und Ich  
 Eines steht aufrecht  
 Faßt noch ins Auge  
 Greift noch die Handvoll  
 Spürt noch den Hundsschweiß  
 Den Winterbiß.

Eines schon lange  
 Zur Wand gekehrt  
 Liest auf dem Mörtel

Die Flugschrift der Träume  
Sieht ein durchscheinendes  
Wandernd ein Licht.

Ich sagt zu Ich  
Harre aus.  
Ich fragt Ich  
Wem zuliebe?  
Ich sagt zu Ich  
Bring zu Ende.  
Ich fragt Ich  
Warum?

Ich der Fisch  
Ich die Reuse  
Ich der Apfel  
Ich das Messer  
Ich das Maiskorn  
Ich die Henne  
Ich der Faden  
Ich die Nadel.  
Ich die Nadel fängt den Faden  
Zieht den roten  
Kettenstich.<sup>76</sup>

Entfremdung wird auch in dem Gedicht *Ich und Ich* von Marie Luise Kaschnitz aus dem Sammelband *Dein Schweigen, meine Stimme* von 1962 thematisiert. Es bezeichnet beide Seiten einer Existenz als Ich, wobei sich diese beiden Teile gegensätzlich verhalten, gegensätzliche Welten bewohnen, ein Zwiegespräch führen und sich antagonistisch gegenüber stehen. Das eine Ich ist aktiv, es ergreift die Initiative, stellt die Fragen und drängt voran, es ist das planend, zupackend und steht aufrecht im Leben. Das andere Ich hingegen wirkt verträumt, der Welt abgewandt. Es hat sich zurückgezogen, wendet sich dem Licht zu und liest auf dem Mörtel der leeren Wand die „Flugschrift der Träume“. Die Spannung zwischen den beiden Ichs resultiert aus dieser unterschiedlichen Weltsicht. Denn zieht man die Partikeln heran, dann lässt die Abfolge von „noch“ und „schon“ vermuten, dass das „harre aus“ wohl eher vom planenden Ich gesprochen wird: Das träumende Ich ist also tendenziell das pessimistische, eher isoliert und dem Absurden bzw. Sinnlosen zugewandt. Diese beiden Ichs stehen jedoch im Dialog: Das packende Ich ist evtl. auch das fangende, also die Reuse, das Messer, die Henne, die Nadel. Das träumende Ich hingegen ist der Fisch, der Apfel, der Maiskorn und der Faden.

Während sich in den meisten Gedichten erspürter Entfremdung das Ich bis zum Schluss sträubt, etwas gemein zu haben mit seinem „alter ego“, wengleich dieses doch Teil des Ich sein soll, bahnt Kaschnitz am Ende den beiden Ichs einen Weg

<sup>76</sup> Marie Luise Kaschnitz: Gesammelte Werke, Band 5, Frankfurt am Main 1985, S. 354.

aufeinander zu. Was also in den bisherigen Gedichten unversöhnlich und getrennt bleibt, beruhigt sich im Gedicht von Kaschnitz zuletzt zu einer produktiven, leb-  
baren Kooperation: Nur die beiden Ichs gemeinsam bringen das Werk zustande,  
den „Kettenstich“. Und dennoch irritiert dieses bleibende Bild weiblicher Handar-  
beit, das uns keine feste Antwort vermittelt, obwohl darin das eine Ich das andere  
gefangen hat. Insofern ist Svea Bräunert zuzustimmen: Zwar steht am Ende des  
Gedichtes ein Produkt, verbinden sich beide Ich-Anteile, jedoch nicht in einer  
harmonischen Vereinigung, sondern zum Preis der Domestizierung des weiblichen  
Ich unter der Dominanz des männlichen Ich-Anteils.<sup>77</sup>

Günter Kunert: Wie ich ein Fisch wurde (1963)

Am 27. Mai um drei Uhr hoben sich aus ihren Betten  
die Flüsse der Erde, und sie breiteten sich aus  
über das belebte Land. Um sich zu retten,  
liefen oder fuhren die Bewohner zu den Bergen raus.

Als nachdem die Flüsse furchtbar aufgestanden,  
schoben sich die Ozeane donnernd über'n Strand,  
und sie schluckten alles das, was noch vorhanden,  
ohne Unterschied, und das war allerhand.

Eine Weile konnten wir noch auf dem Wasser schwimmen,  
doch dann sackte einer nach dem andern ab.  
Manche sangen noch ein Lied, und ihre schrillen Stimmen  
folgten den Ertrinkenden ins nasse Grab.

Kurz bevor die letzten Kräfte mich verließen,  
fiel mir ein, was man mich einst gelehrt:  
Nur wer sich verändert, den wird nicht verdrießen  
die Veränderung, die seine Welt erfährt.

Leben heißt: sich ohne Ende wandeln.  
Wer am Alten hängt, der wird nicht alt.  
So entschloß ich mich, sofort zu handeln,  
und das Wasser schien mir nicht mehr kalt.

Meine Arme dehnten sich zu breiten Flossen,  
grüne Schuppen wuchsen auf mir voller Hast;  
als das Wasser mir auch noch den Mund verschlossen,  
war dem neuen Element ich angepaßt.

<sup>77</sup> Svea Bräunert: „Und ich weiß noch immer nicht, wer ich bin“. Weibliche Autorschaft bei Dre-  
witz, Fleißer, Kaschnitz und Bachmann, in: „Von der Unzerstörbarkeit des Menschen“: Ingeborg  
Drewitz im literarischen und politischen Feld der 50er bis 80er Jahre, hg. v. Barbara Becker-  
Cantarino und Inge Stephan, Bern 2005, S. 292.

Lasse mich durch dunkle Tiefen träge gleiten,  
 und ich spüre nichts von Wellen oder Wind,  
 aber fürchte jetzt die Trockenheiten,  
 und daß einst das Wasser wiederum verrinnt.

Denn aufs neue wieder Mensch zu werden,  
 wenn man's lange Zeit nicht mehr gewesen ist,  
 das ist schwer für unsereins auf Erden,  
 weil das Menschsein sich zu leicht vergißt.<sup>78</sup>

Recht eindeutig ist dieses Gedicht als ein resultatives zu bestimmen: Der Zustand der Entfremdung wird schon durch den rückblickenden Titel als Resultat erfasst. Dies mag erklären, warum die hier geschilderte Entfremdung nicht in jener Form „erspürt“ wird, wie dies in den Gedichten Hofmannsthals und Rilkes oder bei den Expressionisten der Fall war. Wir haben es bei diesem Gedicht Günter Kunerts nicht mit Stimmungssylyrik, sondern mit einer Parabel zu tun, die die in ihr geschilderten Erlebnisse nurmehr im resultativen Modus beschreibt. Im Unterschied zu einem inchoativen oder durativen Gedicht ist diese Parabel Kunerts also dadurch gekennzeichnet, dass „sie als ganze uneigentlich zu verstehen ist“, wie Renate von Heydebrandt im Anschluss an Rüdiger Zymner definierte.<sup>79</sup> Diese offenkundige Differenz zwischen einer leiblich erspürten und einer nur bildlich gemeinten Entfremdung ist also im parabolischen Charakter dieses Gedichtes begründet. Anders gesagt: Die in *Wie ich ein Fisch wurde* dargestellte menschliche Disposition zur Anpassung an die ihn umgebenden Verhältnisse wird nicht plötzlich oder andauernd erfasst, sondern vielmehr rückblickend im Gleichnis einer regressiven Metamorphose illustriert. Und doch bestehen durchaus Bezüge zur Entfremdungsthematik des Expressionismus: Die Erkenntnis des von einer Sintflut bedrohten Menschen – „Leben heißt; sich ohne Ende wandeln“ – initiiert seine Transformation in einen Fisch, die durchaus an Kafkas *Verwandlung* denken lässt. Zudem ist Rüdiger Zymner zuzustimmen, der die in der vierten Strophe vom Erzähler erinnerte Lehre – „Nur wer sich verändert, den wird nicht verdrießen/die Veränderung, die seine Welt erfährt“ – auf eine zweite wichtige Quelle der ersten Jahrhunderthälfte zurückführt: Die auffällige Übereinstimmungen mit Brechts *Herr Keuner und die Flut* lässt Zymner vermuten, dass „der ‚Ich‘-Erzähler in seiner Erinnerung an die Lehre die ‚Haltung‘ des Herrn Keuner in *Herr Keuner und die Flut* ‚zitiert‘.“<sup>80</sup>

Die Transformation ist bei Kunert wie bei Brecht als eine Art Notlösung gedacht, denn auch Herr Keuner passt sich dem Wasser an: „Erst als ihm das Wasser bis ans Kinn ging, gab er auch diese Hoffnung auf und schwamm. Er hatte erkannt, daß er selber ein Kahn war.“<sup>81</sup> In beiden Fällen wird das eigene Ertrinken

78 Günter Kunert: Gedichte, Stuttgart 1987, S. 9.

79 Renate von Heydebrandt: Parabel, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, hg. v. Klaus Weimar, Band III: P-Z, Berlin 2003, S. 11. Vgl. auch: Rüdiger Zymner: Uneigentlichkeit. Studien zur Semantik und Geschichte der Parabel, Paderborn u. a. 1991.

80 Rüdiger Zymner: Uneigentlichkeit, a. a. O., S. 285.

81 Bertolt Brecht: Geschichten vom Herrn Keuner, Frankfurt am Main 1971, S. 76.

durch die Einsicht verhindert, dass man sich verändern müsse angesichts der Veränderung der Welt. Allerdings steht diese Veränderung bei Kunert im Zeichen der Degeneration, der Selbstentfremdung: Indem der Mensch einen naturhaften Zustand ersehnt, verliert er mit seiner Sprache zugleich das Vermögen, gegen eine schlechte Gegenwart Widerstand zu leisten. Im willenslosen, vorbewußten Gleiten durch „dunkle Tiefen“ wird das Ich von der Ausbildung seiner menschlichen Identität suspendiert, und doch wird diese Passivität lediglich von der Angst bedroht, jemals wieder die Mühen des aufrechten Gangs auf sich nehmen zu müssen. Wir haben es wohl mit einem satirischen Gedicht zu tun, es ist offenkundig für Adressaten geschrieben, die sich in ähnlicher Form dem Zwang zur Anpassung ausgesetzt fühlen: Diese werden im lyrischen Ich mitintendiert. Im phantastisch metaphorisierten Katastrophenfall wird das Menschsein gesehen als Anpassung an Veränderungen, die seine Welt „erfährt“. Dabei muss man nicht so weit gehen wie Peter Hamm, der dieses Gedicht 1965 im Merkur auf die DDR-Realität bezog und auf die Darstellung der „bisher mißglückte[n] Entstalinisierung in der DDR“<sup>82</sup> reduzierte. Zweifellos aber ist festzuhalten, dass im Unterschied zu den Gedichten der ersten Jahrhunderthälfte die Entfremdungsthematik bei Kunert nicht mehr als reine Leiblichkeitserfahrung evoziert, sondern vielmehr als politisch identifizierbarer Prozess verstanden wird, eine Tendenz, die auch im folgenden Gedicht Nikolas Borns zu beobachten ist.

Nikolas Born: Entsorgt (1974/78)

So wird der Schrecken ohne Ende langsam  
normales Leben  
Zuschauer blinzeln in den Hof  
im Mittagslicht  
Kleinstadt, harte Narbe ziegelrot  
Gasthaus, wehende Gardinen  
und am Schreibtisch ist jetzt gering  
der persönliche Tod  
Ich kann nicht sagen, wie die Panik der Materie  
wirkt, wie ich in meiner Panik  
die nicht persönlich ist, nur an die  
falschen Wörter komme.  
Das sorgend Schöne fehlt mir an Krypton und  
Jod 129. Mir fehlt die Zukunft der Zukunft  
mir fehlt sie.  
Mir fehlen schon meine Kindeskinde  
Erinnerung an die Welten  
mir fehlen Folgen, lange Sommer am Wasser  
harte Winter, Wolle und Arbeit

82 Peter Hamm: Glück ist schwer in diesem Land. Zur Situation der jüngsten DDR-Lyrik, in: Merkur 19 (1965), Nr. 205, S. 365-379, hier S. 368.

Hier entstehen Folgen starker Wörter  
 die leblos sind, das verruchte Gesindel  
   spürt nichts, sie schließen die Kartelle  
 keine Ahnung was sie in die Erde setzen  
 Ahnung nicht, nur Wissen  
 was sie in die Erde setzen in Luft und Wasser  
   für immer  
 kein Gefühl für „immer“. Den Tod  
 sonderbehandeln sie wie einen Schädling  
 der gute Tod vergiftet wie die liebe Not.  
 Was schändet ihr die Gräber meiner Kindeskinde  
 was plündert ihr den Traum der Materie,  
 den Traum der Bilder, des Gewebs, der Bücher  
   Knochen.

Die Trauer ist jetzt trostlos  
 die Wut ohne Silbe, all die maskierte Lebendigkeit  
 all die würgende Zuversicht  
 Gras stürzt, die Gärten stürzen, niemand  
   unterm Geldharnisch fühlt die Wunde  
 entsorgt zu sein von sich selbst.  
 Kein Gedicht, höchstens das Ende davon.  
   Menschenvorkommen  
 gefangen in verruchter Vernunft, die sich  
   nicht einmal weiß vor Wissenschaft.  
 Kein Schritt mehr frei, kein Atem  
 kein Wasser unerfaßt, käufliche Sommerspuren  
 die Haut der Erde – Fotoabzüge  
 die betonierte Seele, vorbereitetes Gewimmer  
   das dann nicht mehr stattfindet  
   vor Stimmgebrochenheit.  
 Winzige Prozeßrechnungen in der hohlen Hand  
   beleben die Erde, alleswissende Mutanten  
 dafür totaler Schutz vor Erfahrungen.  
 Lebensstatisten, Abgänger. Am Tropf  
   der Systeme.

Gekippte Wiesenböschung, Engel, ungewisse,  
 warmer Menschenkörper und Verstehn  
 Gärten hingebreitet, unter Zweigen Bänke . . .  
   ..... Schatten .....Laub ... im Wind gesprochen  
   .....Samen<sup>83</sup>

Wir haben die zentrale Innovation schon eingangs betont: Entscheidend an dem Gedicht Nikolas Borns ist die Überführung der an sich erschreckenden Entfremdungsthematik ins Alltägliche: „So wird der Schrecken ohne Ende langsam/normales Leben.“ Borns Gedicht fokussiert also keinen existentiellen Ausnahmezustand, son-

83 Nikolas Born: Gedichte, hg. v. Katharina Born, Göttingen 2004, S. 235f.

dern beschreibt das Einengende und Determinierende des Alltags. Und doch ist diese alltägliche Welt eine politische: Als solche limitiert sie das lyrische Ich in seinen Möglichkeiten einer persönlichen Befreiung. „Entsorgt“ spielt als Titel an auf die Entsorgung von Abfällen, also auf eines der größten Umweltprobleme des 21. Jahrhunderts. Dieses Problem dient im Gedicht jedoch eher als Metapher zu Darstellung einer von ökonomischen wie industriellen Zwängen entscheidend sich selbst fremd gewordenen Existenz. Die Entfremdung ist also anders als bei Rilke, Hofmannsthal oder den Expressionisten auch das Ergebnis einer Bedrohung des Individuums durch staatliche Kontrolle, wie die letzte Strophe mit ihrer Formel vom „Tropf der Systeme“ signalisiert. Die Verkümmern und Lähmung der einzelnen „betonierte Seele“ wird somit politisch erklärt, zugleich aber auf Existentielles, auf den Verlust der Erinnerung und das Fehlen der Zukunft zurückgeführt. Das Gedicht beschreibt so ein trauerndes Ich inmitten einer „kaputten“ Welt, in der nicht nur der Atommüll, sondern auch der Mensch „von sich selbst“ entsorgt ist.

Auffallend ist zudem, dass diese Entfremdung alle und jeden erfasst hat und nicht wie bei Rilke oder Hofmannsthal nur ein einsames Ich betrifft. Auch deshalb spricht dieser Text – hierin dem Gedicht Günter Kunerts vergleichbar – von der Angst um die Worte, um die Kommunikation. Der verpestete Zustand der Welt vergiftet auch den Glauben an die Sprache, an die Möglichkeit, diesen Zustand des Entsorgtseins adäquat zum empörenden Ausdruck zu bringen. Ein „geringer Tod am Schreibtisch“ ist die letzte Folge dieser Panik, die das lyrische Ich angesichts solcher Wörter wie „Krypton“ oder „Jod 129“ erfasst, denn es „kommt nur an die falschen Wörter“, es schreibt kein Gedicht mehr, „höchstens das Ende davon“. Leblosigkeit prägt aber auch die Adressaten: „Das verruchte Gesindel spürt nichts“, denn „niemand/unterm Geldharnisch fühlt die Wunde/entsorgt zu sein von sich selbst.“ Und so entwickelt sich der Text „Entsorgt“ in furchtbarer Konsequenz, er löst sich gleichsam in den letzten Worten in einzelne Punkte auf, die an das Ende von Hölderlins *Wie wenn am Feiertage* denken lassen. Die lyrische Rede selbst versteht sich als versiegende Spur der Zerstörung, denn auch die bruchstückhaften Bilder einer positiven Utopie aus Engeln, warmen Menschenkörpern, Gärten, Bänken und Schatten am Schluss des Textes verweisen nur *ex negativo* auf eine unmenschlich werdende Wirklichkeit.

## D) Der Rauschzustand

Die Grundfrage dieses Kapitels lautet: Lassen sich Gedichte, in denen Rauscherlebnisse artikuliert werden, dahingehend unterscheiden, aus welcher Art des Drogenkonsums sie hervorgingen? Ist der in diesem Kapitel von Hebbel, Wedekind und Rühmkorf beschriebene Weinrausch anders als der von Zuckmayer beschriebene Schnapsrausch, und dieser wieder anders als der von Benn und Anders beschriebene Kokainrausch oder schließlich der von Ann Cotten beschriebene Whiskeyrausch? Dass in all diesen Rauschformen eine grundlegende Gemeinsamkeit und somit die Möglichkeit des Vergleichs gegeben ist, dies zeigt nicht nur die

Tatsache, dass alle Gedichte dieses Kapitels eine Erfahrung veränderter Leiblichkeit in den Mittelpunkt stellen. Gemeinsam ist all diesen Gedichten außerdem, dass sie in der Regel zu den resultativen Gedichten zählen, also weder inchoativ noch durativ angelegt sind. Die Darstellung eines Rausches vollzieht sich nach Goethe zwar im Zustand der Umnebelung selbst: „Andre verschlafen ihren Rausch/Meiner steht steht auf dem Papiere“<sup>84</sup>, so heißt es bekanntlich in Goethes *Faust*. Zumindest in den hier vorliegenden Gedichten wird der Rausch jedoch in seiner resultativen Logik beschrieben: „Erst, wenn du kühn von jedem Wein getrunken,/Wirst du die Kraft im tiefsten Innern spüren“, so heißt es bei Hebbel; man „singt beim Wein und fällt in tiefes Schweigen,/Wenn sich der letzte Schluck im Bauch verloren“, so dichtet Wedekind; „Wenn hoch am Hang der Schnitter schon die Sense schwingt –,/ Dann spürst du (...), Wie kieselhart der gelbe Enzian ringt“, so lautet die entsprechende Zeile bei Zuckmayer; „wenn wir nichts mehr sehen und stehen wie Toren (...), dann denk ich an Katrinka, die träumt ungeschoren“, so formuliert es Ann Cotten. Der Rausch wird also in der Regel als Resultat im Sinne dieser „Wenn – dann“-Struktur wahrgenommen und versprochen.

Wie wirkt es sich aus, wenn Gedichte vom Rauschmittel Gebrauch machen und von einer Rauscherfahrung berichten? Die Antwort ist naheliegend: Man bemerkt und beschreibt diese Erfahrung anhand der Beobachtung einer sich merklich verändernden Leiblichkeit. Die von Hermann Schmitz umfangreich beschriebene private Weitung im Sinne einer „Ablösung, Erlösung und Entrückung“ vom „Machtbereich der Enge des Leibes“<sup>85</sup> findet sich in allen Gedichten wieder. Zwar leitet Schmitz die wichtigsten Erscheinungsformen privater Weitung – das Gefühl des „Schwebens“, des Fliegens, der Schwerelosigkeit und der Heautoskopie – aus den Ich-Zuständen des Einschlafens, Dösens und der Trance her. All diese Phänomene der sogenannten „Ausleibung“ führt jedoch auch Schmitz an anderer Stelle auf die Wirkkraft von Drogenkonsum zurück. Und dennoch ist nicht jeder Rausch gleich. Um also die eingangs genannten Differenzen zu erfassen, bietet sich eine weitere Unterscheidung von Schmitz an: Im Anschluss an Henry Head differenzierte Schmitz innerhalb der leiblichen Regungen zwischen einer epikritischen und einer protopathischen Tendenz: „Protopathisch ist die Tendenz zum Dumpfen, Diffusen, Ausstrahlenden, worin die Umrisse verschwimmen, epikritisch die schärfende, spitze, Punkte und Umrisse setzende Tendenz.“<sup>86</sup> Anders gesagt: „Epikritisch ist die ortsfindende, protopathisch die der Ortsfindung entgegenwirkende leibliche Tendenz.“<sup>87</sup> Ausleibung ist demnach eine eher protopathische Erfahrung „im Sinne des Ausströmens, der Versunkenheit, des Sich-Verlierens in etwas.“<sup>88</sup>

Beziehen wir diese Unterscheidung auf unsere Gedichte, dann scheint die Erfahrung der Weitung, wie sie der Weinrausch in Friedrich Hebbels Gedicht *Welt*

84 Johann Wolfgang von Goethe: Sämtliche Werke: Sämtliche Werke. Bd. 1. Gedichte 1756-1799, S. 657f.

85 Schmitz: *Der Leib*, a. a. O., S. 126.

86 Schmitz: *Der unerschöpfliche Gegenstand*, a. a. O., S. 126.

87 Schmitz: *Der Leib*, a. a. O., S. 143.

88 Schmitz: *Der unerschöpfliche Gegenstand*, a. a. O., S. 152.

und *Ich* von 1849 auslöst, unter einem eher protopathischen Vorzeichen zu stehen: „öffne deine innersten Organe/ und mische dich im Leiden und Genießen/ Mit allen Strömen, die vorüber fließen“<sup>89</sup>. Noch stärker verweisen die bei Wedekind formulierten Bilder der „Zauberdünste“, welche „traumschwer aus dem dunklen Becher steigen“, auf diese protopathische Tendenz des Weinrausches. Etwas anders ist der Schnapsrausch, also der von Carl Zuckmayer geschilderte selbstquälerische Genuss des Enzianschnapses, wenngleich auch dieser schließlich in jenen „großen Oberbootsmannsrausch“ führt, dessen Wirkung ebenfalls eher als dumpf, diffus und ausstrahlend beschrieben werden kann. Die Differenz liegt jedoch in der von Zuckmayer beschriebenen Genusserfahrung sowie der folgenden Wirkkraft: Der Bitterkeit des Schnapses, der sich mit einer gewissen „Sprengkraft“ in der Gurgel bemerkbar macht, spürbar „wie kieselhart der gelbe Enzian ringt“ und auch im Leib des Trinkers weiterkämpft, folgt weitaus plötzlicher, also „eh’ du’s denkst“, eben dieser „Oberbootsmannsrausch“ aus „Tamel“ und „rauschiger Luft“.

Dagegen findet sich in den Kokaingedichten von Gottfried Benn und Richard Anders eine eher epikritische, also im Sinne Schmitz „schärfende, spitze, Punkte und Umrisse setzende Erfahrung“. Bei Gottfried Benn wird der Kokainrausch zwar auch als „Tamel“ erlebt, als „kleines Rammeln“. Das lyrische Ich berichtet jedoch nicht nur von haltlosem Verströmen, sondern zudem von einer gewissen Klarheit: „Es sternt mich an/Es ist kein Spott/:Gesicht, ich: mich, einsamen Gott,/Sich groß um einen Donner sammeln.“<sup>90</sup> Durchaus ähnliches beschreibt *Richard Anders’* Gedicht *Weißes Entsetzen* von 1984, denn das lyrische Ich spürt die prädimensionale Tiefe als „Kälte eines Meeres ohne Wasser“: „eine Art lautlose Unendlichkeit in der die Empfindungen langsam nachlassen und die Träume nicht mehr für Augenblicke erstarren und ich das Weiß ohne die Farbe mehr ist.“<sup>91</sup> Solche Schärfen, Spitzen und Umrisse fehlen also im Alkoholrausch, wie auch die Gedichte Ann Cottens und Peter Rühmkorfs verdeutlichen: „Vom billigen, gelben Cider betrunken“, fühlt sich etwa Rühmkorf „ins Dunkel gestreckt -:/Ab mit den Wolken, den himmlischen Dschunken/segelt mein Intellekt.“ Und bei Ann Cotten wird alles „doppelt und leicht diese Nacht“, ein klassischer Rausch also, bei dem „wir nichts mehr sehen und stehen wie Toren“.

#### Friedrich Hebbel: Welt und Ich (1849)

Im großen ungeheuren Oceane  
Willst du, der Tropfen, dich in dich verschließen?  
So wirst du nie zur Perl’ zusammen schießen,  
Wie dich auch Fluten schütteln und Orcane!

89 Friedrich Hebbel: Sämtliche Werke. 1. Abteilung: Werke, Berlin [1911 ff], S. 317f.

90 Gottfried Benn: Gedichte. In der Fassung der Erstdrucke, Frankfurt am Main 1982, S. 85.

91 Richard Anders: Die Pendeluhren haben Ausgangsperre. Ausgewählte und neue Gedichte mit Collagen des Autors, Berlin 1998, S. 148.

Nein! öffne deine innersten Organe  
 Und mische dich im Leiden und Genießen  
 Mit allen Strömen, die vorüber fließen;  
 Dann dienst du dir und dienst dem höchsten Plane.

Und fürchte nicht, so in die Welt versunken,  
 Dich selbst und dein Ur-Eig'nes zu verlieren:  
 Der Weg zu dir führt eben durch das Ganze!

Erst, wenn du kühn von jedem Wein getrunken,  
 Wirst du die Kraft im tiefsten Innern spüren,  
 Die jedem Sturm zu steh'n vermag im Tanze!<sup>92</sup>

Die Selbstapostrophe, mittels derer sich das lyrische Ich in diesem Gedicht Hebbels adressiert, sie steht ganz im Zeichen der Freisetzung eines „ozeanischen“ Gefühls. Dieses Gefühl scheint angesichts der Anweisungen im Imperativ „Öffne ... Mische ... Fürchte“ ein inchoatives und kein resultatives Phänomen: Auch die Voraussagen im Futur – „So wirst du nie ... dann dienest du ... Wirst du ... spüren“ – machen dies deutlich. Die Apostrophe ist mithin als Apell zu verstehen, die monadische Distanz zugunsten einer Öffnung hin zur ozeanischen Welt hinter sich zu lassen. Das subjektive, einzelne Ich, das in seiner Bedeutung weit hinter der „Welt“ zurücksteht, tritt also in eine Art inneren Monolog, wobei der Fragende als Vermittler zwischen Ich und Welt fungiert. In dem Bildbereich des Meeres bzw. des Ozeans liegt dabei zweierlei: Zum einen die stark an Klopstocks *Frühlingsfeier* erinnernde Vermischung mikrokosmischer und makrokosmischer Dimensionen – auch Hebbel wendet sich zunächst dem mikrokosmischen „Tropfen“ zu –, zum anderen die im Bild der Perle nahegelegte Idee der Reifung. Für diese genügt es nicht, wenn sich das Individuum den Kräften der Welt – Fluten und Orkane – lediglich passiv aussetzt: Ziel sei die Öffnung und Vermischung mit den fließenden „Strömen“, aus denen sich die „Welt“ zusammensetzt.

Es dürfte auffallend sein, dass die Erfahrung der Leiblichkeit in diesem Gedicht auf einer allenfalls metonymischen Ebene angesiedelt ist. Speziell das Plädoyer für eine Öffnung der „innersten Organe“ lässt auf ein Leibgefühl schließen, welches allenfalls im „Vorhof“ jener mystischen Erfahrungen verbleibt, welche später in der emphatischen Moderne von Benn und Loerke formuliert werden. Bei Hebbel ist die Aufforderung, sich zu mischen, nur bedingt als Verlust der Individualität zu verstehen, insofern diese in der gleichen Strophe wiederum als stabil begriffen wird: „Dann dienst du dir und dienst dem höchsten Plane“. „Mit dieser Zusage an das ‚Du‘“, so schreiben Josef Billen und Friedhelm Hassel mit Recht, „wird der Welt ein ihr innewohnender Sinn unterstellt, der auch das Individuum als erkennendes und mitwirkendes Element umfasst.“<sup>93</sup> Man müsste freilich noch deutli-

92 Friedrich Hebbel: Sämtliche Werke. 1. Abteilung: Werke, Berlin [1911 ff], S. 317-318.

93 Josef Billen/Friedhelm Hassel: Undeutbare Welt. Sinnsuche und Entfremdungserfahrung in deutschen Naturgedichten von Andreas Gryphius bis Friedrich Nietzsche, Würzburg 2005, S. 226.

cher vermerken, wie sehr sich dieses Verständnis von demjenigen der emphatischen Moderne unterscheidet. Speziell die in der dritten Strophe artikulierten Versuche, dem angesprochenen „Du“ eventuell aufkommende Ängste zu nehmen, lassen ein „ganzheitliches“ Denken Hebbels erkennen, welches der Moderne verloren gehen wird. Der Ich-Verlust dieser Zeilen hat also noch nichts mit jenem expressionistischen Verständnis zu tun, wie es später Benn formulieren wird, im Gegenteil. Die Hinwendung zur Weltoffenheit basiert auf der Gewissheit: „Der Weg zu dir führt eben durch das Ganze!“ Der Rausch, der hier beschrieben bzw. im Bild des Weines artikuliert ist, trägt also noch lange nicht jenes dionysische Vorzeichen, welches seit Nietzsches dem Weingenuss eingeschrieben ist, die Auflösung des „principii individuationis“ als Kriterium des Weinrausches ist diesem Gedicht noch unbekannt. Stattdessen bringt Hebbel mit dem Weinmotiv die unbegrenzte und aktive Teilhabe des Ichs an der Welt zum Ausdruck, die jedoch letztlich eher als Selbstfindung im Sinne jener „Kraft im tiefsten Innern“ denn als Ich-Verlust gedacht ist. Schon bei Wedekind hingegen ist dies anders, selbst wenn auch dessen Gedicht *Wegweiser* noch nicht vordringt zu jener expressionistischen Radikalität.

Frank Wedekind: *Wegweiser* (1897)

Zum Wassertrinker bin ich nicht geboren,  
Das kann euch meine edle Muse zeigen;  
Sie singt beim Wein und fällt in tiefes Schweigen,  
Wenn sich der letzte Schluck im Bauch verloren.

Dem Wasser hab ich ew'gen Haß geschworen,  
Weil ihm der Zauberdünste keiner eigen,  
Die traumschwer aus dem dunklen Becher steigen,  
Den ich zum Weiser mir des Wegs erkoren.

Er ist ein gar verständiger Geselle,  
Er drängt direkt mich zu des Tempels Schwelle  
Und öffnet meinem Blick die dunklen Türen.

Im Taumel tapp ich nach der heiligen Zelle  
Und muß des Ortes Weihe nur verspüren,  
Dann ist's kein Kunststück mehr, mich zu verführen.<sup>94</sup>

Man muss bei diesem Gedicht bedenken, dass es aus der Studentenzeit Wedekinds stammt, als er nach der Matura 1884 ein Studium der deutschen und französischen Literatur an der Universität Lausanne verbrachte. Wedekind schrieb dieses Gedicht also schon als 20jähriger, der Erstdruck erschien dann freilich erst 1897 in einer stark bearbeiteten Fassung unter dem Titel *Wegweiser*. Vergleichen wir die hier formulierte Rauscherfahrung mit derjenigen Hebbels, dann scheint eines

<sup>94</sup> Frank Wedekind: Prosa, Dramen, Verse, Band II, München Wien 1960, S. 752.

deutlich: Hier wird Trunkenheit in einem durchaus realen und nicht allein übertragenen Sinne beschrieben. Dies zeigt sich, wenn wir der Wegmetapher aus dem Titel nachfragen, denn diese ist signifikant anders als bei Hebbel. Wo dieser im Begriff des Weges eine Selbstfindung meinte – „Der Weg zu dir führt eben durch das Ganze“ –, da assoziiert Wedekind mit diesem Weg vielmehr eine Schwellenerfahrung, eine Reise ins „Dunkle“, deren Sinnhaftigkeit zurücksteht zugunsten der Idee der Weihe, des Taumels und der Verführung. Freilich ist auch in diesem Gedicht die Rauscherfahrung noch nicht im Sinne des expressionistischen Ich-Verlustes begriffen, wie er auf der Basis von Kokain-Experimenten dann von Trakl und Benn formuliert wird. Wedekind führt die Rauscherfahrung lediglich an eine Schwelle; was hinter dieser geschieht, wird im Gedicht nicht ausgeführt.

Dieses Verharren in der Tradition erkennen wir übrigens eher am Inhalt denn an der Form. Zwar bedient sich Wedekind in diesem Gedicht der insbesondere von Stefan George häufig verwendeten Sonettform. In dieser bilden jambische Fünfheber in umschlingender Reimordnung mit durchgehend weiblicher Kadenz den Vierzeiler des Quartetts, wobei der Gleichklang zwischen dem ersten und dem letzten Vers den vom Reimpaar gefüllten Binnenraum der Strophe umschließt. Auch die beiden Terzette übernehmen dieses Metrum aus jambischen Fünfhebern mit durchweg weiblicher Kadenz, ziehen jedoch die Terzette zu einer eher seltenen Reimform eines Sextetts zusammen, das dem Schema aababb folgt. Aber all dies ist kein Indiz dafür, dass Wedekind in der Tradition verbleibt, denn letztlich steht mit Ausnahme von Richard Anders' lyrischem Fließtext mit dem Titel *Weißes Entsetzen* keines der vorliegenden Gedichte im Zeichen einer freien Rhythmik, alle Gedichte also bedienen sich sowohl des Reims als auch eines durchaus bestimmbareren Metrums. Die Differenzen liegen jedoch in der Darstellung leiblichen Wandels, wie nunmehr das Gedicht Gottfried Bennis verdeutlicht.

Gottfried Benn: O, Nacht (1916)

O, Nacht! Ich nahm schon Kokain,  
Und Blutverteilung ist im Gange.  
Das Haar wird grau, die Jahre flieh'n.  
Ich muß, ich muß im Überschwange  
Noch einmal vorm Vergängnis blühen.

O, Nacht! Ich will ja nicht so viel.  
Ein kleines Stück Zusammenballung,  
Ein Abendnebel, eine Wallung  
Von Raumverdrang, von Ichgefühl.

Tastkörperchen, Rotzellausum  
Ein Hin und Her, und mit Gerüchen;  
Zerfetzt von Worte-Wolkenbrüchen –:  
Zu tief im Hirn, zu schmal im Traum.

Die Steine flügel an die Erde.  
 Nach kleinen Schatten schnappt der Fisch.  
 Nur tückisch durch das Ding-Gewerde  
 Taumelt der Schädel-Flederwisch.

O, Nacht! Ich mag dich kaum bemühen!  
 Ein kleines Stück nur, eine Spange  
 Von Ichgefühl – im Überschwange  
 Noch einmal vorm Vergängnis blühen!

O, Nacht, o leih mir Stirn und Haar,  
 Verfließ Dich um das Tag-verblühte!  
 Sei, die mich aus der Nervenmythe  
 Zu Kelch und Krone heimgebar.

O, still! Ich spüre kleines Rammeln:  
 Es sternt mich an – Es ist kein Spott –:  
 Gesicht, ich: mich, einsamen Gott,  
 Sich groß um einen Donner sammeln.<sup>95</sup>

Was dieses Gedicht gegenüber den anderen auszeichnet, das ist zweifellos die medizinisch-neurowissenschaftliche Perspektive, aus welcher das lyrische Ich den Rauschzustand kommentiert. Freilich lässt sich diese Perspektive auf Gottfried Benns Tätigkeit als Arzt zurückführen, man sollte aber dennoch diesen autobiographischen Bezug nicht überschätzen: Das lyrische Ich dieses Textes sieht sich als grauhaariges Ich an der Grenze zur „Vergängnis“, eine Erfahrung, die der zu diesem Zeitpunkt gerade einmal 30jährige Autor Benn nicht wirklich geteilt haben dürfte. Das Bild vom Ich-Zerfall, welches in der ersten Strophe suggeriert wird, scheint also eher ein Topos expressionistischer Lyrik, den Benn hier zitiert, zugleich aber etwas anders deutet als etwa im Gedicht *Cocain*: War es dort der ersehnte, süße Ich-Zerfall, ausgelöst durch Drogenkonsum, so soll in *O Nacht* im Gegenteil die Rauscherfahrung dem an sich schon „zerfallenen“ Ich eine letzte „Blüte“, eine letzte „Wallung“, ein letztes „Ichgefühl“ vermitteln. Dies mag am jeweiligen Zustand der pharmakologisch herbeigeführten Intoxikation liegen, da dieser in *O Nacht* als inchoativ, in *Cocain* hingegen als resultativ beschrieben ist: Erst im Schlussquartett von *O Nacht* drückt Benn die visionäre Erleuchtung durch das dynamische Verb ansternen aus, wohingegen der Rausch in *Cocain* bereits Resultat ist. Man mag daher mutmaßen, in welcher der vorliegenden sieben Strophen sich der eigentlich Rauschzustand einstellt: Sehr wahrscheinlich ist dies erst in der letzten Strophe der Fall. Denn erst hier wird im Verb des spürens die eigentlich leibliche Veränderung registriert: das „Rammeln“, „ansternen“ und die Ich-Sammlung „um einen großen Donner“, all dies lässt auf die anfängliche vom Drogenrausch ersehnte „Zusammenballung“ sowie den „Raumverdrang“ schließen, die nunmehr umgesetzt ist.

<sup>95</sup> Gottfried Benn: Gedichte. In der Fassung der Erstdrucke, Frankfurt am Main 1982, S. 85.

Was hingegen zuvor geschildert wird, ist noch „zu tief im Hirn“, aber „zu schmal im Traum“, wie es die dritte Strophe formuliert. Was darunter zu verstehen ist, verdeutlicht die vierte Strophe mit ihren Bildern der nach „Schatten“ schnappenden Fische, eine Geste, die dem Bild vom Schädel-Flederwisch korrespondiert. Beide Fälle beschreiben den hilflosen Versuch, Impressionen jenseits der eigenen Lebenswelt zu erhaschen, wobei der Flederwisch – ein Enten- oder Gänseflügel, der als Handfeger benutzt wird – wohl den kümmerlichen Rest einer ursprünglich beflügelten Dichterseele illustriert. In diesem Stadium der „Vergängnis“, in welchem das ersehnte Erlebnis leiblicher Weitung – nichts anderes bezeichnet das Bild von der „Wallung/ von Raumverdrang“ – an der Sprache und der Reflexivität des lyrischen Ichs zu scheitern droht, hilft nur die Apostrophe der Nacht. Sie wird im Sinne antiker Museninvokationen gleichsam zur Rettung der lyrischen Erlebnisintensität adressiert. An Ichgefühl und Überschwang zu gewinnen, dies heißt demnach auch, den taumelnden „Schädel-Flederwisch“ durch „Stirn und Haar“ ersetzt zu bekommen, aus der „Nervenmythe“ heimzukehren zu „Kelch und Krone“. Dabei machte Ursula Kirchdörfer-Bossmann den klugen Vorschlag, die Begriffe „Tastkörperchen“ und „Rotzellensaum“ als Anspielung zu lesen: als körperliche, einfach strukturierte und entwicklungsgeschichtlich früh entwickelte Reizempfänger wiesen diese „auf den nicht-zerebralen und somatischen Charakter dieser Art Wahrnehmung“ hin und deuteten ein „Konzept rauschhafter, nicht-darwinistischer Regression“ an, welches Kirchdörfer-Bossmann als die Umkehrung der evolutionsbiologischen Perspektive des Darwinismus „in Traum und Kunst“ deutet.<sup>96</sup> In der Tat stellen die von der Nacht gestifteten „Kelch und Krone“ sowie „Stirn und Haar“ eine Form der Regression in Aussicht, die evolutionsbiologisch nur bedingt zu erklären ist. Ob man allerdings daraus auch schlussfolgern sollte, dass in *O Nacht* „eine Kritik Bennis an Positivismus und Darwinismus vorliegt“<sup>97</sup>, scheint mir zweifelhaft.

Carl Zuckmayer: Gesang vom bitteren Enzian

Bedenk, o Mensch, wenn du aus kleinen eckigen Gläsern  
Den klaren Enzianschnaps in deine Gurgel sprengst:  
Wie zwischen Felseschrot und mageren Alpengräsern

<sup>96</sup> Ursula Kirchdörfer-Bossmann: „Eine Pranke in den Nacken der Erkenntnis“: zur Beziehung von Dichtung und Naturwissenschaft im Frühwerk Gottfried Bennis, St. Ingberg 2003, S. 237. Kirchdörfer-Bossmann verweist diesbezüglich auch auf das Wort „Ding-Gewerde“ aus der vierten Zeile: Dieses verweise „auf die theoretische Formulierung der Identifikation von Dingen, wie sie in Erkenntnistheorien, grundlegend in dem Konzept der Subjekt-Objekt-Spaltung, Darstellung findet“, und lasse „sich als abwertende Charakterisierung des darwinistischen Evolutionsverständnisses ansehen“, ebd.

<sup>97</sup> Nach Kirchdörfer-Bossmann werde „der Mensch als Hirnschöpfung durch die rationalistische Subjekt-Objekt-Spaltung „tückisch“, im anderen Falle „taumelt“ er als Fehlentwicklung „tückisch“ durch eine Schöpfung, deren höchstes Produkt er vulgärdarwinistisch doch darstellen soll.“, vgl.: ebd.

Die Wurzel wuchs, von der du (eh' du denkst)  
Den großen Oberbootmannsrausch empfängst.

Denk, wie sie erst ein sprödes Samenhaar  
Und bald ein frostzerbissnes Pflänzlein war,  
und dann, von Sonne, Erde, Dreck und Lauch geätzt,  
Vom Durst gewürgt, vom Hagelsturm zerfetzt,  
Vom Schnee beladen und vom Reif gebrannt,  
Von Raupen, Käfern, Würmern angefressen,  
Aus jedem Tode schweigend auferstand,  
Und jeden Lebens Jubel still durchmessen.

Denk nicht zu lang an diesen Werdegang –  
Ein einzig Rachenputzen, Gurgelbrennen lang –,  
Nicht länger: denn das langt, dein fröhlich Saufen  
In freudige Herzenstrunkenheit zu taufen.

Und taumelst du dann morgens früh ins nasse Gras –  
Wenn hoch am Hang der Schnitter schon die Sense schwingt –,  
Dann spürst du Taugenichts, du faules Aas,  
Wie kieselhart der gelbe Enzian ringt,  
Und auch in dir, den rauschige Luft durchsingt,  
Von solchem Ringen ein gerüttelt Maß.<sup>98</sup>

Sehr eindrücklich schildert dieses Gedicht die Spezifik eines Rausches, der durch den Genuss von Enzianschnaps verursacht wird. Denn gewonnen wird dieses Getränk aus der Wurzel des gelben Enzians, die aufgrund ihrer enormen Bitterkeit zwar nur als Heilmittel oder Getränkezusatz zu gebrauchen ist, dennoch aber offenkundig auch pur getrunken wird. Den selbstquälerischen Genuss des Enzianschnaps schildert Carl Zuckmayer in diesem *Gesang vom bitteren Enzian*: „Bedenk, o Mensch, wenn du aus kleinen eckigen Gläsern/Den klaren Enzianschnaps in deine Gurgel sprengst:/Wie zwischen Felsgeschrot und mageren Alpengräsern/Die Wurzel wuchs, von der du (eh' du's denkst)/Den großen Oberbootmannsrausch empfängst.“ Unschwer lässt dabei die Reflexion auf die extrem harten Lebensbedingungen der Pflanze – spröde, frostzerbissen, geätzt, zerfetzt, gebrannt und angefressen – erkennen, dass diese Härte im Genuss derselben wiederkehrt: Beim Trinken des Enzianschnaps spüre man, „Wie kieselhart der gelbe Enzian ringt“ und auch im Leib des Trinkers weiterkämpft. Der Rausch, welcher sich beim Genuss dieser spröden Wurzel einstellt, ist daher nur an seinem Anfang eine „freudige Herzenstrunkenheit“, „morgens früh“ jedoch, also am Tag danach, eine „kieselharte“ Erfahrung, ein Ringen, begleitet vom Schnitter mit der Sense. All dies ist durchaus komisch, weil ironisch: Deutlich etwa ist der Werdegang der Pflanze am Lebensweg Christi orientiert: gekreuzigt, begraben und gestorben bzw. eben geätzt, zerfetzt, gebrannt und angefressen, und doch wieder „aus jedem Tode schweigend auferstanden“.

<sup>98</sup> Carl Zuckmayer: Werkausgabe in zehn Bänden. 1920-1975: Band 3, Frankfurt am Main 1976, S. 80.

Peter Rühmkorf: Unter die Achselbänder (1958)

Schwenken die Winde, fallen sie nördlich  
in die Weiten aus Sauerstoff –  
Mistblondes Mädchen, spiele du zärtlich  
mit dem Ohr des Raskolnikoff ....  
Fast ist es Nacht, und die bläuliche Molke  
mit Schwärze versetzt;  
und die große, verlorene Lämmerwolke  
löst und verteilt sich jetzt.

Vom billigen, gelben Cider betrunken,  
ins Dunkel gestreckt -:  
Ab mit den Wolken, den himmlischen Dschunken  
segelt mein Intellekt;  
dein Scheitelstrich, deine Augenränder,  
soweit sind die Kreise gespannt;  
schiebt sich unter die Achselbänder  
meine Hand, meine rechte Hand.

Ich bin, der ich gerade bin, ich lieg auf der Seite,  
unter des Mondes messingfarbenem Kris,  
dreiundfünfeinhalb Grad nördlicher Breite,  
im Gebüsch, in der Finsternis.  
Ich spüre das harte Gras unterm Ellenbogen  
und ich rieche den Fluß ....  
Das Plankton sinkt, die künftigen Monologe,  
in das mürbe Netz zwischen Hirn und Sympathikus.<sup>99</sup>

Dass es auch im Gedicht Peter Rühmkorfs um den Alkoholrausch geht, dürfte speziell die zweite Strophe deutlich machen, ist doch das lyrische Ich „Vom billigen, gelben Cider betrunken,/ins Dunkel gestreckt.“ Ausgangspunkt dieser Trunkenheit dürfte das nächtliche Treffen mit jenem „mistblonden Mädchen“ sein, welches sich nicht nur zärtlich am Ohr des lyrischen Ichs zu schaffen macht, sondern mit zunehmendem Rausch auch jene Erscheinungsform anzunehmen scheint, wie sie der Titel des Gedichts artikuliert: Ihr „Scheitelstrich“ und ihre „Augenränder“ spannen also derart weite Kreise, dass man von regelrechten Achselbändern sprechen kann. Dies ist alles andere als charmant, sind Achselbänder doch eben jener Bestandteil der Uniform eines Generals oder Admirals, der an der Schulter getragen, also unter dem Schulterstück und dem zweiten und dritten Uniformknopf befestigt wird. Da Augenringe von solchem Ausmaß wohl eher selten sein dürften, scheint eben diese Wahrnehmung nicht zuletzt auch dem Cider-Rausch geschuldet zu sein. Und wenn sich zudem „unter die Achselbänder/meine Hand, meine rechte Hand“ schiebt, dann dürfte dies auf eben diese verzehrte Wahrneh-

<sup>99</sup> Peter Rühmkorf: Gedichte. Werke I, hg. v. Bernd Rauschenbach, Reinbek bei Hamburg 2000, S. 111.

mung zurückzuführen sein. Das Gedicht beschreibt also eine groteske Entstellung der Geliebten, die sich teils aus dem Rausch des lyrischen Ichs, teils aus der offenkundigen Hässlichkeit der Geliebten zusammensetzt. Damit einher geht die deutliche Reduktion der nach außen gerichteten Handlungsbereitschaft, welche eindeutig auf die Beeinträchtigung des in der dritten Strophe genannten Sympathikus zurückzuführen ist, der als Teil des vegetativen Nervensystems ja in der Regel für Handlungen im Sinne einer Interaktion zuständig ist. Kurz: Das mögliche Schäferstündchen mit dem „mistblonden Mädchen“ scheitert.

Scheitern wird auch der eingängige daktylische Rhythmus aus der ersten Strophe, dessen Schwung in den folgenden Strophen merklich bzw. bewusst verloren geht. Und auch die Identität des lyrischen Ichs ist einem klaren Wandel unterlegen. Weist sich das lyrische Ich gegenüber der Geliebten anfangs mit dem Namen Raskolnikoff – Hauptfigur aus Fjodor Dostojewskis Roman *Schuld und Sühne* – noch als Intellektueller aus, so reduziert es sich aufgrund seines zunehmend „davonsegelnden“ Intellekts auf das „mürbe Netz zwischen Hirn und Sympathikus.“ Dies ist insofern auch ein Zeichen bewusst vollzogener Komisierung, als dass damit zugleich der mögliche Dialog mit diesem Mädchen im Alkoholrausch versinkt. Bei Rühmkorff findet sich also ähnlich wie bei Zuckmayer und später auch Ann Cotten eine durchaus komisierende Darstellung des Rausches: Sie fehlt hingegen vollkommen in dem folgenden, surrealistischen Protokoll Richard Anders’.

#### Richard Anders: Weißes Entsetzen (1984/1996)

...Wollte ich mich eben noch auflösen so genügt mir jetzt dieser Flug aus Raum und Zeit mit dem einen Flügel meines länger und länger werdenden Schattens so genügt mir jetzt das einzigartige Panorama am Steuer dieses aus völliger Dunkelheit geschaffenen Fahrzeuges ohne jede Möglichkeit anzuhalten und ich bin außer mir während meine geschlossenen Füße immer noch den Steinfußboden eines städtischen Balkons berühren und die Armbanduhr an meinem schlaff herabhängenden Arm weitertickt und das Herz mitten im Hirn flattert dessen Käfigstäbe langsam zu blauem Rauch zergehen und in den Hochhausfenstern sich metallisch die Skalen des Rots einer mit jedem Atemzug langsam untergehenden Sonne spiegeln und ich die Kälte eines Meeres ohne Wasser spüre eine Art lautlose Unendlichkeit in der die Empfindungen langsam nachlassen und die Träume nicht mehr für Augenblicke erstarren und ich das Weiß ohne das keine Farbe mehr ist das schwarze Weiß das Grau in der Erinnerung zusammenstürzender Wogen wenn das Aufhören des Pulsschlags kein Erschrecken mehr auslöst dieses Namenlose diese unbekannte Oberfläche die nichts mehr verbirgt deren Zustand an keinen Augenblick mehr erinnert...<sup>100</sup>

100 Richard Anders: Die Pendeluhrn haben Ausgangssperre, a. a. O., S. 136.

Dass sich die Ich-Auflösung des Expressionismus noch steigern bzw. präzisieren lässt, das zeigt das Gedicht Richard Anders' mit dem Titel *Weißes Entsetzen*. Denn hier wird die von Benn nur ersehnte und beschworene Ich-Auflösung fast mimetisch protokolliert, hier wird der Drogentrip im wahrsten Sinne des Wortes Poesie. Das Gedicht verknüpft das automatische Schreiben der Surrealisten mit Halluzinationen, Traumprotokollen und Drogenexperimenten, um so einen rauschhaften Bewusstseinsstrom deutlicher zu machen und sein Auftreten zu verlängern. Die dabei vom Autor gesehenen Halluzinationen wurden auf einem Diktiergerät bei ihrer Entstehung festgehalten und später auf Papier übertragen, von diesem gesamten Gedicht namens *Weißes Entsetzen* ist hier nur ein Auszug zitiert. Das Gedicht entstand 1984 auf einer Reise nach Sri Lanka in der Stadt Cöombo, es benennt die Erfahrungen nach dem Konsum von einem „Strich Schnee“. Die unmittelbare und offenbar starke Wirkung des Kokains schrieb Anders in den ersten drei Strophen des Gedichts ohne Überlegung und Halt, also quasi automatisch nieder. Erst zu Hause in Berlin arbeitete er den Text weiter, und zwar bis zum Jahre 1996.

Veröffentlicht wurde das Gedicht dann 1998 in dem Band *Die Pendeluhren haben Ausgangssperre*, in dem Anders eine Summe seiner lyrischen Arbeit aus fünf Jahrzehnten vorlegte. Wie kaum ein zweiter Autor hat Anders Rauscherfahrungen zu seinem Lebenswerk gemacht: Die ersten Drogenexperimente des Autors datieren auf das Jahr 1961/62, die letzten Dokumente dieser Art von Experiment aus dem Jahre 2002, in welchem der Band *Marihuana Hypnagogica* erschien. Dieser markiert den Höhepunkt eines Programms, das Anders selbst als „deutschsprachigen Surrealismus“ beschrieb. Der Eindruck der Unmittelbarkeit, welcher den Auszug aus *Weißes Entsetzen* prägt, ist also auch auf die automatische Schreibweise, die berühmte *écriture automatique* des französischen Surrealismus zurückzuführen, die sich bekanntlich den diversen Unterströmungen des Bewusstseins öffnen soll. Aber auch andere zentrale Motive des Surrealismus finden sich bei Anders wieder: die Liebe, der Traum, das Begehren und der Rausch sowie die surrealistische Motivik des Unterbewussten und Wunderbaren.<sup>101</sup> Und doch rückt Anders noch stärker als die französischen Surrealisten auch das Grauen als dessen Kehrseite in den Blick, wenn er den hier beschriebenen Kokain-Trip bis an eine Nahtod-Erfahrung reichen lässt, die ihrerseits am „Aufhören des Pulsschlags“ ersichtlich wird. Das „weiße Entsetzen“ kann daher beides sein: Kokain, also weißes Pulver, oder jenes berühmte helle Licht, welches so häufig in den Tunnelerfahrungen von Nahtod-Erlebnissen geschildert worden ist. Anders nennt diese Bilder auch deshalb „fremd, als kämen sie aus einer anderen Welt, während sie doch nur durch Übereinanderkopieren verfremdete Erinnerungen sind.“<sup>102</sup>

101 Die Auseinandersetzung mit Bretons Surrealismus verband Anders mit Autoren wie Johannes Hübner, Lothar Klünner und Joachim Uhlmann, die gemeinsam die surrealistische Gruppe bildeten.

102 Richard Anders: *Marihuana Hypnagogica*. Protokolle, Berlin 2002.

Ann Cotten: To A Waltz, Whiskey (2007)

Schlaf ist ein Püppchen, zu klein für den Arm,  
doch ständig willst du drin verschwinden.  
Das Tageslicht drückt deine Augen zu mir:  
du willst es, aber kannsts nicht verwinden.

Ei das Leben ist hell wie ein Lichthof um sechs  
und die Wand kann den Überdruß hindern  
und wie Luft ist es klar, dass dein Herz übergeht  
doch wie redet man davon zu Kindern?

Gute Nacht, leg den Kopf auf den Walzertakt hin  
und gib mir noch nen Kuss auf die Schläfe,  
zieh das Hemd aus, mein Kind, nennen wirs einen Tag,  
auch wenn's draußen noch nicht so recht schwarz werden mag  
und die Katzen und Tauben auf Abendmausjagd  
nicht genug kriegen, spürst du die Schärfe?

Ach das Herz ist mir schwer, weil der Abend so leicht  
ohne Anmaßung schleicht sich ins Ohr.  
Ach du sag nur ein Wort, drück die Augen mir zu.  
Wenn Katrinka schläft, schleichen wir sanft aus dem Tor

und traurig wie Parzen, mit knarrenden Sohlen  
(Der Walzer im Lichthof ist stumm wie ein Molch)  
holst du leise den Whiskey bei uns aus dem Kühlschrank  
und alles wird doppelt und leicht diese Nacht

und wenn wir nichts mehr sehen und stehen wie Toren  
im Licht von den Fenstern der Nachbarn, die lesen,  
und der Walzer das ist, was im Kopf sich uns dreht,

dann denk ich an Katrinka, die träumt ungeschoren,  
ja denk an Katrinka, die grad erst geboren,  
am Meer unsrer Tränen schwimmt sicher ihr Boot.<sup>103</sup>

Ein auftaktloser, männlich schließender daktylischer Vierheber eröffnet diesen eingängigen lyrischen Walzer, dessen Metrum dem Kinderreim „Eia popeia, was raschelt im Stroh“ entlehnt scheint, im Unterschied zu diesem jedoch im Kreuzreimschema einen daktylischen Dreiheber mit Auftakt und weiblicher Kadenz folgen lässt. So entsteht eine ausgesprochen schwungvolle Bewegung, die stark an die feuchtföhliche Trinkliedszene Eduard Mörikes mit dem Titel *Das lustige Wirtshaus* erinnert: „Man lebet doch wie im Schlaraffenland hier/da schmauset man frühe wie spat;/Schon dreht sich der Boden vor Wonne mit mir,/Kaum daß ich die

103 Ann Cotten: Fremdwörterbuchsonette. Gedichte, Frankfurt am Main 2007, Gedicht Nr. 34 (Seitenzahlen fehlen).

Schwelle betrat.<sup>104</sup> Wie Mörikes „Akademischer Scherz“, so zeugt auch Ann Cottens *To a Waltz, whiskey* von einer swingenden Trunkenheit, die in der im walzermäßig sich bewegenden Rhythmik des Daktylus ihren Ausdruck findet. Freilich weist die von Ann Cotten erzählte Geschichte über die Grenzen des Trinklieds Mörikes hinaus, insofern sie sowohl die Geschlossenheit eines Wirtshauses als auch die strenge Form des Vierzeilers zweimal durchbricht: In der dritten und sechsten Strophe wird also durch die Verdreifachung der dritten Verszeile ein Sechszweiler eingebaut, der entfernt an die Struktur des guten alten Limericks denken lässt: Mehr Schwung geht wohl kaum noch. Wenn demnach eben „der Walzer das ist, was im Kopf sich uns dreht“, dann ist es wohl der nachts aus dem Kühlschrank geholte Whiskey, der diese Drehungen entscheidend stimuliert.

Was aber geschieht hier inhaltlich? Es geht wohl um die Nöte und Sorgen junger Eltern, deren Kind namens Katrinka erst mit der einsetzenden Dunkelheit der Nacht in den erholsamen Schlaf findet. Dann wird es Zeit für den wohlverdienten Alkohol, dessen Wirkkraft über die Nöte und Tränen hinwegzuhelfen vermag. Dabei geht's schon um ein handfestes Besäufnis, bis endlich alles „doppelt und leicht“ wird, „wir nichts mehr sehen und stehen wie Toren“. Wenn zudem noch der Walzer „im Kopf sich uns dreht“, dann sind nicht nur die Sorgen vergessen, sondern interessanterweise auch die Tochter wohl behütet: „am Meer unsrer Tränen schimmt sicher ihr Boot.“

## E) Die Gefährdung

Wir kehren nach dem eher trunkenen Ausflug des letzten Abschnitts nun wieder zurück zum existentiellen Ernst, denn fast alle Gedichte dieses Kapitels erspüren die grausamen Gefahren des Ersten und Zweiten Weltkriegs. Die Autoren, welche diese Gedichte schrieben – Klabund, Lange, Huch und Krolow –, haben die Weltkriege überlebt. Deshalb lässt sich an ihren Gedichten ein Prozess analysieren, der zwar leicht makaber, aber doch aussagekräftig ist. Damit ein Mensch des 20. Jahrhunderts in den zweifellos ausgesprochen gefährlichen Situationen der beiden Weltkriege überleben konnte, musste er äußere Gefahr erspüren können. Und die genannten Autoren der hier aufgeführten vier Kriegsgedichte vermochten offenkundig die potentiell tödliche Gefahr, von welcher sie in ihren Texten berichten, rechtzeitig zu registrieren. Denn um in den von ihnen dargestellten, ausgesprochen feindlich wirkenden Umgebungen überleben zu können, mussten sie in der Lage sein, sich – etwa vor drohenden Gefahren im Bombenabwurf oder im Häuserkampf – zu schützen. Insofern ist das Erspüren von Gefahren, welches in den folgenden Gedichten artikuliert wird, zugleich Indiz für eine der primitivsten Reaktionsformen des menschlichen Nervensystems. Kampf- oder Fluchtreaktionen, aber auch das reflexartige Schützen des Kopfes mit der Hand, wie es Karl Krolow schil-

104 Vgl.: Eduard Mörike: Werke in einem Band, hg. v. Herbert G. Göpfert, München Wien 1977, S. 138.

dert, sind Zeichen solcher selbstschützenden Aktivitäten. Freilich gilt auch im Kontext sogenannter Gefahredichte die Unterscheidung von biographischem und lyrischem Ich: Die in diesen Texten geschilderten Kriegsängste sind also nicht zwingend autobiographisch verbürgt, wenngleich freilich in fast allen Texten annähernd authentische Kriegsschrecken berichtet werden.

Dass die Gedichte dieses Kapitels eine potentielle Gefahr nicht allein sehen, riechen, hören oder schmecken, sondern auch erspüren können, verdeutlicht die Subtilität der Gefahr: Sie ist – vergleichbar der bekannten Unterscheidung Heideggers zwischen Angst und Furcht – selbst oder gerade im Kriegsgeschehen nicht immer gegenständlich-konkret. Allerdings macht Heidegger in seiner Studie *Sein und Zeit* keinen Gebrauch vom Wortfeld des Spürens. Antworten auf die Frage, was man eigentlich beim Spüren von Gefahr verspürt, gibt indes die *Neue Phänomenologie*: Nach Schmitz verspüren wir Gefahren im Modus der etwa für die Angst konsitutiven Verengung, im Gefühl der Beklemmung, vergleichbar dem Aufenthalt in erdrückenden, zu klein geratenen Räumen. Angst und Schmerz seien Regungen, die ein Impuls „Weg!“ annimmt, wenn er gehemmt, in die Enge getrieben und gestaut wird: eine Art gehemmter Drang.<sup>105</sup> Zugleich aber überwiegt bei Angst und Schmerz die Spannung als stauende Hemmung des Impulses „Weg!“; die Schwellung liegt in diesem selbst, in dem um Durchbruch in Weite ringenden Sichaufbäumen gegen die Hemmung.<sup>106</sup> Durch den Anstoß an diese wird der Impuls „Weg!“ in die Enge zurückgetrieben, aber, indem er sich dort staut, schwillt er nur desto heftiger gegen die spannende Hemmung an, sodass die Spannung die Schwellung und diese jene bestärkt. Anders gesagt: Angst und Schmerz werden immer intensiver, je schärfer der schwellende Impuls „Weg!“, der in Weite durchzubrechen strebt, und die spannende Hemmung, die ihn in Enge zurückstaut, mit einander in Konflikt geraten.<sup>107</sup>

Was man in der Angst spürt, sind also nicht zwingend jene konkreten Gefahrenquellen, sondern zunächst und vor allem diese konfliktuelle Dynamik von Spannung und Schwellung des eigenen Leibes. Dies würde erklären, warum in diesen Gedichten das Wortfeld des Spürens zwar Verwendung findet, aber dennoch nur bei Klabund und Huch eine plastische Beschreibung der Kriegsgefahren vorliegt. In den Gedichten Lichtensteins, Krolows und Enzensbergers hingegen dominiert ein anderes Motiv, und zwar die Inszenierung von Gefahr als einer sich diffus ausbreitenden – also das lyrische Ich beengenden – Macht. Daher erfasst Ricarda Huch den Krieg als einen weit ins schauernde Land jagenden „fliegenden Tod“, wohingegen das diffuse Angstgedicht Lichtensteins nur ein klebriges, sich in alle Ritzen verströmendes „Etwas“ schildert: Der „Himmel klebt an Städten wie ein Gas“. Die Gefahr, die sich spüren lässt, bleibt in Gedichten also anonym, aber expansiv: Selbst die scheinbar konventionellen Vorstellungen Krolows bzgl. der Ver-

105 Auch in anderen Zuständen ist die Engung eine genuine Erfahrung des leiblichen Spürens: Als weiteres Beispiel nennt Schmitz den Zustand der Beklommenheit.

106 Schmitz: *Der Leib im Spiegel der Kunst*, a. a. O., S. 25.

107 Ebd., S. 27.

gänglichkeit der Natur werden durch ihre regelrecht bedrängende Häufung und Dichte zu einer faktischen Existenzbedrohung, die zu jener schützenden Geste führt, wie sie der Titel beschreibt: *Hand vorm Gesicht*. Dieses suggestive Prinzip, Angstgefühle darzustellen, ohne eine konkrete Quelle der Angst zu nennen, erreicht in Enzensbergers berühmtestem Gedicht *An alle Fernsprechteilnehmer* von 1958 seinen Höhepunkt:

etwas, das keine farbe hat, etwas,  
 das nach nichts riecht, etwas zähes,  
 trieft aus den verstärkerärmern,  
 setzt sich fest in die nähte der zeit  
 und der schuhe, etwas gedunsenes,  
 kommt aus den kokereien, bläht  
 wie eine fahle brise die dividenden  
 und die blutigen segel der hospitäler,  
 mischt sich klebrig in das getuschel  
 um professuren und primgelder, rinnt,  
 etwas zähes, davon der salm stirbt,  
 in die flüsse, und sickert, farblos,  
 und tötet den butt auf den bänken.

Freilich ist dies kein Kriegsgedicht, wohl aber eines, welches Ängste – hier wahrscheinlich bezogen auf die Gefahren im radioaktiven Zeitalter – suggerieren soll. Um diese Differenz zwischen den in den Kriegsgedichten häufig beschriebenen schrecklichen Gefahren von den eher beängstigenden etwa bei Lichtenstein, Enzensberger und Handke zu erfassen, sollten wir auch theoretisch den Schreck und die Angst als Reaktionsformen unterscheiden. Auch dies lässt sich mit der *Neuen Phänomenologie* sinnreich tun: Wo der Schreck nach Schmitz eine reine Erfahrung der Engung darstellt, ist die Angst durch das skizzierte Zusammenspiel von schwellendem und anspannendem Impuls charakterisiert. Wenngleich es also eine dem Schreck vergleichbare Distanzierung gibt, so verhindert die in der Angst typische Anspannung deren Umsetzung. Auch dies lässt sich in den Gedichte nachvollziehen, und zwar in der vor allem bei Lichtenstein, Enzensberger und auch Handke zu findenden Umschreibung der Gefahrenquelle als einer zähen und klebrigen Materie: „Himmel klebt an Städten wie ein Gas“, so schreibt Lichtenstein, „Es ist etwas in der Luft, klebrig/und zäh, etwas, das keine Farbe hat/(nur die jungen Aktien spüren es nicht)“, so heißt es bei Enzensberger, und Peter Handke schließlich hat in seinem Gedicht so ziemlich jedes dem Realitätsprinzip gehorchende Geschehen als Auslöser des Schreckens beschrieben. Man kann diese Zähigkeit der Gefahrenquelle durchaus als Äquivalent jenes „gehemmten Drangs“ lesen, der nach Schmitz für die Angst charakteristisch sei: Das Abweisen als Geste versagt vor der für die Angst konsitutiven Ich-Spannung. Zieht man die Phänomenologie des Spürens zur Deutung dieser Gefahrengedichte heran, dann wird zudem deutlich, wie sehr sich die Deutung von Gefahr intensivieren kann: Obwohl die Kriegsangst in den Gedichten Enzensbergers und Handkes keine Rolle mehr spielt, sind deren Gedichte weit ängstlicher: Im Gedicht *Erschrecken* aus dem Ge-

dictband *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt* werden ganz alltägliche und erwartbare Erscheinungen zu Gegenständen erschreckter Überraschung: man erschrickt über den an der Scheibe herunterlaufenden Tropfen, der plötzlich stehenbleibt und über den Ball, der vom Lastwagen nicht überfahren wird. Damit zwingt Handke den Leser, das Alltägliche mit anderen Augen und dadurch wohl erstmals wirklich zu sehen.

Alfred Lichtenstein: Angst (1913)

Wald und Flur liegt tot in Schutt und Scherben.  
Himmel klebt an Städten wie ein Gas.  
Alle Menschen müssen sterben.  
Glück und Glas, wie bald bricht das.

Stunden rinnen matt wie trübe Flüsse  
Durch der Stuben parfümierten Sumpf.  
Spürst du die Pistolenschüsse –  
Ist der Kopf noch auf dem Rumpf.<sup>108</sup>

In seiner klassischen Studie über den Expressionismus hat Wolfgang Rothe auf die Häufigkeit verwiesen, mit der Angsterfahrung bei Autoren wie „Heym und Trakl, Kafka und Becher, im Berliner Kreis um Hiller und bei vielen poeta minores“<sup>109</sup> zum Ausdruck komme. Dies sei keine literarische Mode, vielmehr würde einem „bedrängenden Lebensgefühl Ausdruck verliehen“, wie Rothe speziell am Beispiel von Kafka und Trakl verdeutlicht. Zeige sich bei Trakl die Angst zumeist in Verbindung mit dem Todesmotiv, so verdeutliche die Prosa und Lyrik Alfred Lichtensteins, dass „im Expressionismus vorzugsweise das Kind und der junge Mensch von Angst befallen werden.“<sup>110</sup> Auch Rothes Beispiel dafür ist das Gedicht *Angst*, das Lichtenstein in der Nacht zum 11. April 1913 schrieb. Das Disparate dieses Textes entsteht aus der Aneinanderreihung von Empfindungselementen: Die Landschaftswahrnehmung wird gleich in melancholisch-dumpfe Bilder gesetzt („Wald und Flur liegt tot in Schutt und Scherben“, „wie trübe Flüsse“, „parfümierten Sumpf“), die Reflexion erfolgt gleichsam ungefiltert und direkt, scheut also keine Spruchweisheit wie in den letzten beiden Versen der ersten Strophe und kombiniert diese mit dem harten Zynismus der auf den Selbstmord anspielenden Schluss-Sequenz: „Spürst du die Pistolenschüsse –/ Ist der Kopf noch auf dem Rumpf.“ Die Auflösung der Wahrnehmung in der Simultantechnik und das geschwächte Ich, das seine Reflexions- und Erkenntnisouveränität verloren hat, verschwimmen bei Lichtenstein so zum vielleicht ersten Angstgedicht des Expressionismus.

108 Alfred Lichtenstein: Dichtungen, hg. v. Klaus Kanzog und Hartmut Vollmer, Zürich 1989, S. 73.

109 Wolfgang Rothe: Der Expressionismus: theologische, soziologische und anthropologische Aspekte einer Literatur, Frankfurt am Main 1977, S. 388.

110 Ebd., S. 391.

## Klabund: Die Plejaden – X (1917)

Es schwillt die Flut. Es stürzt der Damm.  
 Wer ist noch gut? Wer stemmt sich: Stamm?  
 Wo schmerzt dein Herz? Es weht im Wind.  
 Dein Hirn? Aus Erz. Dein Blut? Es rinnt.

Und wer da hebt die stille Hand,  
 Dem schlägt ein Schwert sie in den Sand.  
 Und wer da lächelt irr im Blick,  
 Spürt schon um seinen Hals den Strick.

Es geht zu End, Gebete send,  
 Die Herde flennt, die Erde brennt.  
 Wohl dem, der starr und unbewegt  
 Die Steinstirn durch die Flammen trägt.<sup>111</sup>

Wir hatten bereits im theoretischen Teil auf die nahezu hektische Kürze der Kola dieses Gedichtes verwiesen, welche sehr präzise die leibliche Engung abbilden, die sich in Gefahren- und Angstsituationen spürbar einstellt. Speziell die erste Strophe ist diesbezüglich sehr gelungen. Zugleich aber tendiert der Satiriker Klabund erkennbar dazu, das Kriegsgeschehen in einer eher ironisch-sarkastischen und nicht nur melancholisch-gebrochenen Perspektive darzustellen. Dies hat freilich auch mit einer entsprechenden Distanz zu tun: Zum Militär wurde Klabund niemals eingezogen, da zu Kriegsbeginn eine Tuberkulose an beiden Lungenflügeln diagnostiziert worden war. Wir haben es auch aus diesem Grunde nicht wie bei Ricarda Huch, Horst Lange oder Karl Krolow mit einem Erlebnisgedicht, sondern eher mit einem expressionistischen Reihungsgedicht zu tun. Dieses steht also eher in einem suggestiv kommentierenden Verhältnis zum Kriegsgeschehen, was sich wiederum auch biographisch erklärt. Trotz seiner Kriegsuntauglichkeit meldete sich Klabund 1914 als Freiwilliger, und wie andere Künstler der ästhetischen Avantgarde verfasste auch er während des *Ersten Weltkriegs* durchaus zeittypische Soldatenlieder und nationalistische Kriegsgesänge, die z. T. in hohen Auflagen als Postkartendrucke vertrieben und im Felde gesungen wurden. Das Gedicht steht deshalb im Zeichen eines zum Zeitpunkt des Entstehens wohl durch die spätere Gattin Brunhilde Heberle beeinflussten Gesinnungswandels, der Klabund im Laufe des Krieges zum Kriegsgegner werden ließ.

In eben diesem Jahr 1917 verfasste er also nicht nur dieses Gedicht, sondern auch einen in der *Neuen Zürcher Zeitung* abgedruckten offenen Brief an Wilhelm II., in dem er den Kaiser aufforderte, „den Frieden baldigst zu beschwören.“<sup>112</sup> Auch im

111 Klabund: *Das heiße Herz*, Berlin 1922, S. 88.

112 Klabund: *Der himmlische Vagant*, Köln 1968, S. 596. Der Brief war folgenschwer: Während Klabund später in der Schweiz zum Kreis um René Schickele gehörte, für dessen pazifistische *Weisse Blätter* er schrieb, wurde im Kaiserreich gegen ihn ein Verfahren wegen Vaterlandsverrat und Majestätsbeleidigung eingeleitet.

Gedicht wird diese pazifistische Sicht deutlich, wenngleich sie durch den saloppen Ton gebrochen und also keineswegs etwa mit dem existentiellen Ernst eines Karl Kraus vergleichbar ist. Zwar richtet sich die Kritik Klabunds recht eindeutig gegen die Repressalien, wie sie zu diesem Zeitpunkt im Kriegszustand vorherrschten: Auch gegen Klabund wurde im Kaiserreich ein Verfahren wegen Vaterlandsverrat und Majestätsbeleidigung eingeleitet. Zugleich aber lässt sich etwa am Binnenreim der dritten Strophe auch ein sarkastischer Ton erkennen, der wohl dazu dient, diese Bedingungen existentieller Gefährdung einigermaßen erträglich zu machen.

Horst Lange: Die Katzen (1943)

Für Alfred Kubin

Der Wind drängt die zerbrochenen Türen  
 Ins leere Haus hinein,  
 Der Wind will meine Schritte führen,  
 Ich trete zögernd ein,  
 Die kalten Wirbel schweifen  
 Um Tisch und Stuhl und Spind  
 Und rühren Band und Schleifen,  
 Der Spiegel ist schon blind.

In fahler Runde hallen Schüsse,  
 Ich trag den Krieg in mir,  
 Ich sä den Krieg, als fielen Nüsse  
 Auch in der Stille hier,  
 Im Stall die toten Fohlen  
 Warn ganz verrenkt und glatt,  
 Jetzt lausche ich verhohlen,  
 Da raschelt nur ein Blatt.

Der Frost zerfraß die grünen Pflanzen,  
 Die in den Töpfen stehn,  
 Bald werden graue Flocken tanzen  
 Und durch die Fenster wehn,  
 Schon stäubt die Winterasche  
 Auf jedes bunte Bild,  
 Aus des Oktobers Tasche,  
 Der ist nicht sanft und mild

Die Dämmerung füllt das trübe Zimmer  
 Wie Sporen den Bovist,  
 Wo sonst am Ofen Feuerschimmer  
 Und lauliches Genist,  
 Da spinnt ein eisiger Schatten  
 Nun Bank und Schemel ein,  
 Ich fühl den Puls ermatten  
 Und hör die Katzen schrein.

Die harte Krall in weichen Sohlen,  
 So glitten sie heran,  
 Lautlos, auf lockrem Dielenboden,  
 Mit einem bösen Bann,  
 Ich lehne an dem Pfosten,  
 In Händen das Gewehr,  
 Die Katzen sind wie Posten  
 Und dulden mich nicht mehr.

Die Frauen aus den blassen Bildern,  
 Sie lächeln ihnen zu,  
 Der Bauer lacht, weil sie verwildern  
 In Bett und Häckseltruh,  
 Ich kann es nicht vernehmen,  
 Doch spür ich, wie es lacht,  
 Hier ist nichts mehr zu zähmen,  
 Ich gehe in die Nacht.

Gefahr ist in diesem Sinne – anders als zuvor bei Klabund – in einem existentiellen Sinne zu verstehen: Im Juni 1940 wurde Lange eingezogen und zum Pionier ausgebildet; am 9. Dezember 1941 wurde er dann vor Moskaus schwer verletzt, Splitter trafen die linke Kopfhälfte und das linke Auge, was zu einer einseitigen Erblindung und zur Entzündung der Kopfnerven führte. Freilich ist es nicht ganz leicht, diese Hintergründe der Genese des Gedichtes sauber zuzuordnen. 1942 lag Lange in einem Lazarett in Lublin, danach verbrachte er die Jahre 1942 bis 1945 als Obergefreiter und Unteroffizier in der Pionierabteilung des Oberkommandos des Heeres Berlin mit dem Aufgabenbereich „Feindbeobachtung und Truppenbetreuung“. Kurz vor Kriegsende wurde Lange dann nach Mittenwald versetzt und blieb dort mit seiner Frau auch nach dem Krieg. Das vorliegende Gedicht stammt wohl vom 11.01.1943, ist aber in der Lyrik-Anthologie *De profundis* von 1946 mit dem Zusatz „Ostfront 1943“ versehen. Man kann also nur mutmaßen, ob dieses Gedicht schon in Berlin oder noch in Russland entstand: Vermutlich ist eher zweiteres der Fall. Denn offenkundig haben wir es hier mit einem Blick auf die russische Landschaft zu tun, die der Ostfront-Kämpfer Lange in seinen Kriegstagebüchern wie folgt beschreibt:

Feuer fällt vom Himmel, und die Unordnung, welche die Menschen angerichtet haben, wächst ins Maßlose. Es geht nicht anders, als daß man in diesen Zeiten der Bedrängnis und des Untergangs, die strengsten Maßstäbe nimmt und alle Lügen abwirft. Von den Menschen ist nichts zu erwarten und nichts zu erhoffen, und der rettende Gott verbirgt sich, wie immer. Man ist hin und her gerissen zwischen Verzweiflung und Hoffnungslosigkeit. Aber man gewinnt in dieser Lage eine große Kaltblütigkeit. Und eine Sehnsucht danach, glauben zu dürfen. Im Leben der Völker gibt es ja kein Ende. Alles zeugt sich immer weiter. Die Menschen werden weggemäht wie Gras und sprießen nach und füllen das brache Land wieder auf und versündigen sich schon, kaum, daß sie Buße geschworen haben.<sup>113</sup>

113 Horst Lange: Tagebücher aus dem Zweiten Weltkrieg, hg. v. Hans Dieter Schäfer, Main 1979, S. 116.

Der Hinweis Burkhard Schäfers, dass die russische Landschaft, wie sie Lange in den Tagebüchern schildert, „immer auch eine übersteigerte und entstellte Heimatlandschaft“<sup>114</sup> sei, ist auch für die Lektüre dieses Gedichtes ausgesprochen hilfreich. Wir erkennen daran den stark konstruiert-imaginären Charakter dieses Gedichtes, den Aspekt des Phantastischen, der wohl auch die Widmung dieser Strophen an Alfred Kubin erklärt. Zudem ist die „entstellte Heimatlandschaft“ eine Sphäre des Unheimlichen: Das Gedicht schildert die gespenstische Atmosphäre in den Ruinen abseits des unmittelbaren Kriegsgeschehens. Ein leeres, vom Wind durchpuffenes Bauernhaus mit zerbrochenen Türen und toten Fohlen bietet dem traumatisiert wirkenden, einen bewaffneten Kriegsflüchtling darstellenden lyrischen Ich Unterschlupf. Dabei ist anzunehmen, dass dieser Unterschlupf keineswegs rettend ist, denn schon zu diesem Zeitpunkt – das Gedicht beschreibt eine Oktobernacht – droht die eisige „Winterasche“ nicht nur die grünen Pflanzen, sondern wohl auch das lyrische Ich zu „zerfressen“. Dass hier trotz der Distanz zu den nur entfernt hallenden Schüssen dennoch eine faktische Todesgefahr herrscht, ist aber auch am „ermattenden“ Pulsschlag des lyrischen Ichs zu erkennen. Dessen Wahrnehmung ist allerdings – anders als in Karl Krolows zwei Jahre später entstandenen Gedicht *Hand vorm Gesicht* – keineswegs konfus, sondern ausgesprochen präzise. Dies ist an der Phantastik der Szenerie ersichtlich, die vom lyrischen Ich sehr genau, ja fast plastisch registriert wird: Die kalt wirbelnden Winde, die raschelnden Blätter, die schimmernde Dämmerung, deren Lichteffect durch den Vergleich mit den Sporen am Bovistenpilz den Aspekt des Gesprenkelten erhält, die eisigen Schatten, die fast lautlos schleichenden Katzen: All dies wird vom heimlich bzw. „verhohlen“ lauschenden Ich sehr trennscharf registriert.

Das Spüren, welches in diesem Gedicht gegen Ende geschildert wird, bezieht sich jedoch auf etwas anderes, etwas sehr subtiles. Es ist das Lachen, welches in diesem Gedicht zwischen den ausgesprochen aggressiv und böse wirkenden, unduldsamen Katzen und den abwesenden bäuerlichen Hausbewohnern ausgetauscht wird. Man kann dieses Lachen nicht hören, aber man kann es erspüren: Es nimmt von den lächelnden Frauenbildern auf den verblassten Portraits seinen Ausgang, richtet sich auf die zusehends verwildernden Katzen und geht von den abwesenden Bauern über hin zur gesamten Atmosphäre: „Ich kann es nicht vernehmen,/doch spür ich, wie es lacht“. An eben diese Wahrnehmung ist letztlich nichts weniger denn die Flucht gebunden: Mit dem erspürten Lachen wird dem lyrischen Ich auch die „Unzähmbarkeit“ dieser verwildernden Wesen bewusst, weshalb es wieder zurück „in die Nacht“ entschwindet. Und doch gibt Lange dem Schrecken eine Form: Die merkbliche Ungleichheit der miteinander wechselnden weiblichen Vierheber und männlichen Dreiheber in der jeweils ersten wird in der zweiten Strophenhälfte abgesetzt vom ausgesprochen beliebten Vierzeiler aus jambischen Drei-

114 Burkhard Schäfer: Unberühmter Ort. Die Ruderalfläche im magischen Realismus und in der Trümmerliteratur, Frankfurt/M., Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien, 2001, S. 297, Fn. 308.

hebern mit weiblich/männlich wechselnder Kadenz im Kreuzreim: Eine Mischung, die diesem Gedicht eine sehr liedhafte Struktur verleiht.

Ricarda Huch: *Der fliegende Tod* (1944)

Hörst du die Luft dumpf zittern  
Wie von fernen Gewittern?  
Die Diele bebt und es wankt der Schlot.  
Das sind keine Wogen,  
Die da rollen und jagen,  
Das ist der fliegende Tod.

Er reitet auf eisernen Rossen,  
Er wirft dich mit glühenden Geschossen,  
Haucht dich an mit zersprengendem Hauch.  
Er verbrennt dich mit Feuer,  
Begräbt dich im Gemäuer,  
Erstickt dich mit giftigem Rauch.

Hörst du's Pfeifen und Zischen?  
Ein Schrei gelbt dazwischen,  
Dann ein Krach, als zerberste die Welt.  
Du kannst ihm nicht entrinnen,  
Er ist draußen, er ist drinnen,  
Unter Bäumen, auf der Wiese, im Feld.

Er sieht dich ohne Augen,  
Kein Gewölbe mag taugen  
Zum Schutz vor des Mörders Begier.  
Er greift dich um die Hüfte,  
Er wirft dich in die Lüfte  
Wie im Traume der wütende Stier.

Er zerreißt dich in Fetzen,  
Schon spürst du mit Entsetzen  
Am Hals seine würgende Hand.  
Da löst sich die Klammer,  
Und mit pochendem Hammer  
Jagt er weiter ins schauernde Land.<sup>115</sup>

Auch Ricarda Huch versuchte in *Der fliegende Tod* die Schauer des modernen Krieges zur Darstellung zu bringen. Man darf mutmaßen, ob ihr dies besser gelang als Lange oder Krolow, auf jeden Fall ist die konkret physische Bedrohung des Kriegsgeschehens in *Der fliegende Tod* zweifellos am prägnantesten dargestellt. Diese Präg-

115 Ricarda Octavia Huch: *Gedichte, Dramen, Reden, Aufsätze und andere Schriften: Gesammelte Werke*, Bd. 5, Köln 1971, S. 322.

nanz resultiert aus der vergleichsweise klaren Benennung der Gefahrenquelle, die keineswegs jenen eher diffusen Stimmungscharakter hat, wie er bei Lange und Krolow beschrieben ist. *Der fliegende Tod* ist sehr wahrscheinlich eine Allgeorie auf den Luftangriff, wobei das Bild von der ins erschauerte Land reitenden Gefahr natürlich auch an die im 6. Kapitel der Johannes-Apokalypse geschilderten Apokalyptischen Reiter erinnert, die bekanntlich Pest, den Krieg, die Hungersnot und den Tod verkörpern. Dennoch aber darf auch der Bezug zum biographischen Hintergrund nicht unterschätzt werden: Ricarda Huch lebte in der Zeit von 1935 bis 1947 mit ihrer Tochter und deren Ehemann Franz Böhm in Jena, das im Zweiten Weltkrieg durch alliierte Bombenangriffe, besonders im Februar und März 1945, zahlreiche Zerstörungen erlitt. Das schwerste Bombardement erfolgte jedoch erst am 19. März 1945, das vorliegende Gedicht hingegen stammt aus dem Jahre 1944. Huchs pazifistische Gesinnung ist wohl bekannt, und auch ihre Zeit in Jena war gekennzeichnet von zahlreichen Kontakten zu Gegnern des nationalsozialistischen Regimes.<sup>116</sup> Insofern haben wir es hier mit einem sehr klaren Antikriegsgedicht zu tun, das sich durchaus in einer für dieses Genre seit Andreas Gryphius' *Tränen des Vaterlandes* konstitutiven Bildergewalt bewegt. Auch Huch schildert die Kriegsfolgen mit gewaltiger Bildhaftigkeit, und auch bei ihr wird die Wirkung dieser Bilder durch das Wissen verstärkt, dass sie „am eigenen Leib“ die Schrecken des Krieges miterlebt hat.

#### Karl Krolow: Hand vorm Gesicht (1945)

Hand vorm Gesicht! Sie hält  
Kurz nur das Sterben ab.  
Grube im Nacken fällt,  
Beere am Aronstab.

Rose am leichten Stock  
Wird unterm Finger Staub.  
Leuchtendes Kirschgeflock  
Ist schon des Windes Raub.

Ratloser Mund! Er schweigt,  
Ins Schwinden still gedehnt,  
Wenn sich mein Schatten zeigt,  
Süß an die Luft gelehnt.

Wenn trägt die Pappel samt,  
Löwenzahnlampe lischt,  
Vieles bleibt unbenamt,  
Wie sich's in Trauer mischt.

116 Gerade in der NS-Zeit entwickelte sich Ricarda Huchs Jenaer Wohnung am „Oberen Philosophenweg“ zu einem Gesprächsort, wo neben Künstlern und Wissenschaftlern auch Personen verkehrten, die selbst oder deren Verwandte später am missglückten Hitler-Attentat vom 20. Juli 1944 beteiligt waren.

Wie es sich ungenau  
Hin zum Vergehen drängt,  
Faltermann, Falterfrau  
Mutlos im Licht schwenkt.

Über mir weiß ich schon  
Stimmen aus schwarzem Schall,  
Laubhaft gehauchtem Ton,  
Und spür den Stirnverfall.

Rückwärts mit leisem Schrei  
Stürz ich ins Leere hin,  
Hart hinterm Tod vorbei.  
Fühl, daß ich's nicht mehr bin.<sup>117</sup>

Das Gedicht wurde 1945 verfaßt, jedoch erst 1949 in dem Lyrikband *Auf Erden* veröffentlicht, später nahm Krolow es auch in den 1952 erschienenen Gedichtband *Die Zeichen der Welt* und 1965 in die *Gesammelten Gedichte* auf. Bedenkt man den Hintergrund dieser Strophen, also die katastrophale Endphase des Zweiten Weltkriegs mit der zunehmenden Verlagerung schwersten Kriegsgeschehens in die deutschen Städte, dann ist das Fehlen eines dem Gedicht Ricarda Huchs eingeschriebenen Bombardements auffallend. Man kann dieses Fehlen meines Erachtens jedoch nicht trennen von unserer eingangs erläuterten Unterscheid zwischen Verdichtungsbereich und Verankerungspunkt: Zweifellos sind die Kriegsgefahren in jenen Bombardements verankert, wie sie bei Ricarda Huch geschildert sind. Sie verdichten sich bei Krolow jedoch in einer überaus dominanten Atmosphäre der Vergänglichkeit, für welche dieses Gedicht auffallend viel Platz lässt. Erst am Schluss des Gedichts findet sich jene vom Titel suggerierte Geste des Entsetzens und der Verzweiflung, die schließlich zur äußersten Bedrohtheit, zum Schwinden der Sinne, und zu todähnlicher Ohnmacht führt. Dennoch aber handelt es sich um Situationslyrik im erläuterten Sinne, denn die Thematik wie auch die Ausdrucksmittel sind aus einer extremen Situation heraus entwickelt. Denn das Vergänglichkeitsmotiv verdichtet sich zu einer verschärften Emotion durch die zahlreichen Parallelen aus dem Bereich der Natur. So entfaltet das Gedicht seine ästhetische Intensität durch die Überblendung naturlyrischer Motive mit jenen Erfahrungen einer Grenzsituation, wie sie in der Existenzphilosophie etwa Heideggers oder Jaspers formuliert wurden, mit denen sich Krolow gründlich beschäftigt hat.

Das Gedicht variiert eine der Lieblingsmetren Karl Krolows, den zweihebigen Daktylus mit Auftakt, der sich – meist jedoch ohne Auftakt – auch etwa in Krolows *Wolken*, *Bild im Hochsommer*, *Nächtliches Flötenspiel* oder *Zuflucht im Kühlen* findet. Anders als in diesen Gedichten dient dieser sprachlich sehr ausgeprägte Rhythmus in *Hand vorm Gesicht* jedoch nicht der Darstellung der Natur, sondern der Todesgefahr, die sowohl in der ersten wie in der letzten Strophe ausdrücklich be-

117 Karl Krolow: *Gesammelte Gedichte: Poems. 1944-1964*, Frankfurt am Main 1985, S. 13.

nannt wird. Dies beginnt schon mit dem in der ersten Zeile wiederkehrenden Titel „Hand vorm Gesicht!“, also jener abschirmenden Gebärde, durch die das lyrische Ich für einen Augenblick lang das Sterben von sich fernzuhalten meint. In der zeitgleichen Beobachtung der Natur gewahrt es jedoch eben jenen bedrohlichen Zerfall, vor dem es sich zugleich – sei es durch Gesten oder durch das Sprechen – zu schützen sucht. So wird der Mund schließlich ratlos, schweigt inmitten des umgebenden Schwindens und Vergehens. Zudem eröffnen die suggestiven „Stimmen aus schwarzem Schall“ dem lyrischen Ich, dass es ebenso vergehen wird wie die von Verfall gezeichnete umgebende Natur. Die im Titel genannte Geste bezeichnet also einerseits ein demonstratives Nicht-Sehen-wollen, andererseits die Verzweiflung über eine an der Natur abgelesene und verallgemeinerte Erfahrung der Vergänglichkeit. Dagegen wird der Ichbezug dieser Kriegsgefahren anders als bei Ricarda Huch nur am Anfang sowie am Ende des Gedichtes in voller Intensität entfaltet. Den Grund dafür haben wir bereits angedeutet: Wo in Huchs *Der fliegende Tod* die Kriegsgefahr in ihrem Verankerungspunkt – den Bombenabwürfen – zur Darstellung kommt, fokussiert Krolows *Hand vorm Gesicht* hingegen diese Kriegsgefahren in ihrem weit diffuseren Verdichtungsbereich.

Diese Darstellung einer Gefahr im Modus ihres Verdichtungsbereiches zeigt sich in den Bildern vom Naturverfall, etwa der abfallenden Beere vom Aronstab – eine hochgiftige Pflanze, der im Mittelalter Zauberkräfte zugesprochen wurden<sup>118</sup> –, der „Rose am leichten Stock“ und dem „leuchtenden Kirschgeflock“. Sind diese Dinge überlicherweise mit dem Frühling verbunden, so werden sie hier nurmehr des Windes Raub, wie auch die Rose zu Staub wird. Im Sinne einer Verdichtung der erwarteten Gefahr werden in diesem Gedicht also Bilder überblendet, die werdendes Leben in einen weniger vom Kriege denn vielmehr vom Naturkreislauf verursachten Mortifikationsprozess überführen. Auch die „Löwenzahnlampe“ verliert an Strahlkraft und spiegelt so die flüchtige, nurmehr schattenhaft an die Luft gelehnte menschliche Existenz. Zwar stellt die vierte Strophe im Bild der Pappel, die ihren Samen ausstreut, das werdende Leben dem vergehenden gegenüber. Aber damit ist letztlich nur das Schicksal der namenlos bleibenden Existenz eingeleitet, wie dann auch zweifellos der Schluss des Gedichtes den anonymen Soldatentod umschreibt. So dominiert die Einsicht, daß die Fixierung des Lebens in der individuellen Gestalt unter dem Zeichen des Todes steht, wenngleich das lyrische Ich an diesem noch einmal „hart“ vorbeikommt.

Hans Magnus Enzensberger: an alle fernsprechteilnehmer (1958)

etwas, das keine farbe hat, etwas,  
das nach nichts riecht, etwas zähes,

<sup>118</sup> Sogar beim bloßen Berühren der Pflanze kann es zu Rötungen der Haut und Blasenbildung kommen. Nach dem Verzehr von Pflanzenteilen, speziell der roten, süß schmeckenden Beeren, können sich Übelkeit, Erbrechen und Durchfälle einstellen.

trifft aus den verstärkerämtern,  
 setzt sich fest in die nähte der zeit  
 und der schuhe, etwas gedunsenes,  
 kommt aus den kokereien, bläht  
 wie eine fahle brise die dividenden  
 und die blutigen segel der hospitäler,  
 mischt sich klebrig in das getuschel  
 um professuren und primgelder, rinnt,  
 etwas zähes, davon der salm stirbt,  
 in die flüsse, und sickert, farblos,  
 und tötet den butt auf den bänken.

die minderzahl hat die mehrheit,  
 die toten sind überstimmt.

in den staatsdruckereien  
 rüstet das tückische blei auf,  
 die ministerien mauscheln, nach phlox  
 und erloschenen resolutionen riecht  
 der august. das plenum ist leer.  
 an den himmel darüber schreibt  
 die radarspinne ihr zähes netz.

die tanker auf ihren heiligen  
 wissen es schon, eh der lotse kommt,  
 und der embryo weiß es dunkel  
 in seinem warmen, zuckenden sarg:

es ist etwas in der luft, klebrig  
 und zäh, etwas, das keine farbe hat  
 (nur die jungen aktien spüren es nicht):  
 gegen uns geht es, gegen den seestern  
 und das getreide. und wir essen davon  
 und verleiben uns ein etwas zähes,  
 und schlafen im blühenden boom,  
 im fünfjahresplan, arglos,  
 schlafend im brennenden hemd,  
 wie geiseln umzingelt von einem zähen,  
 farblosen, einem gedunsenen schlund.<sup>119</sup>

Im Unterschied zu den bisherigen Gedichten stammt Enzensbergers berühmter Text *an alle fernsprechteilnehmer* aus der Nachkriegszeit. Schon die Adressierung im Titel lässt zudem auf eine rhetorische Strukturierung schließen, die an eine öffentliche Rede denken lässt und sich offenkundig an eine moderne Kommunikationsgesellschaft richtet. Wir haben es also weniger mit dem Erspüren einer Gefahr denn vielmehr mit der Warnung vor einer spürbaren Gefahr zu tun, die zudem im

119 Hans Magnus Enzensberger: Die Gedichte, Frankfurt am Main 1983, S. 107f.

Unterschied zu den Gedichten aus den Kriegsjahren vergleichsweise gestaltlos bleibt. Man könnte die Gefahrenquelle dieses Gedichts beinahe als eine Art Halbding beschreiben, zumindest ist es ein farb- wie geruchloses, zugleich aber tödliches „Etwas“. Dieses bleibt zudem trotz seiner Allgegenwärtigkeit für das bloße menschliche Auge unsichtbar, weshalb man in zahlreichen Deutungen des Textes dazu tendiert, die fragliche Substanz als Produkt radioaktiver Emissionen zu begreifen. Da sich Enzensberger zeitgleich mit der Entstehung des Gedichts, das vor seiner Aufnahme in den Band *Landessprache* erstmalig 1958 in den *Frankfurter Heften* erschien, auch mit nicht-literarischen Arbeiten gegen die atomare Aufrüstung engagierte, ging die Forschung lange davon aus, *an alle fernsprechteilnehmer* sei als ein Warngedicht gegen die Gefahren der Radioaktivität zu verstehen.

Wie Rainer Barbey betont, habe Enzensberger dieser Deutung nicht widersprochen, aber dennoch auf der Polyvalenz des von ihm poetisch chiffrierten Gegenstandes bestanden.<sup>120</sup> Daher lasse sich das im Text beschriebene bzw. erspürte „Etwas“, das in seiner semantischen Mehrdeutigkeit letztlich eine Leerstelle bleibt auf radioaktive Strahlung allein nicht festlegen. Vielmehr umfasse das unbestimmte Pronomen, das während des Textverlaufs insgesamt achtmal fällt, ein ganzes Ensemble von Umweltgiften, die in einer Art Synergieeffekt die gesamte Biosphäre kontaminieren und die Selbstreinigungskräfte der Natur entschieden überfordern. Die Bedrohung durch Verschmutzung von Luft und Wasser richte sich zunächst gegen Tiere und Pflanzen, wie „Butt“ und „Salm“, „Seestern“ und „Getreide“. Über den Umweg der biologischen Nahrungskette gelange das lebenszerstörende „Etwas“ aber letztlich auch in die Körper der Menschen. *An alle Fernsprechteilnehmer* besteht aus 38 Versen, die sich aus drei Strophen und einer zweiteiligen Versgruppe nach der ersten Strophe zusammensetzten. Der Text weist keinen Reim und kein Metrum auf, sondern steht im Zeichen eines Sprechrhythmus, den Enzensberger einst als „suchender Parlando“ bezeichnet hat. Der Titel sei zu verstehen als eine Art Phrase „die man zuweilen auf Postwurfsendungen liest, auf Massendrucksachen“, das Vokabular des Gedichtes lebe „aus einer analogen Spannung, und zwar zwischen dem Einfachen und dem Speziellen, dem ganz Allgemeinen und dem höchst Besonderen, dem Elementaren und dem Technologischen.“<sup>121</sup> Entscheidend ist jedoch, dass es hier um die Darstellung diffuser Gefahr geht, wie insbesondere die von Enzensberger verwendeten Verben (,triefte‘, ,bläht‘, ,rinnt‘, ,stirbt‘, ,sickert‘, ,tötet‘, ,rüste auf‘, ,mauscheln‘, ,einverleiben‘) und Adjektive (,zähes‘, ,gedunsenes‘, ,fahle‘, ,blutigen‘, ,klebrig‘, ,farblos‘, ,tückische‘, ,erloschenen‘, ,dunkel‘, ,arglos‘, ,brennenden‘, ,umzingelt‘) verdeutlichen. Peter Handkes Gedicht *Erschrecken* setzt dies auf seine ganz eigene Art und Weise fort.

120 Rainer Barbey: *Unheimliche Fortschritte: Natur, Technik und Mechanisierung im Werk von Hans Magnus Enzensberger*, Göttingen 2007, S. 35f.

121 Hans Magnus Enzensberger: *Gedichte. Die Entstehung eines Gedichts*, Frankfurt am Main 1966, S. 73.

Peter Handke: Erschrecken (1984)

Beim Telefonieren, als ich im Nacken einen Luftzug spüre,  
steht plötzlich niemand hinter mir, und ich erschrecke;  
im Bad, unter der Dusche, steht plötzlich niemand hinter  
mir, und ich erschrecke:

– Erschrecken:  
über das auf den Steinboden fallende Geschirr, das aus Holz ist  
über Spielkarten, die alle in das Etui passen  
über die Stufe, die dem Schild ACHTUNG STUFE folgt:

erschrecken über etwas, auf das man gefaßt ist, und über et-  
was erschrecken, auf das man nicht gefaßt ist, und über et-  
was erschrecken, auf das man nicht gefaßt ist, weil man ge-  
faßt war, über etwas *anderes* zu erschrecken, und über  
*nichts*, weil man gefaßt war, über *etwas* zu erschrecken, er-  
schrecken:

– erschrecken:  
über den an der Scheibe herunterlaufenden Tropfen erschrecken, der plötzlich  
stehenbleibt  
über den Ball erschrecken, der vom Lastwagen *nicht* überfahren wird  
über die Türklinke, an der die Hand *nicht* abrutscht, erschrecken  
und über die zufallende Tür, die man noch vor dem Einschnappen erreicht,  
erschrecken

– erschrecken über jede Zeitung, aus der keine Beilage fällt  
über jede Haarsträhne im Gesicht, die keine Schnittwunde ist  
über das Nichtausgleiten auf dem Eis erschrecken  
über das Nichtdrücken der neuen Schuhe erschrecken  
über das Nichtverschlossensein der fremden Tür erschrecken:

– erschrecken: wenn ein Schlag einen anderen trifft  
wenn man beim Aufspringen auf den Zug nicht ausgleitet  
wenn der Uniformierte, der auf einen zulief, an einem vorüberläuft:

– erschrecken darüber, daß ein Stein, den man in einen Brunnen wirft, auf den  
Grund trifft  
darüber erschrecken, daß ein tollwütiger Hund durch einen Zaun von einem  
getrennt ist  
erschrecken darüber, daß ein eben zusammengerolltes Papier sich von selber wieder  
entrollt  
darüber erschrecken, daß die Hand die Fliege gefangen hat  
darüber, daß der nackte Fuß im Finstern auf keinen Nagel tritt, erschrecken:

– Was für ein Schrecken!  
Der Mantelzipfel bleibt nicht in der Falltür hängen!  
Die senkrecht gestellte Zigarette fällt nicht um!

Die Kastanie platzt nicht im Feuer!  
 Das Getreidefeld ist nicht niedergewalzt!  
 Die Augen des Pferdes sind frei von Fliegen!  
 Die Brücke ist nicht gesprengt!  
 Im Keller ist noch kein Rattengift gestreut!  
 Was für ein Schrecken!

– Welcher Schrecken?

Der Schrecken, der *nicht* eintritt, und der Schrecken, der *noch* nicht eingetreten ist, und der Schrecken, der eingetreten ist und wieder eintreten *wird*, und der Schrecken, der *hier* nicht eintreten, und der Schrecken, der *jetzt* nicht eintreten kann, und der Schrecken, für dessen Eintritt gesorgt ist, und der Schrecken, der nur *gedacht* werden kann, und der Schrecken, der *nicht* gedacht werden kann, und der Schrecken darüber, daß ein Schrecken nicht gedacht werden kann, und der Schrecken über den Schrecken, der nicht mehr schrecken kann:

– der Schrecken über jedes Grundstück, auf dem noch keine Selbstschüsse aufgestellt sind:

– „Dieser Randstein ist noch nicht umgefahren!“  
 „Dieses Plakat ist noch nicht abgefetzt!“  
 „Diese Juwelierscheibe ist noch nicht zertrümmert!“  
 „Dieses Auto ist noch nicht umgeworfen!“  
 „Dieser Pflasterstein ist noch nicht ausgegraben!“  
 „Dieser Grenzstein ist noch nicht vermint!“  
 „Über diesen Kopf ist noch kein Nylonstrumpf gezogen!“  
 „Diese Telefonzelle ist noch nicht ausgebrannt!“  
 „Bei diesem Pfiff erschein kein Polizeiauto!“  
 „Dieser Briefmarkenautomat gibt noch Briefmarken heraus!“  
 „Von diesem Untergetauchten sieht man noch Luftblasen!“  
 Was für ein Schrecken!  
 Was für ein Schrecken! –

– Erschrecken:

über alles Genießbare, an dem sich noch kein Preiszettel befindet  
 über jede Bank, die noch nicht ausgeraubt ist  
 über jedes Foto, auf dem noch keine gestrichelte Linie eingezeichnet ist  
 über jeden Laden, der noch nicht wegen Todesfall geschlossen ist  
 über jede Mücke auf dem Arm, die nicht zusticht  
 über jeden unterirdischen Gang, der noch nicht eingestürzt ist  
 über jeden Plünderer, der mit dem Teppich bis zum Lastwagen kommt, erschrecken:

– erschrecken über jeden *verfrühten, verspäteten* Schrecken:

– „Wie furchtbar – dieser Pilz bewirkt keine Krämpfe!“  
 „Wie entsetzlich – dieses Wort verletzt nicht!“  
 „Wie grauenhaft – dieser Ballon platzt nicht!“  
 „Wie schrecklich – dieses Grün ist nicht giftig!“ –

– Der Verdurstende sieht, daß die Flasche noch nicht leer ist;  
 Der Verwirrte geht noch immer auf festem Boden;  
 Der Angegriffene sieht, daß der Angreifer die Faust noch nicht geschlossen hat –  
 – wie sie erschrecken!  
 – wie sie erschrecken!

– erschrecken:  
 über jede leere Falle  
 über jedes leere Stadion  
 über jedes leere Unterholz –

– über jeden Ort, der sich auch in Wirklichkeit dort  
 befindet, wo ihn die Landkarte eingezeichnet hat –  
*erschrecken*  
*erschrecken*  
*erschrecken*:<sup>122</sup>

Peter Handkes Gedicht *Erschrecken* gehört deshalb in die hier aufgeführten Gefah-  
 rengedichte, weil es am radikalsten die Erfahrung einer existentiellen Angst thema-  
 tisiert. Dabei haben wir es natürlich nicht mit einem (Anti-)Kriegsgedicht zu tun,  
 vielmehr handelt es sich um einen Text aus einem für europäische Verhältnisse  
 ausgesprochen friedlichen Dezennium: Den 1980er Jahren. Dies mag die Tatsache  
 erklären, dass Handkes Gedicht das einzige dieses Kapitels ist, welches eine Gefah-  
 rensituation nur in ihrem Verdichtungsbereich beschreibt, ohne dabei je zu ihrem  
 eigentlichen Verankerungspunkt vorzustoßen. Anders gesagt: Das Gedicht basiert  
 einzig auf Angststimmungen, vollkommen frei von jeglicher Furcht im Sinne eines  
 konkret auf ein Objekt gerichteten Gefühls. Man könnte fast von einer Paranoia  
 sprechen, würde dabei aber verkennen, welche große Rolle in diesem Gedicht wohl  
 auch die literarische – Rilke und Kafka wären zu nennen – und philosophische  
 (Heidegger) Tradition spielt. Denken wir allein an Rilkes *Malte Laurids Brigge*,  
 dann wird schnell ersichtlich, dass hier Analogien bestehen: Die Angst vor an sich  
 ungefährlichen Dingen erfasste schon Rilkes Helden Malte in dessen im Roman  
 erinnertes traumatischer Kindheit. Malte hatte als Kind in einem sehr vergleichba-  
 ren Sinne etwa Angst davor, „daß ein kleiner Wollfaden, der auf dem Saum der  
 Decke heraussteht, hart sei, hart und scharf wie eine stählerne Nadel“, oder „daß  
 dieser kleine Knopf meines Nachthemdes größer sei als mein Kopf, groß und  
 schwer“ oder „daß ich, wenn ich einschlief, das Stück Kohle verschlucken würde,  
 das vor dem Ofen liegt.“<sup>123</sup>

Peter Handkes Gedicht *Erschrecken* kann und muss vor dem Hintergrund dieser  
 Tradition gelesen werden. Dies zeigt ein Vergleich zu Rilke, vor allem aber ein  
 Vergleich zu Heidegger: Sowohl der Einfluss von *Sein und Zeit* als auch derjenige

122 Peter Handke: *Leben ohne Poesie. Gedichte*, hg. v. Ulla Berkéwicz, Frankfurt am Main 2007,  
 S. 88ff.

123 Rainer Maria Rilke: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Frankfurt am Main 1987,  
 S. 767.

von Heideggers *Vom Ereignis* dürften für Handke durchaus sinnstiftend in einem existentiellen Sinne gewesen sein. Dies gilt etwa für die Angst- bzw. Stimmungsanalyse aus *Sein und Zeit*, deren Spuren nicht unbedingt in *Die Angst des Tormanns vom Elfmeter*, wohl aber schon in *Der kurze Brief zum langen Abschied* sowie in *Die Stunde der wahren Empfindung* und *Das Gewicht der Welt* nachvollziehbar sind. Der Erzähler aus *Der kurze Brief* etwa kennt wie Rilkes Malte „keine Erinnerungsfähigkeit außer an Angstzustände“<sup>124</sup>: „so weit ich mich erinnern kann, bin ich wie geboren für Entsetzen und Erschrecken gewesen.“<sup>125</sup> Man muss freilich auch betonen, dass das hier vorliegende Gedicht zu einem Zeitpunkt entstand, in welchem Handke sich vom frühen zum späten Heidegger hin orientierte, also die berühmte „Kehre“ vollzog. Für eine Lektüre des Gedichts heißt dies schlicht: Wir müssen uns fragen, ob es hier neben der existentiellen Erfahrung des „In-der-Welt-Seins“ nicht auch und vor allem um eine Erfahrung des „Offenen“ geht.<sup>126</sup> Dies wird auch am Gedicht schnell ersichtlich, denn es sind ja gerade keine echten Gefährdungen, die von den hier angesammelten Gegenständen des Erschreckens ausgehen. Das Erschrecken scheint sich hier eher auf reine Seinserfahrungen zu beziehen, auf die Tatsache also, dass all die geschilderten Dinge schlicht immer so sind. Es ist also nicht nur ein Erschrecken vor der Absurdität des Normalen und Erwartbaren, vor der Banalität des Realitätsprinzips bzw. den schlicht erwartbaren Gesetzen der Kausalität. Was sich damit offenkundig auch verknüpft, das sind Seinserfahrungen bzw. Epiphanien im Sinne Heideggers. Allerdings sind diese nicht – wie beim späten, von Hölderlin her denkenden Heidegger – an die „Ankunft der Götter“ als einem „Ereignis des Seins“ gebunden. Handke macht diese durchaus Schrecken bereitende Erfahrung an den ganz alltäglichen, allernormalsten Dingen des Alltags, hierin Rilke weit näher denn Heidegger.

Freilich stellt sich dabei die Frage, ob wir es mit einer bloßen Attitüde zu tun haben, oder ob diese hier beschriebene Haltung auch nur ein Minimum an psychologischer Authentizität besitzt: Kann man sich so erschrecken, wie es hier beschrieben ist? Kann man mit einer solchen, die Ängste Kafkas und Rilkes noch weit übertreffenden Angst tatsächlich durchs Leben gehen? Oder zeugt diese hier beschriebene Schreckhaftigkeit des lyrischen Ichs von einem Sicheinlassen auf das Offene der Unverborgenheit, wie Heidegger dies etwa in der Schrift *Vom Wesen der Wahrheit* formulierte?<sup>127</sup> Wie immer man dies beantworten mag, entscheidend ist, dass mit Peter Handke die Ästhetik des Schreckens und der Unheimlichkeit, die ihren Weg in die Lyrik wohl vor allem durch die zwei Weltkriege des 20. Jahrhunderts fand, auf eine vollkommen neue Grundlage gestellt wird. Schrecken verbreitet allein dasjenige, was vollkommen normal und absolut erwartbar ist. Dass Handke damit eine Sensibilität bzw. ein Gespür zum Ausdruck bringt, dass dasje-

124 Peter Handke: *Der kurze Brief zum langen Abschied*, Zürich 1972, S. 75.

125 Ebd., S. 9.

126 Alexander Huber: *Versuch einer Ankunft: Peter Handkes Ästhetik der Differenz*, Würzburg 2005, S. 13ff.

127 Martin Heidegger: *Gesamtausgabe: Abt. Bd. 34: Vom Wesen der Wahrheit: Zu Platons Höhlengleichnis und Theätet* (Wintersemester 1931/32), Frankfurt am Main 1988, S. 64ff.

nige der meisten Lyriker des 20. Jahrhunderts um Längen übertraf, scheint der wohl sicher nicht ganz ungewollte Effekt eben dieser Lyrik Handkes zu sein.

## F) Die Traumatisierung

Kommen wir nun von den zuvor erörterten Gefährdungen zu deren nachhaltigen Wirkungen, d. h. zu den Traumatisierungen. Was ist ein Trauma? In *Jenseits des Lustprinzips* definiert Freud dieses bekanntlich als eine Störung des energetischen Gleichgewichts, bedingt durch eine sogenannte Reizschutzdurchbrechung, d. h. eine zu exzessive Anflutung von Erregungsenergien, wie sie in Folge eines Unfalls oder einer Gewalterfahrung hervorgerufen wird.<sup>128</sup> Ein derart Traumatisierter unternimmt nach Freud den Versuch, diese anflutende bzw. in Folge einer schrecklichen Erfahrung einbrechende Energiemenge nachträglich zu binden: Dies begreift die Psychoanalyse als gleichsam ökonomische Tätigkeit. Der in diesem Zusammenhang entwickelte Begriff des Wiederholungszwangs hat zweierlei Funktionen. Zum einen beschreibt er den Versuch des psychischen Apparats, traumatisch eingebrochene Reizmengen nachträglich unter Angstentwicklung zu bewältigen. Zum anderen bezeichnet er im Rahmen der Freudschen Todestriebkonzeption einen destruktiven, dem Leben entgegengesetzten Trieb. Dem traumatisierten Neurotiker geht es – ähnlich wie dem Melancholiker – nicht darum, freigewordene Besetzungsenergie abzuführen. Sein Bestreben ist vielmehr, energetische Minusbilanzen durch eine bestimmte Form der zwanghaften Wiederholung auszubalanzieren, um so eine Störung des energetischen Gleichgewichts auszugleichen. Dieser Ausgleich wird notwendig angesichts der in der traumatischen Erfahrung erlebten Reizschutzdurchbrechung: Die ökonomische Reaktion auf diese Erfahrung beschreibt Freud wie folgt:

Ein Vorkommnis wie das äußere Trauma wird gewiß eine großartige Störung im Energiebetrieb des Organismus hervorrufen und alle Abwehrmittel in Bewegung setzen. Aber das Lustprinzip ist außer Kraft gesetzt. Die Überschwemmung des seelischen Apparates mit großen Reizmengen ist nicht mehr hintanzuhalten; es ergibt sich vielmehr eine andere Aufgabe, den Reiz zu bewältigen, die hereingebrochenen Reizmengen psychisch zu binden, um sie dann der Erledigung zuzuführen.<sup>129</sup>

Diese Bewältigung bzw. psychische Bindung freier Reizmengen wird unter Angstentwicklung nachgeholt, „deren Unterlassung die Ursache der traumatischen Neurose geworden ist.“<sup>130</sup> Die Angstentwicklung folgt „im Interesse der psychischen

128 Zum literarischen Motiv des Unfalls vgl.: Inka Mülder-Bach: „Abreißende Anfänge“. Über Literatur und Unfall, in: Literaturwissenschaft und politische Kultur. Für Eberhard Lämmert zum 75. Geburtstag, hg.v. Winfried Menninghaus und Klaus R. Scherpe, Stuttgart Weimar 1999, S. 107-116.

129 Sigmund Freud: *Jenseits des Lustprinzips*, in: Ders.: Studienausgabe Bd. III Psychologie des Unbewußten, Frankfurt am Main 1989, S. 239.

130 Ebd., S. 242.

Bindung traumatischer Eindrücke dem Wiederholungszwange.<sup>131</sup> Liegt in „der gemeinen traumatischen Neurose ... das Hauptgewicht der Verursachung in der Überraschung, im Schreck“, so ist die im zwanghaft den Schrecken wiederholenden Alptraum durchgespielte Angst eine Möglichkeit, sich diesem Schrecken gegenüber in Zukunft besser zu behaupten. Die traumatische Durchbrechung des Reizschutzes im Zuge des Schrecks resultierte nämlich aus einem Mangel an Angstbereitschaft, denn Angst ist die Erwartung der Gefahr und damit eine Vorbereitung auf dieselbe. Der Schreck hingegen ist derjenige Zustand, in den man gerät, wenn man einer Gefahr begegnet, auf die man nicht vorbereitet ist.<sup>132</sup> Die im von Wiederholungszwang geprägten Alptraum erlebte Gefahrensituation ist demnach die „erkannte, erinnerte, erwartete Situation der Hilflosigkeit“, in der ein Angstsignal erfolgt und Angst in Erwartung des Traumas auftritt. Freud geht davon aus, dass „an der Angst etwas (ist), was gegen den Schreck und also auch gegen die Schreckneurose schützt.“<sup>133</sup> Angesichts dieser Einsicht entwickelt er später zwei Angstformen, die der „ursprüngliche(n) Reaktion auf die Hilflosigkeit im Trauma“ (gerichtete Angst) und die einer abgemilderten Wiederholung des Traumas (unbestimmte Angst vor und aus der Hilflosigkeit). Mit der im Wiederholungszwang durchlebten Unlust oder Angst versucht das Ich, welches das ursprüngliche Trauma passiv erlebt hat, nunmehr die Kontrolle zu übernehmen. In *Hemmung, Symptom und Angst* von 1926 heißt es:

Die Angst ist die ursprüngliche Reaktion auf die Hilflosigkeit im Trauma, die dann später in der Gefahrensituation als Hilfssignal reproduziert wird. Das Ich, welches das Trauma passiv erlebt hat, wiederholt nun aktiv eine abgeschwächte Reproduktion desselben, in der Hoffnung, deren Ablauf selbsttätig leiten zu können.<sup>134</sup>

Stehen die folgenden Gedichte Krolows, Sachs', Ausländers und Tomans im Dienste der nachträglichen Reizbewältigung unter Angstentwicklung? Versuchen diese Gedichte, sich mittels ihrer das Trauma wiederholenden Imaginationen in eine spezifische Angstbereitschaft oder zumindest eine erhöhte Wachsamkeit zu versetzen? Um die Schockerfahrung auszugleichen, um die dieser Erfahrung zugrunde liegende schreckliche Form der Reizschutzdurchbrechung im Nachhinein zu bewältigen? Können wir diese Gedichte als Bildung einer Angstbereitschaft, als Form der Bewältigungsstrategie eines als traumatisierend empfundenen Lebensereignisses oder einer Lebensphase verstehen? Eine Kultivierung von Angstbereitschaft im Sinne Freuds läge dann vor, wenn das Gedicht kompensatorisch funktioniert, also in lyrischer Form die in einer traumatischen Situation erlebte Angstreaktion reproduziert und so die Auslösung von Abwehroperation und Angstbereitschaft ermöglicht. Reagieren die vorliegenden Gedichte kompensato-

131 Ebd.

132 Ebd., S. 222f.

133 Ebd., S. 223.

134 Sigmund Freud: *Hemmung, Symptom und Angst*, in: Ders.: Studienausgabe, Band VI: *Hysterie und Angst*, a. a. O., S. 303f.

risch auf jene traumatischen Wunden, die sie determinieren, stellen sie im ökonomischen Sinne eine „Reizbewältigung unter Angstentwicklung“<sup>135</sup> dar? Und lässt sich aus einer dritten Perspektive ein solches Trauma nachträglich über ein Verfahren der Einfühlung aktualisieren, wie es in Rolf Hochhuths *Salzburg Hauptbahnhof* versucht wird: Ein Text, der sich in jene Ängste Deportierter Holocaust-Opfer hineinzusetzen sucht, die diese während der Zugfahrt nach Auschwitz durchlebten?

Karl Krolow: Selbstbildnis (1945)

Aus dem Schweigen bin ich kaum entlassen,  
 Das mir bitter in der Kehle steigt.  
 Und ich spüre manchmal mit Erblassen  
 Wie mein Atem sich im Nichts verzweigt,  
 Wie 's augenlos endet,  
 In Trübnis gewendet,  
 in lautlosem Drehen  
 Die Sinne vergehen,  
 Am Hexenzwirn hängend, vom Tollkraut berückt,  
 Zu Larven und kalten Gallerten gebückt.

Geister, die mir aus der Schläfe drangen,  
 Fahren am geschloss'nen Mund vorbei,  
 Niemals inniger vom Traum behangen  
 Als im Barschensprung, beim Blessenschrei.  
 Entsetzen umgarne  
 Die Stirn mir im Farne.  
 Im rauschenden Schauer  
 Verlier ich die Dauer  
 Und gebe mich auf, schau im schwärzlichen Blut  
 Des Beerenleibs Hinsturz der magischen Flut.

Kinn und Wange: bald vergess'ne Namen!  
 Und ich laß den Brauenbogen fort.  
 Augensterne, gefischt mit zartem Hamen,  
 Ist beglänzt vom nie begriffnen Wort.  
 Wie's stockt auf der Lippe:  
 Mit Sandglas und Hippe,  
 Dem Faulkranz der *Binsen*,  
 Will Tod mich begrinsen.  
 Er tritt aus den Ecken.  
 Ich kann ihn nicht schrecken  
 Und strecke mich hin, hab im *Mörtelgesicht*  
 Den himmlischen Anhauch, das ewige Licht.<sup>136</sup>

135 Sigmund Freud: Jenseits des Lustprinzips, a. a. O., S. 241.

136 Zitiert nach: Welt und Wort. IV. Jahrgang, Tübingen 1949, S. 16.

Das Gedicht erschien 1948 in Krolows Gedichtband *Gedichte*, wurde danach jedoch in keinem der späteren Lyrikbände abgedruckt. Wenn Krolow über das Gedicht später sagt, es sei „eine aus dem literarischen und menschlichen, dem persönlichen Nichts gefertigte Studie“ gewesen, dann ist dieses Nichts auch auf die posttraumatischen Belastungen eines vom Kriegserlebnis gezeichneten Menschen zu beziehen. Das Gedicht ist also nicht nur Zeichen des „Versuch[es], sich mühsam zurechtzufinden in einer gespenstischen, abgerissenen Umwelt.“<sup>137</sup> Es bemüht sich zudem darum, „sich einen Vers zu machen [...] auf mich“, also auf ein Ego, das „da vor dieser Umwelt auftauchte und sogleich – im Gedicht – wieder verschwand.“<sup>138</sup> Im Zentrum dieser Selbstorientierung steht im Gedicht die Erfahrung des Schweigenmüssens, die sich vor dem zeitgeschichtlichen Hintergrund durchaus als die *Conditio* der Kriegsjahre identifizieren lässt. Mit diesem Schweigen sind eine Bitterkeit und Trübnis verknüpft, die das lyrische Ich überwältigen und seine Sinne stark beeinträchtigen. Dass dieses dreistrophige Gedicht den Schrecken dennoch in eine klare Gliederung überführt – die einzelnen drei Strophen umfassen jeweils vier zweihebige-daktylische Kurzzeilen durch je vier bzw. schließlich zwei fünfhebige-trochäische Langzeilen –, lässt freilich auch eine gewisse Erhabenheit ob dieses Schreckens entstehen.

Alles konzentriert sich jedoch auf das Trauma der Kriegserfahrung: Allein das Atmen als Inbegriff eines bestehenden intakten Lebens verkehrt sich angesichts dessen ins Gegenteil und mündet im Nichts, wie in der ersten Strophe „mit Erblasen“ registriert wird. Dies sind Schreckreaktionen, die ihren Höhepunkt gegen Ende der Strophe erfahren, wenn das lyrische Ich an unsichtbaren, fesselnden Fäden bzw. „am Hexenzwirn“ zu hängen meint. Mit den Bildern des Hexenzwirns und des Tollkrauts wird die Wahrnehmung als unheimlich und befremdlich identifiziert, die Larven und Gallerten weisen ihren Gegenstand zudem als die zähe Masse einer leblosen bzw. zerfallenen Natur aus. Die zweite Strophe verstärkt diese Bilder einer posttraumatischen Wahrnehmungsstörung durch die Momente des Schreis, des Entsetzens, der abreißenden Dauer und des Sturzes. All dies unterscheidet sich von jener in der ersten Strophe geschilderten, im „Nichts“ endenden trüben Bitterkeit durch die Nähe zum traumatischen Motiv einer „Reizschutzdurchbrechung“. Diese hängt ganz offenkundig zusammen mit den „aus der Schläfe“ dringenden „Geistern“, welche das nunmehr „vom Traum behangene“ Ich gleichsam heimzusuchen scheinen. Wiederum ist dieses durch das Schweigen in seinen Ausdrucksmöglichkeiten stark limitiert, aber auch die mit den Begriffen der „Schläfe“ wie der „Stirn“ angedeutete Bewusstseinssebene scheint regelrecht „abzureißen“, sodass schließlich nur eine Art Selbstaufgabe verzeichnet wird.

So endet das Gedicht in einer Todesvision, die wiederum eng mit der Selbstentfremdung und dem Schweigen verbunden ist: „Kinn“, „Wange“ und „Brauenbogen“ als elementare Bezugspunkte einer interozeptiven Wahrnehmung werden regelrecht „vergessen“ bzw. gar fortgelassen. Dieses Verlorengehen wird in der dritten

137 Karl Krolow: Ein Gedicht entsteht, Frankfurt am Main 1973, S. 12.

138 Ebd.

Strophe schließlich in dem komplexen Spiel mit der Redensart „in die Binsen gehen“ verknüpft. Bei Krolow wird diese Redewendung allerdings mit dem Fischfang assoziiert, entsprechend jener Tradition, welche aus Binsen früher Reusen, Fangkörbe oder eben „Hamen“ herstellte. Wie demnach ein Fisch in die derart verwendeten Binsen ging, so geht das lyrische Ich in diesem Text im Tod verloren. Zwar ist der Pessimismus nicht total, wenn das Gedicht mit einer himmlischen Vision endet: „Und strecke mich hin, hab im Mörtelgesicht/Den himmlischen Anhauch, das ewige Licht“. Dennoch aber bleibt unverkennbar, dass es in diesem Gedicht um eine gebrochene Existenz geht, die aus der Verzweigung kommt und im Bild des Mörtelgesichts ihren Ausdruck findet.

Nelly Sachs: An euch, die das neue Haus bauen (1946)

Wenn du dir deine Wände neu aufrichdest -  
Deinen Herd, Schlafstatt, Tisch und Stuhl -  
Hänge nicht deine Tränen um sie, die dahingegangen,  
Die nicht mehr mit dir wohnen werden  
An den Stein  
Nicht an das Holz -  
Es weint sonst in deinen Schlaf hinein,  
Des kurzen, den du noch tun mußt.

Seufze nicht, wenn du dein Laken bettest,  
Es mischen sich sonst deine Träume  
Mit dem Schweiß der Toten.

Ach, es sind die Wände und die Geräte  
Wie die Windharfen empfänglich  
Und wie ein Acker, darin dein Leid wächst,  
Und spüren das Staubverwandte in dir.

Baue, wenn die Stundenuhr rieselt,  
Aber weine nicht die Minuten fort  
Mit dem Staub zusammen,  
Der das Licht verdeckt.<sup>139</sup>

*An euch die das neue Haus bauen* ist das zweite Gedicht im Band *In den Wohnungen des Todes*, es ist in ähnlicher Weise geprägt vom Versuch, mit den Bedingungen einer posttraumatischen Störung zu leben. Im Unterschied zum Gedicht Krolows steht bei Nelly Sachs jedoch der Neubeginn nach der Vernichtung im Mittelpunkt, zudem ist mit dem Thema der Shoah zugleich das Motiv einer „neuen Heilsgeschichte“ gegeben. Auffallend ist die Pragmatik dieser Zeilen, die sich der Frage nach einem möglichen Neubeginn vor allem mit Blick auf den Alltag der Überlebenden widmen. Wie kann man angesichts der erlebten Schrecken ein neues Ver-

139 Nelly Sachs: *Fahrt ins Staublose: Die Gedichte*, Frankfurt am Main 1961, S. 9.

hältnis zu den einfachsten Dingen des Lebens bzw. den alltäglichen Gegenständen eines „neuen Hauses“ aufbauen? Und doch steht hinter dieser scheinbar pragmatischen Geste eine suggerierte Entfremdung, wenn wohnliche Dinge wie etwa die Wände, aber auch „Herd, Schlafstatt, Tisch und Stuhl“ über eine geradezu unheimliche Empfänglichkeit für die „Tränen“ und die „Seufzer“ der „das neue Haus“ Bauenden verfügen: Es sind „die Geräte/Wie die Windharfen empfänglich“. Der Wunsch, sich der Trauer hinzugeben und auch die Dinge miteinzubeziehen, birgt eben deshalb enorme Gefahren; denn das Leid wird von ihnen noch potenziert zurückgegeben, vergleichbar einer Geisterbeschwörung, die die Toten zu ihren Leiden zurückruft. Gewarnt wird vor der Gefahr, durch das Erinnern einen Wirklichkeitsverlust zu erleiden.

Walter Toman: So hat mich Gott getauft (1950)

So hat mich Gott getauft.  
 Er hat mich mitten in die Granaten gestellt,  
 in ein sprühendes Feuerwerk  
 aus Phosphor und Eisen.  
 Er hat mir mit einem der vielen Eisen  
 den Helm vom Schädel gerissen.  
 Man steht ja barhäuptig da  
 bei der Taufe. Das ist so üblich.  
 Dann hat er denen von drüben zum Angriff telegraphiert.  
 Die kamen im Laufschrift und schrien ...  
 Da habe ich meine Füße gespürt,  
 ganz steif, und die Zähne haben gesungen,  
 erregt. Erregt.  
 Das Herz ist mir gelaufen wie Morsezeichen.  
 Die Haare haben geflattert.  
 Und den Hahn von meinem Gewehr,  
 den hab ich gehalten.  
 Mein Zeigefinger lag auf dem Hahn.  
 Allerdings nicht vorne.  
 Hinten lag er. Von hinten hat  
 mein Zeigefinger den Hahn gehalten,  
 damit er nicht schießt.  
 Damit der Hahn das fünfte Gebot hält.  
 So hat mich Gott getauft.  
 Die andern freilich, die neben mir,  
 die haben schießen müssen  
 zu meiner Taufe.  
 Sonst hätt' ich nicht lang als Getaufte gelebt.<sup>140</sup>

140 Zitiert nach: Horst Bingel (Hg.): Deutsche Lyrik: Gedichte seit 1945, München 1963, S. 40.

Dass die traumatische Erfahrung einer existentiellen Bedrohung eine religiöse Dimension annehmen kann, dies verdeutlicht neben Rose Ausländer auch das Gedicht Walter Tomans mit dem Titel *So hat mich Gott getauft*. Die Todesangst im Kriegsgeschehen ist hier also geknüpft an die Taufe als jenem Ritus, der seit der Zeit des Neuen Testaments den sichtbaren Eintritt in das Christentum markiert. Auffallend ist dabei die Diskrepanz zwischen der auf hinlänglich Bekanntes verweisenden Lakonie im Modalpartikel „ja“ – „man steht ja barhäuptig da/ bei der Taufe“ – und dem inhaltlichen Schrecken des Geschehens selbst. So gelingt es Toman, hinter einer vorgeblichen Harmlosigkeit das Grauenhafte, aber auch die Widersinnigkeiten seiner Kriegserlebnisse deutlich zu machen. Denn neben der sich im lakonischen Ton zeigenden Reduktion einer allzu emotionalisierten Rede steht die genaue Beschreibung affektiver Erregungen, die sich etwa im Singen der Zähne, im Morsen des Herzens und im Flattern der Haare zeigen. Nackte Todesangst wird hier dargestellt, zugleich aber wird die Sinnlosigkeit des Krieges mit der Sinnlosigkeit eines moralischen Denkens konfrontiert. Denn der Verzicht auf den Tötungsakt ist zwar rückgebunden an eine christliche Moral, wie der Verweis auf das fünfte Gebot zeigt. Er ist jedoch zugleich relativiert durch den Hinweis auf die Notwendigkeit der vielen Morde seiner Kameraden, ohne die das lyrische Ich diese Taufe nicht überlebt hätte. Insofern aber scheint die hier beschriebene Verweigerung tödlicher Schüsse weniger das Resultat einer moralischen Entscheidung denn vielmehr der Effekt einer von Angst ausgelösten Paralyse zu sein. Tomans Kriegsbilder sind in ihrer inneren und äußeren Struktur weit realistischer, wenn man „realistisch mit illusionslos gleichsetzt“<sup>141</sup>, wie Stefan H. Kaszynski richtig bemerkte. Insofern unterscheidet sich das Gedicht von den bisherigen, da es eine fast dokumentarische Kriegssyrik darstellt, also unmittelbare, konkret historisch fixierte Erfahrungen nachzeichnet, und eben dadurch an jene „Urszene“ heranreicht, wie sie einer Traumatisierung zugrunde liegt.

#### Rose Ausländer: Immer Atlantis (1957)

Immer geht Atlantis unter  
 in unserm Hinausstaunen  
 immer ist's ein atmendes Grün  
 mohnendes Rot  
 Zypresse und Marmor  
 immer Feste in schaukelnden Gärten  
 ebene Menschen  
 immer die Heiligen Zarten Alleinleidenden

Sie steigen auf in uns  
 versinken in uns

141 Stefan H. Kaszynski: Österreichische Kriegsgedichte nach 1945, in: *Krieg und Literatur III* (1991), 5/6, S. 132-139.

wir sind ihr Grab  
 Immer im Schutt von Palästen  
 ist ihr Tod lebendig in uns  
 mit verwunschenen Zypressen  
 Schlangen und Paradiesen

Immer sind wir eingewoben  
 in den Glanz auferstandner  
 Städte und Reiche  
 immer spüren wir den Kristall des Erdballs  
 im Auge brennen  
 immer funkelt Atlantis  
 am Gestade unseres Herzens<sup>142</sup>

Die Geschichte dieses Gedichtes hatten wir bereits angedeutet: Nachdem Rose Ausländer 1946 zum zweitenmal in die USA ausgewanderte, in New York lebte und 1948 die amerikanische Staatsbürgerschaft erhielt, trat sie 1957 eine für ihr weiteres Schaffen folgenreiche Europareise an. Denn in Paris begegnete sie dem ihr noch aus Czernowitz bekannten Paul Celan, welcher ihr eine radikale Änderung ihres Schreibstils nahelegte. Das Resultat ist u. a. das Gedicht *Immer Atlantis*, in welchem es im Unterschied zu ihrer früheren Lyrik keine regelmäßigen Strophenformen mehr gibt. Die Folgen sind bekannt: Celan akzeptierte diese Texte und empfahl, die Gedichte *Blinder Sommer*, *Ruf und Kristall*, *Das unhörbare Herz*, *Immer Atlantis*, *Die Tür* und *Im Osten des Herzens* an verschiedene Zeitungen und Zeitschriften zu schicken. Der Text zählt also zur mittleren Schaffensperiode Ausländers, die von reimlosen und ungebundenen lyrischen Texten geprägt ist und auf diese Begegnung mit Celan zurückgeht. Inhaltlich dürfte hier die Beziehung Ausländers zum Judentum, insbesondere zum Ostjudentum und dem Chassidismus sowie die als Angehörige des jüdischen Volkes erlittenen Nazigreuel im Mittelpunkt stehen. Denn schon der Titel des Gedichtes nimmt auf eine Landschaft Bezug, und es spricht einiges dafür, in dieser Landschaft eine Anspielung auf Czernowitz sowie die Bukowina im Karpatenvorland zu sehen. Andreas Luther verwies auf weitere Gedichte Ausländers, die verdeutlichten, dass die Bukowina als untergegangenes Atlantis in ihrer Erinnerung stets weiterzuleben scheint. Dass diese sich „immer“ wiederholende Erinnerung gerade bei Rose Ausländer auch auf traumatische Erfahrungen zurückzuführen ist, darf man wohl annehmen. 1941 besetzten Truppen der SS ihre Stadt Czernowitz, womit das Leid der Juden der Bukowina seinen Anfang nahm. Und Rose Ausländer, 1901 als Rosalie Scherzer in dieser Hauptstadt der Bukowina geboren, war im Czernowitzer Ghetto als eine von nur fünftausend Überlebenden unter 55 000 ermordeten Czernowitzer Juden zweifellos der Todesangst ausgesetzt. Auf diese untergegangene Landschaft gehen nicht nur ihre Erinnerungen, sondern auch die Verklärungen im Sinne des Wortes „At-

142 Rose Ausländer: Gesammelte Gedichte. Köln 1977, S. 33.

lantis“ zurück, war doch die Bukowina für ein halbes Jahrhundert den Juden das verheißene Jerusalem, das Goldene Zeitalter.

Daher artikuliert das anaphorische „immer“ dieses Gedichtes wohl vor allem die fast zwanghaft sich wiederholenden Bilder einer immer gleichen Erinnerung, in welcher der Untergang, das Fest, die Präsenz des Todes, die Involviertheit und das utopische Motiv zu den wiederkehrenden Konstanten zählen. All diese Momente also gehen ein in den Bedeutungsgehalt des Wortes „immer“. Demnach zeugt die erste Strophe des Gedichtes von der Verklärung, dem „hinausstaunenden“ Blick auf eine blühende Urlandschaft, bevölkert von „ebenmäßigen Menschen“ in „schaukelnden Gärten“. Es sind nicht von ungefähr die „Feste“, welche das Gedicht erinnert, ein Zusammenkommen der „Heiligen Zarten Alleinleidenden“. Erst in der zweiten Strophe findet sich der Bezug zum traumatischen Motiv, dessen inhaltlicher Schrecken jedoch mit der identischen Permanenz als regelmäßig wiederkehrendes Bild beschrieben ist. Dabei geht es zwar um ein Gedenken der Toten, allerdings steht dieses unter einem unfreiwilligen Vorzeichen, es ist also ein fast automatisches „Aufsteigen“ der Erinnerung beschrieben. Und doch bemüht sich das Gedicht am Ende um eine Überhöhung dieses Erinnerns ins Utopische, wie neben dem Begriff „Atlantis“ auch die Anspielung auf Hölderlins *Der Rhein* verdeutlicht: wie bei Hölderlin „der Leiden Erinnerung/aufrauscht am sichern Gestade“<sup>143</sup>, so „funkelt“ bei Ausländer „Atlantis/am Gestade unseres Herzens“.

#### Rose Ausländer: Der Feuerfisch (1965)

Ein *Feuerfisch*  
flog heute  
himmelauf erdab  
der Äther krachte in allen Fugen

Kinder griffen nach ihm  
lachten und schrien  
FISCH DRACHEN FLAMMENSCHIFF

Der *Feuerfisch*  
fuhr durch unsern Atem  
wir spürten den Strahl im Blut

Wie deutest du die Erscheinung  
Josef?  
Es ist Zeit abzuschütteln  
deinen verjährten Staub  
und zurückzukommen  
in die Luft aus Omen

143 Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke (Kleine Stuttgarter Ausgabe), Band 2, Ausgabe 1, hg. v. Friedrich Beissner, Stuttgart 1946, S. 146.

Deine Urenkel  
 haben eingatmet einen  
 lohenden Drachen der  
 die Zeit verschlingt  
 unterbrich deine fünftausendjährige Ruh  
 auf dem Leviathan reite zu uns  
 und deute!<sup>144</sup>

Im Unterschied zum Gedicht Nelly Sachsens bleibt den Überlebenden im Gedicht Rose Ausländers angesichts der traumatischen Erfahrung der Shoah nicht nur die vom Schrecken immer neu heimgesuchte Opferrolle, sondern zudem eine Strategie der Selbstbehauptung. Dieser geht jedoch zunächst die „Wiederholung“ des Traumas voraus, die im Sinne einer Freudschen „Angstbereitschaft“ damit einsetzt, die „Inkorporierung einer extremen Angst durch die Verfolgung“<sup>145</sup> zu evozieren. Wenn dabei ein „Feuerfisch“ den „Äther [...] in allen Fugen“ krachen lässt, dann ist auch hier deutlich auf das Motiv der Reizschutzdurchbrechung angespielt: „Der Feuerfisch/fuhr durch unseren Atem/wir spürten den Strahl im Blut.“ Dieser moderne Feuerfisch nimmt nicht nur ehemalige vorbiblische und damit mythologische Dimensionen an. Er kann zudem die Zeit „verschlingen“ und durch die Aufhebung der Zeit auch die Gegenwart in Frage stellen: Deshalb stellt er noch heute eine undurchschaubare Bedrohung des lyrischen Ichs dar. Der Verlust des Zeitgefühls bedingt eine Aufhebung der chronologischen Zeiteinteilung und erweckt im lyrischen Ich den Wunsch, sich bei einer biblischen Figur Rat zu holen, und zwar bei Josef, dem gemäß des Tanach zweitjüngsten Sohn Jakobs, des Stammvaters der Israeliten. Die berühmte Josefserzählung aus der Genesis stellt den Übergang von den Vätergeschichten im 1. Buch Mose zur Geschichte Israels im 2. Buch Mose her, die mit der Erwählung Moses beginnt: Auf diese Gestalt beruft sich hier das lyrische Ich. Die Bedrohte, die sich als „Urenkel“ mit der Figur des Josef genealogisch identifiziert, erwartet von eben dieser ratgebenden Gestalt eine Aussage über die ihr rätselhaft und alptraumhaft erscheinenden inneren und äußeren Vorgänge. Wenn sie in den letzten beiden Zeilen Josef darum bittet, auf dem „Leviathan“ reitend zu kommen und zu deuten<sup>146</sup>, dann scheint diese Bitte angesichts der Schrecken der Geschehnisse freilich eher als ein Ruf nach Vergeltung: „Es ist Zeit abzuschütteln/deinen verjährten Staub/und zurückzukommen/in die Luft aus Omen.“ Stattfinden kann diese Rückkehr jedoch erst angesichts des durch die traumatische Erfahrung erlittenen Verlusts an realer Zeit: Gerade weil der „Lohende Drache“ des Holocaust „die Zeit verschl(ang)“, kann Josef aus seiner „fünftausend-jährigen Ruhe“ zurückkehren und das Geschehen deuten.

144 Rose Ausländer: Gesammelte Gedichte, Köln 1977, S. 66.

145 Jutta Kristensson: Identitätssuche in Rose Ausländers Spätlyrik: Rezeptionsvarianten zur Post-Shoah-Lyrik, Berlin, Bern u. a. 2000, S. 328.

146 Ebd., S. 194.

## Rolf Hochhuth: Salzburg Hauptbahnhof (1991)

Salzburg, süß korrumpierend: Festspielwochen!  
 Circe, leuchtend auch uns, der Frau, den Söhnen.  
 Mauthausen zwar am Weg. Doch schon ihr Kochen  
 in Austria, Wein und Musik – an was gewöhnen  
 nicht lange Opern, lange Speisekarten...

Nur da am Bahnsteig, schlagschnell, den obszönen  
 Fotos der Auschwitz-Viehwaggons – wir warten  
 an *deren* Gleis auf unsern Zug nach Wien –,  
 so ausgesetzt ... ein Güterzug rangierte;  
 wie sich der Frage dort entziehn:

Wann spürte jemand, den man deportierte  
 – zuletzt je siebzig Menschen wie Kartons  
 in einen Viehwaggon verpackt;  
 wer starb, blieb stehen in den Waggons –,  
 daß dieser Räder-Rhythmus, Schwellen-Takt

Die „Melodie“ : Waggon, Waggon, Waggon  
 so Tage, Nächte, Tage, Nächte, Tage  
 den Seinen, allen, war der Todessong?  
 Verstumte längst. Sogar der Kinder Klage  
 – längst stumm. Nur in den Augen noch.

Und Schuld wir Deutsche – jeder trage  
 und spüre, spricht er, Blut im Mund, dies Joch!  
 Allein per Bahn ins Gas fast fünf Millionen ...  
 Doch heute? Spricht wer verächtlich über Leute  
 – die Hausbesitz Ermordeter bewohnen?

„Normal!“ Spürst Du im Mozarthaus nur Freude:  
 Salzburg hat Kaltenbrunner auch geboren.  
 Wenn Bruckner Linz ist – Adolf Eichmann auch.  
 Du reist auf Eichmanns Schienen : Unverfroren,  
 an Kochen, Heizen nur zu denken, siehst Du Rauch.<sup>147</sup>

Schon in der ersten Strophe wird auf den Holocaust angespielt, dieser jedoch noch erfolgreich verdrängt: Das KZ Mauthausen als größtes Konzentrationslager der Nationalsozialisten in Österreich wird vergessen angesichts der kulinarischen Leckereien. Anders ist dies mit dem Eintreffen in Salzburg bzw. den am Salzburger Hauptbahnhof deponierten „Fotos der Auschwitz-Viehwaggons“. Denn mit deren Anblick entfaltet sich im lyrischen Ich eine Frage, die offenkundig mehr ist als nur die Auseinandersetzung mit der „Erbschuld“ der nationalsozialistischen Greuelthaten. Die Frage – „Wann spürte jemand, den man deportierte [...], daß dieser Rä-

147 Rolf Hochhuth: Alle Erzählungen, Gedichte und Romane, Reinbek bei Hamburg 2001, S. 743.

der-Rhythmus [...] war der Todessong?“ – scheint vielmehr im Zeichen der Einfühlung zu stehen, die sich während der Konfrontation mit jenen historischen Fotos einstellt. Freilich ist dies keine wirklich zu beantwortende Frage, sondern eher der Versuch, sich im Rollentausch die Todesängste der Holocaust-Opfer bewusst zu machen. Dass dabei von Hochhuth der Moment der Plötzlichkeit eigens betont wird – „am Bahnsteig, schlagschnell, den obszönen/Fotos der Auschwitz-Viehaggons [...] so ausgesetzt“ –, lässt das Motiv leiblichen Spürens noch stärker in den Vordergrund treten. Man sollte also nicht zu schnell in diesem Gedicht einen längst in seinem Tenor bekannten moralischen Appell ausmachen. Vielmehr geht die hier formulierte Plötzlichkeit der Einfühlung in traumatisches Leben auf eine affektuelle Disposition zurück, welche durch die gleichzeitige Anwesenheit entgegengesetzter Affekte wie Anziehung und Abscheu, Liebe und Haß gekennzeichnet ist.

Diese als ambivalent zu beschreibenden Affektregungen entstehen nicht nur durch einen in sich zwiespältigen Gegenstand im Sinne der einleitenden Charakterisierung Salzburgs als „süß korrumpierende“ Mischung aus Musik und Nazismus, wie die Anspielung auf den hochrangigen SS-Funktionär Ernst Kaltenbrunner in der letzten Strophe verdeutlicht. Der Begriff der Ambivalenz charakterisiert zudem den affektuellen Bezug zu diesem Reiseort selbst: „Wenn Bruckner Linz ist – Adolf Eichmann auch“. Dieser ambivalenten Gefühlslage scheint also das hier beschriebene Spüren zu entstammen, welches sich auf dreierlei bezieht: Zum einen auf die skizzierte Frage nach der Datierbarkeit des traumatischen Schocks, zum zweiten auf das aus der Erbschuld des Holocaust abgeleitete Diktum, jeder Deutsche möge beim Sprechen „Blut im Munde“ bzw. „dieses Joch“ des Holocaust verspüren; und zum dritten auf das Faktum der Verdrängung: Im Mozarthaus spürt man „nur Freude“.

### III.

## EMPATHIE, ODER: DAS SOZIALE GESPÜR IN DER LYRIK

Mit dem Begriff der Empathie bzw. des Einfühlungsvermögens ist in diesem dritten Kapitel das soziale Gespür in der Lyrik gemeint. Was darunter zu verstehen ist, zeigen allein die sich hier häufenden Autorennamen: Soziales Gespür bezeugten Lyriker wie etwa Erich Kästner oder Kurt Tucholsky, Bertolt Brecht oder Hans Magnus Enzensberger. Es ist das berühmte Gespür etwa für die Situationskomik des Alltags, welche in der Gebrauchslyrik Tucholskys und Kästners so häufig zum Ausdruck kommt, es ist aber auch ganz generell das Einfühlungsvermögen in die soziale bzw. politische Welt, das Sensorium für soziale bzw. politische Klimata oder zwischenmenschliche Atmosphären, es ist also kurz gesagt „Empathie“. Dass wir – ungeachtet dieser konkreten Autorennamen – mit dem Begriff der Empathie zugleich ein ganz großes Faß jenseits der Lyrik aufmachen, dies ist bekannt. Wir werden jedoch im folgenden keinen Ausflug in die Theorie der Spiegelneuronen machen.<sup>1</sup> Der theoretische Anhaltspunkt dieses Kapitels ist ein anderer, und zwar die von Fritz Breithaupt formulierte trianguläre Theorie der Empathie. Deren Grundthese ist kühn: Nach Breithaupt solle man Empathie nicht als binäres Geschehen zwischen zwei Personen denken, bei welchem eine die andere nachzuvollziehen bzw. sich einzufühlen versucht. Vielmehr basiere Empathie auf einer Dreierszene, bei welcher der Beobachter eines Konflikts mental für einen der beiden Kontrahenten Partei ergreift und *nach* dieser Entscheidung mit seinem Sympathisanten mitfühlt. Nach Breithaupt lassen sich diese zwei Modelle dahingehend unterscheiden, dass der Dreierszenen-Empathie eine narrative Struktur zugrunde liegt, wohingegen eine bloße Zweierszenen-Empathie solch narrativer Strukturen nicht bedarf.<sup>2</sup> Um diese These nachzuvollziehen, unterscheiden wir in diesem Kapitel fünf Fälle sozialen Gespürs in lyrischen Texten, wobei zwei eher als binäre, drei hingegen eher als trianguläre Modelle zu verstehen sind. Eher binär ist a) das Erspüren einer anwesenden Person, und b) das Erspüren einer abwesenden Person: Beide in lyrischen Texten häufig versprachlichte Phänomene finden „nur“ zwischen zwei Personen statt. Eher triangulär hingegen ist c) das Erspüren Liebender, d) das Erspüren der Leute und e) das Erspüren von Gemeinschaft, denn in allen

1 Vgl. dazu u. a.: Gerhard Lauer: Spiegelneuronen. Über den Grund des Wohlgefallens an der Nachahmung, in: Karl Eibl/ Katja Mellmann/ Rüdiger Zymner (Hg.): Im Rücken der Kulturen. Paderborn 2007, S. 137-163.

2 Fritz Breithaupt: Kulturen der Empathie, Frankfurt am Main 2009.

drei Fällen setzt sich das lyrische Ich mit einer Mehrzahl von Personen empathisch auseinander.

Freilich reicht der alleinige Bezug zur Empathie-Theorie Breithaupts nicht aus, um das von den vorliegenden Gedichten entfaltete Spektrum lyrischer Empathie zu erfassen. Dies zeigt schon das erste Beispiel: In der Gruppe a) – Gedichte über die Wirkkraft einer *anwesenden Person* – ist der Akt der Einfühlung rein binär. Er ist daher weit besser anhand der psychologischen Ästhetik Theodor Lipps' zu beschreiben, denn in den Gedichten wird die Einfühlung des lyrischen Ichs in eine anwesende, also im gleichen Raum präsente Geliebte dargestellt. In diesen gemeinsamen Räumen – einer Kirche (Mörike), einer Wiese (Hofmannsthal, Ball), einem Kino (Greve), einer Küche (Kiwus) oder einem Bett (Hahn, Enzensberger) – wird der intime Bezug zu den Gesten, Gesichtsausdrücken und Stimmlagen der geliebten Person verspürt: Dies nannte Lipps im 1903 erschienenen *Leitfaden der Psychologie* eine „Einfühlung in die sinnliche Erscheinung des Menschen“.<sup>3</sup> Dabei ist allerdings zu fragen, ob die in dieser Gedichtgruppe a) beschriebenen Wahrnehmungsformen statt als Prozesse der Einfühlung besser als Akte der Einleibung zu verstehen sind, in jenem Sinne also, wie ihn Hermann Schmitz beschrieb. Diese Frage drängt sich auch auf angesichts des Kontrastes zu den in Abschnitt b) vorliegenden Gedichten, in denen Sehnsüchte bzgl. einer *abwesenden* Geliebten formuliert sind, deren Nähe das lyrische Ich des Gedichts zu erspüren meint. Die in Abschnitt b) diskutierten Gedichte lassen sich ausschließlich als Einfühlung und nicht als Einleibung begreifen, denn hier ist die erspürte Person abwesend, weder zu sehen noch zu hören: Dennoch aber wird sie erspürt. Dagegen scheinen die unter a) diskutierten Gedichte eher Prozesse der Einleibung zu beschreiben: Ob und warum dies so ist, können wir freilich erst im Rahmen konkreter Textarbeit klären.

Entscheidend ist nun der Übergang zu den genuin triangulären Konstellationen, wie sie in Abschnitt c, d und e vorliegen. Gibt es eine wirkliche Differenz zwischen der in den ersten zwei Unterkapiteln vorliegenden „Zweierszenen-Empathie“ (lyrisches Ich und an/abwesende Geliebte) und einer in den letzten drei Unterkapiteln vorliegenden „Dreierszenen-Empathie“, bei welcher eine dritte Instanz hinzukommt? Breithaupt erläuterte diese Differenz bekanntlich am sogenannten „Stockholm-Syndrom“, bei welchem die Geiseln mit den Geiselnehmern gegen die Polizei als dritter Instanz sympathisieren. Wichtig für uns ist Breithaupts damit verknüpfte These: Da Empathie außerhalb von klassischen „Zweierszenarien“ nur bedingt durch vorhandene Ähnlichkeit oder gegenseitige Beobachtung der Beteiligten erklärbar ist, sieht er das Erzählen bzw. die sogenannte „Duale Narration“ als wichtigste Ursache für empathische Verständigung in solch triangulären Konstellationen. Freilich geht Breithaupt anders als wir von einer Rezeptionsperspektive aus, derzufolge schon beim lesenden bzw. hörenden Rezipienten einer Auseinandersetzung zweier Menschen dann eine empathische Reaktion entsteht, wenn er Partei ergriffen hat. Die derart entstehende Empathie bezeichnet Breithaupt als

3 Theodor Lipps: *Leitfaden der Psychologie*, Leipzig 1906, S. 198ff.

„Narrative Empathie“, welche er wiederum auch als soziale Empathie identifiziert. Empathie auf breiterer (sozialer) Basis bedarf also der kognitiv wirkenden Erzählung, der – narrativen – Betrachtung einer Kommunikation mindestens zweier Parteien. Gesellschaftliche Empathie ist von der Parteinahme einer dritten Instanz abhängig; um diese jedoch zu überzeugen, dazu bedürfe es einer kommunikativ geprägten Narration.<sup>4</sup>

Sicherlich wird bei Breithaupt etwas spekulativ vom Rande her gedacht: Der absolute Ausnahmefall des Stockholm-Syndroms soll hier die Regel bestimmen. Dennoch aber können wir die in diesem dritten Kapitel vorliegenden Gedichte entsprechend dieser These in eher binär und eher triangulär orientierte Fälle unterteilen: Die ersten zwei Abschnitte a und b beschreiben eine genuine „Zweierszenen-Empathie“, die letzten drei Abschnitte c, d und e beschreiben dagegen jene „Dreierszenen- bzw. Narrative Empathie“, welche nach Breithaupt auch für *Soziale Systeme* gesellschaftsbildend wirkt.<sup>5</sup> Um die These Breithaupts auf ihre Stichhaltigkeit hin zu prüfen, müssen wir jedoch zusätzlich fragen, ob die in den Abschnitten c, d und e aufgeführten Gedichte, in denen ja Dreier, Vierer- und Fünferkonstellationen vorliegen, tatsächlich eher zur Narration tendieren. In der Tat ist das Erspüren in den Gedichten dieser drei Abschnitte kein Nachempfinden einer in einem Gegenüber vermuteten Emotion. Das Gespür bezieht sich auf andere Dinge: Im Fall c) etwa auf das Erspüren der Ausnahmesituation, in welcher sich zwei Liebende befinden, insofern diese nach Rilke über ein gänzlich anderes Zeitbewusstsein verfügen und nach Brecht dem schwebenden Paar von Wolke und Kranich vergleichbar sind. Im Falle d) geht es um ein soziales Gespür im Sinne einer Wahrnehmung der „Leute“, also um das Erspüren des „emotionalen Klimas“ einer Gesellschaft. Und im Fall e) geht es schließlich um das auch für Breithaupt entscheidende Phänomen, nämlich um das Erspüren von Gemeinschaft im Sinne eben einer Parteinahme. Und tatsächlich ist in diesen Fällen die narrative Struktur der Gedichte ausgeprägter, wie etwa Brechts *Liturgie vom Hauch* oder auch Biermanns *Ach Stuttgart, du nasse, du schöne* zeigen. Man kann vermuten, dass dies an dem sehr komplexen Prozess der Parteinahme liegt, denn „Narration und Parteinahme in Dreierszenen bedingen einander“<sup>6</sup>, wie Breithaupt betont. Man könnte sich sogar zu der These hinreißen lassen, dass politische Lyrik, wie sie in diesem letzten Abschnitt dieses Kapitels ganz besonders deutlich vorliegt, immer einer narrativen Strukturierung bedarf. Ob dies legitim ist, das wollen wir im Folgenden prüfen.

4 Empathie ist gemäß Breithaupt sogar in jedem humanen sozialen System zwangsläufig und ausschließlich als Produkt der „Parteinahme in einer Dreierszene“ zu bezeichnen, die nicht natürlich entsteht (wie in „Zweierszenenempathie“), sondern nur narrativ entstehen kann. Allerdings favorisiert Breithaupt diese Parteinahme als Mittel, Gruppenzusammenhalt zu erreichen, um andere Gruppen (er nennt z.B. Familien, aber auch andere Parteikonflikte) erfolgreich zu bekämpfen. Breithaupt definiert Empathie überwiegend als subjektiv wirksame Fähigkeit (Filter für das „Rauschen des Mitleids“). Vgl. Fritz Breithaupt, *Kulturen der Empathie*, a. a. O., S. 152ff.

5 Ebd.

6 Ebd., S. 170.

## A) Eine anwesende Person spüren

Was erspüren lyrische Texte, wenn es um die Wirkkraft einer *anwesenden* Person geht? Es gibt zwei wichtige Möglichkeiten, diese Frage zu beantworten: Wir können diesen Vorgang entweder als Einfühlung im Sinne Theodor Lipps' oder als Einleibung im Sinne Hermann Schmitz' begreifen. Das entscheidende Kriterium, um diesbezüglich zu unterscheiden, dürfte das von Schmitz betonte Prinzip der Reaktionszeit sein, die in der Einleibung fehlt. Sei diese doch, so Schmitz, „anders als [die] Lipps'sche Einfühlung nicht wesentlich nachträglich als bloße Reaktion auf empfangene Signale, sondern ein von vorn herein, sobald jemand bei Bewusstsein ist, bestehender Zustand.“<sup>7</sup> Bei Lipps hingegen ist die physiologische Organempfindung dem genuinen Akt der Einfühlung in der Tat nachgeordnet: Erst die geistig-psychologische Tätigkeit der Einfühlung weckt nach Lipps die körperlichen Assoziationen. Vor allem beim ästhetischen Urteil würden wir immer von unserem körperlichen Empfinden absehen, ästhetischer Genuss sei objektivierter Selbstgenuss.<sup>8</sup> Insofern verwundert es auch nicht, dass bei Lipps das Wortfeld des Spürens weitestgehend fehlt, wohingegen es im Konzept der Einleibung eine zentrale Rolle spielt. Einleibung, speziell die wechselseitige Einleibung, impliziert nach Schmitz, „den Anderen am eigenen Leib zu spüren“, ganz so, wie man „das Wetter oder die bei drohendem Sturze erfahrene reißende Schwere *am* eigenen Leibe spürt und doch nicht als etwas *vom* eigenen Leibe, sondern als etwas Fremdes, das über diesen kommt oder gekommen ist und diesen einnimmt.“<sup>9</sup> Einleibung begreift Schmitz demnach als „Verschmelzung auf einander eingespielter oder sich einspielender Leiber“, welche sich z. B. beim Sichanblicken, beim Händedruck, beim Gespräch, beim Liebespiel, bei jeder Suggestion und Faszination sowie bei gemeinsamer Handwerksarbeit oder sportlichen Wettkämpfen einstellen kann.<sup>10</sup>

7 Schmitz: Der unerschöpfliche Gegenstand, a. a. O., S. 148.

8 Bestimmend für die Überlegungen von Lipps war die erkenntnistheoretische Fragestellung, auf welchem Wege das Bewusstsein von fremden Ichen erlangt würde. In diesem Zusammenhang stand als besonderes Problem die Frage nach dem psychischen Mechanismus, wie das im Kunstwerk dargestellte Psychische für den Rezipierenden sich darstellte. Nach Lipps ist es die eigenartige Funktion der Einfühlung, die er als nicht weiter zurückführbare Tatsache betrachtete, das nur aus eigenem Erleben und Fühlen bekannte Ich zu objektivieren. Die fremden Iche sind die Reproduktion des eigenen Ichs, das seine Gefühle in den fremden Körper einfühlt. Der hier erkennbare subjektive Idealismus bildete auch für die Lippsche Theorie der ästhetischen Rezeption die philosophische Grundlage. Indem die Einfühlungsphänomene permanent in ihrer individuellen und darum abstrakten Gestalt beobachtet wurden, gründeten die Vertreter der Einfühlungstheorie diese auf eine spezifische Voraussetzung der Philosophie. Wie weitgehend besonders Lipps von der agnostischen Erkenntnislehre des herrschenden Neukantianismus bestimmt wurde, zeigte am klarsten seine Interpretation der Naturbeseelung: „Das eine ungeteilte Ich also finde ich in dem Ding, Ich finde mich in dem Ding, das Mannigfaltige desselben umfassend und umschließend“. Nicht nur Tun und Leiden der Naturdinge wurden damit auf die Einfühlung zurückgeführt, sondern auch die Existenz der Dinge selbst. Vgl.: Lipps: Grundlegung der Ästhetik, a. a. O., S. 194.

9 Schmitz: Der unerschöpfliche Gegenstand, a. a. O., S. 149.

10 Ebd., S. 137.

Nun ließe sich angesichts des semantischen Befundes, nach welchem Lipps vom Wortfeld und Konzept des Spürens keinen Gebrauch macht, schlussfolgern, dass es eher die von Schmitz beschriebene Form der Einleibung – und nicht die Einfühlung – ist, die in den folgenden Gedichten vorliegt. Wir müssen jedoch nicht nur nach der Analogie, sondern auch nach der Differenz fragen, die sich aus einem solchen Vergleich mit der *Neuen Phänomenologie* ergibt. Die von Schmitz genannten Beispiele der Einleibung – das Liebesspiel, gemeinsames Sägen oder Rudern – verdeutlichen ja, dass dieser Vorgang zwar ein intensiv leiblich gespürter, aber zugleich ein auf dem Prinzip der Koaktion aufbauender ist. Koagieren im Sinne einer interaktiven Verschmelzung ist in den hier ausgewählten Gedichten jedoch im strengen Sinne nur in einem Beispiel gegeben, und zwar in Ulla Hahns Gedicht *So* von 1985. In den übrigen Gedichten ereignet sich dagegen keine unmittelbare Einleibung im Sinne eines koaktiven Einswerdens. Bei Mörike ist es vielmehr eine von „unschuldsvoller Lust“ geprägte, also allenfalls mit der Berührung eines Kleidungsstückes verbundene Wesenserfahrung der Geliebten: „Ich konnte still, ihr selber unbewußt,/Die nahe Regung ihres Wesens spüren.“ Diese Wesenserfahrung ist jedoch keinesfalls daran gebunden, dass das lyrische Ich jene „Regung“ koaktiv mit vollführt, welche das Objekt der aufkeimenden ersten Liebe, Josephine, vollzieht. Das Spüren jener jungen Josephine, von welchem das lyrische Ich berichtet, ist vielmehr durch eine auf deren „Wesen“ bezogene Faszination, also eher im Sinne Lipps durch eine „Einfühlung in die sinnliche Erscheinung und in die Lebensäußerungen des Menschen“<sup>11</sup> geprägt. Wir können an diesem Punkt unterscheiden, wenn wir fragen, ob das spürende Subjekt in den vorliegenden Texten eher das lyrische Ich oder eher die von diesem wahrgenommene Person – in den meisten Fällen die Geliebte – ist. Nur in einem unserer Beispiele fällt dies zusammen, und zwar in Hofmannsthals Gedicht *Im Grünen zu singen*: „Liegen selig wie gefangen,/Spüren eins des andern Hauch“, hier sind also beide spürend affiziert. Bei Mörike, Greve und Hahn ist es hingegen das lyrische Ich, bei Enzensberger dessen mit einem „du“ adressiertes alter ego, und nur bei Hugo Ball bezieht sich das Wortfeld des Spürens auf Empfindungen der adressierten und im Gedicht besungenen *Frühlingstänzerin*. Man könnte daraus gleichfalls schlussfolgern, dass das Prinzip der Einleibung – von Schmitz betont als ein Sich-Spüren – gegenüber dem Prinzip der Einfühlung überwiegt.

Für die Frage nach Einleibung oder Einfühlung ist zudem eine zweite Beobachtung von Wichtigkeit: Von den in diesem Abschnitt aufgeführten acht Gedichten sind fünf nach 1970 entstanden. Und von dieser jüngeren Gruppe fokussieren wiederum die Gedichte Ludwig Greves, Karin Kiwus' und – wohl – Hans Magnus Enzensbergers genuine Alltagssituationen, begreifen daserspüren einer anwesenden Person also als einen tagtäglich sich ereignenden Akt. Dagegen inszenieren die Gedichte Mörikes, Hofmannsthals, Balls und – wohl – Ulla Hahns den Moment des Spürens der anwesenden Person als eine ausgesprochen aufregende, weil erst-

11 Theodor Lipps: *Ästhetik*, in: *Die Kultur der Gegenwart. Ihre Entwicklung und ihre Ziele*, hg. v. Paul Hinneberg, Berlin und Leipzig 1907, S. 359.

malige und zudem flüchtige Impression. Mit dieser Differenz verbindet sich eine zweite Besonderheit: Die Gedichte Mörikes, Hofmannsthals und Balls begreifen die erspürte Präsenz der Geliebten auf je unterschiedliche Art und Weise als einen der Levitation vergleichbaren Vorgang, dem vom lyrischen Ich ein gleichsam leiblich spürbarer Prozess fast schwebenden Leichtwerdens zugeschrieben wird. So etwa beschreibt das Gedicht Hugo Balls, bei dem sich die Einleibung zweifellos am intensivsten vollzieht, den rhythmischen Nachvollzug einer grazil sich bewegenden *Frühlingstänzerin* als Zeichen leiblich erspürter Leichtigkeit: Die Tänzerin „wiegt sich im Frühling“, wippt und schreitet, entsprechend bezieht sich das Erspüren auf ihre „tastenden Brüste“, welche ihrerseits „den Atem der Gärten verspüren“, sich „heben und senken [...] zugespitzt,/In verworrenen Gedanken.“ Hier besteht die Beobachtung der Geliebten fast in einer durchgehenden Rhythmisierung in jenem koagierenden Sinne, wie Schmitz es mit seinen Beispielen andeutet.

Diese gleichsam erleichterte Leiblichkeit, dieses fast schwebend-grazile Selbstgefühl fehlt in den Gedichten nach 1970, was wohl durch die genannte Fokussierung des Alltäglichen in eben diesen späteren Gedichten erklärbar sein dürfte. Eben dadurch aber scheint das lyrische Ich der bzw. dem Geliebten insgesamt näher zu sein, wie etwa Ludwig Greves wohl bekanntestes Gedicht mit dem Titel *Sie lacht* errahnen lässt: „heller springt dir Lachen, die Jungenstimme/aus der Kehle, leichte Erschütterungen/spürt die Hand, die, kaum, daß ich's wahrnahm, deinen Nacken umjocht hält.“<sup>12</sup> Solche Beschreibungen sind nur möglich, wenn die Erscheinungsweise des bzw. der Geliebten durch Vergleiche aus dem „Alltagsgeschehen“ präzisiert wird. Auch bei Hans Magnus Enzensberger lässt sich vermuten, dass es gerade der ruhende Blick des lyrischen Ichs auf der präsenten Geliebten – ungeachtet der leiblichen Levitation im Sinne der genannten Gedichte Mörikes, Hofmannsthals und Balls – ist, der das intensive Erspüren ihrer Wirkkraft ermöglicht:

Wenn Sie so, vollkommen diesseits,  
wie eine Kuh oder eine Katze,  
Plan- und reuelos daliegt,  
umgibt ein Halo im Halbschatten  
ihre hellschimmernde Haut.

Du kannst es spüren, fühlst,  
wenn du ihr nahe genug bist,  
diese weiche Strahlung  
im fernen Infrarot.

Mit dieser Beobachtung ist freilich noch nicht geklärt, zu welchem dieser grundlegend verschiedenen Formen – einmaliges oder alltägliches Erspüren des Partners – welche der beiden Theorie-Optionen – Einfühlung oder Einleibung – besser „passt“. Diese Frage ist ausgesprochen schwer zu beantworten: In Karin Kiwus' Alltagsgedicht *Entfremdende Arbeit* etwa beschreibt das lyrische Ich die Alltagsges-

12 Ludwig Greve: Die Gedichte, hg. v. Reinhard Tgahrt, Göttingen 1991, S. 50.

ten ihres Mannes als eine „Beweglichkeit/bei der ich mich einig fühlte mit dir/auf den ersten Blick.“ Hier wird also der tagtägliche Umgang in einer gemeinsamen Wohnung bzw. Küche explizit als Prozess der Einleibung beschrieben, was wiederum vermuten lässt, dass Phänomene der Einleibung generell eher ein Phänomen der Alltags-; Phänomene der Einfühlung hingegen eher ein Phänomen der Einmaligkeitsgedichte sind. Dagegen spricht jedoch die gleichfalls naheliegende These, dass die geistig-psychologische Tätigkeit der Einfühlung im Sinne Lipps, mit der die gegenständliche Welt bewusstseinsmäßig entsteht, nur auf der Basis alltäglichen Sich-Begegnens möglich ist. Wir werden diese Frage letztlich kaum entscheiden können, da Gedichte nun einmal ausschließlich als materialisierte Form vorliegen, aus welcher nur sehr bedingt auf kognitive Prozesse im Zuge der Genese zu schließen ist. Wohl aber können wir feststellen, ob die von Schmitz betonte Vor-Reflexivität der Einleibung ein mit Blick auf die Gedichte eher alltäglicher oder aber einmaliger Vorgang ist. Wie immer, so geschieht eine solche Deutung auch in diesem Kapitel im Rahmen der konkreten Textarbeit.

Eduard Mörike: Josephine (1828)

Das Hochamt war. Der Morgensonne Blick  
 Glomm wunderbar im süßen Weihrauchscheine;  
 Der Priester schwieg; nun brauste die Musik  
 Vom Chor herab zur Tiefe der Gemeine.  
 So stürzt ein sonnetrunckner Aar  
 Vom Himmel sich mit herrlichem Gefieder,  
 So läßt Jehovahs Mantel unsichtbar  
 Sich stürmend aus den Wolken nieder.

Dazwischen hört ich eine Stimme wehen,  
 Die sanft den Sturm der Chöre unterbrach;  
 Sie schmiegte sich mit schwesterlichem Flehen  
 Dem süß verwandten Ton der Flöte nach.

Wer ist's, der diese Himmelsklänge schickt?  
 Das Mädchen dort, das so bescheiden blickt.  
 Ich eile sachte auf die Galerie;  
 Zwar klopft mein Herz, doch tret ich hinter sie.

Hier konnt ich denn in unschuldsvoller Lust  
 Mit leiser Hand ihr festlich Kleid berühren,  
 Ich konnte still, ihr selber unbewußt,  
 Die nahe Regung ihres Wesens spüren.

Doch, welch ein Blick und welche Miene,  
 Als ich das Wort nun endlich nahm,  
 Und nun der Name Josephine  
 Mir herzlich auf die Lippen kam!

Welch zages Spiel die braunen Augen hatten!  
 Wie barg sich unterm tiefgesenkten Schatten  
 Der Wimper gern die ros'ge Scham!

Und wie der Mund, der eben im Gesang  
 Die Gottheit noch auf seiner Schwelle hegte,  
 Sich von der Töne heiligem Überschwang  
 Zu mir mit schlichter Rede herbewegte!

O dieser Ton – ich fühlt es nur zu bald,  
 Schlich sich ins Herz und macht es tief erkranken;  
 Ich stehe wie ein Träumer in Gedanken,  
 Indes die Orgel nun verhallt,  
 Die Sängerin vorüberwallt,  
 Die Kirche aufbricht und die Kerzen wanken.<sup>13</sup>

Das Gedicht setzt ein mit der Szene des Hochamts, also der in der römisch-katholischen Kirche üblichen Heiligen Messe an Sonn- und Feiertagen. Dieser Rahmen wird mittels der herabbrausenden Musik der Kirchenorgel, die durch den Vergleich zur Niederkunft Jehovas aus den Wolken unschwer als göttlich wirkende Musik erkennbar ist, noch um eine sinnlich-akustische Impression erweitert. Wir haben es also gleich zu Beginn des Gedichts mit einer Art Epiphanie zu tun, der akustischen Wahrnehmung einer göttlichen, von oben herabfallenden Musik, welche den Rahmen stiftet für die gleichfalls epiphane Erscheinung der Geliebten Josephine. Auch deren Auftreten ist zunächst rein akustisch: Sie zeigt sich in ihren stimmlichen „Himmelsklängen“, die – wie Jehova – von der oberen Galerie herunterkommen und mit „schwesterlichem Flehen“ das lyrische Ich in ihren Bann ziehen, also die Galerie hinauflocken. Im weiteren Verlauf wird nun die teils scheue, teils erotische körperliche Begegnung zwischen den beiden Liebenden geschildert, wobei die Szene der Berührung genau im Zentrum dieses siebenstrophigen Gedichts steht. In dieser vierten Strophe kommt Bewegung in das Gedicht, denn es wird eine neue Perspektive erreicht. Das zunächst in der Parterre bei der „Gemeine“ stehende lyrische Ich geht zu der herabbrausenden Musik hinauf: „Ich eile sachte auf die Galerie“, sodass in der vierten Strophe die Augenhöhe zwischen dem Ich und der Sängerin Josephine erreicht ist.

Im Grunde kommt es dann lediglich zu einem einem kurzen Wortwechsel, zu An- und Gegenrede, die jedoch durch den offenkundigen Liebesrausch des lyrischen Ichs ins Epiphane überhöht wird. Dies verdeutlichen die im ungebeugten Pronomen „welch“ formulierten Apostrophen, mittels derer die Erscheinung des Mädchens umschrieben ist: Blick, Miene, Lippen und Augenspiel versetzen das lyrische Ich in regelrechtes Schwelgen und lassen ihn schließlich die Zeit vergessen: „Ich stehe wie ein Träumer in Gedanken,/Indes die Orgel nun verhallt,/Die Sängerin vorüberwallt/Die Kirche aufbricht und die Kerzen wanken.“ Zugleich aber weiß es um die Gefahren dieser Situation, denn von der Stimme Josephines heißt

13 Eduard Mörike: Sämtliche Werke in zwei Bänden. Band 1, München 1967, S. 694-695.

es bezeichnenderweise: „O dieser Ton – ich fühlt es nur zu bald,/Schlich sich ins Herz und macht' es tief erkranken.“ In dieser bangig-empathischen Verzückung verharret das lyrische Ich und wird vom Geschehen in der Kirche quasi zurückgelassen, die Gemeinde „wallt“ am Träumenden mitsamt der Sängerin vorüber, wenngleich dieser ihr Bild innerlich bewahrt. Zugleich aber bricht im wortwörtlichen Sinne die Kirche auf, sodass das Ende auch als endgültige Erfahrung einer parareligiösen Transzendenz lesbar ist.

Mörrike formuliert diese Begegnung der offenkundig ersten Liebe im in der ersten Strophe zum Achtzeiler verdoppelten Vierzeiler aus jambischen Fünfhebern mit männlich/weiblich wechselnden Kadenzten, also in einer vor allem in der Lyrik des 20. Jahrhunderts ausgesprochen beliebten Form, wenn wir nur an Stefan Georges *Komm in den totgesagten park und schau* denken. In formaler Hinsicht ist Mörikes Gedicht also durchaus visionär, aber auch inhaltlich ereignen sich hier Motive, die in der Lyrik des 20. Jahrhunderts vermehrt wiederkehren. Der Liebende fällt aus der Zeit und verliert den Halt, weil er erschrickt und merkt, daß er träumend die Gegenwart verloren hat und dass die geträumte Gegenwart längst Vergangenheit geworden ist. Wir haben es demnach also mit einem Erinnerungstraum zu tun, der jedoch nicht nur zurückreicht, sondern auch hinab auf den Grund der dichterischen Einbildungskraft, ähnlich wie etwa in Mörikes drei Jahre zuvor entstandenen Gedicht *An einem Wintermorgen, vor Sonnenaufgang*.

Hofmannsthal: Im Grünen zu singen (1899)

1.

Hörtest du denn nicht hinein,  
Daß Musik das Haus umschlich?  
Nacht war schwer und ohne Schein,  
Doch der sanft auf hartem Stein  
Lag und spielte, das war ich.

Was ich konnte, sprach ich aus:  
“Liebste du, mein Alles du!“  
Östlich brach ein Licht heraus,  
Schwerer Tag trieb mich nach Haus,  
Und mein Mund ist wieder zu

2.

War der Himmel trüb und schwer,  
Waren einsam wir so sehr,  
Voneinander abgeschnitten!  
Aber das ist nun nicht mehr:  
Lüfte fließen hin und her;  
Und die ganze Welt inmitten  
Glänzt, als ob sie gläsern wär.

Sterne kamen aufgegangen,  
 Flimmern mein- und deinen Wangen,  
 Und sie wissens auch:  
 Stark und stärker wird ihr Prangen;  
 Und wir atmen mit Verlangen,  
 Liegen selig wie gefangen,  
 Spüren eins des andern Hauch.

3.

Die Liebste sprach: „Ich halt dich nicht,  
 Du hast mir nichts geschworn.  
 Die Menschen soll man halten nicht,  
 Sind nicht zur Treu geboren.

Zieh deine Straßen hin, mein Freund,  
 Beschau dir Land um Land,  
 In vielen Betten ruh dich aus,  
 Viel Frauen nimm bei der Hand.

Wo dir der Wein zu sauer ist,  
 Da trink du Malvasier,  
 Und wenn mein Mund dir süßer ist,  
 So komm nur wieder zu mir!“<sup>14</sup>

Schon Walter Hermann Perl identifizierte dieses Gedichte aus den Jahren von Hofmannsthals Verlobungszeit (1899-1901) als Beispiel für dessen eher schlichte liedhafte Liebesdichtung, die von den formal weit anspruchsvolleren Liebesliedern aus Hofmannsthals Frühwerk zu unterscheiden sei.<sup>15</sup> In der Tat ist das Gedicht erkennbar angeregt durch Hofmannsthals Lektüre von *Des Knaben Wunderhorn* im Jahr 1899, also durch die Hinwendung zur volksliedhaften Form. Zwar findet sich das konkrete metrische Schema, also die auftaktlose kleine Strophe aus einem vierhebigen Anvers mit einsilbig voller Kadenz, nicht in dieser romantischen Liedsammlung, sondern etwa in dem Kinderlied *Das buckliche Männlein*, in den berühmten Versen aus Goethes *Divan*-Gedichten – „Schöpft des Dichters reine Hand/Wasser wird sich ballen“, oder später in den Frühlingsliedern Uhlands, Schwabs, Rückerts oder Heines. Allerdings hat die von Hofmannsthal verwendete fünfzeilige Strophenform in *Des Knaben Wunderhorn* ihre Vorlage, und zwar in dem Küchenlied „Es war eine reiche Jüdin“, das unter dem Titel „Die Judentochter“ von Arnim und Brentano in die Sammlung aufgenommen wurde und dort neben der Volksballade „Das Lied vom Ringe“ („Es waren drei Soldaten“) den Fünfzeiler repräsentierte. Zudem bedient sich Hofmannsthal im ersten dieser sogenannten „drei kleinen Lieder“ der am häufigsten verwendeten Variante dieser sel-

<sup>14</sup> Hugo von Hofmannsthal: Gesammelte Werke in Einzelausgaben: Gedichte und lyrische Dramen, Frankfurt am Main 1966, S. 23.

<sup>15</sup> Walter Hermann Perl: Das lyrische Jugendwerk Hugo von Hofmannsthals, Zürich 1936, S. 39.

tenen, weil ungeraden Strophenform: Der ABAAB-Form, bei welcher der vorletzte Vers gleichsam verdoppelt wird. Dieses Lied I trug ursprünglich entsprechend den Titel „Im Volkston“ und erschien im Mai 1900 gemeinsam mit Lied III in „Die Jugend“. Aber auch Lied II ist eng am Volkslied orientiert: Hofmannsthal publizierte dieses ein halbes Jahr früher, also im Oktober 1899 separat unter dem später auf alle drei Lieder übertragenen Titel „Im Grünen zu Singen“ in Otto Julius Bierbaums Monatsschrift *Die Insel*. Ziehen wir beide Überschriften heran, dann ergänzen diese sich wechselseitig und vermitteln uns den Sinn der Formel „Im Grünen zu Singen“: Damit ist wohl eher eine Anweisung an den Leser (Dieses Lied ist im Grünen zu Singen) denn eine Aussage (Im Grünen zu singen ist schön) gemeint.

Walter Hermann Perl begründete seine These, nach welcher dieses Gedicht vergleichsweise schlicht sei, mit Verweis auf den zeitgeschichtlichen Hintergrund, die Verlobung Hofmannsthals: Das Gedicht sei erkennbar mit starkem eigenen Erlebnisgehalt erfüllt. Dass hier eine Verarbeitung der Begegnung des Autors Hofmannsthal mit seiner Verlobten und späteren Frau Gertrud (Gerty) Schlesinger vorliegt, scheint jedoch zweitrangig angesichts der für uns weit wichtigeren Frage, wie in diesem Gedicht die erspürte Präsenz der Geliebten zur Darstellung kommt. Dabei ist unschwer zu erkennen, dass auch Hofmannsthal in den Mittelpunkt einer solchen Präsenzerfahrung das Motiv der Leichtigkeit rückt. Dieser Eindruck entsteht aus dem bewusst gesetzten Kontrast zwischen dem ersten und dem zweiten Lied: Ersteres handelt von dem wohl noch erfolglosen Liebeswerben des lyrischen Ichs, welches im Rückblick von diesem der Geliebten berichtet wird. Das lyrische Ich identifiziert sich als der nächtliche Sänger in einer schweren Nacht, der zugleich ein schwerer Tag folgte. Dagegen gehört diese von der Natur sich auf die Liebenden senkende Schwere ab dem zweiten Lied der Vergangenheit an: Nun fließen die Lüfte, die Welt glänzt, und selbst die Sterne flimmern wissentlich um das neue Glück der jungen, seligen Liebe. Diese erspürte Leichtigkeit der umgebenden Welt, die im Sinne einer romantischen Korrespondenz mit den Elementen auch von den Sternen ausstrahlt, steht fast noch über der Wahrnehmung der Geliebten selbst: Ein Eindruck, der freilich im dritten Lied korrigiert wird. Fragen darf man allerdings, inwiefern das auffallende Inszenieren einer fast schwebenden Leichtigkeit auch im dritten Lied fortgesetzt wird, welches ja mit „Ich halte dich nicht“ einsetzt und den erwartbaren Treueschwur der frisch verliebten Dame durch eine fast APO-mäßig wirkende Aufforderung zum Abenteuer und zur freien Liebe ersetzt: „Viel Frauen nimm bei der Hand“. Dieses gezielt freimütige Gedankengut basiert auf dem Eliminieren jeglicher Kleinbürgerlichkeit aus diesem Liebesgefühl: Dies mag verwundern, wenn man den enormen Stellenwert bedenkt, den Zweisamkeit und Ehe für Hofmannsthal besaß. Es entspricht jedoch unserem Befund, nach welchem das Erspüren der anwesenden Geliebten als Freisetzung, als Erleichterung begriffen wird. Hugo Balls *Frühlingstänzerin* beschreibt dies ganz ähnlich.

## Hugo Ball: Frühlingstänzerin (1913)

In deinen Blicken wiegt sich der Frühling.  
 Rosengeflecht und ein Apfelzweig  
 Schaukeln ihn duftend einher.

Auf deiner Lippen Granat- und Marmorsitz  
 Streiten zehntausend Lerchen in süßem Tumult,  
 Während sie säßen im Morgenrot.

Wo deine lieblich errötenden Füße schreiten,  
 Schlägt aus dem Boden ein holder Schwall von Musik  
 Und erstürmt sich den Himmel.

Wippend dem zierlichen Schmetterling gleich  
 Schreitest du tanzerhobenen Arms  
 Wie über schwankendes Seil.

Wenn deine tastenden Brüste den Atem der Gärten verspüren,  
 Heben und senken sie sich, zugespitzt,  
 In verworrenen Gedanken.

Zierlich ist deine Seele, dem Rotkehlchen gleich,  
 Und so ängstlich, daß sie bei plötzlichem Wort  
 Flatternd im Käfig sich stößt.<sup>16</sup>

Was an diesem Gedicht auffällt, das ist dessen Bildlichkeit, die starke Ähnlichkeiten zum Hohelied aufweist: Jenem berühmten erotischen Gedicht aus dem Alten Testament, das die Annäherung zwischen zwei Liebenden schildert, und das seit Luther diesen Namen „Hohelied“ trägt. Auch im Hohelied dient eine Bildlichkeit aus dem Bereich der Natur der Schilderung und Preisung des weiblichen Körpers: „Deine Lippen sind wie eine scharlachfarbene Schnur, und dein Mund ist lieblich. Deine Schläfen sind hinter deinem Schleier wie eine Scheibe vom Granatapfel.“<sup>17</sup> Der Unterschied zum Lied Salomos liegt freilich darin, dass die von Ball bemühten Metaphern dynamischer Natur sind: Im Blick der Frühlingstänzerin wiegt und schaukelt sich der Frühling, Lerchen streiten auf ihren süßen Lippen, ihre Schritte lösen Schwälle von Musik aus, ihre Bewegung gleicht einem zierlichen Schmetterling, und ihre Seele einem zierlich flatternden Rotkehlchen. Man könnte darin Kitsch vermuten, würde dabei aber die Aspekte der Einleibung unterschätzen, die solche Bilder möglicherweise fundieren. Denn entscheidend ist ja an diesen Bildern ihr gleichsam eruptives Vorzeichen, die Bewegungen scheinen aus- und hervorzubrechen. Die Grazie, die unverkennbar im Zentrum dieser Metaphorik steht, basiert also sowohl auf den eruptiven Gebärden als auch – durchaus etwa im Sinne Friedrich Schillers – auf der schamhaft-scheuen Persönlichkeit dieser jungen

16 Hugo Ball: Gedichte, Göttingen 2007, S. 22.

17 Vgl. Hohelied Salomos 4, Vers 3.

Dame. Eben daran aber knüpft sich die Frage, ob der Nachvollzug dieser Grazie, dieser lieblichen bzw. zierlichen Bewegungen des Schaukelns, Schreitens, Wippens, Hebens und Senkens, auf einem Prozess der Einleibung basiert, also als eine fast gleichzeitige imitatio eben dieser grazilen Bewegungen durch das lyrische Ich gelten kann. Wäre dem so, dann ließen sich diese Bilder zwar immer noch als Kitsch, aber nicht unbedingt als Klischees deuten, denn das Klischee meint ja „durch allzu häufigen Gebrauch verschlissene Bilder, Ausdrucksweisen, Rede- und Denkschemata, die ohne individuelle Überzeugung einfach unbedacht übernommen werden.“<sup>18</sup> Eine im Zuge einer koaktiven Einleibung erspürte Grazie dürfte jedoch kaum als „unbedacht“ und „überkommen“ kritisierbar sein.

Ist also die in diesem Gedicht beschriebene Wahrnehmung einer Tänzerin durch das lyrische Ich als Einleibung beschreibbar? Wir können diese Frage dann am ehesten beantworten, wenn wir die übrigen Gedichte vergleichend hinzuziehen, also die Metaphorik dieser Strophen Hugo Balls vergleichend in den Blick nehmen. Dabei fällt dann wohl vor allem die enorme Hyperbolik der von Ball zur Beschreibung dieser Tänzerin verwendeten Bilder ins Gewicht, die in der Tat beispiellos ist. Sind diese Bilder zu übertrieben, zu wenig real, um noch als Bilder einer Einleibung gelten zu können? Da in diesem Dreizeiler die drei Verse reimlos bleiben und die Strophen auch nicht mehr durch antike Metren eine andersartige Prägung erhalten, das Metrum also wie so häufig in der modernen Prosa wechselt, ist der Abstand zur Prosa freilich sehr gering, was wiederum für eine Einleibung spricht. Stärker wird die Einleibung jedoch mit der Überführung ins Alltägliche, wie nunmehr Ludwig Greves *Sie lacht* zeigt.

Ludwig Greve: *Sie lacht* (1974)

Solche Nachmittage im Kino, heiser  
brach Musik aus, wenn man danach vom Dunkeln  
taumelnd an die Dämmerung trat ... Es riecht noch immer nach Mänteln

in der Gruft, wo Ruhm und Gefahren scheinen  
anderen Jungen. Mitten am Tag, was sucht hier  
unsereins? Zwei Klappsitze Ruhe und von andern ein Schauspiel,

nichts von dem, was uns wie im Halbschlaf fesselt.  
Diese Falte hier, wenn du lächelst, merkte  
Spott an, flüchtig; aber im Dunkeln trägst du noch, wie dein Vater

dich gemalt hat, ohne ein Lächeln, horchend  
fast den Mund. Vorhin, als wir in der Reihe  
draußen standen, sah ich mich um und konnte erst an der Blässe

dein Gesicht erkennen; da war ein Hof um  
dich von meinem Schrecken. Die Frau sah müde  
aus, Geschöpf und Dienerin; hohe Backenknochen beharrten

<sup>18</sup> Gero von Wilpert: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart 1970, S. 394.

auf der Spannung, wo dich der Mund sonst weich fand,  
zwischen Ohr und Kinn. Dann Musik, die Reihe  
schob sich vorwärts, Stufen, der Saal, wie unterirdisch beleuchtet,

nahm uns auf. Da stolpert zu Herzen Chaplin,  
der's im Durcheinander so gut meint ... Lachst du?  
Halben Lauten, Murmeln, dem Schluchzen gestern wohne ich bei, doch

heller springt dir Lachen, die Jungenstimme  
aus der Kehle, leichte Erschütterungen  
spürt die Hand, die, kaum, daß ich's wahrnahm, deinen Nacken umjocht hält.<sup>19</sup>

Wie wichtig die Architektur und Atmosphäre eines Raumes für die in diesem Raum stattfindende Begegnung mit der Geliebten ist, verdeutlicht nach Mörikes sakraler Liebesszene in einer Kirche auch die subtile Erotik einer Begegnung im Kinosaal, wie sie in Ludwig Greves wohl bekanntestem Gedicht *Sie lacht* von 1974 geschildert ist. War es bei Mörike das hochsymbolische Spiel mit Höhe und Tiefe, Parterre und Galerie, so ist es bei Greve das Spiel mit „draußen“ und „drinnen“, mit Helle und Dunkelheit, in welchem sich daserspüren einer anwesenden Person vollzieht. Dabei haben wir es freilich nicht mit einer allerersten Begegnung, einem schüchternen Kennenlernen wie bei Mörike zu tun. Hier handelt es sich um alte Bekannte bzw. um ein Ehepaar: Schon der Introitus markiert die Begegnung mit der Ehefrau als Ritus der Wiederholung – „Solche Nachmittage im Kino“ –, stellt also die Freizeitgestaltung im Ehealltag in den Mittelpunkt. Anders als bei Mörike, Hofmannsthal und Ball schreibt Greve demnach eines jener typischen Alltagsgedichte, wie sie in den 1970er Jahren in Mode kamen; ein Genre, in welches sicherlich auch Karin Kiwus' *Entfremdende Arbeit* einzuordnen ist. Entsprechend dieses Genres bezieht sich Empathie im Gedicht Ludwig Greves auf die längst bekannten, schon tausendfach wahrgenommenen Gesichtszüge, Gesten und Mimiken der Partnerin: Flüchtiger Spott huscht in der Helle, also draußen in der Kinoschlange, über ihre Lippen, wohingegen im Dunkel des Saals ihr Mund fast „horchend“ gespitzt ist.

Und auch bei Greve erspürt das lyrische Ich eine Entfremdung der Liebespartner. Im Unterschied zum noch folgenden Gedicht Karin Kiwus' ist diese jedoch offenkundig längst schon eingetreten: Dies meint wohl die Aussage „da war ein Hof um/dich von meinem Schrecken.“ Genauer gesagt: Erspürt wird hier ein winziger Moment der Erleichterung, eben des Lachens, inmitten einer ansonsten eher von Schrecken, Müdigkeit, Murmeln und Schluchzen geprägten Ehe. Dieser Moment ist ganz offenkundig auf die im Gedicht geschilderte Filmvorführung zu beziehen, denn „da stolpert zu Herzen Chaplin“, es handelt sich also um Slapstick-Filme, die in diesem Kino gezeigt werden. Auch vor diesem Hintergrund geht die hier geschilderte, offenbar von Hierarchien (Geschöpf und Dienerin) geprägte Beziehung am Schluß in eine subtil-erotische Geste über: „leichte Erschütterungen/spürt die Hand, die, kaum, daß ich's wahrnahm, deinen Nacken umjocht

19 Ludwig Greve: Die Gedichte, hg. v. Reinhard Tgahrt, Göttingen 1991, S. 50.

hält.“ Und doch es ist ausgesprochen schwierig, diese Zeilen als Alltagserlebnis zu lesen, wenn man zugleich die Form bedenkt. Denn es ist ebenfalls zu bemerken, dass Greve hier sehr genau ein antikes Versmaß bedient: Es handelt sich um eine sapphische Strophe aus drei gleichgebauten Elfsilblern und einem Fünfsilbler als Abschlussvers, dem sogenannten adonischen Vers oder Adoneus. Was immer also in diesem Kino geschehen ist, es muss in elf Silben geschildert sein. Anders ist dies in dem folgenden Gedicht von Karin Kiwus.

Karin Kiwus: Entfremdende Arbeit (1976)

Es macht mir wirklich nichts aus  
 dir in der Küche zu helfen  
     aber manchmal vermisse ich jetzt  
 diese zögernden halbwichigen Momente  
 im Türrahmen gelehnt und dir zugesehen  
 wie du ein Frühstück eingesammelt hast  
     mit deinem ganzen Körper

Du hast immer den Tee  
     Häufchen für Häufchen abgemessen  
     in der Mulde deiner linken Hand  
 und mit den Zähnen  
     eine Packung Schnittkäse aufgerissen  
 die Tür des Kühlschranks hast du  
     mit dem Schenkel zuge drückt  
 und sperrige Eierpappen eingestampft  
     mit deinen Holz pantinen

Du hast immer mit dem Ellenbogen  
     Kochtöpfe von der Herdplatte geschoben  
 und andere aufgesetzt die mit beiden Händen  
     kaum noch zu halten waren

Du hast immer diese Pfannenschippe  
     in der einen Hand gehabt  
     und einen Keks in der anderen  
 und ein rutschendes Geschirrtuch über der Schulter  
     wenn irgend etwas Flüssiges zu Boden ging  
 und du mit bloßen Zehen  
     einen Lappen hervorgezerrt und gewischt hast  
     als wäre ein Hobel unter deinem Fuß

Und wie ein verschlafener Posaunenengel  
     hast du immer leicht entrückt  
     in die kochende Milch geblasen  
 und die 5-Minuten-Eier heiß  
     in die Brusttasche deines Bademantels gesteckt

Es ist immer so besänftigend gewesen  
 zu spüren wie du voller Zuversicht  
 alles anpacken konntest am Morgen  
 selbstvergessen in einer Beweglichkeit  
 bei der ich mich einig fühlte mit dir  
 auf den ersten Blick

Wenn ich jetzt neben dir stehe in der Küche  
 und auf meine Art  
 aufmerksam hantiere mit den Dingen  
 habe ich dich nie mehr vor Augen  
 und seit wir tatsächlich miteinander anfangen  
 habe ich aufgehört zu erleben  
 wie es wirklich ist  
 wenn du und ich einen Tag beginnen

Ich bin dir näher gekommen vielleicht  
 aber du bist jetzt immer  
 eine halbe Stunde  
 weiter weg.<sup>20</sup>

Der Titel dieses Gedicht ist irreführend, assoziiert er doch zunächst einmal eine These des Marxismus: Moderne Arbeitsverhältnisse unter kapitalistischen Produktionsbedingungen sind „entfremdend“. Statt jedoch von den Arbeitsbedingungen der Werktätigen zu berichten, firmiert unter dem Titel *Entfremdende Arbeit* bei Kiwus etwas rein Privates, ganz im Sinne der von Jürgen Theobaldy in den 1970er Jahren geforderten „Politisierung des Privaten“. Nach Theobaldy ging diese Politisierung des Privaten von Autoren aus, welche „das Politische nicht mehr nur den Politologen, Berufsdrednern und Kommentatoren überließen. Was sind gesellschaftliche Veränderungen wert, die den Alltag der Beteiligten, der Verfechter und der Gegner nicht verändern?“<sup>21</sup> Diese Überzeugung scheint auch Karin Kiwus zu teilen: Das Gedicht schildert einen solchen „Alltag der Beteiligten“ anhand eines Entfremdungsprozesses, welcher die vom gemeinsamen Alltag bedrohte intime bzw. empfindsame Nähe zweier Liebespartner erfasst. Es ist ein Vorgang des Schwindens von Nähe beschrieben, der das Gedicht strukturiert, also die acht Strophen in ein Vorher (Strophe 1 bis 6) und ein Nachher (Strophe 7 und 8) unterteilt. Die im Titel hervorgehobene *Entfremdende Arbeit* scheint sich also auf eine These Walter Benjamins zu beziehen: „Jede Liebe geht im Alltag kaputt; der Alltag drängt

20 Karin Kiwus: Von beiden Seiten der Gegenwart. Gedichte, Frankfurt am Main 1976, S. 51f.

21 Jürgen Theobaldy (Hg.): Und ich bewege mich doch: Gedichte vor und nach 1968, München 1977, S. 202. Dass diese „Politisierung aller Lebensbereiche“ im Sinne einer „Hinwendung auf Alltägliches“ einen Balanceakt darstellt „zwischen der Poesie der großen Politik“ und der durchweg unpolitischen Alltagslyrik, die seit den 1970er Jahren in der deutschen Literatur immer dominanter geworden sei, betonte Dieter Lamping, vgl.: Dieter Lamping: Die Politik und das Private. Alltag und Humanität in der politischen Lyrik des späten 20. Jahrhunderts, in: Komparatistik als Humanwissenschaft. Festschrift zum 65. Geburtstag von Manfred Schmeling, hg. v. Monika Schmitz-Emans u. a., Würzburg 2008, S. 249-261.

sich zwischen die Liebenden und verdünnt die Substanz der Liebe.<sup>22</sup> Anders als bei Benjamin ist die hier beschriebene Nähe, wie sie vor dem Prozess der Entfremdung vorlag, jedoch Ausdruck einer aus dem Alltag resultierenden Verschmelzung „auf einander eingespielter bzw. sich einspielender Leiber.“<sup>23</sup> Freilich liegt hier kein Koagieren vor: Das lyrische Ich hat vielmehr die Rolle Beobachterin, „im Türrahmen gelehnt“, deren Nähe zu den hier beschriebenen Alltagsaktivitäten eher emotionaler Natur sind, also mit einem Gefühl der liebevollen Hinwendung verknüpft sein dürften. In dieser liegt aber dennoch ein Vorgang der Verschmelzung vor, wie die sechste Strophe unmissverständlich verdeutlicht:

Es ist immer so besänftigend gewesen  
 zu spüren wie du voller Zuversicht  
 alles anpacken konntest am Morgen  
 selbstvergessen in einer Beweglichkeit  
 bei der ich mich einig fühlte mit dir  
 auf den ersten Blick

Auffallend scheint neben dem provokant mehrdeutigen Titel vor allem die letzte Strophe: „Ich bin dir näher gekommen vielleicht/aber du bist jetzt immer/eine halbe Stunde/weiter weg.“ Diese Strophe bezieht sich nur scheinbar auf den im Titel angedeuteten Entfremdungsprozess. Denn sie lässt im Grunde drei sehr unterschiedliche Deutungen zu. Zum einen ließe sie sich deuten als Zeichen für den eher sentimentalen Kitsch im Sinne jener nähesüchtigen Formel „Du bist irgendwie so weit weg“, die hier freilich lyrisch verklausuliert wäre durch die Zeitangabe „eine halbe Stunde“. Dies würde jedoch die schon angedeutete Dimension der Einleibung verkennen. Aber auch die zweite Möglichkeit der Deutung dieser Schlussstrophe scheint absurd: Der Partner ist sicherlich keine halbe Stunde Fußweg weiter weg, denn dies würde die Größe der Küche wohl kaum zulassen. Insofern bleibt nur eine Interpretation: Die halbe Stunde bezieht sich auf eine bestimmte Rhythmik, ist also letztlich als Taktverschiebung zu verstehen. Das Gedicht beschreibt also bis hin zum gemeinsamen Alltagsrhythmus jenes Phänomen, welches Schmitz als „Einleibung“ bezeichnete. Die „sich im Alltag unablässig“ ereignende „Verschmelzung auf einander eingespielter oder sich einspielender Leiber“. Dass Prozesse der Einleibung hingegen auch andere Effekte nach sich ziehen können, das verdeutlicht im Unterschied zu Kiwus das folgende Gedicht Ulla Hahns.

Ulla Hahn: So (1985)

Auf der rechten Seite  
 so liegen daß  
 die Knie das Kinn

22 Zitiert nach: Werner Fuld: Walter Benjamin: Zwischen den Stühlen. Eine Biographie, München 1979, S. 135.

23 Schmitz: Der unerschöpfliche Gegenstand, a. a. O., S. 137.

fast berühren. Sich den  
 Rücken freihalten für einen  
 nicht zu weichen  
 schmiegsamen Bauch.  
 Beine auch die mit meinen  
 scharf in die Kurve gehen  
 zwanzigfach Zeh'n  
 ganz unten. Ums Herz  
 in der linken Brust eine  
 Hand die den Schlag spürt  
 und bleibt im Nacken  
 ein schlafender Mund Speichelfäden.  
 Morgens aufwachen.  
 Immer noch da sein.  
 So.<sup>24</sup>

Es scheint ratsam, dieses Gedicht zunächst einmal aus grammatikalischer Perspektive anzugehen. Es besteht im wesentlichen aus Infinitivsätzen, die in der Regel nach dem unpersönlichen Nominativ gebildet werden. Demnach müsste man den im Gedicht formulierten Modus, der im Titel ausgesprochen ist, folgendermaßen auflösen: Es ist schön bzw. es wäre schön, dieses im Gedicht beschriebene Beisammensein zu erfahren. Sowohl die ersten als auch die letzten beiden Sätze sind also demnach unvollständige Infinitivsätze, während in den mittleren zwei Sätzen das bestimmende Verb vollkommen fehlt. Durch diese gänzlich fehlende bzw. nur in den Nebensätzen gegebene Konjugation der Verben bleibt vor allem der zeitliche Status dieser Zeilen vollkommen unbestimmt: Ist dies ein erinnertes Erlebnis, eine gegenwärtige Erfahrung, oder eine auf die Zukunft projizierte Vision? Das Gedicht verrät nicht mehr als das verblose „So“, dessen Modus vieldeutig bleibt. Es ist jedoch zu vermuten, dass wir es mit der Beschreibung eines gelungenen One-Night-Stands zu tun haben: „Morgens aufwachen“ und „Immer noch da sein“, dies wäre im Alltag einer langjährigen Beziehung wohl so verwunderlich nicht. Eindeutig zu bestimmen ist dies freilich nicht. Unstrittig aber ist, dass die hier beschriebene Form der Löffelstellung positiv konnotiert wird: So war es, so ist es, so soll es sein. Das „So“ hat also wohl den Status eines Ideals, mit welchem sich ein warmes, stilles, harmonisches Bild eines Liebespaars verknüpft.

Allein daran erkennen wir die Distanz Ulla Hahns zur Alltagslyrik, geht es doch im Unterschied zu den zuvor genannten Beispielen vielmehr um die Rettung einer in ihrem Geborgenheitsgefühl beinahe utopischen Körperhaltung vor dem Alltag. Nichts passiert hier, als dass die beiden zusammenliegen, sie auf der rechten Seite in einer embrionalen Stellung, er in ihrem freien Rücken. Ihre Geborgenheit zeigt sich nur daran, dass er sich an diesen Rücken anschmiegt und sie wiederum vertrauensvoll den Rücken für ihn freigibt. Der Zustand des Alltäglichen wird dabei nur durch den folgenden Morgen angedeutet: Sie ist immer noch da, aber wir wissen nicht, ob er noch da ist. Wäre es nicht so hedonistisch, dann ließe sich die-

<sup>24</sup> Ulla Hahn: Liebesgedichte, Stuttgart 1993, S. 13.

se Emphasisierung einer einleibenden Körperhaltung fast vergleichen mit Becketts Glorifizierung der Sitzhaltung Walther von der Vogelweides, bekannt aus dem Prosatext *Stirrings Still*.

Hans Magnus Enzensberger: Im Halbschatten (2003)

Wenn Sie so, vollkommen diesseits,  
wie eine Kuh oder eine Katze,  
plan- und reuelos daliegt,  
umgibt ein Halo im Halbschatten  
ihre hellstimmernde Haut.

Du kannst es spüren, fühlst,  
wenn du ihr nahe genug bist,  
diese weiche Strahlung  
im fernen Infrarot.  
Eine Fourier-Entwicklung,  
die keiner entziffert.

Es ist nur ein Hauch,  
der dich mehr berührt  
als die Berührung,  
und daß du nicht weißt warum  
ist vielleicht das Glück.<sup>25</sup>

Wenn es eine Aura der Person gibt, dann ist sie in diesem Gedicht Enzensbergers wohl am intensivsten erfasst bzw. erspürt. Dabei ist es nicht ganz unwichtig zu beurteilen, ob es sich hierbei um ein Erlebnisgedicht handelt. Denn geht man davon aus, dass dieses Gedicht zum Spätwerk Enzensbergers gehört, das lyrische Du also möglicherweise die Wahrnehmung einer langjährigen Lebenspartnerin artikuliert, dann ist dies ausgesprochen aussagekräftig vor dem Hintergrund der zuvor diskutierten Beispiele Greves, Kiwus' und Hahns: Enzensberger scheint hier die auch von Greve und Kiwus beschriebene tagtägliche Begegnung mit der Intensität einer erstmaligen Begegnung zu schildern. Denn herausgehoben wird in diesem Gedichten die hellhörige menschliche Wahrnehmungsfähigkeit, die eine Realität aufspürt, die sich der technischen Messung entzieht: Ein Halo ist ein Lichteffect, der durch Reflexion und Brechung von Licht an Eiskristallen entsteht. Damit ist im Kontext dieses Gedichtes also eine zeitgemäßere Begrifflichkeit gewählt, um letztlich eine auratische Erfahrung im Sinne Walter Benjamins zur Sprache zu bringen. Der Nähe zur Geliebten ist ein versteckter Zauber eingeschrieben, der schwer zu deuten ist. Spürbar wird hier die Existenz, das reine Dasein, das vielleicht das Glück des lyrischen Ichs ausmacht.

<sup>25</sup> Hans Magnus Enzensberger: Die Geschichte der Wolken, Frankfurt am Main 2003, S. 21.

Der Gedanke, dass sich die Wirkkraft einer präsenten Person einer naturwissenschaftlichen Messbarkeit im Sinne etwa eines Spektrometers entzieht, ist die zweite wichtige Innovation, die Enzensberger in diesen Gedichttypus einführt. Denn damit wird nicht zuletzt auf das Medium der Poesie verwiesen, in dem allein die Messung dieser auratischen Strahlkraft möglich ist, wie Enzensbergers Gedicht nachdrücklich betont. Anders als bei Ulla Hahn ist die in diesem Gedicht erspürte Nähe zudem vollkommen gelöst von taktilem Einleibung, also einzig ein Vorgang auf der Ebene des ominösen sechsten Sinnes.

## B) Eine abwesende Person spüren

Wir haben im letzten Kapitel zeigen können, welche große Rolle in Liebesgedichten der Vorgang der Einleibung im Sinne Hermann Schmitz' spielt, also die erspürte leibliche Nähe zu einer (meist) gegengeschlechtlichen Person. Daraus resultiert nun die zentrale Frage dieses Kapitels: Wo sind die Grenzen der Einleibung in diesem Schmitzschen Sinne? Man könnte antworten: Im Motiv der Sehnsucht, insofern dieses ja die reale Abwesenheit der einzuleibenden Person voraussetzt. Die Einleibung erwies sich als ein Vorgang, der an die Präsenz, an die reale Gegenwart einer Person gebunden bleibt. Sehnsucht ist jedoch eine Form des Spürens, die sich spätestens seit der Romantik erst angesichts der Absenz einer Person entfaltet.<sup>26</sup> Denn erst mit dem die sinnlich-körperliche und die geistig-seelische Liebe als Einheit betrachtenden Ehe- und Liebesideal der Romantik, dem das Liebeserleben erstmals ein religiöses Erleben ist, sind die Grundlagen der Liebessehnsucht gegeben. Dieses ursprünglich in Friedrich Schlegels Roman *Lucinde* von 1799 geprägte Ideal der romantischen Liebe stellt also deshalb den Hintergrund der Liebesgedichte, weil es in der zwischengeschlechtlich-ehelichen Liebe erstmals die totale Erfüllung, die Vollendung des Männlichen und des Weiblichen erhofft. „Als Liebeserfüllung“, so schreibt Gert Mattenklott, „gilt Schlegel (...) die gemeinsame Sehnsucht nach unendlicher Einswerdung, erfüllte Natur also als Index des Absoluten.“<sup>27</sup> Freilich ist es bei Schlegel noch eine gemeinsame Sehnsucht. Dagegen betont Franz Grillparzer im Gedicht *Abschied* eine Sehnsucht angesichts der *abwesenden* Geliebten, deren „Segen man kaum spürt,/Wenn Tag auf Tag entflieht,/Doch schauernd dessen inne wird,/Sobald sie [= die Geliebte, B.M.S.] sich entzieht.“<sup>28</sup> Im Unterschied zur Frühromantik ist also Grillparzers These, dass erst auf der Basis der Sehnsucht im Sinne einer faktischen Trennung daserspüren des Partners in seiner leiblichen Nähe einsetzt: Ein Lieblingsgedanke *spät*-romantischer Liebeslyrik, der sich im 20.

26 Wenn Hermann Schmitz als Beispiele wechselseitiger Einleibung etwa den rhythmischen Gesang, das Fest oder gar das Rudern nennt, werden die Grenzen gespürter Einleibung schnell deutlich.

27 Gerd Mattenklott: Der Sehnsucht eine Form. Zum Ursprung des modernen Romans bei Friedrich Schlegel, erläutert an „Lucinde“, in: *Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaft*, 8: Zur Modernität der Romantik, hg. v. D. Bänsch, Stuttgart 1977, S. 143–166, hier S. 161.

28 Franz Grillparzer: *Sämtliche Werke*. Band 1, München 1960, S. 128f.

Jahrhundert in nahezu identischer Form noch in den 1970er Jahren bei Erich Fried findet:

Wenn ich bei dir bin  
Ist vieles voller Abschied  
Und wenn ich ohne dich bin  
Voller Nähe und Wärme von dir.

Was dabei an die Stelle der ersehnten Geliebten tritt, wird ebenfalls schon in der Romantik angedeutet: In Achim von Arnims *Was jagt mich* von 1805 finden sich jene Medien der Repräsentation der abwesenden Person, anhand derer der Zurückgebliebene deren Präsenz erspürt: „Das Windspiel/Mit deinem Bande“<sup>29</sup> ist es, welches die fehlende Nähe der Geliebten erträglich macht.<sup>30</sup> Daserspüren personaler Aura geht also nicht nur aus der Absenz hervor, sondern ist zudem auf Medien der erneuten Präsenz angewiesen. Wichtigstes Medium dieser erspürten personalen Aura ist zweifellos der Fetisch: Eben damit beginnen nun jedoch die feinen Unterschiede zwischen der Romantik und der eigentlichen Moderne. Der Fetisch wird für moderne Literatur wohl erst wirklich durch Sacher-Masochs 1870 publizierte Novelle *Venus im Pelz*, also durchs neunzehnte Jahrhundert entdeckt, wie Hartmut Böhme bemerkte.<sup>31</sup> Entsprechend erscheint er in Arnimserspüren der abwesenden Geliebten nur halbherzig, denn dieses Gedicht verlangt nach dem Realobjekt: „In weichen Armen/In stillem Kuß,/Zu lang mir Armen/Fehlt der Genuß.“<sup>32</sup> Dagegen ist Hofmannsthals Gedicht *Das kleine Stück Brot* von 1899 ganz gezielt auf das fetischhafte Medium deserspürens bezogen: „Hätt ich das Brot nur immer noch/Davon Du lachend abgebissen/So spürt ich auch den leisen Druck/Von all den fortgeflogenen Küssen.“<sup>33</sup> An die Stelle der romantischen Sehnsucht tritt so die Ästhetisierung eines Ersatzobjektes, das in der Fantasiewelt des lyrischen Ichs die Funktion übernimmt, das Unverfügbare zu ersetzen bzw. spürbar zu machen. Das kleine Stück Brot, die Blume und die Decke werden somit zu Medien einer auratischen Erfahrung der Präsenz einer abwesenden Geliebten und können die romantische Sehnsucht nahezu vollständig kanalisieren.

29 Achim von Arnim: Sämtliche Werke. Band 22: Gedichte, Teil 1, Bern 1970, S. 252.

30 Mir scheint in eben diesem Bezug zu den Medien erspürter Präsenz ein Aspekt vorzuliegen, den die *Neue Phänomenologie* unterschätzt bzw. aufgrund theoretischer Prämissen nicht zu integrieren vermag. Denn bei Schmitz hat letztlich die gesamte Theorie des eigenleiblichen Spürens ihren Ausgangspunkt im Status der „primitiven Gegenwart“ (Schmitz 1965, 7, 38, 42), also einem Modus extremer Präsenz. Unmissverständlich deutlich wird dies in *Der unerschöpfliche Gegenstand auf Lyrik bezogen*: „Eine hohe Kunst gleichsam schwebender Stabilisierung, die sich bei Berührung der primitiven Gegenwart von dieser abzustoßen versteht und dabei einen Hauch von ihr integrierend der personalen Emanzipation zugute kommen lässt, ist Lyrik.“ Vgl.: Schmitz: *Der unerschöpfliche Gegenstand*, a. a. O., S. 467.

31 Vgl.: Hartmut Böhme: *Bildung, Fetischismus und Verträglichkeit in Leopold von Sacher-Masochs Venus im Pelz*, in: Ingrid Spörk und Andrea Strohmaier (Hg.): *Leopold von Sacher-Masoch*, Graz 2003, S. 11-41.

32 Arnim: *Gedichte*, a. a. O., S. 252.

33 Hofmannsthal: *Gedichte*, a. a. O., S. 198.

Dass sich die Tradition romantischer Sehnsucht in der Lyrik der Moderne wandelt, verdeutlicht neben Hofmannsthal auch das Gedicht Max Dauthendey's, welches in ähnlicher Form die abwesende Geliebte in den von ihr einstmalen berührten Dingen ersehnt, dabei allerdings weit stärker als Hofmannsthal ein korrespondierendes Gefühl der Leere schon im Titel hervorhebt: *Wie Tote liegen aufgebahrt im Tag die Tage*, geradezu morbide erscheint also angesichts der Trennung die einstmalen gemeinsam, nun jedoch allein verbrachte Zeit. Zeugen bei Dauthendey der leere Spiegel, die Fenster und die Türgriffe von der ehemals glücklichen Zweisamkeit mit der Geliebten, so ist es bei René Schickele ganz ähnlich das gesamte Zimmer und der Garten: „Im Kleinsten, das einmal deinen Atem gespürt, lebt brünstiges Verlangen,/Wie Lampen gehn die Spiegel an, die schon voll Dunkel waren./ Schon rufen deine Schritte die Blumen auf im Garten,/Daß ihre kleinen Seelen erschauern und im Dunkel warten.“ Die Differenz liegt freilich im emotionalen Modus: Bei Schickele ist das erinnernde Erspüren einer abwesenden Frau ein wahrer Rauschzustand, eine „wunderbare Trunkenheit“. Dagegen zeigen die Gedichte Hofmannsthal, Dauthendey's oder auch Günter Eichs, dass moderne Formen lyrischer Präsenzerfahrung nicht nur auf romantische Sehnsüchte, sondern zudem auch auf die euphorische Überhöhung der Ersatzobjekte verzichten. Insofern also sind die Medien und Ersatzobjekte – bei Hofmannsthal ist es das kleine Stück Brot, bei Dauthendey der Spiegel und der Türgriff eines Zimmers, bei Eich die Fensterscheiben in einer Winterlandschaft – allesamt auch jene „traurigen“ Dinge, von denen sich nach Walter Benjamin der Melancholiker umgeben sieht.

Achim von Arnim: Was jagt mich (1805)

Was jagt mich,  
So matt und müde?  
Ich such' dich  
In meinem Liede,  
Ich such' dich  
In meinem Jagen;  
Hier muß ich  
Die Buchen fragen.

Die Frage  
Im Wiederhülle  
Wird Klage,  
Daß Laub schon falle;  
Es falle  
Weil es ermattet,  
Es walle,  
Wenn es dir schattet.

Das Windspiel  
Mit deinem Bande,

Vergißt Spiel  
 Und spürt im Sande;  
 Es legt sich  
 Mit seinem Munde,  
 Es hört dich,  
 Verliert die Kunde.

Es weint dann,  
 Wie Kinder weinen,  
 Und gräbt dann  
 Mit seinen Beinen;  
 Begräbt sich  
 Im tiefen Sande;  
 Begrabt mich  
 Im Heldenlande.

In weichen Armen  
 In stillem Kuß,  
 Zu lang mir Armen  
 Fehlt der Genuß.  
 Begrab' mich  
 Und meine Lieder,  
 Bald komm ich  
 Und hol' dich wieder.<sup>34</sup>

Das Gedicht ist in der Lyrik-Anthologie Arnims als eigenständiger Text aufgeführt, findet sich jedoch auch eingelagert in einen Arnimschen Roman. Es steht in dem 1810 erschienenen Buch *Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores* im vierten Kapitel der dritten Abteilung. Wie die meisten lyrischen Einlagen dieses Buches, so beschränkt sich auch dieses Gedicht darauf, Gefühle zu artikulieren; anders als etwa in Eichendorffs *Ahnung und Gegenwart* also dient dieses eingelagerte Gedicht nicht als Warnegesang, sondern schlicht als Gefühlsbotschaft. Diese lyrische Botschaft stammt wie so viele aus diesem Roman von der Figur Graf Karl, dem Hauptsänger des Romans: „die wirkliche Sehnsucht“, so heißt es im Text, „entlockte ihm ein Liebesliedchen, das er gleich als einen Brief an seine Frau absandete.“<sup>35</sup> Explizit also ist dieses Gedicht Achim von Arnims als ein romantisches Sehnsuchtslied identifiziert, was auch der dem Gedicht angefügte Schlusssatz des Briefes betont: „in vierzehn Tagen bin ich sicher bei Dir. Könnte ich nur einen Augenblick dieses Wort sein; sicher siehst Du es recht freundlich an, Du strahlender Augapfel im dunklen Laube.“<sup>36</sup>

Die besagte Sehnsucht ist im Gedichttitel näherhin charakterisiert als eine Form des Gejagt- bzw. Getriebenseins, deren Ursache das lyrische Ich sich zu klären

<sup>34</sup> Achim von Arnim: Sämtliche Romane und Erzählungen. Bde. 1–3, Band 1, München 1962–1965, S. 244ff.

<sup>35</sup> Ebd.

<sup>36</sup> Ebd., S. 246.

vornimmt. Schon die erste Strophe gibt darauf die Antwort – es ist die Sehnsucht nach der abwesenden Gattin – und transformiert so die den Titel gebende Frage in eine elegische Klage. Dieser Klage, deren Wirkkraft das Laub fallen lässt, ist in der dritten Strophe ein Instrument assoziiert, welches im Gedicht zugleich als eine Art Reliquie zum Gedenken an die geliebte Gattin evoziert wird: Das Windspiel mit deinem Bande. Ein Windspiel ist bekanntlich eine Art Mobile aus Klanghölzern, es steht im Mittelpunkt der dritten und vierten Strophe, die in all ihrer vom knappen Metrum diktierten Kürze einen Vorgang des Niederfallens beschreiben. Entscheidend für unsere Fragestellung dürfte dabei wohl sein, dass diesem Relikt eben nicht jene fetischhafte, erotische Überhöhung eingeschrieben wird, wie sie später in den Gedichten Hofmannsthals, Dauthendeys und Schickeles zu beobachten ist. Dass das „Windspiel mit deinem Bande“ – hier ist wohl ein herunterhängendes Band gemeint – sich „im tiefen Sande“ vergräbt, lässt ja erkennen, dass es fallengelassen und gerade nicht als Ersatzobjekt aufgeladen wird. Sehnsucht ist also hier nicht zu verlagern auf die Dinge, sondern nur zu heilen durch die erneute Begegnung in der Zukunft: „Bald komm ich/Und hol’ dich wieder.“ Arnims Lied mag kein großes Gedicht sein, aber es eignet sich ausgesprochen gut als Einführung in die nun folgenden Gedichte der klassischen Moderne, die nicht zuletzt mit einer Fetischisierung der Dinge ihren Ausgang nimmt.<sup>37</sup>

#### Franz Grillparzer: Abschied (1820)

Wie wird mir denn so weh und bang,  
 Jetzt, da du scheiden mußt?  
 Hab dich gesehen Tage lang,  
 Und still war meine Brust,

Hab dich gesehen Wochen lang,  
 Und ruhig war mein Herz;  
 Jetzt, da des Scheidens Zeichen klang,  
 Woher jetzt dieser Schmerz?

O Frau, zu der mein Abschied ruft,  
 Voll stillem, frommen Sinn,  
 So heiter, wie die heitre Luft,  
 Gleichst auch der Luft darin?

Daß ihren Segen man kaum spürt,  
 Wenn Tag auf Tag entflieht,  
 Doch schauernd dessen inne wird,  
 Sobald sie sich entzieht.

<sup>37</sup> Vgl. dazu: Doerte Bischoff: Poetischer Fetischismus. Die Macht der Dinge im 19. Jahrhundert, Paderborn 2011.

O Frau! du warest Mutter mir,  
 – Die meine schlummert tief –  
 Dein mahnend Wort kam wie von ihr,  
 Dein Ruf war, wie sie rief.

O Frau! du warst die Schwester mein;  
 Zwar Schwestern hatt ich nie,  
 Doch malte mirs so lieb und fein  
 Gefühl und Phantasie,

In andern seiner sich zu freun  
 Und anderer in sich,  
 Zu zweien und doch eins zu sein,  
 Verbunden inniglich.

O Frau! du hast mich wohl gelehrt,  
 Was eine Gattin sei,  
 Wie viel ein holdes Wesen wert,  
 Das lieb und gut und treu;

Du zeigtest mir das schöne Bild,  
 Das Gegenbild dazu,  
 Wo find ich es, so lieb und mild?  
 Wer ist es? da nicht du!

Du kehrtst zum Gatten nun zurück,  
 Zum eignen Hauseshalt,  
 Da findest du genügend Glück,  
 Vergißt wohl meiner bald:

Ich aber, Frau, ich hab kein Haus,  
 Kein Band, das Liebe flicht;  
 Die Mutter trugen sie hinaus,  
 Und Schwestern kannt ich nicht;

Mir bleibt wohl keine andre Wahl,  
 Muß denken spät und früh. –  
 Gott segne dich zu tausendmal!  
 Frau! dein vergeß ich nie!

Erinnrung an dein stilles Tun,  
 An all, was ich gesehn,  
 Soll über meinem Haupte ruhn,  
 Soll kühlend mich umwehn,

Und wird zu heiß des Tages Pein,  
 Der Lebenssonne Stich,  
 So denk ich atmend an Gastein,  
 Du Freundliche! und dich!<sup>38</sup>

38 Franz Grillparzer: Sämtliche Werke. Band 1, München [1960–1965], S. 128-129.

Dem Gedicht geht ein Aufenthalt Grillparzers in Bad Gastein voraus, einem Kurort, an dem er den Sommer 1920 verbrachte, und an dem er Josephine von Verhovitz kennenlernte, die Gattin des Appellationsrates von Verhovitz aus Salzburg. An diese Josefine, die sich nach dem Tode von Grillparzers Mutter als seine „Freundin und Mutter“ bezeichnete, richtete Grillparzer dieses verklärte Gedicht mit dem Titel „Abschied“. Wir haben es mit einer Art *menage à trois*, also mit einer typischen „Werther-Situation“ zu tun, handelt es sich doch um eine Art Sehnsuchtsbrief an eine verheiratete Frau. Allerdings ist diese keine Geliebte, sondern wird vom lyrischen Ich eher als „Mutter“ bzw. „Schwester“ wahrgenommen. Dies mag erklären, warum diesem Gedicht jene erotische Überhöhung fehlt, welche in den Gedichten der klassischen Moderne den Griff zum Fetisch motiviert. Zwar ist hier eine durchaus subtile und mit Blick auf das noch folgende Gedicht Erich Frieds auch weit vorgreifende Beobachtung artikuliert: Erst in der Absenz wird der Stellenwert der geliebten Freundin wirklich realisiert. Aber auffallend ist dennoch, dass das Gedicht Grillparzers diese spezifische Konstellation nicht als Anlass heranzieht, um eine durchaus abgründige erotische Disposition auszugestalten. Weder werden hier Erinnerungsstücke aus der gemeinsam verbrachten Zeit als Reliquien der Begegnung in den Blick genommen, noch werden Spuren ihrer einstmaligen Präsenz in der unmittelbaren Umgebung erfasst, wie dies Schickele tun wird. Insofern ist zu vermuten, dass auch die Einsicht in die paradoxe Dialektik der Nähe, wie sie das Gedicht Grillparzers in den ersten vier Strophen formuliert, von den vergleichbaren Beobachtungen aus Erich Frieds Gedicht *Nähe* zu unterscheiden ist.

In der Tat ist dem so. Zwar teilt Grillparzer mit Fried neben der Einsicht in eben diese paradoxe Dialektik der Fernnähe auch den Verzicht auf eine mediale Repräsentation der abwesenden Geliebten. Aber wie blass erscheint hier deren sinnliche Imagination, wenn wir dies mit Frieds Gedicht vergleichen, in welchem alle Sinne an der Erinnerung an die Abwesende beteiligt sind. Grillparzers Gedicht hingegen wahrt die Distanz, wenngleich es sehr deutlich die eigene Isolation und Kontaktarmut artikuliert. Es bleibt jedoch ein typisches Widmungsgedicht ohne allzu großen psychologischen Ehrgeiz. Dies zeigt auch die metrische Form: Grillparzer wählt die berühmte Chevy-Chase-Strophe, also jene im 18. Jahrhundert aus England zuerst von Friedrich Gottlieb Klopstock und Johann Wilhelm Ludwig Gleim übernommene volkstümliche Form aus vier Verszeilen, von denen die 1. und 3. vier Hebungen, die 2. und 4. drei Hebungen hat. Da es sich um taktgliedernde und nicht streng silbenzählende Dichtung handelt, darf die Anzahl der Silben zwischen den Hebungen variieren: Grillparzer hingegen hält auch diesen metrischen Fluss sehr streng ein. Insgesamt dürfen wir festhalten, dass zumindest im Arsenal jener Gedichte, die Kriterien des lyrischen Gespürs erfüllen, der Fetischismus erst gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts Einzug hält. Dies zeigt nun Hugo von Hofmannsthals *Das kleine Stück Brot*.

Hugo von Hofmannsthal: Das kleine Stück Brot ... (1899)

Das kleine Stück Brot  
Die Blume blaßrot  
Und die Decke von Deinem Bette  
Wenn ich die drei nur hätte.

Hätt ich das Brot nur immer noch  
Davon Du lachend abgebissen  
So spürt ich auch den leisen Druck  
Von all den fortgeflogenen Küssen.

Wär nicht die Blume ganz verfallen  
Hätt irgendwo ein Ding Bestand  
Müßt immer wie ein kleiner Vogel  
Dein Herz mir klopfen in der Hand.

Und wäre nur die Decke mein  
Wie lieb und schläfrig, los vom Mieder  
Muß in ihr hingebreitet sein  
Die Ahnung Deiner kleinen Glieder.

So hab ich keines von den dreien  
Und muß immer von neuem  
Und kann doch nicht enden  
Mit Lippen und Händen  
Dich anzurühren  
Um Dich zu spüren!<sup>39</sup>

Wie das im letzten Kapitel diskutierte Gedicht Hofmannsthals mit dem Titel *Im Grünen zu singen*, so ist auch *Das kleine Stück Brot* aus dem Jahre 1899 an Gerty Schlesinger, die spätere Frau Hofmannsthals, gerichtet. Nach eigener Aussage er handelt es sich gar um ein „bestelltes Gedicht“, gemacht „für ein Mädels oder eine Frau“<sup>40</sup>, wobei es Hofmannsthal zufolge zugleich „dumm“ sei, was Hofmannsthal darauf zurückführt, in derlei „bestellter“ Liebesdichtung noch ungeübt zu sein. In der Tat scheint das Gedicht zunächst eine etwas seichtere Version jener Thematik darzustellen, die Hofmannsthal in dieser Zeit erkennbar umtrieb, die er jedoch noch fünf Jahre zuvor – im Gedicht *Über Vergänglichkeit* – weit komplexer behandelte: Die Flüchtigkeit glücklicher bzw. beglückender Erlebnisse, die dem Wandel des Lebendigen unterworfen sind. Aber nur scheinbar ist dies eine vereinfachte Variante eines Grundgedankens der Hofmannsthalschen Lyrik. Die Qualität steckt im Detail, als welches wir im vorliegenden Gedicht bereits den Fetisch erkannten: Das Brotstück, die Blume und die Bettdecke. Denn mit diesen drei Gegenständen

39 Hugo von Hofmannsthal: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Band 1: Gedichte, Dramen, Frankfurt a. M. 1979, S. 197-198.

40 Ebd., S. 629.

verbindet sich die Erfahrung einer wenn nicht sexuellen, so doch zumindest extrem sinnlichen Stimulation, die dem Tonfall des frommen Wunsches der ersten Strophe – „Wenn ich die drei nur hätte“ – merklich widerspricht. Der Wunsch, auf den zu Beginn des Gedichtes angespielt wird, steht also nur scheinbar unter dem Vorzeichen des Frommen. Sein Einsatz ist die Zauberwelt der Volkssage und des Märchens, in der man gleichfalls drei Wünsche frei hat, seine Erscheinungsform ist jedoch eine sexuelle Devianz, bei der diese unbelebten Gegenstände im Sinne des Fetischismus als Stimuli der sexuellen Erregung und potentiellen Befriedigung dienen. Allerdings verbindet sich mit diesen Wünschen keine Erfüllung, denn – dies betont Lore Muerdel Dormer – „jeder dieser drei Wünsche hat sich selbst schon verwünscht. Das rasch aufgezehrte Stück Brot, die ‚ganz zerfallen[e] Anemone‘ – eine von den Blumen, die nach dem Abpflücken ihre Tönung nur ganz kurz behalten –, und die Decke, die leicht und schmiegsam die Formen des Körpers empfängt und diesen Eindruck mit jeder seiner Wendungen neu verliert: sie alle sind Chiffren des Vergänglichen. Deshalb die Klage: ‚Hätt irgendwie ein Ding Bestand.‘“<sup>41</sup>

Mir scheint sich dieses Gedicht in einem Spannungsfeld zu bewegen, also zu changieren zwischen einer gezielt Vertrauen erweckenden Widmungslyrik im Sinne Grillparzers und einer psychologischen Neuland betretenden Konfessionslyrik, wie sie auch etwa in den *Terzinen der Vergänglichkeit* Hofmannsthals artikuliert ist. Wir erkennen dieses Spannungsfeld nicht zuletzt an dem auffallenden Ausbruch aus der vorgegebenen Form der Volksliedstrophe gegen Ende des Gedichts. Das grundlegende vierstrophige Schema, wie es dem Volkslied seit der Liedsammlung *Des Knaben Wunderhorn* eingeschrieben ist, wird am Ende von einer sechszeiligen, durch immer kürzer werdende Zeilen aufgebauten Strophe abgelöst. Und es ist sicherlich kein Zufall, dass spätestens in dieser letzten Strophe der scheinbar harmlose, am Volksliedton orientierte fromme Märchenwunsch durch das Geständnis einer zwanghaften Disposition ersetzt wird: „muss immer von neuem –/Und kann doch nicht enden“. Wir müssen die Differenz eben zu Grillparzer in den Blick nehmen, dessen Gedicht *Abschied* weit zurück bleibt hinter dieser Offenheit im Umgang mit dem Begehren. Und doch wäre es verfehlt, würde man hier nur und ausschließlich auf den Begriff des Fetischismus abzielen. Wichtiger scheint vielmehr, dass sich bei Hofmannsthal die von der Geliebten hinterlassenen Dinge fast magisch aufladen, sich hier also eine Erfahrung gestaltet, die eher an Walter Benjamin denken lässt, dessen *Berliner Kindheit um 1900* etwa eine vergleichbar intensive Erfahrung an den Dingen artikuliert.

41 Lore Muerdel Dormer: Das kleine Stück Brot, in: Seltene Augenblicke. Interpretations of Poems by Hugo von Hofmannsthal, hg. v. Margit Resch, Columbia 1989, S. 26.

René Schickele: Wenn es Abend wird (1908/09)

Die Engel der Liebkosung steigen nieder,  
 Von weitem kommen deine Hände wieder,  
 Und deine Augen sind so mild, so weit,  
 Daß alle Dinge drin verklärt gen Himmel fahren.

Mein Zimmer ist ein Wald, der sich erinnert, wie deine Worte sangen,  
 Im Kleinsten, das einmal deinen Atem gespürt, lebt brünstiges Verlangen,  
 Wie Lampen gehn die Spiegel an, die schon voll Dunkel waren.

Schon rufen deine Schritte die Blumen auf im Garten,  
 Daß ihre kleinen Seelen erschauern und im Dunkel warten.  
 Die Bäume werden atemlos und stehn beklommen,  
 Die Bäche horchen auf, ein tiefer Traum belauscht dein Kommen,  
 Am Weg, auf dem du nahst, ist Stern an Stern gereiht.  
 O wunderbare Trunkenheit!<sup>42</sup>

Was dieses Gedicht von den bisher diskutierten grundlegend unterscheidet, das verdeutlicht dessen letzte Zeile: Das sehnsüchtige Erinnern der abwesenden Geliebten wird nicht als schmerzhaftes Erfahrung einer Leere, sondern ganz im Gegenteil als „wunderbare Trunkenheit“ verstanden. Das im Gedicht mehrfach adressierte „Du“, dessen „Hände“ kommen, dessen „Augen“ weit und mild sind, dessen „Atem“ die kleinsten Dinge beseelt, dessen „Schritte“ die Blumen erschauern und die Bäche aufhorchen lässt, dürfte also eine eher treue Seele sein. Man könnte sogar so weit gehen zu sagen, dass hier letztlich ein Prozess des Ankommens bzw. Aufkommens beschrieben ist, der sich auf die sich mehr und mehr ankündigende Wirkung einer erneuten, „trunken“ machenden Nähe bezieht. Und noch ein zweiter Aspekt sticht hier hervor: Auffallend ist, dass die Erinnerung an die Geliebte weniger vom lyrischen Ich, denn vielmehr von den durch die Geliebte bereits zuvor beseelten und berauschten Dingen ausgeht: „Mein Zimmer ist ein Wald, der sich erinnert, wie deine Worte sangen.“ Freilich ist die in der modernen Liebeslyrik grundsätzlich stärker werdende Tendenz zum Fetisch auch in diesem Text offensichtlich. Und dennoch wäre es nicht wirklich zutreffend, würde man diesbezüglich von „Ersatzobjekten“ sprechen, wie diese im Gedicht Hofmannsthal sehr eindeutig vorlagen. Denn die das Gedächtnis und die Präsenz der Geliebten repräsentierenden Dinge scheinen eher romantisch verklärt. Sie speichern eine Art metaphysischen Ausnahmezustand, eine verklärte Himmelfahrt, wie es in der vierten Zeile heißt. Die erschauernd wartenden Blumen, die atemlos und beklommen stehenden Bäume, die aufhorchenden Bäche, der lauschende Traum und die sich aneinanderreihenden Sterne sind also keine bloßen Ersatzobjekte, hinter denen – wie etwa bei Dauthendey – die reine Leere lauert. Sie repräsentie-

42 René Schickele: Weiß und Rot. Gedichte, Berlin 1910, S. 42.

ren vielmehr einen Zustand des Berauschtseins, wie er ähnlich aus Brentanos *Wenn der lahme Weber träumt er webe* bekannt ist: Eine Mischung aus „Glanzfunkel“ und „süßen Wundern“, die die Dinge belebt, die Nachtigall singen und die Lerche schweben macht.

Bei Schickele ist etwas ganz ähnliches beschrieben, allerdings anders als bei Brentano nicht im reinen Irrealis, sondern vor dem realen Hintergrund erspürter Leiblichkeit, die sich als rauschhafte Atmosphäre auf die Dingwelt überträgt. Man darf dabei freilich den epochalen Hintergrund nicht verkennen. Schickeles Gedicht steht zwar an der Schwelle zum expressionistischen Jahrzehnt, einzelne Zyklen aus seinem 1910 erschienenen Gedichtband *Weiß und Rot*, etwa die mystisch-erotischen Rollengedichte des Abschnitts *Die Heiligen um ihre Gestalt*, die mit *Weißer Nächte* überschriebenen Gedichte oder der Schlußzyklus *Ein elsässischer Sommer* weisen mit ihrem legendenhaften oder von Naturimpressionen beherrschten Stil jedoch noch zurück auf den Jugendstil, variieren den von der Lebensphilosophie inspirierten Gegensatz zwischen der intuitiv-unbewußten Kraft des Lebens und seinem rationalen Gegenpol, dem Bewusstsein, in der Spannung zwischen den Farben Weiß und Rot. Eben diese vitalistische Dynamik verbindet sich im Gedicht *Wenn es Abend wird* mit einer durchaus zeittypischen religiösen Mystik. Dieser für das Erspüren rauschhafter Ichzustände typischen Mystik entspricht im Gedicht auch die metrische Form, d. h. die auffallende Sprachgestalt dieses mit kurzen Versen durchsetzten Langzeilengedichts. Dabei eröffnet das Gedicht als jambischer Fünfheber, bei dem auf den Gleichlauf eines Reimpaars aa mit weiblicher Kadenz ein männlich schließender Vers b folgt; eine metrische Form, die jedoch im weiteren Verlauf durch jene der strömenden Bewegung aufkommender Trunkenheit entsprechenden Langzeilen ersetzt wird. Insofern bleibt zwar auch ab Zeile vier eine reimende Form mit dem Schema abbacdde, allerdings ist diese nicht länger metrisch definiert, vielmehr entsteht eine wohl der mystischen Erfahrung geschuldete freie Rhythmik.

Max Dauthendey: *Wie Tote liegen aufgebahrt im Tag die Tage* (1910)

Wenn mal der Spiegel, der Dich täglich zeigt,  
 Von früh bis abend in die Leere schweigt,  
 Und alle Fenster ohne Dich ans Licht hintreten,  
 Und Deine Schritte mir im Ohr verwehen,  
 Und keine Tür den Händedruck von Dir mehr spürt,  
 Der sie behutsam in den Angeln rührt, -  
 Wird' ich Dich suchen dann mit Aug' und Ohr,  
 Nichts sehen mehr, als nur des Hauses festerstarrtes Tor,  
 Nichts hören mehr, als Deiner Rede längst verschollenen Rest.  
 Dann wird Dein Traumbild nachts dem nächsten Tag ein Fest,  
 Dann leb' ich nur wie hohle Muscheln hohl im Raum,  
 Wie ein verlassenes Vogelnest zerstört im kahlen Baum.  
 Dann fällt der Zunge schwer das kleinste Wort.

Sie fragt ins Dunkel, glaubend, Du stehst dunkel dort,  
 Und niemals kommt von Dir ein Laut auf Ruf und Frage, –  
 Wie Tote liegen aufgebahrt im Tag die Tage.<sup>43</sup>

Was dieses Gedicht Dauthendey's von den bisher diskutierten unterscheidet, verdeutlicht bereits der hier verwendete Tempus. Das konditionale „wenn“ der Eingangsstrophe identifiziert zusammen mit dem Modalpartikel „mal“ die Abwesenheit der Geliebten als ein mögliches Zukunftsszenario, weshalb das gesamte Gedicht letztlich hypothetischen Charakter besitzt: Wenn du irgendwann einmal nicht mehr da sein wirst, werde ich dich verzweifelt suchen. Allein diese Anordnung ist seltsam, denn sie lässt ja erahnen, dass jener Zustand des Getrenntseins, von denen die bisherigen Gedichte stets ausgingen, in diesem Gedicht Dauthendey's noch gar nicht vorliegt. Obwohl also der Gedichteingang „Wenn mal ...“ die Trennung als eine rein hypothetische identifiziert, wird diese dennoch in aller Drastik vom lyrischen Ich regelrecht durchlitten. Man kann nur mutmaßen, warum Dauthendey's Gedicht so aufgebaut ist: Offenbar scheint diese Antizipation eines zukünftigen Fehlens der Geliebten vor allem dazu zu dienen, die dann folgende Leere im Leben des lyrischen Ichs mit aller Drastik zu gestalten. So wird die wohl enge Bindung zu einer ausgesprochen fragilen Konstellation, deren Kehrseite eine fast tödliche Orientierungslosigkeit des Alleingelassenen ist.

Es dürfte nachvollziehbar sein, dass dieses Gedicht Dauthendey's die bei Hofmannsthal nur angedeutete Drastik eines Zwangsverhaltens weit stärker ausmalt. Die hier erspürte Nähe einer abwesenden Geliebten steht gerade angesichts ihrer rein hypothetischen Konzeption weniger im Zeichen hochsensiblen Erinnerns denn vielmehr im Zeichen hilfloser Fixierung. Anders als Hofmannsthal sucht Dauthendey die trennende Ferne zwischen lyrischem Ich und der geliebten Frau zu durchbrechen, obwohl diese faktisch noch gar nicht existiert. Leere ist hier also die imaginative Basis der Klage eines lyrischen Ichs, das sich scheinbar noch mit der geliebten Frau verbunden weiß. Auch hier jedoch dient die drastische Darstellung devianten Verhaltens in erster Linie dazu, eine Hypersensibilität des lyrischen Ichs gegenüber der umgebenden Dingwelt zur Darstellung zu bringen. Der leere Spiegel, die leeren Fenster, die von der Geliebten nicht mehr betasteten Türen: All diese umgebenden Dinge sind wie das lyrische Ich selbst nurmehr der verlassene Abdruck einer früheren und nun verlorenen Präsenz: Ein Zustand, der das isolierte Ich in seiner Einsamkeit und Verlassenheit extrem fragil und orientierungslos zurücklässt und sich bis zum halluzinatorischen Symptom steigert: „Dann fällt der Zunge schwer das kleinste Wort./Sie fragt ins Dunkel, glaubend, Du stehst dunkel dort“.

<sup>43</sup> Max Dauthendey: Gesammelte Gedichte und kleinere Versdichtungen. Dünndruckausgabe in einem Band, München 1930, S. 354.

## Günter Eich: Dezembermorgen (1948)

Rauch, quellend über die Dächer,  
vom Gegenlichte gesäumt.  
Ich hab in die Eisblumenfächer  
deinen Namen geträumt.

Diesen Dezembermorgen  
weiß ich schon einmal gelebt,  
offenbar und verborgen,  
wie ein Wort auf der Zunge schwebt.

Wachsen mir in die Fenster Farne,  
golden von Licht,  
zeigt sich im Schnee beglänzter Name  
und Angesicht.

Muß ich dich jetzt nicht rufen,  
weil ich dich nahe gespürt?  
Über die Treppenstufen  
hat sich kein Schritt gerührt.<sup>44</sup>

Mit Recht betonte Dieter Lamping, dass sich Eichs frühe Lyrik, zu der auch noch der 1948 publizierte Band *Abgelegene Gehöfte* zu zählen ist, im Bannkreis der Naturlyrik Wilhelm Lehmanns Zuschnitts befindet. Nun kommt es freilich darauf an, woran man diese Beobachtung festmacht. Wenn man wie Lamping diese Form der Abhängigkeit in der magischen „Verzauberung“ der Natur sieht, dann dürfte das vorliegende Gedicht *Dezembermorgen* eher als Indiz der allmählichen Lösung zu verstehen sein: In dem hier beschriebenen Dezember scheint die Natur stillzustehen, scheint das Leben wie eingefroren. Insofern also scheint sich hier eher jener „Vergänglichkeitsschock“ auszudrücken, den der sich von der „magischen Naturlyrik“ zunehmend emanzipierende Eich nach Lamping beim „Einbruch der Geschichte in die Natur“ empfand. Und doch ist in diesem Gedicht die Absenz des Magischen nur halbherzig formuliert, was insbesondere die Frage der letzten Strophe anzeigt: „Muss ich dich jetzt nicht rufen,/ weil ich dich nahe gespürt?“

An die Stelle dieser Apostrophe tritt auch in diesem Gedicht das schlichte Medium, jenes mit Eisblumenfächern übersäte Fenster, in dem die winterliche Kälte aus den Wassertröpfchen kleine Eiskristalle formte, welche nun als „Fächer“ für den Traum an die absente Geliebte dienen. Eine Szene extremer Einsamkeit, der dennoch jene etwa bei Dauthendey weit stärker artikulierte Leere zu fehlen scheint: Zu deutlich ist hier die Tendenz, diese Leere durch magische Bilder von der Geliebten zu übertönen, ihren Namen in die vereisten Eisblumenfächer zu träumen.

<sup>44</sup> Günter Eich: Gesammelte Werke, Band 1: Die Gedichte, Die Maulwürfe, Frankfurt am Main 1991, S. 49.

Die Sehnsucht vollzieht sich also im Akt der Benennung, der seinerseits im Spannungsfeld zwischen Präsenz und Absenz des Benannten situiert wird. Entscheidend ist, dass Eich dieses Spannungsfeld seinerseits in diesem Dezembermorgen selbst wiederfindet: Wohl deshalb, weil auch die Sehnsucht ein Gefühl darstellt, das vom lyrischen Ich an einem ähnlich kalten Dezembermorgen schon einmal erlebt wurde. Es hat daher nicht nur die Kälte dieses Dezembers, sondern möglicherweise auch die an eben diesem Dezembermorgen erlebten Sehnsuchtsgefühle bereits durchlebt, also ähnlich auf diese unerfüllte Liebe gewartet. Eben dieses auratische Spiel von Präsenz und Absenz ist demnach der in diesem Gedicht formulierte Gegenstand des Gespürs, entsprechend bleibt das Erspürte im Verborgenen und schwebt doch als Wort auf der Zunge.

Die in der dritten Strophe erwähnten „Farne, golden von Licht“ lassen sich demnach als Hinweis auf die zurückgelegte Zeit des Wartens und Ersehns lesen, in der Zwischenzeit also haben die Eisblumenfächer aufgrund der anhaltenden Dezemberkälte neue Kristallisationsformen entwickelt. Diese an sich physikalischen Mechanismen sind dem lyrischen Ich jedoch Indizien für die spürbare Nähe der Geliebten, die sich zumindest in „Name und Angesicht“ dem Wartenden zu offenbaren scheint. Diese suggestive Kraft einer leiblich spürbaren Aura der Abwesenden erklärt letztlich auch die Erwägungen, wie sie das lyrische Ich in der letzten Strophe anstellt: Wäre es nicht ratsam, jetzt nach dieser Geliebten zu rufen, deren Nähe so deutlich zu spüren und von den umgebenden Zeichen am Fenster zudem bestätigt wird? Und doch wird das Gedicht schließlich in die Realität zurückgerissen; das lyrische Ich bleibt allein in diesem immer noch von Kälte durchzogenen Dezember. Die Tatsache, dass es im Hause dennoch still ist, scheint demnach die Zeichen im Fenster zu revidieren, der Funken Hoffnung ist somit ebenso schnell vergangen, wie er zuvor eingetroffen ist. Letztendlich bleibt nur die Sehnsucht dieses eisigen Dezembermorgens.

Erich Fried: Nähe (1979)

Wenn ich weit weg bin von dir  
 und wenn ich die Augen zumache  
 und die Lippen öffne  
 dann spüre ich wie du schmeckst  
 nicht nach Seife und antiseptischen Salben  
 nur nach dir  
 und immer näher nach dir  
 und immer süßer nach dir  
 je länger ich an dich denke  
 und manchmal nach uns  
 nach dir und nach mir und nach dir

Aber wenn ich bei dir bin  
 wenn ich dich küsse und trinke

und dich einatme  
 und ausatme und wieder einatme  
 wenn ich mit offenen Augen  
 fast nichts von dir sehe  
 ganz vergraben in dich  
 in deine Haut und in deine  
 Haare und deine Decken  
 die duften nach dir  
 dann denke ich an dein Gesicht  
 weit oben  
 wie es jetzt leuchtet  
 oder sich schön verzieht in rascherem Atmen  
 und denke an deine  
 klugen genauen Worte  
 und an dein Weinen zuletzt  
 im Fenster des Zuges

Wenn ich bei dir bin  
 ist vieles voller Abschied  
 und wenn ich ohne dich bin  
 voller Nähe und Wärme von dir<sup>45</sup>

Dass die Innovationen moderner Lyrik nicht allein auf formaler, sondern auch auf psychologischer Ebene stattfinden, diese Einsicht ist dem vorliegenden Gedicht Erich Frieds zu entnehmen. Denn als eines der ersten erarbeitet es eine durchaus paradoxe Struktur der romantischen Sehnsuchtsmotivik heraus, die in der Tradition so nicht gesehen wurde: Die Dialektik von Nähe und Ferne. Sie ist sicherlich am prominentesten in Walter Benjamins Aurabegriff formuliert, auf den sich auch Fried möglicherweise an dieser Stelle bezieht. In den Fragmenten seines *Passagenwerks*, an dem Benjamin von 1927 bis zu seinem Tod arbeitete, findet sich in der unter dem Stichwort *Der Flaneur* eine Aufzeichnung, in der der Begriff der *Aura* in seiner Beziehung zum Begriff der *Spur* definiert wird, wir haben diese schon zitiert: „Spur und Aura. Die Spur ist Erscheinung einer Nähe, so fern das sein mag, was sie hinterließ. Die Aura ist Erscheinung einer Ferne, so nah das sein mag, was sie hervorruft. In der Spur werden wir der Sache habhaft; in der Aura bemächtigt sie sich unser.“<sup>46</sup> Beziehen wir diese Definition auf Frieds Gedicht, dann ließe sich folgende Strukturierung anlegen: Die Verse 1 bis 11 bringen die Spur der Geliebten, die Verse 12 bis 29 deren Aura zur Darstellung; die Schlussverse 30 bis 33 fassen diese Differenz nochmals zusammen. Entscheidend dabei ist zunächst einmal: Auch in diesem Gedicht geht es ausschließlich um eine Phänomenologie des Spürens, bezogen auf eine geliebte Frau.

<sup>45</sup> Erich Fried: *Liebesgedichte*, Berlin 1979, S. 81.

<sup>46</sup> Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk*; in: derselbe: *Gesammelte Schriften* Band V, Frankfurt am Main 1983, S. 560 (M 16 a, 4).

Frieds Gedicht verzichtet auf jede Interpunktion. Wie ein einziger ausströmender Atem fließt es zwischen dem liebenden Ich und dem geliebten Du. Erklärt in der ersten elfzeiligen Strophe das lyrische Ich der Adressierten das auratische Paradox ihrer Abwesenheit, so erläutert die zweite, aus achtzehn Versen bestehende Strophe den seltsamen Effekt gedanklicher Abwesenheit in den Momenten der sinnlichen Präsenz. Die dritte Strophe greift diese dialektische Spannung auf, die in der Nähe der Liebenden selbst liegt, insofern sie diese in einen erläuternden Vergleich überführt: Die Nähe erscheint dann vollkommen, wenn sie nicht real ist, wird jedoch im Moment ihrer Verwirklichung geradezu überschattet vom Erleben einer unüberbrückbaren Ferne, einem Abschiedsgefühl. Deswegen bietet die Sehnsucht den Raum der Ausgestaltung der Liebe, weil in ihr der unvermeidliche „Abschied“ und die unerreichbare „Nähe“ zusammenfließen und in die höhere Ordnung der Vorstellung und der Sprache aufgehoben werden. Fernnähe und Nahferne und dazwischen die Liebe auf der Schwelle, anschwellend im Bogen der Sehnsucht und abschwelend in der Erfahrung des begrenzten Miteinander. Nach Gerhard Härle werde in diesem zentralen Motiv der „Fernnähe“ bereits der bedeutende Wechsel der Liebesauffassung in der Moderne antizipiert: während die lyrischen Zeugnisse bis in das 19. Jahrhundert überwiegend die tiefere innere Verbindung der Liebenden über ihre äußere Getrenntheit hinweg betonten, sehe sich das lyrische Subjekt des 20. Jahrhunderts zunehmend mit der bestürzenden Erfahrung des inneren Fern- und Fremdseins in aller räumlichen und körperlichen Nähe konfrontiert. Die seltenen Glücksmomente ereignen sich demnach in dem eigenartigen Schwellenzustand des Dazwischen, im Streben nach Einheit und Dauer, nicht in Einheit und Dauer selbst.<sup>47</sup>

### C) Liebende erspüren

Wir kommen nun an eben jenen ausgesprochen spannenden Punkt, den auch Fritz Breithaupt in seinem Buch *Kulturen der Empathie* fokussierte: Wie ändert sich lyrisches Gespür im Übergang von der Zweierszene zur Dreierszene? Zunächst einmal scheint ein Aspekt auffallend, eben diesen Übergang von einer eher binären zu einer eher triangulären Liebeslyrik betreffend. Ein sich liebendes Paar zu erspüren, den Ausnahmezustand dieser Beiden zu erfassen, nachzuvollziehen, was zwischen den Liebenden als eine Art Fluidum wirkt, scheint eine vor allem in moderner Lyrik auftretende Motivik. In der Romantik wird die Liebe zumeist aus der Perspektive einer der beiden Liebenden selbst erfasst, nicht aber von einem beobachtenden Dritten. Noch Peter Hilles 1900 entstandenen Verse über die *Samenzeit* der Liebe sind an diesem Punkte seltsam unentschlossen, da nicht ganz klar wird, ob das lyrische Ich nicht selbst einer der beiden hier aufgerufenen Liebenden ist: „Schlummernde Seelen die Traum führen,/Tauige Welten in sich spüren/

<sup>47</sup> Gerhard Härle: *Lyrik – Liebe – Leidenschaft: Streifzug durch die Liebeslyrik von Sappho bis Sarah Kirsch*, Göttingen 2007, S. 85f.

Besamte“<sup>48</sup>, also Liebende. Ganz explizit thematisieren daher wohl erst Rainer Maria Rilkes berühmten *Duineser Elegien* von 1912/1922 die Liebenden, und zwar programmatisch, wie schon die erste Elegie betont: „Sehnt es dich aber, so singe die Liebenden; lange/Noch nicht unsterblich genug ist ihr berühmtes Gefühl.“<sup>49</sup> Die Liebenden sind in Rilkes *Duineser Elegien* neben den Helden und den früh Verstorbenen jene menschlichen Wesen, denen das „Offene“ des kreatürlichen Lebens nicht verstellt ist, wie dies bei den übrigen Menschen der Fall sei:

Ich weiß,  
ihr berührt euch so selig, weil die Liebkosung verhält,  
weil die Stelle nicht schwindet, die ihr, Zärtliche,  
zudeckt; weil ihr darunter das reine  
Dauern verspürt. So versprecht ihr euch Ewigkeit fast  
von der Umarmung.<sup>50</sup>

Es geht Rilke sicherlich nicht um das rein „voyeuristische“ Beobachten zweier Liebender, sondern um das einfühlsame Erfassen dessen, was sich zwischen diesen Liebenden abspielt, um jenen Ausnahmezustand, der das Liebesgefühl und seine Beständigkeit etwa von den flüchtigen und höchst vergänglichen Impressionen des Alltags abhebt. Fast alle der in diesem Kapitel aufgeführten Gedichte besingen und identifizieren dieses Glück des Verliebtseins als eine Art Schweben über den alltäglichen Dingen, wiederholen also das in Kapitel A) bereits beschriebene Motiv der amourösen Levitation. Am eindrücklichsten bzw. einprägsamsten ist dieses sicherlich in Bertolt Brechts Terzinen-Gedicht *Die Liebenden* von 1928 formuliert. Wie bei Rilke, so besteht auch im Gedicht Brechts die empathische Leistung des lyrischen Ichs in dem Erspüren dessen, was die Liebenden selbst jetzt spüren: „Das Wiegen/Des anderen in dem Wind, den beide spüren/Die jetzt im Fluge beieinander liegen“<sup>51</sup>. Ein solches Erspüren der von den Liebenden selbst wiederum gespürten Phänomene – das reine Dauern bei Rilke, die schwebende Flugfahrt bei Brecht – unterscheidet diese beiden Gedichte von Tucholskys Versuch über das Erspüren Liebender in dessen Gedicht *Nebenan* aus dem gleichen Jahr 1928. Denn bei Tucholsky ist das Erspüren ganz eindeutig aufs lyrische Ich bezogen, welches beim Erlauschen der Geschehnisse nebenan, also aus dem Nachbarzimmer, Pulsschlag und Uhrgeticke spürt: Nicht aber den Gefühlszustand der Liebenden selbst:

Lacht eine Frau? spricht da ein Mann?  
ich halte meinen Atem an –  
Sind das da zwei? was die wohl sagen?  
ich spüre Uhrgetick und Pulse schlagen ...  
Ohr an die Wand. Was hör ich dann  
von nebenan –?

48 Peter Hille: *Gesammelte Werke*. Berlin 1916, S. 70.

49 Ebd., S. 686.

50 Rainer Maria Rilke: *Sämtliche Werke Band I: Gedichte Erster Teil*, Frankfurt am Main 1987, S. 691.

51 Bertolt Brecht: *Gesammelte Werke Band 14: Gedichte 4*, Frankfurt am Main 1989, S. 15f.

Kommen wir zurück zu der eingangs skizzierten Frage, dann können wir die vorliegenden Gedichte vor dem Hintergrund der Überlegungen Fritz Breithaupts in binäre und trianguläre Typen unterteilen. Das heißt zunächst nur: Im triangulären Gedicht ist die Empathie für die Liebenden eindeutig in eine Dreierszene eingebunden, bei welcher das die Liebenden beobachtende bzw. adressierende lyrische Ich sich selbst als externen Beobachter begreift und thematisiert. Dies ist wohl in erster Linie in den Gedichten Rilkes, Brechts und Tucholskys der Fall, wohingegen die Gedichte Peter Hilles und Nelly Sachs' an diesem Punkt unklar bleiben: Ist das lyrische Ich einer der beiden Liebenden, der im *pluralis auctoris* spricht? Beider Gedichte beschreiben in einem sehr entschiedenen lyrischen Duktus die verklärte Weltsicht der Liebenden, ohne dabei jedoch – ganz im Unterschied etwa zum Gedicht Tucholskys – die eigene Rolle des Beobachtenden zu reflektieren. So bleibt schließlich auch die Frage offen, inwiefern das lyrische Ich, dessen Position hier freilich nicht eigens erwähnt ist, nicht einer dieser beiden Liebenden selbst ist: Ohne dabei sich als „Ich“ und die Geliebte als „Du“ zu adressieren.

An eben dieser Stelle ist nun ein Aspekt auffallend, der sich durchaus mit Breithaupt erklären ließe: Die Gedichte Tucholskys und Rilkes sind in der Tat ungleich länger als die knappen, in ihrer typisch lyrischen Kürze jedoch auch sehr hermetischen Gedichte von Peter Hille und Nelly Sachs. Dieser Befund ist insofern interessant, als er erkennen lässt, wie sich trianguläre und narrative Struktur zueinander verhalten: Je deutlicher nämlich die Rolle des ausgeschlossenen Dritten als eines Beobachters der Liebenden formuliert ist – dies ist bei Rilke und Tucholsky der Fall –, desto länger wird das Gedicht selbst. Ist daher schon an dieser Stelle eine Gesetzmäßigkeit im Sinne Breithaupts erkennbar, dergemäß die Dreierszenen-Empathie eher zur Narration tendiert denn die Zweierszenen-Empathie? Man kann die narrative Länge der Duineser Elegien freilich noch ganz anders erklären, und zwar durch den elementaren Paradigmenwechsel, den Rilke einführt. War nämlich in der Liebeslyrik vor Rilke das Liebesgefühl selbst stets von Vergänglichkeit bedroht, so ist es in den *Duineser Elegien* umgekehrt: Die Liebenden verspüren reine Dauer! Brecht wird diese These Rilkes in seinem Liebesgedicht in eine fernöstliche Weisheitslehre überführen. Diese gleichsam buddhistische Fundierung findet ihre metaphorische Formulierung im Motiv der nebeneinander schwebenden Figuren von Kranich und Wolke, deren gemeinsame Fahrt von zwar zeitlicher Begrenzung ist, dem Liebesgefühl aber dennoch einen Halt zu geben vermag. Und doch befliegen die Liebenden den Himmel nur „kurz“, da keiner „länger hier verweile“:

Daß so der Kranich mit der Wolke teile  
 Den schönen Himmel, den sie kurz befliegen  
 Daß also keines länger hier verweile  
 Und keines andres sehe als das Wiegen  
 Des andern in dem Wind, den beide spüren  
 Die jetzt im Fluge beieinander liegen  
 So mag der Wind sie in das Nichts entführen  
 Wenn sie nur nicht vergehen und sich bleiben.

Peter Hille: Samenzeit (1900)

Samen warm in tiefer Luft.  
Zweier Odem durchschauender Duft.

Schweigendes Sagen,  
Seligsein,  
Feuchtleuchtende Sterne  
Schauen drein.

Glückes Röte auf träumenden Wangen  
Über Nacht aufgegangen.

Schlummernde Seelen die Traum führen,  
Tauige Welten in sich spüren  
Besamte.<sup>52</sup>

Dass es sich in diesem Gedicht um Liebende handelt, lässt dessen zweite Zeile vermuten, die zumindest andeutet, dass hier zwei Personen ihren Atem teilen, im Sinne etwa von Hofmannsthals „Spüren eins des andern Hauch“ aus dem Gedicht *Im Grünen zu singen*. Wenn es dennoch ausgesprochen schwer fällt, das Thema dieses Gedichtes zu bestimmen, dann hat dies wohl auch mit einer gewissen Tendenz des wahrlich oft glücklosen Autors Peter Hille zu tun, seine Themen nicht wirklich auszuformulieren. Wir können dies gerade an diesem Gedicht recht konkret machen. Dessen Manko ist, dass Hille eine quasi trianguläre Thematik in einem binären Tonfall verarbeitet: Kaum ist erkennbar, dass hier ein Dritter zwei Liebende beobachtet. Und doch scheinen es eben zwei „selige“, glückliche bzw. von des „Glückes Röte auf träumenden Wangen“ gezeichnete Liebende zu sein, die mit der Formel „Schlummernde Seelen die Traum führen“ gemeint sind. Diese sich liebenden Zwei sind also jene „Besamte“: Eine Zuschreibung, die entfernt an Rilkes Charakterisierung der Liebenden als den „Gestillten“ in der ersten *Duineser Elegie* denken lässt. Demnach scheint es sich bei dem Titel der „Samenzeit“ um eine Metapher für zweierlei zu handeln: Es ist zum einen der Mai, insofern dieses Lied Teil der *Mailieder* Peter Hilles ist, und es ist zum anderen wohl die Zeit der Liebe.

Liefert uns dieses Gedicht Einsichten in dasjenige, was es an Liebenden zu erspüren gibt? Hille charakterisiert dieses Stadium des Verliebtseins als Übergang in eine „tauende“, also schmelzende Welt des Traums, getragen im Sinne des Titels „Samenzeit“ von der befruchtenden Atmosphäre des Mais. Diese Atmosphäre ist tauend, ist feucht, hat also offenbar ein Eis zum Schmelzen bzw. im Sinne des Maienduft den „Odem“ zweier Liebender zum Erschauern gebracht. Dass zwischen diesen ein Liebesgefühl entstanden ist, wird nicht expliziert, denn es herrscht „schweigendes Sagen“. Zu erkennen ist dieses Gefühl also allenfalls an den erröteten „träumenden Wangen“ dieser beiden „Besamten“. Und doch herrscht in der

<sup>52</sup> Peter Hille: Gesammelte Werke, Berlin 1916, S. 70f.

Natur ein Einvernehmen mit diesem Paar, deren verschmelzender Atem nicht nur von der duftenden Luft des Mais durchschauert wird, sondern denen auch die „feuchtleuchtenden“ Sterne zuschauen. Man könnte diese Deutung mit dem noch folgenden Gedicht von Nelly Sachs über die Zeit der Verpuppung vergleichen. In beiden Fällen wird der Zustand des Verliebtseins schon durch die Gedichttitel – *Samenzeit* bzw. *Zeit der Verpuppung* – als ein bestimmtes Stadium beschrieben, der bei Hille als Befruchtung im Sinne der Samenzeit, bei Sachs als Metamorphose im Sinne der Zeit der Verpuppung gedacht ist. Dies ist vor allem deshalb zu betonen, weil so die enorme Innovation ersichtlich wird, die Rilke den Liebenden als einem Motiv der Lyrik eingeschrieben hat: Nicht *deren* Zustand ist ein temporäres Stadium, wie die Gedichttitel von Hille und Sachs nahe legen, vielmehr ist es umgekehrt: Angesichts der im Liebesgefühl erfassten Dauerhaftigkeit erscheint nach Rilke vielmehr das normale, als nicht verliebte Menschenleben als das ausgeschlossene, vergängliche, wie wir nun sehen werden.

Rainer Maria Rilke: Die zweite Duineser Elegie (Auszug, 1912)

(...)

Liebende könnten, verstünden sie's, in der Nachtluft  
wunderlich reden. Denn es scheint, daß uns alles  
verheimlicht. Siehe, die Bäume sind; die Häuser,  
die wir bewohnen, bestehn noch. Wir nur  
ziehen allem vorbei wie ein luftiger Austausch.  
Und alles ist einig, uns zu verschweigen, halb als  
Schande vielleicht und halb als unsägliche Hoffnung.

Liebende, euch, ihr in einander Genügten,  
frag ich nach uns. Ihr greift euch. Habt ihr Beweise?  
Seht, mir geschieht, daß meine Hände einander  
inne werden oder daß mein gebrauchtes  
Gesicht in ihnen sich schont. Das giebt mir ein wenig  
Empfindung. Doch wer wagte darum schon zu sein?  
Ihr aber, die ihr im Entzücken des anderen  
zunehmt, bis er euch überwältigt  
anfleht: nicht mehr -; die ihr unter den Händen  
euch reichlicher werdet wie Traubenjahre;  
die ihr manchmal vergeht, nur weil der andre  
ganz überhand nimmt: euch frag ich nach uns. Ich weiß,  
ihr berührt euch so selig, weil die Liebkosung verhält,  
weil die Stelle nicht schwindet, die ihr, Zärtliche,  
zudeckt; weil ihr darunter das reine  
Dauern verspürt. So versprecht ihr euch Ewigkeit fast  
von der Umarmung. Und doch, wenn ihr der ersten  
Blicke Schrecken besteht und die Sehnsucht am Fenster,  
und den ersten gemeinsamen Gang, ein Mal durch den Garten:  
Liebende, seid ihrs dann noch? Wenn ihr einer dem andern

euch an den Mund hebt und ansetzt -: Getränk an Getränk:  
o wie entgeht dann der Trinkende seltsam der Handlung.

Erstaunte euch nicht auf attischen Stelen die Vorsicht  
menschlicher Geste? war nicht Liebe und Abschied  
so leicht auf die Schultern gelegt, als wär es aus anderm  
Stoffe gemacht als bei uns? Gedenkt euch der Hände,  
wie sie drucklos beruhen, obwohl in den Torsen die Kraft steht.  
Diese Beherrschten wußten damit: so weit sind wirs,  
dieses ist unser, uns so zu berühren; stärker  
stemmen die Götter uns an. Doch dies ist Sache der Götter.

Fänden auch wir ein reines, verhaltenes, schmales  
Menschliches, einen unseren Streifen Fruchtlands  
zwischen Strom und Gestein. Denn das eigene Herz übersteigt uns  
noch immer wie jene. Und wir können ihm nicht mehr  
nachschaun in Bilder, die es besänftigen, noch in  
göttliche Körper, in denen es größer sich mäßigt.<sup>53</sup>

Wir haben in der Einleitung auf die enorme Neuerung verwiesen, die Rilke dem Motiv der Liebenden einschreibt. Um diese nachzuvollziehen, müssen wir zunächst im Groben die Thematik der *Duineser Elegien* skizzieren. Man könnte etwas vereinfachend sagen, dass in diesen die Frage nach der menschlichen Zivilisation aus der Sicht des kreatürlichen Lebens gestellt ist. Kreatürlich, dies verdeutlicht vor allem die achte *Duineser Elegie*, ist jenes etwa von Tieren wahrgenommene Sein, in welchem der Tod noch natürlicher Bestandteil des Lebens, also noch nicht aus diesem gedrängt ist. Eben dies geschieht jedoch im menschlichen Prozess der Zivilisation, weshalb die „ewige Strömung“ zwischen den Bereichen des Lebens und des Todes für den Menschen nicht mehr greifbar, diese Sphäre des Offenen dem Menschen also verstellt ist. Der Clou besteht nun darin, dass Rilke gerade die zivilisatorische Verdrängung als Geste der Vergänglichkeit begreift und dagegen in den *Duineser Elegien* jene seltenen menschlichen Wesen besingt, die noch an der wahrhaft andauernden Sphäre der „ewigen Strömung“ teilhaben: Dies sind die Helden, die Frühverstorbenen und – die Liebenden. Mit diesem Hintergrund ist natürlich dem hier zu diskutierenden Motiv – Liebende erspüren – ein wahrlich enormer Kontext zugeschrieben. Vor allem aber ist durch diese Konstellation die in den *Duineser Elegien* beschriebene Darstellung als trianguläre markiert, denn hier adressiert ein sich als vergänglich begreifendes lyrisches Ich die ihrerseits von scheinbar ewiger Dauer beseelten, weil sich liebenden Menschen.

Dabei beginnt die zweite Elegie zunächst mit den schon in der ersten Elegie als durchaus ambivalent beschriebenen, schrecklichen Engeln. Deren majestätisch-göttliche Schönheit liefert zunächst einmal den Kontrast für die schon angedeutete Klage: „wir, wo wir fühlen, verflüchtigen“: Eine Disposition, die auch und vor allem das Liebesbekenntnis kaum zu verdrängen vermag. Eben dieser Kontrast zwi-

53 Rainer Maria Rilke: Werke, Bd. I: Gedichte, Erster Teil, Frankfurt am Main 1987, S. 689ff.

schen den schrecklich-majestätischen und somit ewigen Engeln und den trotz aller Beschwörungen vergänglichen Gefühlen des Menschen erklärt nun des lyrischen Ichs Hinwendung zu den Liebenden. Der Text wendet sich diesen also deshalb zu, weil ihnen scheinbar die Erfahrung eines gesteigerten, entgrenzten Fühlens zukommt. Mit diesem Vermögen scheinen sie letztlich der angedeuteten Tendenz der umgebenden Dinge – den Menschen zu verheimlichen, zu verschweigen – zu entgehen. Auffallend ist dabei eine von Silke Pasewalck bemerkte Eigentümlichkeit: Die Liebenden werden in ihren Gebärden dargestellt; zum einen ist damit die Körpersprache, zumal die der Hände gemeint, vor allem aber dominiert das Motiv der gegenseitigen Berührung.

Was sich mit der Berührung verbindet, ist nach Rilke die Erfahrung der Anwesenheit, der Präsenz, bei gesteigertem Gefühl gar die Erfahrung der „reinen Dauer“. Insofern also ist das Ertasten im Liebesspiel eine jener seltenen Möglichkeiten des Menschen, die Vergänglichkeit seines flüchtigen Seins in Richtung jener „ewigen Strömung“ zu transzendieren, wie sie bereits in der ersten Elegie beschrieben und später im berühmten Motiv des „Offenen“ als Sphäre des kreatürlichen Seins emphatisiert ist. Sich als lyrisches Ich den Liebenden zuzuwenden heißt also, diese nach jener Form menschlichen Seins zu befragen, das möglicherweise Anteil hat an der sonst allein von den Engeln durchlebten Sphäre des Ewigen, des Schönen, des „stürmisch entzückten Gefühls“. Daher wird die gegenseitige Berührung vom lyrischen Ich zunächst auf eine Erfahrung zurückgeführt, die auch dem Einzelnen zuteil werden kann: die Selbstberührung. Das Ineinander-Legen der Hände und die Gebärde das des Gesicht-in-die-Hände-legens scheinen jedoch nur ein müder Abglanz und keinesfalls ein Indiz für eine echte Existenz im skizzierten Sinne: „Doch wer wagt darum schon zu sein?“ Mit Recht betonte daher Pasewalck, dass „die sensualistische Argumentation beim späten Rilke überholt und überwunden“ werde: Berühren und spüren zielt nicht ab auf Realpräsenz, sondern erhält vielmehr eine „raumpoetische Valenz.“<sup>54</sup> Was genauer darunter zu verstehen ist, hat Peter Szondi in seiner Lektüre der zweiten Elegie wunderbar präzisiert:

Die Liebenden verspüren endlich unter der schützenden Hand des andern *das reine Dauern*, das dem Sich-Verflüchtigen nicht ausgesetzte Bestehen, wie es die Dinge der menschlichen Umwelt kennen, das „Sein“ im prägnanten Sinne des Wortes. Deshalb versprechen sich die Liebenden – sagt die Elegie – *Ewigkeit fast von der Umarmung*. Das Wort *Ewigkeit* ist durchaus nicht im religiösen Sinne, also dem Jenseits zugehörig, zu verstehen. Es bezeichnet vielmehr die besondere Zeitlichkeit, oder genauer: die Zeitlosigkeit der großen Einheit von Leben und Tod, die Heimat der Engel, durch die – wie in der ersten Elegie gesagt wurde – *die ewige Strömung* fließt und *alle Alter mit sich reißt*.<sup>55</sup>

<sup>54</sup> Silke Pasewalck: „Die fünffingrige Hand“: die Bedeutung der sinnlichen Wahrnehmung beim späten Rilke, Berlin 2002, S. 122.

<sup>55</sup> Peter Szondi: Das lyrische Drama des *fin de siècle*. Studienausgabe der Vorlesungen, Band 4, Frankfurt am Main 1975, S. 412.

Wenn es in den *Duineser Elegien* eine narrative Struktur gibt, dann erklärt sich diese aus diesem von Szondi sehr präzise charakterisierten Hintergrund einer Seinerfahrung jenseits der menschlichen Wahrnehmung. In dieses Jenseits dringt die zärtliche Berührung der Liebenden zwar vor, dennoch aber kommt in der zweiten Elegie auch die Begrenztheit und Eingeschränktheit dieser Geste zum Ausdruck: Selbst die Liebenden können das Versprechen, das sie sich gegenseitig geben, nicht einhalten und durch die vergängliche Zeit konservieren. Das Versprechen auf Ewigkeit – auf Aufhebung zeitlicher und räumlicher Begrenztheit – scheitert an der Unzulänglichkeit der Liebenden selbst, insofern deren Geste der Berührung gemessen wird an einem antiken Paradigma: Den „attischen Stelen“. Die „Dreierszene“ ist also letztlich mehr als dies: Sie beinhaltet neben den beiden Liebenden und dem sie beschreibenden lyrischen Ich auch den Hintergrund der Antike als einem überlieferten Maßstab eines „andauernden“ Seins. In der Antike scheint „Liebe und Abschied“ also von einer Leichtigkeit, einer Drucklosigkeit geprägt, die offenkundig die Zeit zu überdauern vermag. Eben dies – auch darauf verweist präzise Peter Szondi – hat mit der Vorsicht zu tun, die diesen attischen Gesten eingeschrieben ist. Darin liegt die Perspektive, die Rilke gegenüber den Liebenden einnimmt: „die griechischen Menschen“, so heißt es abschließend bei Szondi, „flüchteten nicht in die Liebe, um dem Schicksal des Hinschwindens zu entraten, um das reine Dauern zu spüren, sondern sie nahmen die Liebe als Geschenk der Götter, das sie nicht selber herauszufordern hatten.“<sup>56</sup>

Bertolt Brecht: Die Liebenden (1928)

Sieh jene Kraniche in großem Bogen!  
Die Wolken, welche ihnen beigegeben  
Zogen mit ihnen schon, als sie entflogen

Aus einem Leben in ein andres Leben  
In gleicher Höhe und mit gleicher Eile  
Scheinen sie alle beide nur daneben.

Daß also keines länger hier verweile  
Daß so der Kranich mit der Wolke teile  
Den schönen Himmel, den sie kurz befliegen

Und keines andres sehe als das Wiegen  
Des andern in dem Wind, den beide spüren  
Die jetzt im Fluge beieinander liegen

So mag der Wind sie in das Nichts entführen;  
Wenn sie nur nicht vergehen und sich bleiben  
Solange kann sie beide nichts berühren

<sup>56</sup> Ebd., S. 415.

Solange kann man sie von jedem Ort vertreiben  
 Wo Regen drohen oder Schüsse schallen.  
 So unter Sonn und Monds wenig verschiedenen Scheiben

Fliegen sie hin, einander ganz verfallen.  
 Wohin ihr?  
     Nirgendhin.  
 Von wem davon?  
     Von allen.  
 Ihr fragt, wie lange sind sie schon beisammen?  
 Seit kurzem.  
     Und wann werden sie sich trennen?  
             Bald.  
 So scheint die Liebe Liebenden ein Halt.<sup>57</sup>

Das Gedicht hieß zunächst *Terzinen der Liebe* und wurde 1931 unter diesem Titel publiziert, wobei sich Brecht diesbezüglich wahrscheinlich auf Hofmannsthals *Terzinen über Vergänglichkeit* bezog. Dabei bedarf es für ein Verständnis dieses Songs den Hintergrund von Brechts *Mahagonny*, denn in der Oper wird er von Paul und Jenny im Bordell vorgetragen. Dies erklärt die das Gedicht eröffnende Aufforderung, den Flug einiger Kraniche zu beobachten, deren harmonisches Zusammenspiel mit den sie begleitenden Wolken das Thema des Gedichtes ist. Ein im wesentlichen von „Halt“ geprägtes Zusammensein zweier Verliebter wird demnach in diesem Gedicht durch die anhaltende, d. h. während der Fluphase gegebene Nähe von Kranich und Wolke illustriert, wie das finale „So“ der letzten Zeile anzeigt. Anders als bei Rilke wird dieser Zustand des Verliebtseins jedoch letztlich als ein von Vergänglichkeit bedrohter begriffen, wenngleich Brecht dies freilich nie wirklich explizit macht, sondern weit entschiedener die Möglichkeiten herausstellt, die bei einem dauerhaft harmonischen Gleiten für Wolke und Kranich bzw. die Liebenden bestünden. Herkunft und Ziel dieser sich Begleitenden liegen im Unklaren, das Gedicht nennt dezidiert weder den Anfang noch das Ende dieser Allianz, denn dies scheint nicht seine Fragestellung.

Stattdessen ist die hier beschriebene Reflexion an fernöstlich-buddhistische Weisheiten gebunden, wie Ronald Speirs<sup>58</sup> oder auch Antony Tatlow nachwiesen und wie schon die Anspielung auf die Samsara-Lehre im Sinne des endlosen Kreislaufes von Geburt und Wiedergeburt in der vierten Zeile anzeigt. Dies dürfte erklären, warum in diesem Gedicht kein wirklicher Liebesrausch, sondern eben ein gemeinsamer Halt beschrieben wird. Denn dieser basiert nicht auf dem modern-europäischen Selbstgefühl, sondern auf dem Gefühl des Neben- bzw. Beieinanderseins, wie es Brecht aus der buddhistischen Lehre vom „bedingten Entstehen“ bekannt sein dürfte, deren zentrale These in dem Satz „Dieses ist, weil jenes ist“

57 Bertolt Brecht: Gesammelte Werke Band 14: Gedichte 4, Frankfurt am Main 1989, S.15-16.

58 Ronald Speirs: Brecht's Early Plays, S. 159; Antony Tatlow: The Mask of Evil. Brecht's Response to the Poetry, Theatre and Thought of China and Japan. A Comparative and Critical Evaluation, S. 88.

zusammenzufassen ist.<sup>59</sup> Brechts dunkle Formulierung aus der sechsten Zeile – „scheinen sie alle beide nur daneben“ –, auf welche die direkt anschließende Alliteration aus faktischen „Dass“-Sätzen grammatikalisch bezogen ist, fasst diese Lehre in eigene Worte: Man ist nicht im Zentrum, sondern „nur daneben“. Darin liegt die für Liebeskunst entscheidende Lehre, wie sie Wolke und Kranich zu entnehmen ist. Es sind demnach Worte der Weisheit, die dieses Gedicht artikuliert, und die es herleitet aus einer für fernöstliches bzw. chinesisches Denken typischen Symbolik, dergemäß der Kranich für langes Leben, hohes Alter und Weisheit, die Wolke hingegen für Glück, Frieden und die Vereinigung von Yin und Yang steht.<sup>60</sup> Dem entspricht auch die Tatsache, dass Wolke und Kranich in diesem Brechtschen Gedicht vom Wind in das Nichts entführt werden, ist doch das Nichts im Sinne des buddhistischen Begriffes Shunyata das direkte Äquivalent der Lehre vom „bedingten Entstehen“. Brecht Gedicht integriert also die Lehre vom Fehlen eines konstanten Seins, einer Eigennatur und eines beständigen Ichs im steten Wandel der Existenz in das europäische Liebesgedicht.

Dass dadurch eine vollkommen neue Sicht der Dinge entsteht, verdeutlicht etwa der Vergleich zu Tucholskys Motiv der Liebenden, aber natürlich vor allem zu Rilkes Zweiter *Duineser Elegie*. Denn Rilkes kühne These, nach welcher das Liebesgefühl nicht vom Wissen um Vergänglichkeit, sondern im Gegenteil von Dauer geprägt ist, war noch von Rilkes lyrischem Ich selbst bezweifelt worden. Brecht hingegen untermauert diese These anhand einer fernöstlichen Weisheit. Allerdings ist Brechts Gedicht gerade vor diesem Hintergrund nicht wirklich leicht begreiflich, insofern eben diese Thematik der Dauer im Gedicht zwiespältig beurteilt ist. Dem exemplarischen, vom Beispiel des schwebenden Nebeneinanderseins zeugenden Gedichtteil ist das Motiv der Dauer eingeschrieben: „Wenn sie nur nicht vergehen und sich bleiben/Solange kann sie beide nichts berühren“. Der anschließende, vom lyrischen Ich eröffnete Dialog hingegen betont die Kürze dieses Nebeneinanderseins: „Seit kurzem“ sind sie schon beisammen, und „Bald“ werden sie sich trennen. Dies widerspricht unmittelbar den im exemplarischen Teil formulierten Zeitangaben, nach welchen der Flug schon seit Anbeginn des neuen Lebens andauert und eben tendentiell ohne Ende ist.

Man kann diesen Widerspruch auf zweierlei Art und Weise lösen: Zum einen, insofern man den Dialog vor dem Hintergrund des Operntextes nicht Kranich und Wolke, sondern vielmehr Jim und Jenny in den Mund legt: Die Fragen nach Ziel, Fluchtgrund, Anfang und Ende des Beisammenseins wären dann auf die Liebe zwischen Jim und Jenny zu beziehen, also von Jim und Jenny beantwortet. Diese Deutung ließe sich zwar anhand der Form nachvollziehen: Von den 23 Versen des Gedichtes bilden die ersten 14 einen weitgehend regelmäßigen jambischen Fünfhebiger mit weiblicher Kadenz im Kettenreimschema der Terzine, überdies ist

59 Vgl. dazu: Werner Heidenreich: In Achtsamkeit zueinander finden. Die buddhistische Sprache der Liebe, Kreuzlingen/München 2006, S. 54.

60 Wolfram Eberhard: Lexikon chinesischer Symbole. Geheime Sinnbilder in Kunst und Literatur. Leben und Denken der Chinesen, Köln 1983, S. 163f.

dieser Passus durch das Terzinenschema zu einem Ganzen zusammengefügt. Dagegen ist der anschließende neunzeilige Dialog weder metrisch noch reimmäßig bestimmt, also auch formal deutlich abgegrenzt. Die skizzierte Deutung würde jedoch einen dritten Sprecher innerhalb dieses sogenannten „Kraniche-Duetts“ voraussetzen, was freilich anhand der Regieanweisungen in *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* nicht nachweisbar ist. Insofern also ist dieses Paradox ein Bestandteil der Lehre selbst, und dies dürfte dem fernöstlichen Hintergrund durchaus entsprechen. Anders gesagt: Brechts Gleichnis von Wolke und Kranich entfaltet also eine Art Dauer im Wandel, und eben dies beschreibt jenen auch für Dritte spürbaren Halt, den Liebende sich zu geben vermögen.

Kurt Tucholsky: Nebenan (1928)

Es raschelt so im Nebenzimmer  
im zweiten Stock, 310 –  
ich sehe einen gelben Schimmer,  
ich höre, doch ich kann nichts sehn.  
Lacht eine Frau? spricht da ein Mann?  
ich halte meinen Atem an –  
Sind das da zwei? was die wohl sagen?  
ich spüre Uhrgetick und Pulse schlagen ...  
Ohr an die Wand. Was hör ich dann  
von nebenan –?

Knackt da ein Bett? Rauscht da ein Kissen?  
Ist das mein Atem oder der  
von jenen ... alles will ich wissen!  
Gib, Gott, den Lautverstärker her –!  
Ein Stöhnen; hab ichs nicht gewußt ...  
Ich zecke an der fremden Lust;  
ich will sie voller Graun beneiden  
um jenes Dritte, über beiden,  
das weder sie noch er empfinden kann ...  
„Marie –!“  
Zerplatzt.  
Ein Stubenmädchen war nur nebenan.

War ich als Kind wo eingeladen –:  
nur auswärts schmeckt das Essen schön,  
Bei andern siehst du die Fassaden,  
hörst nur Musik und Lustgestöhn.  
Ich auch! ich auch! es greift die Hand  
nach einem nicht vorhandenen Land:  
Ja, da –! strahlt warmer Lampenschimmer.  
Ja, da ist Heimat und das Glück.  
In jeder Straße läßt du immer  
ein kleines Stückchen Herz zurück.

Darfst nie der eigenen Schwäche fluchen;  
 mußt immer nach einem Dolchstoß suchen.  
 Ja, da könnt ich in Ruhe schreiben!  
 Ja, hier –! hier möcht ich immer bleiben,  
 in dieser Landschaft, wo wir stehn,  
 und ich möchte nie mehr nach Hause gehn.  
 Schön ist nur, was niemals dein.  
 Es ist heiter, zu reisen, und schrecklich, zu sein.  
 Ewiger, ewiger Wandersmann  
 um das kleine Zimmer nebenan.<sup>61</sup>

Sicherlich ist dieses Gedicht Tucholskys nicht ausschließlich ein Gedicht über Liebende, insofern nur dessen erster Teil sich diesen widmet: „Nebenan“ findet also noch weit mehr als nur ein möglicher und vom lyrischen Ich erlauschter Liebesakt statt. Zudem entpuppt sich das hier belauschte vermeintliche Liebespaar letztlich als ein *nebenan* arbeitendes „Stuben-“ bzw. Zimmermädchen. Was aber denoch von Tucholsky sehr klar formuliert wird, das ist die emotionale Befindlichkeit desjenigen, der Liebende meint zu beobachten: Es geht dabei zumindest in diesem Gedicht auch um Neid. Daran erkennen wir nicht zuletzt den Satiriker Tucholsky, dessen Gedicht *Nebenan* auch als Einblick in die Seelenlage etwa des von ihm geschaffenen Kleinbürger Wendriner denkbar wäre. Neid und Missgunst bzgl. desjenigen, was „nebenan“ existiert, was der Nachbar hat, was im Nebenzimmer vor sich geht: Dies ist das eigentlich Thema des Gedichts. Und doch ist im lyrischen Ich als dem Protagonisten dieses Gedichts eine Sehnsucht erkennbar, die weit über die satirische Skizze kleinbürgerlicher Missgunst hinausweist. Ersehnt wird in diesem Gedicht mehr als nur dasjenige, was die anderen haben und auch wissen, dass sie es haben: „Ich zecke an der fremden Lust;/ich will sie voller Gram beneiden/um jenes Dritte, über beiden,/das weder sie noch er empfinden kann...“ Damit ist ja deutlich formuliert, das es beim Ersehnen dessen, was „nebenan“ existiert, nicht um materielle Güter geht, sondern um etwas „Drittes“. Was genau dieses Dritte ist, lässt sich anhand der dritten Strophe erahnen: Es handelt sich wohl um die Suche nach Heimat und Glück, die wahrscheinlich auch der in den ersten beiden Strophen beschriebenen lauschenden Erregung des lyrischen Ichs zugrunde liegt. Diese Schlussfolgerung ergibt sich aus der ersten Strophe: Da „weder sie noch er empfinden kann“, was das lyrische Ich mit der zwischen diesen beiden Liebenden stattfindenden Begegnung assoziiert, muss dies etwas sein, was eh schon Thema des lyrischen Ichs ist: Dies aber scheint eben dessen Suche nach Heimat und Glück zu sein.

Wir verwiesen bereits auf den signifikanten Unterschied zwischen dem Gedicht Tucholskys und denjenigen Brechts und Rilkes: Letztere erspüren in ihren Gedichten die von den Liebenden selbst wiederum gespürten Phänomene; das reine Dauern bei Rilke, die schwebende Flugfahrt bei Brecht. Bei Tucholsky hingegen ist das Erspüren ganz eindeutig aufs lyrische Ich beschränkt, welches beim Erlauschen der Geschehnisse nebenan, also aus dem Nachbarzimmer, Pulsschlag und Uhrgeticke

61 Kurt Tucholsky: Gesammelte Werke, Band VI: 1928, Reinbek bei Hamburg 1976, S. 31.

spürt: Nicht aber den Gefühlszustand der Liebenden selbst. Die Differenz, die sich hier zeigt, könnte man mit Hermann Schmitz unterteilen in eine einseitige und eine wechselseitige Einleibung. Die Gedichte Brechts und Rilkes erspüren ihrerseits spürende Personen, vollziehen also im Sinne Schmitz' eine wechselseitige Einleibung, das Gedicht Tucholskys hingegen erspürt am eigenen Leib das begegnende Fremde, aber dies ist ganz explizit ein einseitiger Prozess: Das lyrische Ich „empfindet jenes Dritte, über beiden,/ das weder sie noch er empfinden kann.“ Es ist jenes in der dritten Strophe genannte „nicht vorhandene Land“, auf das sich diese sehnsuchtsvolle Unruhe und Unzufriedenheit des lyrischen Ichs richtet; eine Unruhe, die das lyrische Ich zum ahasverisch wirkenden „ewigen Wandersmann“ werden lässt, der das ewige Reisen als heiter und das Bleiben als schrecklich empfindet.

Nelly Sachs: Zeit der Verpuppung (1961)

Zeit der Vergebung  
 Verfallene mit dem Gesicht im Staub  
 verspüren schon  
 den Schulternschmerz der Flügel  
 Wettlauf der Meridiane auf der Sternenhaut  
 Aderlaß der Sehnsucht ins  
 Meer der Verklärung  
 Herzklopfen der Gestirne  
 an die Türen der Liebenden  
 die mit dem Rosenkranz ihrer  
 Münder fortbeten  
 ihre Leiber in die unsichtbaren Landungen  
 der Seligkeiten –<sup>62</sup>

Nach *Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart* wirkte die visionäre Bildwelt der Nelly Sachs oft wie in einem schlaflosen oder doch überwachen Zustand notiert, niedergeschrieben von jemandem, der gewissermaßen mit dem Wort überlebt hat in einer Welt des Schreckens.<sup>63</sup> Dieses Überleben ist im vorliegenden Gedicht gesteigert in eine Utopie der Metamorphose, welche sich ganz offenkundig im Zustand des Verliebtseins vollzieht und aus den „mit dem Gesicht im Staub“ Verfallenen wahrhaft kosmische Glückswesen macht. Wir erkennen daran, dass die Liebe in diesem Gedicht anders als bei Tucholsky nicht mit Erotik in Verbindung gebracht wird, sondern weit eher als mystische Energie erscheint. Es handelt sich also nicht um Liebe im allzumenschlichen Sinne, vielmehr landen die Körper der Liebenden in einem unsichtbaren Raum, in einer anderen, nicht irdischen Dimension. Zudem dominiert ein religiöses Motiv, heißt es doch von den Liebenden, dass sie „ihre Leiber in die unsichtbaren Landungen/der Seligkeiten“ fortbeten.

<sup>62</sup> Nelly Sachs: *Fahrt ins Staublose: Die Gedichte*, Frankfurt am Main 1961, S. 364.

<sup>63</sup> Kindlers *Literaturgeschichte der Gegenwart: Autoren, Werke, Themen, Tendenzen seit 1945*, Frankfurt am Main 1980, S. 117.

Das Puppen- oder Larven-Stadium, auf welches der Titel verweist, dient mithin als Metapher für den Zustand des Verfalls bzw. der nachfolgenden Verwandlung. Diesen Übergang in die „Seligkeit“ vollziehen die Liebenden, bei denen im Sinne einer Verpuppung das materielle Sein eine Art geistiger Substanz entlässt.

Auffallend ist die für Sachs so typische Genitiv-Metaphorik, die hier immer wieder Phänomene aus dem Bereich des Elementaren und dem des Emotionalen assoziiert: Der „Aderlaß der Sehnsucht“ ergießt sich ins „Meer der Verklärung“, ebenso ertönt ein „Herzklopfen der Gestirne“ an den „Türen der Liebenden“: All dies lässt das hier beschriebene Liebesgefühl als ein ozeanisches bzw. kosmisch-religiöses Gefühl erscheinen. Dahinter verbirgt sich auch eine bestimmte Art von Spiritualismus: Die Meridiane, welche im Gedicht einen Wettlauf auf der Sternenhaut vollführen, sind bekanntlich in der traditionellen chinesischen Medizin jene Kanäle, in denen die Lebensenergie fließt. Wo Brecht jedoch diese chinesischen Weisheiten dazu dienten, ein Liebesgefühl in einer fernöstlichen Weltsicht zu verankern, zieht Sachs diese heran, um das Liebesgefühl diffus zu verdichten. Die lyrische Magie dieser Verse lässt sich demnach auch an der Verdichtungsarbeit der Metapher ablesen, die sich in der Verknüpfung extrem disparater Bereich entfaltet. So schildert dieses Gedicht ein Liebesgefühl, das doppelt gebrochen und doch wieder geheilt scheint durch die Zusammenfügung des scheinbar Widersprüchlichen, wengleich rätselhaft aufeinander Bezogenen. Verdichtend, nicht verankernd, ist jedoch nicht allein die hier verwendete Metaphorik, sondern auch die auffallend metasyntaktische Sprache: Sinnhaftes wird hier zwar nicht geleugnet aufgehoben wie etwa bei Stramm, wohl aber aufgesprengt bzw. gebrochen, um so eine auseinanderstrebende Welt in ihrer neuen Vielfalt und unbezogenen Bezüglichkeit zu fixieren. Dies vollzieht sich auch bei Sachs im freien Rhythmus, der sich der metrischen Bestimmbarkeit verweigert, um so das Disparate der hier assoziierten Bildbereiche zur Darstellung zu bringen.

## D) Die Leute erspüren

Die Gedichte der nun folgenden letzten zwei Abschnitte unseres Empathie-Kapitels thematisieren zwei grundlegend verschiedene Formen der Empathie: Das Erspüren der Leute und das Erspüren von Gemeinschaft bzw. Solidarität. Das Erspüren von Gemeinschaft steht im Zeichen einer eher kollektiven Emotion. Es basiert auf einem Solidaritäts- bzw. einem „Wir“-Gefühl, welches speziell in politischer Lyrik von Relevanz ist, und ließe sich am ehesten mit einem Begriff Robert Sugdens fassen, der in Anlehnung an den schottischen Aufklärer Adam Smith von sogenannten *fellow feelings* sprach. Ein fellow feeling meint den gefühlsmäßigen „Gleichklang“ mit anderen Individuen, der sich durch die qualitative Identität der individuellen Gefühlszustände ergibt.<sup>64</sup> Das Erspüren der Leute steht dagegen eher im Zeichen eines be-

<sup>64</sup> Robert Sugden: Beyond Sympathy and Empathy: Adam Smith's Concept of Fellow-Feeling, in: *Economics and Philosophy* 18 (1), S. 63-87.

stimmten emotionalen Klimas. Zwar können kollektive Emotionen und emotionale Klimas aus sozialhistorischer Perspektive nicht unabhängig voneinander betrachtet werden, sondern stehen zueinander in einem wechselseitigen Ergänzungsverhältnis. Das Erspüren der Leute basiert jedoch keineswegs auf einer emotionalen Sympathie im Sinne eines Wir-Gefühls. Vielmehr ist das Erspüren der Leute oftmals die Sache des Satirikers: Nicht von ungefähr sind zwei der hier ausgewählten Gedichte – Ludwig Thomas *Heimarbeit* und Erich Kästners *Das Eisenbahngleichnis* – erstmals in der satirischen Zeitschrift *Simplicissimus* publiziert worden. Von Wir-Gefühl kann dabei nur bedingt die Rede sein: Der satirische Beobachter ist ja eher distanziert, wenn er die Lebensbedingungen bzw. die je spezifischen historischen und kulturellen Situationen erfasst, aus welchen sich das Befinden der Leute zusammensetzt. Allerdings erspürt er seinen Gegenstand, wenn er die Stimmungslage einer Gesellschaft analysiert. Und eben deshalb müssen wir das Erspüren eines emotionalen Klimas in dem von Joseph de Rivera definierten Sinne verstehen:

By emotional climate, we mean the collective emotions that characterize a society at any given point in its history – for example, the climate of fear created by the military junta in Argentina or cultivated by Pinochet in Chile.<sup>65</sup>

Von solchen emotionalen Klimata zeugen die vorliegenden Gedichte. Diese erspüren das emotionale Klima einer Gesellschaft zu einem historisch signifikanten Zeitpunkt, welches sich an den Leuten beobachten lässt: Ein gerade für die Lyrik des 20. Jahrhunderts ausgesprochen wichtiges Verfahren. Die Leute repräsentieren also das emotionale Klima ihrer Epoche, sie sind beispielsweise verarmt und naiv (Thoma), hinterhältig (Langgässer), ziel- und orientierungslos (Kästner), sehnsüchtig und doch isoliert (Eich), derb-optimistisch (Piontek), stolz und einsam (Wondratschek) oder von erschreckender Trostlosigkeit (Hodjak): Je nach Beschaffenheit ihrer Gesellschaft und des soziokulturellen Rahmens. Im Sinne de Riveras rücken dabei ganz verschiedene Klimata in den Blick: Das proletarische München in der Spätphase der Industrialisierung, also zu Beginn des 20. Jahrhunderts (Thoma), das hessische Ried der Zwischenkriegszeit (Langgässer), die Zweiklassengesellschaft Berlins kurz vor der nationalsozialistischen Machtergreifung (Kästner), ein Ostseebadeort während der Nazizeit (Eich), das schwäbische Donautal während des langsam greifenden Wirtschaftswunders (Piontek), das Mexiko der 1980er Jahre (Wondratschek) oder das rumänische Siebenbürgen in der Hochphase der Ceausescu-Diktatur (Hodjak). Die Frage, die mich diesbezüglich interessiert, bezieht sich auf die Möglichkeit, emotionale Klimata *adäquat* zu erfassen: In welchen Fällen handelt es sich um Projektionen, und wann haben wir es mit vergleichsweise objektiven Beobachtungen des lyrischen Ichs zu tun? Wie also ist der Bezug des Beobachters zum Beobachteten? Verweisen die genannten Deutungen notwendig auf den Deuter zurück, der sich zu diesen Leuten etwa identifizatorisch oder aber auch distanziert verhält?

<sup>65</sup> Joseph de Rivera: Emotional climate: Social structure and emotional dynamics, in: K. T. Strongman (Hg.): *International Review of Studies on Emotion*, Bd. 2, Chichester 1992, S. 197-218.

Um diese Frage zu beantworten, bietet sich ein schrittweises Vorgehen an. Die vorliegenden Gedichte lassen sich zunächst in zwei große Gruppen unterteilen: Gedichte, in denen das lyrische Ich ein Teil der im Gedicht beschriebenen Leute ist und im *pluralis auctoris* spricht – dies ist bei Erich Kästner und implizit wohl bei Piontek der Fall –, und Gedichte, in denen der Autor sich gerade nicht zu den von ihm beobachteten Leuten zählt. Diese Distanz kann ihrerseits verschiedene Gründe haben: Thoma distanziert die von ihm beschriebenen Leute, weil sie schlicht arm sind, in ihrer Armut allerdings bedauerns- und unterstützenswert. Bei Langgässer ist es in erster Linie das Misstrauen gegenüber dem von ihrem Gedicht beschriebenen Personenkreis, Eichs Gedicht changiert zwischen hochmelancholischer Empathie und Geringschätzung, bei Hodjak ist die Distanz durch die vollkommene Trostlosigkeit im Rumänien des mit Gewalt regierenden Ceausescu-Regimes motiviert. Aber auch die identifikatorische Bezugnahme kann unterschiedliche Gründe haben. Bei Kästner sitzen alle – sowohl das lyrische Ich wie auch die von ihm beschriebenen Leute – im gleichen Zug, bei Heinz Piontek dürfte die sympathetische Bezugnahme aus der grundsätzlich optimistischen Aufbruchsstimmung im Baden-Württemberg des frühen Wirtschaftswunders erklärbar sein, bei Wondratschek darf man vermuten, dass das lyrische Ich sich in der „Einsamkeit“ der mexikanischen Männer durchaus wiederfindet.

Auffallend dabei ist, dass nur das Gedicht Erich Kästners eine gleichnishafte Bildlichkeit verwendet, wohingegen die meisten der vorliegenden Gedichte eher eine Art Verhaltensforschung betreiben, um den Leuten ein gemeinsames emotionales Klima zu entnehmen. Der parabolische Charakter des Gedichtes Kästners basiert also darauf, dass die Parabel selbst „als ganze uneigentlich zu verstehen ist“, wie Renate von Heydebrandt im Anschluss an Rüdiger Zymner definierte.<sup>66</sup> In Kästners *Eisenbahngleichnis* wird das Leben der Leute als Reise durch die Zeit in einem Zug ohne Führer und Ziel dargestellt. Emotionale Klimata lassen sich jedoch keineswegs nur im bildlich-übertragenen Sinne erspüren, ihr „Sein“ besitzt in den meisten Fällen gerade keinen parabolischen, sondern einen „eigentlichen“ Charakter. Dieser lässt sich anhand kleiner und doch signifikanter Details erfassen, die ihrerseits auf das emotionale Klima beziehbar sind, also „Spuren“ im Sinne Sybille Krämers darstellen. Bei Eich sind es die matten Scheiben, durch welche die Leute nach draußen schauen, bei Piontek ist es ein derbes und auch lautes Essverhalten, bei Wondratschek das demonstrative Ausspucken der Männer, bei Hodjak schließlich ein aufsteigender Papierdrache, der in seiner Gegenbildlichkeit die Trostlosigkeit des emotionalen Klimas verdeutlicht. Solche Kleinigkeiten sind es, die das soziale Sensorium der vorliegenden Gedichte orientieren, selbst in Kästners *Eisenbahngleichnis*: Der schwere Atem des einzigen reichen Passagiers signalisiert dessen trotz der privilegierten Beförderung drückende Isolation.

<sup>66</sup> Renate von Heydebrandt: Parabel, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, hg. v. Klaus Weimar, Band III: P-Z, Berlin 2003, S. 11. Vgl. auch: Rüdiger Zymner: Uneigentlichkeit. Studien zur Semantik und Geschichte der Parabel, Paderborn u. a. 1991.

Ludwig Thoma: Heimarbeit (1906)

Die Mutter näht, die Tochter näht,  
Es wurde früh und es wurde spät,  
Das Mondlicht schien zum Fenster herein,  
Dann kam der dämmernde Morgenschein.

Die Mutter seufzt, die Tochter gähnt,  
Sie hat sich müde zurückgelehnt;  
Das Rad geht um, die Nadel tickt,  
Sie wäre beinahe eingenickt.

Sie redet müde vor sich hin:  
„Ach ja, die edle Kaiserin,  
Sie weiß es jetzt, wir sind schlimm dran,  
Und sagt es heute noch ihrem Mann.

Und, Mutter, wenn sie nun mit ihm spricht,  
Er soll uns helfen, so glaubst du nicht,  
Er wird uns helfen? Wenn er nur hört,  
Was seine Frau im Herzen empört.“

Die Mutter war eine Weile still.  
„Er will, mein Kind! O ja, er will,  
Doch mußt du wissen: die Armut heilt  
Nur, wer auch selber die Armut teilt.

Die Reichen, das ist eine andere Welt,  
Sie geben aus Mitleid von ihrem Geld,  
Und doch ist jeder von Abscheu berührt,  
Wenn er den Odem der Armut spürt.“<sup>67</sup>

Dieses Gedicht ist ein Grenzfall unseres Kapitels: Man könnte es möglicherweise auch unter der Rubrik der „Solidarität“ verbuchen, ist doch der Hintergrund dieser Zeilen ein Paradefall der „internationalen Solidarität“: Der Streik der Textilarbeiter im sächsischen Crimmitschau im Jahre 1904, aus dem schließlich auch die flächendeckende Etablierung von Arbeitsverträgen im Wilhelminischen Kaiserreich hervorging. Allerdings schildert Thoma in keinem seiner Werke Fabrikarbeiterinnen oder die Not gewerblicher Hilfskräfte, wenngleich diese auch in München groß war. Man kann gar vermuten, dass Thoma mit Mädchen oder Frauen dieser Stände nie in Berührung gekommen ist, anders als beispielsweise Brecht oder Tucholsky. Wenn Ludwig Thomas Gedicht den armen Leuten nachspürt, dann ist diese Beobachtung also eher soziologisch denn politisch orientiert und auch deshalb auf eine Art Rollenprosa bezogen.

<sup>67</sup> Ludwig Thoma: Gesammelte Werke in sechs Bänden. Band 6, München 1968, S. 655.

Natürlich gelangten Nachrichten von Not und Elend der Werktätigen durch die Presse an die Öffentlichkeit, und gerade der *Simplicissimus* zeigte in Wort und Bild soziale Mißstände in Deutschland auf. Auch Thoma trägt mit seinem Gedicht *Heimarbeit* zu dieser Form der Aufklärung bei: Die letzten Verse artikulieren gar ein nahezu sozialistisches Gedankengut. Und doch geht es hier eher um das emotionale Klima denn um die Formulierung von Solidarität, wie wir dies später aus Gedichten Lachmanns, Mühsams, Landauers oder dann Brechts kennen. Thoma bleibt nur bei den Leuten, ohne Partei zu ergreifen: Zwei Näherinnen, Mutter und Tochter, sind erschöpft von überlanger Arbeitszeit, denn sie nähen bis tief in die Nacht, um finanziell über die Runden zu kommen. Die Tochter hofft auf Besserung ihrer Lage; der Kaiser werde Abhilfe schaffen, so ihre durchaus naive Hoffnung. Die Mutter hingegen ist resigniert und glaubt nicht daran, weiß sie doch sehr wohl, was die reichen Leute beim Gewährwerden ihrer Armut empfinden: Abscheu, ungeachtet allen wohlfahigen Mitleids. Sehr genau erkennen wir in diesen Zeilen den politischen Hintergrund: Als im Jahr 1904 sächsische Textilarbeiter, darunter Frauen, auf die Straße gingen und die Polizei auf die Demonstranten schoß, reagierte der *Simplicissimus* mit einem Beiblatt „Die Not der Weber in Sachsen“; in dieser Ausgabe findet sich auch das Gedicht Ludwig Thomas. Dieses erfasst präzise das Denken der Zeit, denn es spielt in der Figur der Tochter an auf die Bittadressen, die Frauen an die Kaiserin Auguste Viktoria, Gemahlin Wilhelms II. und letzte deutsche Kaiserin und Königin von Preußen, richteten. Ihm fehlt jedoch noch ganz der Tonfall des linkspolitisch engagierten Expressionismus, wie er später etwa von Johannes R. Becher, Franz Werfel, Paul Zech, Walter Hasenclever, Albert Ehrenstein, Alfred Wolkenstein, Ernst Toller, Carl Einstein oder Iwan Goll formuliert wurde. Eben darum aber ist das Gedicht ein so präzises Dokument für das emotionale Klima der Wilhelminischen Epoche vor dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs: Kaiserstreue, die selbst angesichts der unmittelbar empfundenen sozialen Not nicht wirklich bezweifelt wird.

Elisabeth Langgässer: Die Gartenwirtschaft (1924)

Sieh, vor der leuchtenden Lämpchen  
zärtlich bemaltem Papier,  
hinter dem luftigen Gitter  
schattenhaft sitzen wir hier.

Plötzlich umweht es uns kühler,  
Nacht fällt auf Gläser und Tuch,  
spürt ihr der fremden Chinesen  
bitterlich gelben Geruch?

Ach, ich erkenne euch alle:  
Freund, mir zur Linken, du bist  
ein eleganter Verräter,  
du ein geheimer Sadist.

Zwischen dem Mond und der Straße,  
 leise von Schwermut umlaubt,  
 hebt ihr das tierisch erstaunte,  
 göttlich gebildete Haupt.

Laßt euch im Schauen umfassen!  
 Fern von Entsetzen und Lust  
 faßt euch unendlich die tiefe,  
 selber verdunkelte Brust.<sup>68</sup>

Man muss beim Lesen dieses frühen Gedichtes von Elisabeth Langgässer deren dichterischen Katholizismus im Hinterkopf behalten, dessen Ziel es bekanntermaßen war, „die persönliche Sünde in den lebendigen Rhythmus von Fall und Erlösung einzubeziehen“. Erbschuld und „persönliche Sünde“ sei eine „geheimnisvolle Notwendigkeit“, wie Langgässer mit Kirchenvater Augustinus annahm: „das Wort von der ‚glückseligen Schuld‘, der ‚wahrhaft notwendigen Sünde Adams‘“ sei ihrer „Generation wieder das Tor und der Durchbruch in die mächtige, herzerweitende Geisteshaltung der kühnen jungen Kirche geworden.“<sup>69</sup> Dass es auch in dem vorliegenden Gedicht um Schuld geht, das ist unschwer zu erkennen: „Freund, mir zur Linken, du bist/ein eleganter Verräter,/du ein geheimer Sadist.“ Das soziale Sensorium Langgässers ist also im Unterschied zu demjenigen Thomas extrem religiös orientiert und trägt zudem ein deutlich misanthropisches Vorzeichen, das hier jedoch eher der verächtlichen Gemengelage aus Hinterhältigkeit und Scheinheiligkeit gilt, welche die Gesellschaft in dieser Gartenwirtschaft offenkundig prägt.

Rätselhaft an diesem aus sozialer Perspektive durchaus realistisch gestalteten Gedicht ist und bleibt dessen zweite Strophe, deren Sinn sich nur zögerlich erschließt. Vermutlich aber dient diese als Vorbereitung auf die dann folgenden Strophen, in denen sich das lyrische Ich ja als scharfsinniger Beobachter inszeniert, der die Abgründe seiner Kollegen beim Umtrunk in dieser Gartenwirtschaft schonungslos aufdeckt und benennt. Vorbereitend ist die zweite Strophe also, weil sie im Erspüren der fremden Chinesen bereits auf die Feinsinnigkeit des lyrischen Ichs anspielt. Das „tierisch erstaunte, göttlich gebildete Haupt“ der sie umgebenden Personen ist also für die spürende Kennerin der Mitmenschen eine reine Fassade. Um diese menschliche Wirklichkeit im Abglanz versammelt sich das Gedicht. Es bedient sich der Kreuzreimstrophe aus daktylischen Dreihebern mit weiblich/männlich alternierendem Verschluss, wie sie Langgässer auch etwa im Gedicht *Vollerblühte Rose* verwendete: „Fátum, als ób es noch schlíefe,/Schíilde, geháemmert und glátt“.

68 Elisabeth Langgässer: Gedichte, Hamburg 1959, S. 208.

69 Zitiert nach: Karlheinz Müller: Elisabeth Langgässer: eine biographische Skizze, Darmstadt 1990, S. 103.

## Erich Kästner: Das Eisenbahngleichnis (1931)

Wir sitzen alle im gleichen Zug  
 und reisen quer durch die Zeit.  
 Wir sehen hinaus. Wir sahen genug.  
 Wir fahren alle im gleichen Zug  
 und keiner weiß, wie weit.

Ein Nachbar schläft; ein anderer klagt;  
 ein Dritter redet viel.  
 Stationen werden angesagt.  
 Der Zug, der durch die Jahre jagt,  
 kommt niemals an sein Ziel.

Wir packen aus, wir packen ein.  
 Wir finden keinen Sinn.  
 Wo werden wir wohl morgen sein.  
 Der Schaffner schaut zur Tür herein  
 und lächelt vor sich hin.

Auch er weiß nicht, wohin er will.  
 Er schweigt und geht hinaus.  
 Da heult die Zugsirene schrill.  
 Der Zug fährt langsam und hält still:  
 die Toten steigen aus.

Die erste Klasse ist fast leer.  
 Ein feister Herr sitzt stolz  
 im roten Plüsch und atmet schwer.  
 Er ist allein und spürt das sehr  
 Die Mehrheit sitzt auf Holz

Wir reisen alle im gleichen Zug  
 zur Gegenwart in spe.  
 Wir sehen hinaus. Wir sahen genug.  
 Wir sitzen alle im gleichen Zug

und viele im falschen Coupé.<sup>70</sup>

Zweifelloos erweckt dieses Gedicht den Eindruck, nicht wirklich in die Reihe dieses Kapitels zu passen. Es scheint weit weniger atmosphärisch, da es sich nicht auf ein soziales Klima, sondern weit abstrakter auf bestimmte soziale Strukturen bezieht. Zudem signalisiert allein der Titel des Gedichtes, dass wir es mit einem parabolischen Text zu tun haben, der keinen konkret sinnlichen, sondern einen uneigentlichen bzw. sinnbildlichen Inhalt hat. Und zu guter Letzt steht dieses Gedicht un-

<sup>70</sup> Erich Kästner: Doktor Erich Kästners Lyrische Hausapotheke: Gedichte für den Hausbedarf der Leser, Zürich 1936, S. 19f.

ter einem anderen Genrebezug: Das *Eisenbahngleichnis* gehört zu jenen Texten, die Erich Kästner für das Kabarett schrieb. Dies dürfte vor allem erklären, warum dieses programmatische Eröffnungsgedicht von Kästners 1936 erschienenem Bestseller namens *Lyrische Hausapotheke* als Parabel angelegt ist: Es geht um Satire. Das Gedicht illustriert also das Leben und Zusammenleben der Menschen als satirische Zugfahrt an ein unbekanntes Ziel, bis zu welchem nur die Toten auf der Strecke aussteigen. Die Passagiere selbst werden über alle vorhandenen Klassenunterschiede hinweg gleichermaßen an das gleiche, ihnen nicht bekannte Ende befördert. Freilich gehen auch soziale Details ein, die sich in unserem Sinne leiblich spüren lassen: „Die Mehrheit sitzt auf Holz“, was der konkret historischen Tatsache Rechnung trägt, dass die Bahnreisenden der Zweiten Klasse zu Zeiten Kästners in der Tat auf Hölzbänken Platz nahmen. Die Erste Klasse sei dagegen „fast leer“, was ebenfalls unschwer den Gegebenheiten der von der Weltwirtschaftskrise der Zwischenkriegszeit verursachten Zweiklassengesellschaft der Weimarer Zeit entnommen sein dürfte. Doch nicht nur diese eminenten sozialen Problemfelder, sondern auch Anspielungen auf unglückliche Lebensplanung – „wir sitzen alle im gleichen Zug/und viele im falschen Coupé“ – sind in das Gleichnis mit aufgenommen.

Man darf daher trotz des signifikant parabolischen Titels fragen, ob diesem Gedicht nicht doch die Wahrnehmung eines sozialen Klimas zugrunde lag. Bedenkt man das enorme und hinlänglich bekannte Gespür Kästners für die Situationskomik des Alltäglichen, dann scheint es sogar fast ausgeschlossen, dass diesen Zeilen nicht wenigstens ein Hauch jener für moderne Stimmungslyrik grundlegenden Impression – der Abduktion leiblicher Erfahrungen – zukam. Denn es ist ja eine konkrete Szenerie, auf die dieses Gedicht anspielt: Eben eine Zugfahrt, deren Beschreibung durchaus Ähnlichkeiten hat mit den oftmals so wunderbaren Szenarien des Alltags, wie sie Kästner gerade in der *Lyrischen Hausapotheke* immer wieder darstellt. Freilich verzichtet Kästner auch in diesem Gedicht auf die traditionelle Instanz des „lyrischen Ichs“, das in den sogenannten Rollengedichten der *Lyrischen Hausapotheke* ja generell durch einen fingierten Sprecher ersetzt ist, dessen Perspektive sich der Autor mimetisch anverwandelt. Aber gerade dieser fingierte Sprecher ist es, der im *Eisenbahngleichnis* mitzureisen scheint, wenn etwa die zweite Strophe von den benachbarten Zuginsassen, die dritte vom Schaffner oder die fünfte Strophe von den Befindlichkeiten des einsamen Herren in der ersten Klasse spricht. In der ersten Druckversion, die am 10. August 1931 in der Zeitschrift *Simplicissimus* erschien, ist z. B. die Zeile „Ein feister Herr sitzt stolz“ noch durch eine Beobachtung geprägt: „Ein dicker Mensch sitzt stolz“, so heißt es da. Wie immer dem sei: Das von Kästner empfundene soziale Klima ist gekennzeichnet durch den Verlust an moralischen Werten, dessen Konsequenzen zunehmende Anonymität, Entfremdung und Entindividualisierung des einzelnen in der industriellen Massengesellschaft, aber auch ökonomische Benachteiligung und politische Unterdrückung sind. Anders erscheint dies nun beim frühen Günter Eich.

## Günter Eich: Durch die blinden Scheiben (1936)

Durch die blinden Scheiben  
 Sehn sie im Dorf hinaus,  
 es weht von kahlen Bäumen  
 ein Hauch bis in das Haus.  
 Sie sehn, wie der Wind die Flocken treibt  
 Und horchen als käme wer,  
 und warten, daß jemand ihnen schreibt  
 von irgendwoher.

In den blinden Scheiben  
 Hängt ein Gespinst von Eis,  
 der Winter wird lange bleiben  
 so einsam und so weiß.  
 Sie sehn, wie der Wind die Flocken treibt  
 Und horchen als käme wer,  
 und warten, daß jemand ihnen schreibt  
 von irgendwoher.

Durch die blinden Scheiben  
 spürt man den Nebelduft,  
 die Krähen am Himmel schreiben  
 Zeichen in die Luft. Sie treiben im weißen Winde fort  
 mit Flügelschlägen schwer, -  
 – undeutlich das schwarze Zauberwort -  
 und dann ist der Himmel leer.<sup>71</sup>

Das Gedicht ist Teil des am 26. 1. 1936 im Berliner Mittelwellensender erstmals ausgestrahlten Hörspiels *Die Tasche des Landbriefträgers Döderlein*. Es gehört damit zum Frühwerk Eichs, also jener Phase, die noch sehr eindeutig vom Einfluss der magischen Naturlyrik um die Autoren der Zeitschrift *Die Kolonne* geprägt gewesen ist. Wir erkennen dies an der Spezifik, mit welcher Eich die lyrische Darstellung eines „emotionalen Klimas“ variiert: Den in den beiden ersten Strophen geschilderten Menschen, die in Einsamkeit auf eine Nachricht aus der Ferne oder auf einen Besuch warten, erscheint der Flug der Krähen als ein undeutlich bleibendes Zeichen oder Zauberwort, also als eine verblichene, einstmals magische Erfahrung. Aber Eich ist viel näher dran an diesen einsamen Leuten: Es fehlt sowohl Ludwig Thomas Geste einer politischen Solidarisierung wie auch der bei Langgässer so dominante misstrauische Argwohn. Stattdessen dominiert der melancholische Blick, der zwar in den beiden ersten Strophen den ungetrösteten, in die Leere der Landschaft blickenden Menschen zugeschrieben, in der dritten Strophe jedoch bereits im Anonymus „man“ auf das lyrische Ich übergegangen scheint. Grund für diese leise Ingression in das zuvor distanzierte emotionale Klima dürfte wohl die in der dritten Strophe beschriebene Magie des Auspiciums sein. Dies verdeutlichen

71 Günter Eich: Gesammelte Werke Bd. 1: Gedichte, a. a. O., S. 211.

andere lyrische Beispiele wie etwa Günter Eichs Gedicht *Ende des Sommers* aus *Botschaften des Regens*: „Dem Vogelzug vertraue ich meine Verzweiflung an“. Diese spezifische Sehnsucht der Provinz ist es, welche das lyrische Ich zunächst an den Menschen hinter den „blinden Scheiben“, dann aber zunehmend auch an sich selbst erfasst. Es ist das sehnsuchtsvoll-gelangweilte Warten in den Herbst- und Winterzeiten, geprägt vom Horchen und Hoffen auf ein dennoch ausbleibendes soziales Zeichen, sodass letztlich nur der „Vogelflug“ eine hoffnungsvolle Ahnung mit sich fortträgt und so von der bitteren Erkenntnis des Isoliertseins entlastet. Der Vogelflug verkörpert daher zwei Aspekte: sowohl die reale empirische Unfreiheit als auch deren Sublimation in der poetischen Freiheit. Eich verwendet den Eichendorffschen Begriff „Zauberwort“, um die Signatur der Vogelschrift zu charakterisieren, wobei dieses Zitat freilich den Versuch erkennen lässt, an die Stelle einer romantischen Naturmagie provinzielle, ja fast existentielle Leere zu setzen.

Heinz Piontek: Das Mahl der Straßenwärter (1953)

Im Teerfaßschatten kauen sie gelassen  
durchwachsenen Speck und weißes Kümmelbrot  
und spucken aus, wenn sie die Messer fassen,  
und blinzeln nach dem Limousinenrot.

Die Kaffeeflasche gluckst, die Krusten brechen,  
dem Alten hängt im Bart das gelbe Ei,  
der Ziegenkäse hindert sie beim Sprechen,  
der Mittag zieht als Butterduft vorbei.

Durchs Grabengras rolln die verschwitzten Hüte,  
die Männer wischen sich das Fett vom Mund,  
bei Schaufeleisen und Kamillenblüte  
spürn sie des Daseins wunderlichen Grund.

Sie stopfen Krüll in die zerbißnen Pfeifen,  
ein Becher Kirschnaps treibt ihr zähes Blut.  
Das Künftige, schon ist's für sie zu greifen  
im Schotterhügel. He – die Welt ist gut!<sup>72</sup>

Man kann diesem Gedicht sehr deutlich entnehmen, dass es ihm um ein soziales Klima und nicht um die Darstellung des Mittagessens geht. Dies wird nicht nur dann ersichtlich, wenn man äußere, in den vorliegenden Zeilen selbst nicht eigens artikulierte Aspekte wie etwa das zeitnahe Wirtschaftswunder oder die Aufbruchstimmung der jungen BRD zur Deutung hinzuzieht. Es wird auch nachvollziehbar angesichts der letzten Zeile: Der Optimismus und die Zukunftsperspektive sind der eigentliche Fluchtpunkt dieses deftigen Mahls. Man könnte daher Gerhard

72 Heinz Piontek: Gesammelte Gedichte, Hamburg 1975, S. 40.

Rademacher zustimmen, der in diesem Gedicht die Darstellung einer perfekten Idylle, gar „ein leicht gräzisiertes ‚deutsches‘ Arkadien“<sup>73</sup> erkannte. Die Frage für uns ist freilich, ob hier auch ein Akt der Einfühlung vorliegt und nicht vielmehr eine Art lyrischer Bildbeschreibung. Die Wortwahl ist – dem Thema gemäß – alltäglich und derb, Piontek taucht geradezu ein in die sinnliche Erfahrung des Essens: „Teerfassschatten“, „Speck“, „Kümmelbrot“, „Ziegenkäse“, „Krüll“ und „Kirschnaps“ sind die Stimuli dieses Szenarios. Vollkommen ausgeblendet ist dagegen der etwa bei Thoma oder Kästner vorherrschende Blick des Satirikers: Die Straßenwärter blinzeln zwar nach dem Limousinenrot, doch sind sie keineswegs motiviert durch Neid auf den Wohlstand desjenigen, der da mit seiner Karosse vorbeirauscht. An die Stelle der externen Beobachtung tritt eine regelrechte Immersion ins Sinnliche, das lyrische Ich erscheint inmitten der ihr einfaches, aber kerniges Mahl verzehrenden Arbeiter, die ihre Pfeifen stopfen und ihren Schnaps trinken. Auch deren Weltanschauung wird nicht wie etwa bei Thoma diskreditiert: Der ungebrochene Glaube an den Sinn des Lebens, der schon im Nächstliegenden, im Schotterhügel aufscheint, wird vom lyrischen Ich durchaus geteilt.

Piontek ist also kein Satiriker, sondern ein Künstler, der seine soziale Stimmung geradezu malt, ohne an diesen ganz einfachen, essenden und trinkenden Menschen irgend zu zweifeln. Das Spüren der Leute ist hier ein synästhetischer Akt, der durchaus an van Goghs Kartoffeleßer bzw. *De Aardappeleters* denken lässt. Denn ziehen wir van Goghs Äußerungen heran – „Ich habe mich nämlich sehr bemüht, den Betrachter auf den Gedanken zu bringen, daß diese Leutchen, die bei ihrer Lampe Kartoffeln essen, mit denselben Händen, die in die Schüssel langen, auch selber die Erde umgegraben haben; das Bild spricht also von ihrer Hände Arbeit und davon, daß sie ihr Essen ehrlich verdient haben.“<sup>74</sup> –, dann ist eine durchaus gemeinsame Intention erkennbar. Wie van Gogh scheint auch Piontek das Ziel verfolgt zu haben, an eine ganz andere Lebensweise zu erinnern „als die unsere, die der Gebildeten“. So entsteht eine Beschreibung sehr konkreter und eben deshalb angenehmer Deutlichkeit, gar mit einem abschließenden Versichern, dem man Ironie nicht anmerkt, falls sie beabsichtigt sein sollte. Die ruhigen fünfhebigen Jamben mit wechselnd weiblichem und männlichem Reim stellen nur dar, eindeutig, auch derb in der Wortwahl, wie es dem Gegenstande angemessen ist, kaum aber, wie Manfred Seiler betont, jemals fatal (dem Alten hängt das Ei nur des Reimes wegen im Bart), gelegentlich gar eine Schnörkel der Deutung anhängend: Das Blinzeln nach dem Limousinenrot als nach dem geneideten Unerreichten, das vorbeifährt; das ‚Künftige‘, d. h. das zielgebende, sinnsetzende Vertrauen in ‚des Daseins wunderlichen Grund‘ ist sicherlich für den Straßenwärter zu greifen im Schotterhügel als dem nächst zu Bewältigenden.<sup>75</sup>

73 Gerhard Rademacher: Von Eichendorff bis Bienek, Schlesien als offene literarische „Provinz“. Studien zur Lyrik schlesischer Autoren des 19. und 20. Jahrhunderts im transregionalen Kontext, Wiesbaden 1993, S. 383.

74 Vincent van Gogh: Sämtliche Briefe, hg. Fritz Erpel & übers. Eva Schumann, Frankfurt am Main 1985.

75 Manfred Seidler: Moderne Lyrik im Deutschunterricht, Frankfurt 1965, S. 114.



Bewahrt und weiterentwickelt hat Hodjak die Fähigkeit, wirkungsvoll-sinnliche Bilder zu schaffen, die nun aber weniger Erkenntnis- als Stimmungswerte transportieren. Durch die metaphorische Vergegenwärtigung werden diffuse Empfindungen greifbar. Dabei sind die Augenblicke, um die die Gedichte kreisen, alltäglich: Urlaubs- und Selbstgespräche, Wachträume in der Badewanne, Aussteigen aus dem Flugzeug, flüchtige Liebesbegegnungen, Ausblicke aus dem Fenster usw. Gedämpfte Melancholie überflutet immer wieder die mühsam aufrechterhaltene Fassung.<sup>77</sup>

### Wolf Wondratschek: Die Einsamkeit der Männer (1983)

Da sitzen Männer vor einem Haus  
und trinken und träumen vom Töten.  
Sie sehen Frauen im Vorübergehn erröten  
und spucken aus.

Sie töten für ihre Ehre  
und tanzen, wenn sie trauern –  
als ob der Tod ohne Schrecken wäre  
über den eingestürzten Mauern

ihrer Einsamkeit.  
Nicht das Leben ist die Zeit  
der Liebe. Liebende verlieren sich;

kaum daß sie einander nahe spüren,  
sind sie Fremde – und sie gehen unversöhnlich  
Wege, die in Labyrinth führen.

Wir kennen den Hintergrund dieses Gedichtes: Um 1980 hielt sich Wondratschek für Recherchen im Auftrag verschiedener Zeitschriften in Mexiko und den USA auf und bewegte sich dabei auf den Spuren des britischen Schriftstellers Malcolm Lowry. So entstanden Wondratscheks *Mexikanische Sonette* mit dem Titel *Die Einsamkeit der Männer*, in denen es neben dem Leben Lowrys zudem um Alkohol, Wondratscheks Frau Yvonne und die weibliche Habgier geht. Dies lässt wiederum vermuten, dass das in diesem Gedicht geschilderte emotionale Klima männlicher Einsamkeit keineswegs aus der Beobachtung zweiter Ordnung hervorging, sondern zu einem Gutteil auch als Affirmation verstanden werden kann. Dies zumindest ist die These Hans Hiebels: Die pathetischen *Mexikanischen Sonette* propagierten „den mexikanischen ‚Machismo‘ und anachronistischen Männlichkeitskult als Heilmittel für die angeknackste Männerrolle unserer Tage“, wie Hiebel anhand der Strophe „die Männer trinken und träumen vom Töten“ ausführt.<sup>78</sup> Und doch ist die hier beschriebene und von Ehre geprägte Männerrolle natürlich extrem ele-

<sup>77</sup> Peter Motzan: Die rumäniendeutsche Lyrik nach 1944. Problemaufriß und historischer Überblick, Cluj-Napoca 1980, S. 155.

<sup>78</sup> Hans Hiebel: Das Spektrum der modernen Poesie, a. a. O., S. 512.

gisch gebrochen, was der zweite Teil des Gedichtes zeigt, der die hinter der Fassade aus Ehre, Stolz und archaischem Kriegerethos spürbare Einsamkeit dieser Männer ins Allgemeine überführt, welches wohl auch dem Europäer gilt. Demnach scheint – auch vor dem biographischen Hintergrund – das hier erfasste emotionale Klima eine Art Spiegelbild des lyrischen Ichs, dem ein ähnlich schicksalhafter Weg ins Labyrinth männlicher Einsamkeit offenkundig bestens vertraut ist.

### E) Solidarität spüren

Wir haben gegen Ende dieses Kapitels zur Empathie einen Unterschied gemacht zwischen dem Erspüren eines emotionalen Klimas im Sinne Joseph de Riveras und den sogenannten „fellow feelings“ im Sinne Robert Sugdens, die sich am ehesten als solidarisches Wir-Gefühl begreifen ließen. Nach Sugden sind solche *fellow feelings* grundlegend für das Entstehen politischer Gemeinsamkeiten: Sie basieren auf einer emotionalen Zustimmung für eine Partei, wobei diese Zustimmung nach Sugden aus intensiven gemeinsamen Erlebnissen hervorgeht. Gerade das Gefühl der Solidarität bedarf in Zeiten des sich schärfenden Wettbewerbs in den Lebensverhältnissen von Wirtschaft und Gesellschaft solcher *fellow feelings*.<sup>79</sup> Nach Sugden ist das Erspüren von Gemeinschaft also weit mehr als nur eine kollektive Emotion. Ein *fellow feeling* ist als solidarisches Zusammengehörigkeitsgefühl aber auch zu unterscheiden von jener institutionalisierten Solidarität, wie sie etwa in sozialstaatlichen Einrichtungen oder auch den ehemaligen Staaten des Warschauer Pakts vorherrschte. *Fellow feelings* sind Gefühlszustände, die gerade nicht in instrumentalisierten sozialen Interaktionen entstehen, und die zudem nicht auf rationalen Entscheidungen, sondern eben auf gemeinsamen Erlebnissen basieren. Deshalb gehen sie auch wesentlich aus Freiwilligkeit hervor und können sich so auch gegen staatliche Institutionen richten. Das Solidaritätsgefühl wendet sich freilich nicht unmittelbar gegen das Modell des Sozialstaats selbst, wohl aber dagegen, dass dieser vorschriftsmäßig auf dem Solidaritätsgedanken aufbauen solle.<sup>80</sup> Es fokussiert stattdessen ein spontanes Solidaritäts- und Gemeinschaftsgefühl, welches besonders in politischer Lyrik von Relevanz ist, wie man spätestens sei Bertolt Brechts *Solidaritätslied* von 1929 weiß:

Vorwärts, und nicht vergessen,  
 worin uns're Stärke besteht!  
 Beim Hungern und beim Essen,  
 vorwärts und nicht vergessen  
 die Solidarität!

Auch die vorliegenden Gedichte artikulieren eine Haltung der Verbundenheit mit dem Lebensschicksal anderer bzw. den Zusammenhalt zwischen gleichgesinnten

<sup>79</sup> Kurt Bayertz (Hg.): *Solidarität. Begriff und Problem*, Frankfurt am Main 1998, S. 38ff.

<sup>80</sup> Ebd., S. 34f.

oder gleichgestellten Individuen und Gruppen. Und doch ist die Sache so einfach nicht. Zwei Gedichte formulieren die Solidarität mit den Opfern aus der Perspektive des Opfers: Dies ist der Fall in Hedwig Lachmanns *Ewige Gegenwart*, welches nicht nur die jüdischen Leidensgeschichte in der Diaspora thematisiert, sondern im Grunde allen unrechtmäßig Gejagten und Verstoßenen dieser Erde Solidarität zukommen lässt. Dieses Solidaritätsgefühl mit dem jüdischen Volk ist sicherlich mehr denn nur ein *fellow feeling*. Aber es hat seine Wurzeln im Sinne der Definition Sugdens in kollektiven Erlebnissen, die Lachmann, welche im Wilhelminischen Kaiserreich zweifellos zu den bedeutenden jüdischen Schriftstellern zählte, nicht nur mit ihrem Gatten, dem deutsch-jüdischen Intellektuellen Gustav Landauer, sondern mit der jüdischen Gemeinde generell gemein hatte. Solidarität, Mitgefühl und Gemeinsamkeit meint in eben diesem Sinne Sugdens also, das fremde Leid so zu spüren, „als wäre ich selbst unterjocht!“ In ähnlicher Form formuliert das Gedicht Ernst Mühsams die Solidarität mit den Opfern aus der Sicht des Opfers selbst: „Genossen, Mut! Die stärkste Kette bricht“, was gleichbedeutend ist mit der suggestiven Zeile: „Spürt ihr die Sonne durch die Nebel dringen?/Ihr Strahlenbohrer schweißt das Kerkertor./Gebt acht – die Fesseln lockern sich, Genossen!“ Dagegen artikuliert Johannes R. Bechers Gedicht *Die Asche brennt auf meiner Brust* aus der Perspektive des historischen Täters ein nachträgliches Solidaritätsgefühl mit den historischen Opfern – in diesem Falle des Holocausts.

Wir haben es bei den Gedichten Lachmanns, Mühsams und Bechers also auf je unterschiedliche Art und Weise mit eindeutiger Parteinahme zu tun. Dreierszenarien finden dagegen erst dann statt, wenn sich das lyrische Ich dieser Parteinahme entzieht, wenn es also die Position des externen Beobachters einnimmt. Dies ist der Fall bei Biermann und Brecht, deren Gedichte die „fellow feelings“ anderer quasi von außen beobachten: Beide Gedichte schildern auf ihre Art den Zweikampf zweier Parteien, ohne sich dabei einer der beiden Parteien zuzuordnen. Sie beharren also auf der Position des satirischen Beobachters und schaffen so allererst eine trianguläre Konstellation. Bei Brecht haben wir es z. B. mit einer Parabel auf die deutschen Nachkriegsverhältnisse zu tun, einer Gesellschaftssatire auf den militärischen Ordnungsstaat, der gegen die Menschlichkeit der „Roten“ antritt und schließlich von dem „großen roten Bären“ vernichtet wird: Wirklich identifikatorisch verhält sich das lyrische Ich zu keiner der beiden Parteien. Und bei Biermann wird die Frage erörtert, welche Auswirkungen die Entführung und der Mord von Hanns Martin Schleyer sowie die Selbstmorde von Baader, Ensslin und Raspe auf das Klima in der BRD hatten. Das Land, ja sogar die Wolken haben sich geteilt in das Lager der Gejagten und der Jäger: Die Gejagten sind jedoch die einstmals zerstrittenen sozialen Klassen: „Es macht sich breit eine dumpfe/Gefährliche Brüderlichkeit.“ Die wahren Probleme und Konflikte der – kapitalistischen – Gesellschaft werden durch diesen solidarischen Schulterschluss vernebelt, so urteilt der überparteiische Sprecher des Gedichts. Die Solidarität, die in beiden Fällen erspürt wird, geht also nicht vom lyrischen Ich aus, sondern ist eine Solidarität innerhalb der beschriebenen Szenarien: Darin liegt der große Unterschied zu den Gedichten Lachmanns, Mühsams und Bechers.

Wie verhält sich diese erste Beobachtung zur Empathie-Theorie Breithaupts? Wir könnten mit Breithaupt die zuvor unterschiedenen zwei Typen als rein identifikatorische (Lachmann, Mühsam, Becher) und als wirklich empathische (Brecht, Biermann) Gedichte bezeichnen. Breithaupt unterscheidet also Empathie von schlichter Identifikation, insofern Letztere eher kritisch als „imaginäre Verschmelzung der Perspektiven von Beobachter und Beobachtetem“ begriffen wird. Im Unterschied zur Identifikation, welche „tendenziell total und situationsunabhängig“ sei, bleibe eine Parteinahme „an die eine Situation des Konflikts gebunden“: „Bereits im nächsten Konflikt kann man die Partei eines anderen ergreifen.“<sup>81</sup> Die Parteinahme als Voraussetzung der Empathie ist also nach Breithaupt ein Mittel, Gruppenzusammenhalt zu erreichen, um andere Gruppen erfolgreich zu bekämpfen. Eben darin liegt die Schwierigkeit, wenn wir nun nach den Möglichkeiten der Zuordnung fragen. Sind die Gedichte Lachmanns, Mühsams und Bechers eher rein identifikatorisch? Sind die Gedichte Brechts und Biermanns dagegen überhaupt empathische Gedichte, oder vermeiden sie ganz kategorisch ein irgendwie geartetes *fellow feeling* mit einer der beiden von ihnen beschriebenen Parteien: Arbeiter und Militär im Falle Brechts, die „Unteren wie die Oberen“ im Falle Biermanns? Dass die Antwort auf diese Fragen schwer zu geben ist, liegt weniger an den Gedichten denn vielmehr an den blinden Flecken in Breithaupts Konzept, dass unseren zuvor beobachteten Befund nämlich letztendlich *nicht* bestätigt. Denn während nach Breithaupt die Empathie nur als „Parteinahme in einer Dreierszene“ definiert ist, konnten wir vielmehr sehen, dass Dreierszenarien nur dadurch entstehen können, wenn es zu keiner Parteinahme kommt, sich das lyrische Ich also als externer Beobachter, als ausgeschlossener Dritter versteht und verhält. Und doch bleibt ein Aspekt nachdenkenswert: Wie immer man die Dreierszene herleiten mag, wenn sie vorliegt, dann scheint sie auch in unseren Gedichten nur narrativ zu entstehen. Gerade also die von Breithaupt behauptete narrative Struktur der Dreierszenen-Empathie ermöglicht uns, anhand der folgenden fünf Gedichte die Differenz zwischen einer Zweierszenen- und einer Dreierszenen-Empathie zu illustrieren. Denn narrativ sind eben die beiden eher „triangulären“ Gedichte Brechts und Biermann: Beide erzählen ein komplexes politisches Geschehen.

Hedwig Lachmann: Ewige Gegenwart (1911)

Um eine tausendjährige Fabel spürt  
Noch Gram mein Herz und geht hoch  
Wie Springkraut, das man berührt.

Um eine längst verschollene Untat trübt  
Sich noch mein Sinn und ergrimmt  
Ob des Frevlers, der sie verübt.

81 Breithaupt: Kulturen der Empathie, a. a. O., S. 165f.

Um die verjährte Schmach von Urahn sprüht  
 Noch Racheblut und glimmt  
 Im alt vererbten Geblüt.

Um die Erniedrigung von Geknechteten pocht  
 Mein Pulsschlag ungestüm,  
 Als wäre ich selbst unterjocht.<sup>82</sup>

Zu den engagiertesten und eindringlichsten AutorInnen der deutsch-jüdischen Linken des frühen 20. Jahrhunderts zählte zweifellos Hedwig Lachmann, die sich in ihrem Poem *Ewige Gegenwart* der jüdischen Leidensgeschichte in der Diaspora zuwendet und sich mit allen unrechtmäßig Gejagten und Verstoßenen solidarisch erklärt. Das Gedicht ist insofern programmatisch, als es in der von Ludwig Rubiner 1919 publizierten Anthologie *Kameraden der Menschheit. Dichtungen zur Weltrevolution* erschien, in dem sich die wichtigsten Autoren des linkspolitisch engagierten Expressionismus versammelten: Neben Hedwig Lachmann auch Johannes R. Becher, Franz Werfel, Paul Zech, Walter Hasenclever, Albert Ehrenstein, Alfred Wolkenstein, Ernst Toller, Carl Einstein oder Iwan Goll. Rubiners Literaturverständnis war ein dezidiert politisches, was er in seinem Nachwort zur Anthologie betonte: „Die Auswahl der Gedichte“ erfolge „nicht nach dem elenden Allerweltsstandpunkt des sogenannten ‚rein künstlerischen‘ Wertes.“ Und weiter: „Wir wissen, dass der ‚rein künstlerische‘ Wert unrein und ein Unwert ist; denn die Künstlerästhetik ist ein Denksystem des Bürgers, das die Abkehr von jeder entschiedenen Richtung auf den Kampf für die Gemeinschaft rechtfertigen soll, und das dem als Künstler Auftretenden ermöglichen will, die persönliche Verantwortung gegenüber den Mitmenschen abzulehnen.“<sup>83</sup>

An Lachmanns Gedicht erkennen wir die Anspielung auf die bürgerliche Ästhetik im Umgang mit der Terzinenform, auf welche unverkennbar Bezug genommen wird. Allerdings wird das in der ersten Zeile bewusst zitierte Metrum des italienischen Vorbilds, der jambische Fünfheber mit männlicher Kadenz, in den beiden Folgeversen auf einen gleichfalls männlich endenden Dreiheber verkürzt, zudem wird die eigentliche Verslogik, nach welcher sich das umarmende Verspaar der folgenden Strophe auf den mittleren Vers der vorhergehenden reimt, ebenfalls durchbrochen. Dennoch aber ist eine sprachliche Rhythmik des Gedichts unverkennbar, denn in jedem einzelnen Terzett sind ein männlicher Fünfheber und zwei männliche Dreiheber kombiniert, wobei allerdings die Dreiheber jeweils mit einer dreisilbigen bzw. anapästischen Betonung enden, also:

Um éine táusendjáhreige Fábel spúert  
 Noch Grám mein Hérz und geht hóch  
 Wie Spríngkraut, dás man berúehrt.

<sup>82</sup> Hedwig Lachmann: Gesammelte Gedichte. Potsdam 1919, S. 75.

<sup>83</sup> Ludwig Rubiner (Hg.): Kameraden der Menschheit. Dichtungen zur Weltrevolution. Eine Sammlung, Potsdam 1919, S. 173.

Auch grammatikalisch ist ein Parallelismus der Verse unverkennbar, insofern in allen vier Strophen jeweils ein Teil des lyrischen Ichs – Herz, Sinn, Racheblut und Pulsschlag – die schmachvolle Unrechtsgeschichte der jüdischen Diaspora im wahrsten Sinne umkreist, bzw. „um“ diese Geschichte herum „spürt“, trübt, sprüht oder pocht. Diese vergleichsweise einfache und formelhafte Wiederholungsstruktur dürfte wohl auf das solidarische Signal verweisen, das Lachmann mit diesem Gedicht zu geben versucht hat.

Erich Mühsam: Zuversicht (1922)

Mag auch der Kerkerketten Bleigewicht  
den Körper manchmal an den Boden zwingen -  
Genossen, Mut! Die stärkste Kette bricht  
und mit ihr jede Not; – nur eine nicht:  
die Mattigkeit geknickter Seelenschwingen.  
Spürt ihr die Sonne durch die Nebel dringen?  
Ihr Strahlenbohrer schweiß das Kerkertor.  
Gebt acht – die Fesseln lockern sich, Genossen!  
Dem Auge kommt das Blickfeld weiter vor;  
entwöhntes Klingens rauscht vertraut ans Ohr.  
Die Zukunft, von Vergangenen umflossen,  
strafft unsre Seelenfittiche: Empor!<sup>84</sup>

Das im Gedicht formulierte Gefühl der Zuversicht muss vor dem Hintergrund jener Inhaftierung gelesen werden, die Mühsam ab dem 15. Oktober 1920 im Gefängnis Niederschönfeld verbrachte. Nahezu alle Inhaftierten aus der Zeit der Räterepublik waren hier untergebracht, an diese dürfte sich der Kampftrup „Genossen“ richten. Im Zuge der Novemberrevolution wurde Mühsam Ende 1918 in München Mitglied des Revolutionären Arbeiterrats und befürwortete nach der Absetzung des Königs und der Ausrufung des Freistaates Bayern als demokratische Republik eine bayerische Räterepublik. Nach der Ermordung des bayrischen Ministerpräsidenten Kurt Eisner durch einen rechtsextremen Attentäter gehörte Mühsam mit Eugen Leviné zu den Initiatoren und Anführern der Münchner Räterepublik ab dem 7. April 1919. Nachdem diese Räterepublik am 2. Mai 1919 durch Reichswehr und rechtsnationalistische Freikorpsverbände niedergeschlagen worden war, wobei neben anderen auch sein Freund Gustav Landauer ermordet wurde, verurteilte man Mühsam als „treibendes Element“ zu 15 Jahren Festungshaft, von denen er fünf Jahre absaß. 1924 wurde er amnestiert, aus der Zeit dieser Inhaftierung berichten seine Tagebücher, die jüngst Chris Hirte für seine Mühsam-Biographie auswertete.<sup>85</sup>

<sup>84</sup> Erich Mühsam: Ausgewählte Werke, Bd.1: Gedichte. Prosa. Stücke, Berlin 1978, S. 144.

<sup>85</sup> Chris Hirte: Erich Mühsam- eine Biographie, Freiburg 2009.

## Bertolt Brecht: Liturgie vom Hauch (1924)

Einst kam ein altes Weib einher  
 Die hatte kein Brot zum Essen mehr  
 Das Brot, das fraß das Militär  
 Da fiel sie in die Goss', die war kalte  
 Da hatte sie keinen Hunger mehr.  
 Darauf schwiegen die Vöglein im Walde  
 Über allen Wipfeln ist Ruh  
 In allen Gipfeln spürest du  
 Kaum einen Hauch.

Da kam ein Totenarzt einher  
 Der sagte: Die Alte besteht auf ihrem Schein  
 Da grub man die hungrige Alte ein  
 So sagte das alte Weib nichts mehr  
 Nur der Arzt lachte noch über die Alte.  
 Auch die Vöglein schwiegen im Walde  
 usw.

Da kam einmal ein einziger Mann einher  
 Der hatte für die Ordnung keinen Sinn  
 Der fand in der Sache einen Haken drin  
 Der war eine Art Freund für die Alte  
 Der sagte, ein Mensch müsse essen können, bitte sehr  
 Darauf schwiegen die Vöglein im Walde  
 usw.

Kam mit einemmal ein Kommissar einher  
 Der hatte einen Gummiknüppel dabei  
 Und zerklopfte dem Mann seinen Hinterkopf zu Brei  
 Und da sagte auch dieser Mann nichts mehr  
 Doch der Kommissar sagte, dass es schallte:  
 So! jetzt schweigen die Vöglein im Walde  
 usw.

Da kamen einmal drei bärtige Männer einher  
 Die sagten, es sei nicht eines einzigen Mannes Sache allein.  
 Und sie sagten es so lang, bis es knallte  
 Aber dann krochen Maden durch ihr Fleisch in ihr Bein  
 Da sagten die bärtigen Männer nichts mehr.  
 Darauf schwiegen die Vöglein im Walde  
 usw.

Da kamen mit einemmal viele Männer einher  
 Die wollten einmal reden mit dem Militär  
 Doch das Militär redete mit dem Maschinengewehr  
 Und da sagten alle die Männer nichts mehr.  
 Doch sie hatten auf der Stirn noch eine Falte.  
 Darauf schwiegen die Vöglein im Walde  
 usw.

Da kam einmal ein großer roter Bär einher  
 Der wusste nichts von den Bräuchen hier, dass brauchte er nicht als Bär.  
 Doch er war nicht von gestern und ging nicht auf jeden Teer  
 Und er fraß die Vöglein im Walde.  
 Da schwiegen die Vöglein nicht mehr  
 Über allen Wipfeln ist Unruh  
 In allen Gipfeln spürest du  
 Jetzt einen Hauch.<sup>86</sup>

Es dürfte nicht zwingend notwendig sein, dieses berühmte Gedicht Bertolt Brechts in aller Ausführlichkeit zu deuten, da es uns eher um eine ganz spezifische Fragestellung geht. Inwiefern nämlich wird in diesem Gedicht auf der Basis eines triangulären Szenarios erzählt? Man könnte diese Frage mit Breithaupt folgendermaßen ausführen: Basiert das Zugehörigkeitsempfinden des Erzählers dieses Gedichts darauf, dass er „seine Entscheidung zur Parteinahme narrativ legitimiert“<sup>87</sup> Zunächst einmal erkennen wir an diesem Gedicht eine parabolisch überhöhte Kritik am Militär und an der Polizei, also jener Partei, gegen die sich der Erzähler zu wenden scheint. Über weite Strecken jedoch schildert das Gedicht aus neutraler Warte die Geschichte eines Konflikts. Dieser beginnt mit dem Hungertod der Alten, dem durchaus frivolen Gehabe des Arztes, dem Hilfsversuch eines Menschenfreundes, dem Eingreifen eines Kommissärs, dem vergeblichen Widerstand dreier intellektueller Revolutionäre mit Bärten, dem Zusammenbruch einer (wohl) roten Revolution sowie dem finalen Strafgericht des großen roten Bären. Dabei dürfte es leicht fallen, dieses parabolische Geschehen auf die Verhältnisse in der Weimarer Republik der keineswegs Goldenen 20er Jahre zu beziehen. Denn hier wird ein in ähnlicher Form auch etwa von Tucholsky kritizierter militärischer Ordnungsstaat sichtbar, der gegen die letztlich proletarische Bevölkerung antritt und erst durch den „großen roten Bären“ vernichtet wird.

Gesellschaftssatiren dieser Art im Moritatenstil finden sich öfter in der *Hauspostille: Apfelböck oder die Lilie auf dem Felde* oder *Von der Kindsmörderin Marie Farrar* wären etwa zu nennen. In der *Liturgie vom Hauch* wird aber durch die Refrainstrophen diese satirische Kritik mit Goethes *Ein Gleiches* assoziiert, wobei es zweierlei Deutungsmöglichkeiten gibt. Man kann diesen Bezug als Parodie lesen, insofern Goethes Verse durch den Kontext, aber auch durch die Umstellung der Verse und Worte einen grotesken Sinn erhalten, also einer Kontrafaktur ausgesetzt werden. Allerdings ist unklar, ob etwa die Vertauschung von Wipfel und Gipfel wirklich bewusst geschah, und auch die Verwendung von Vöglein, später dann Vögelein scheint eher ein Flüchtigkeitsfehler Brechts zu sein. Vor allem aber ist neben der Deutung der Zeilen als Parodie einer „bürgerlichen“ Hochkultur auch eine ganz andere Deutung möglich, dergemäß Goethes *Ein Gleiches* eher dazu dient, die spürbare Atmosphäre einer solidarischen Revolte zusätzlich zu verstärken. Dem entspräche auch der Schluss, denn wenn in diesem der Bär die „Vögelein im Wal-

86 Die Gedichte von Bertolt Brecht in einem Band, Frankfurt am Main 1981, S. 181.

87 Vgl.: Fritz Breithaupt: *Kulturen der Empathie*, a. a. O., S. 116.

de“ frisst, dann ist dies nur scheinbar eine Zerstörung des „schweigenden“ Bürgertums, denn dieses schweigt ja gerade im letzten Refrain zum erstenmal nicht mehr. Vielmehr scheinen hier die „Vögelein im Walde“ mit den Stimmen der Menschlichkeit identisch zu sein, welche das zuvor beschriebene Unrecht schweisam ertragen, in der letzten Strophe jedoch erstmals antworten und so ein – durch Goethes Gedicht verstärktes – neues soziales Klima schaffen. In diesem Sinne also wäre Brechts Montage keine Kontrafaktur oder Parodie, sondern diene vielmehr als Stimmungsverstärker, selbst wenn die Zeilen Goethes natürlich durch die von Brecht in den Strophen verwendete Umgangssprache deutlich gebrochen sind.

Für die zweite Lesart spräche nicht zuletzt der Inhalt des Gedichtes. Die Strophen selbst erzeugen zwar Anhaltspunkte für soziale Empörung, wenn man etwa „die hungrige Alte“ lebendig begräbt, dem sich darüber empörenden „Mann“ mit einem „Gummiknüpel [...] seinen Hinterkopf zu Brei“ zerklopft oder die erschossenen drei Revolutionäre zeigt, wenn diesen die „Maden durch ihr Fleisch in ihr Bein“ krochen. Aber das jeweilige emotionale Klima der bürgerlichen Mehrheit wird durch die Goetheschen Verse formuliert: erst kritisch, dann affirmativ. Der hohe Ton der Goetheschen Vorlage dient also nicht nur einer grotesk-komischen Verfremdung, sondern zugleich der Darstellung einer – von den Strophen selbst jeweils nur dramaturgisch erfassten – sozialen Atmosphäre, die von spürbarer sozialer Apathie in spürbare politische Solidarisierung umschlägt. Entscheidend für uns ist dabei: Dieses Umschlagen wird aus der Perspektive eines Dritten geschildert und eben deshalb im Sinne Breithaupts *erzählt*.

Johannes R. Becher: Die Asche brennt auf meiner Brust (1948)

Die Asche brennt auf meiner Brust,  
 Ich weiß, ich hab davon gewusst  
 Und ließ das Opfer fahren.  
 Ich habe nicht die Hand gerührt,  
 Nur ab und zu hab ich gespürt,  
 Dass wir einst – Menschen waren.  
 Auf meiner Brust die Asche brennt,  
 Ich fleh empor zum Firmament,  
 Mich schuldig zu bekennen.  
 Des Opfers Name wird genannt  
 Und lässt, tief in mir eingebrannt,  
 Mein Herz vor Scham verbrennen ...<sup>88</sup>

Dass Solidarität mit den Opfern auch ein schmerzhaftes Bekenntnis sein kann, dies verdeutlicht das Gedicht Johannes R. Bechers. Die Verszeilen korrespondieren mit Bechers Äußerungen über die Verdrängung jüngster Geschichte bei den Deutschen, belegen aber auch sein eigenes Bemühen, sich den Verdrängungsmechanis-

<sup>88</sup> Johannes R. Becher: Werke in drei Bänden: Gedichte, Berlin 1976, S. 364.

men entgegenzustellen. Solidarität zu spüren impliziert hier zweierlei: Zum einen bezieht sich dieser Vorgang auf das Gedenken an die gemeinsamen Wurzeln im Menschsein, die freilich in der Rassenpolitik des dritten Reiches vergessen wurden. Und zum anderen meint es das Empfinden, in dieser Phase bei weitem zu wenig getan zu haben, um diese Politik der Rassentrennung und des Genozid zu verhindern: „Von solcher Position aus rief Becher seine Landsleute zum ‚Anderswerden‘ auf, sie an das Erbe der Arbeiterbewegung und das Erbe der Klassik gemahnend, der nie eine klassische Politik gefolgt sei.“<sup>89</sup>

Fokussiert man diesbezüglich die metrische Form, dann scheint diese jedoch nicht wirklich glücklich gewählt, wenn man bedenkt, dass Becher hier auf die beliebteste deutsche Schweifreimstrophe zurückgreift, die etwa aus *Geh aus mein Herz, und suche Freud* bekannt ist. Die harmonisch gerundete jambische Terzine aus einem vierhebigen Reimpaar mit männlicher Kadenz und einem weiblich schließenden Dreiheber wird einfach wiederholt und dies nochmals verdoppelt: eine vielleicht im volkstümlichen Liedgut des Barock ausgesprochen beliebte Form, die jedoch für die Schuldgeschichte des Holocaust nicht wirklich zu passen scheint. Wie schon bei Lachmann, so lässt sich auch bei Becher diese Form allenfalls dadurch erklären, dass das Motiv der Gemeinsamkeit durch suggestive Eingängigkeit auch vom Leser verspürt werden, also nicht durch zu komplexe metrische Formen behindert werden soll.

Wolf Biermann: Ach Stuttgart, du nasse, du schöne (1978)

Ach Stuttgart, du nasse, du schöne  
 Du hässliche Regenstadt!  
 Der Himmel weint sich die Augen aus  
 Über manchem frischen Grab  
 Es haben sogar die Wolken  
 Feindselig sich zerteilt  
 Vier Wolken regnen auf Schleyers Grab  
 Und eine weint schnell auf das andre  
 Eh sie enteilt

Und als ich den Morgen alleine  
 Die steilen Gassen hochstieg  
 Mein Zeug unterm Arm, da erschrak ich  
 Ich spürte den dummen Krieg  
 Ich merkte ihn von der Seite  
 Und ich spürte ihn im Genick  
 Aus scharfgekniffenen Augen:  
 Ich spürte den Fahndungsblick

<sup>89</sup> Uwe Berger: Die Chance der Lyrik: Aufsätze und Betrachtungen, Berlin 1971, S. 55.

Ach Baader! Ach Ensslin! Ach Raspe!  
 Ach Schleyer! Ihr habt es geschafft  
 Ihr habt ja die Kluft so vernebelt  
 Die zwischen den Klassen klafft!  
 Die Unteren wie die Oberen  
 Begraben der alte Streit?  
 Es macht sich breit eine dumpfe  
 Gefährliche Brüderlichkeit

Kein Wort mehr von Teuerung, Lohnkampf  
 Von fehlendem Arbeitsplatz  
 Stattdessen das fröhliche Jagen  
 Die Sympathisantenhutz  
 Und Straßen voll Uniformen  
 Und Blaulicht. Und Sichtvermerk  
 Es rüstet sich auf zum Riesen  
 Der deutsche Gartenzwerg

Ach Stuttgart, du nasse, du schöne  
 Du hässliche Regenstadt  
 Der Himmel weint sich die Augen aus  
 Über manchem frischen Grab  
 Es haben sogar die Wolken  
 Feindselig sich zerteilt  
 Viel Wolken regnen auf jenes Grab  
 Und eine weint schnell auf das andre  
 – eh sie enteilt.<sup>90</sup>

Was haben die Entführung und der Mord von Hanns Martin Schleyer sowie die Selbstmorde von Baader, Ensslin und Raspe der BRD gebracht, wie haben sie das politische Klima verändert: Das ist die Frage, mit der sich dieses Gedicht Wolf Biermanns beschäftigt. Dabei ist der Befund, den Biermann liefert, nicht ganz eindeutig: Zum einen herrscht eine gespaltene Situation vor, das Land, ja sogar die Wolken haben sich geteilt in das Lager der Gejagten und der Jäger. Zum anderen diagnostiziert das Gedicht jedoch einen ausgesprochen gefährlichen Schulterschluss zwischen den herrschenden und den beherrschten Klassen. Die wahren Probleme und Konflikte dieser Gesellschaft werden „vernebelt“, da über die Terroranschläge eine „dumpfe/Gefährliche Brüderlichkeit“ entsteht, welche von den eigentlichen Beweggründe einer kämpferischen Linken im Grunde wegführe. Die *fellow feelings*, die dieses Gedicht erfasst, vereinen also die Arbeitgeber und die Arbeitnehmer im Kampf gegen den neuen, gemeinsamen Feind, die RAF und ihre Sympathisanten. Diese Solidarisierung wird spürbar, denn das lyrische Ich erfährt den daraus hervorgehenden „Fahndungsblick“ am eigenen Leib, wie die zweite Strophe gleich mehrfach betont. Im verregneten Stuttgart, der Todesstätte des Arbeitgeberpräsidenten Hans Martin Schleyer, ist demnach eine Atmosphäre sozialen

<sup>90</sup> Wolf Biermann: Preußischer Ikarus. Lieder, Balladen, Gedichte, Prosa, Köln 1978, S. 152f.

Misstrauens entstanden, die sich nicht nur am schlechten Wetter, sondern vor allem am emotionalen Klima ablesen lässt. Denn durch die politischen Morde der RAF hat sich das soziale Profil des Landes im Sinne der Frontstellung von Arbeitgebern und Arbeitnehmern vollkommen gewandelt zugunsten einer breiten Solidarität, die Jagd macht auf den neuen Terrorismus. Diese neue und eben „gefährliche Brüderlichkeit“ erspürt das lyrische Ich dieses Gedichtes, welches dennoch einer triangulären Szenerie ganz im Sinne des Stockholm-Syndroms beiwohnt. Anders als bei Breithaupt basiert diese Triangularität jedoch nicht auf einer Parteinahme, sondern ganz im Gegenteil auf einer Verweigerung derselben: Erst vor diesem Hintergrund vermag das lyrische Ich von diesem Prozess zu erzählen.



IV.  
ANMUTUNGEN, ODER:  
DAS ATMOSPHÄRISCHE GESPÜR IN DER LYRIK

Wenn wir nun zum atmosphärischen Gespür in der Lyrik übergehen, dann lässt wiederum die Liste der Namen einen klaren Schwerpunkt erkennen: Nun endlich kommen die Romantiker ins Spiel, also neben Goethe vor allem Tieck, Brentano, Eichendorff oder auch Mörike. Dies liegt an den Themenfeldern, denn es geht nun um daserspüren der Stille, der Ruhe, des Tages oder der Nacht. Dass die „Romantik“ eine besondere Vorliebe für die Nacht entwickelte, zeigen zahlreiche wirklich berühmte Gedichte wie etwa Eichendorffs *Mondnacht*, die Strophe *Die Nacht* aus Hölderlins *Brot und Wein*, Brentanos *Der Spinnerin Nachtlied*, *Hör es klagt die Flöte wieder*, *Der Abend* oder *Sprich aus der Ferne*, Tiecks *Mondbeglänzte Zauber- nacht* oder das Gedicht *Trauer* und natürlich des Novalis' *Hymnen an die Nacht*. Zwar ist auch hier wiederum zu betonen, dass sich das Wortfeld des Spürens in romantischer Lyrik bei weitem nicht so häufig findet wie in der Lyrik des 20. Jahrhunderts, wo es seit Rilke und Hofmannsthal zum elementaren Bestandteil einer phänomenologischen Poetik wird. Dennoch aber artikulieren sowohl die romantischen wie auch die (post)modernen Gedichte dieses Kapitels Prozesse der Ingression. Das Hineingeraten in räumlich ergossene Atmosphären ist also keineswegs nur ein Kennzeichen genuin romantischer Stimmungsliteratur, lässt sich also nicht nur anlässlich einer von schimmerndem Mondlicht durchsetzten Dämmerung erfahren. Gerade weil sich das Gespür in der Lyrik des 20. Jahrhunderts verfeinert, lassen sich solche Ingressionsprozesse auch in einer Stadt, anhand rein farblicher Impressionen oder einem besonders signifikanten Raumerspüren, wie dieses Kapitel zeigen wird.

Der Unterschied zu den in Kapitel I diskutierten Fällen der Erfahrung einer Benjaminschen Aura ist dabei mit einem Wort zu markieren: Walter Benjamin erkannte die Aura an den Dingen, Hermann Schmitz hingegen spricht bei solchen Atmosphären dezidiert von *Halbdingen*. Diese unterscheiden sich zum einen durch ihr dynamisches Wesen, zum anderen durch ihre Dauer von den Dingen: Halbdinge sind anders als Dinge von unterbrechbarer Dauer. Auch Gernot Böhme stimmt mit Schmitz in diesem Verständnis von Halbdingen überein, wenngleich er diese eher als Atmosphären bezeichnet. Zudem sei nicht unerwähnt, dass sich Böhmes Begriff der Atmosphäre auch an Benjamins Kategorie der Aura orientiert. Demnach sei auch Benjamins „Aura offenbar etwas räumlich Ergossenes, fast so etwas wie ein Hauch oder ein Dunst – eben eine Atmosphäre. Benjamin sagt, daß man die Aura

‚atmet‘. Was gespürt wird, ist eine unbestimmt räumlich ergossene Gefühlsqualität.“<sup>1</sup> Benjamin versuche nach Böhme also, „mit dem Begriff der Aura eine Atmosphäre der Distanz und des Achtungsgebietenden zu bestimmen, die originale Kunstwerke umgibt.“<sup>2</sup> Dieser Überblendung mag Böhmes Kritik entsprechen, nach welcher Hermann Schmitz mit seiner *Neuen Phänomenologie* einer Entsubjektivierung des Gefühls das Wort rede. Schmitz reduziere Gefühle auf den Status des Objektivierbaren und gestehe Ihnen so keinen eigenen Substanzcharakter zu. Vielmehr ergreife er Atmosphären als ergreifende Gefühlsmächte, die von sich aus bereits als Träger von Stimmungen fungierten. Böhmes Verständnis von Atmosphären stellt dagegen vielmehr – durchaus im Sinne Benjamins – sinnliche Anschauungsobjekte in den Vordergrund, die in ihrer eigenen Ausstrahlung den Wahrnehmenden zum Spüren veranlassen und ein Gefühl auslösen. Böhme gesteht also nicht nur den Halbdingen, sondern auch den Dingen eine eigene Stimmungsqualität zu:

In Atmosphären von Umgebungen, seien es nun Atmosphären von Landschaften, von Plätzen oder Innenräumen, kann man ‚hineingeraten‘. Atmosphären ‚hängen‘ an Dingen und gehen von Dingen und Menschen aus, Atmosphären sind zwar nicht ‚objektiv‘ – und das heißt im Sinne neuzeitlicher Wissenschaft durch Apparate – feststellbar, aber es gibt gleichwohl darüber eine intersubjektive Verständigung. Ebenso wie eine Theorie der Befindlichkeit könnte man also die Ästhetik, auf die wir uns zubewegen, eine Theorie der Atmosphären nennen. Die Ästhetik als Wahrnehmungstheorie in uneingeschränktem Sinne hat eben damit zu tun, daß man sich durch Umgebungen und Gegenstände affektiv betroffen fühlt bzw. sich jeweils in Umgebungen oder in Anwesenheit bestimmter Gegenstände in charakteristischer Weise befindet.<sup>3</sup>

Das Spüren sei überdies bei einem jeden Menschen aufgrund seiner Persönlichkeit und seiner Lebenssituation verschieden: Schaudern etwa sei bei Person A und Person B nicht identisch, sondern variere infolge unterschiedlicher Lebensgeschichten. Böhme betont also die jeweils individuelle Befindlichkeit des Wahrnehmenden und hebt so die Allmächtigkeit des Atmosphärischen, wie sie Schmitz voraussetzte, wieder auf. Beide kommen jedoch darin überein, dass sowohl die Schmitzschen Halbdinge als auch die Böhmeschen Atmosphären „räumliche Gebilde“ darstellen, „die in affektiver Betroffenheit erfahren werden.“<sup>4</sup> Freilich ist auch der Raumbegriff bei Böhme ungleichbar konkreter: Es gibt Räume, die im Betrachter eher Unruhe, andere wiederum, die eine spürbare Konzentration auslösen, es gibt Räume mit einer drückenden, und Räume mit einer heiteren bzw. erhebenden Atmosphäre. Die grundlegende Form des affektiven Betroffenseins vom Atmosphärischen bezeichnet aber auch Böhme als leibliches Spüren, als ein „unbestimmt in die Weite ergossenes Gefühl“, als „Ausgleiten des Leibgefühls ins Un-

1 Gernot Böhme: *Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik*, a. a. O., S. 27.

2 Ebd., S. 27.

3 Ebd., S. 11.

4 Gernot Böhme: *Für eine ökologische Naturästhetik*, Frankfurt am Main 1989, S. 148.

endliche“ oder als „Zurückgeworfen-Werden auf die eigene Körperlichkeit.“<sup>5</sup> Wenn der Begriff der Atmosphäre nach Böhme insofern „Grundbegriff einer neuen Ästhetik“ ist, dann sind die in diesem Kapitel aufgeführten Gedichtbeispiele jeweils Ausdrucksformen eben dieser Ästhetik im lyrischen Text. Atmosphären begreifen wir jedoch eher im Sinne Schmitz' als Halbdinge, deshalb handelt dieses Kapitel vom Erspüren der Ruhe, der Stille, des Tages oder der Nacht, aber auch von der Atmosphäre einer Stadt, der Atmosphäre von Farben oder von spezifisch kulturell geprägten Räumen.

### A) Ruhe

Ruhe zu erspüren, dies ist zweifellos ein synästhetischer Vorgang. Denn dabei sind mehrere Sinnesebenen beteiligt: Die Ruhe ließe sich als akustische Sensation, also als Abwesenheit von Lärm verstehen, als kinetische Erfahrung im Sinne einer Bewegung mit Geschwindigkeit Null, als spezifisch biologischer Ruhezustand im Sinne der Entropie, aber auch als vollständige Idylle. Man kann zudem das Erspüren von Ruhe an eine Form der Entspannung knüpfen oder Ruhe durch das gezielte Regulieren der eigenen Atmung erwirken. Zur Ruhe zu kommen und dies zugleich auch zu spüren, ist also ein auf mehreren Sinnesebenen stattfindender Vorgang. Und doch ist dies nur bedingt eine sinnliche Erfahrung, denn entscheidendes Wort bei der Erfahrung der Ruhe ist zweifellos das Wort „kaum“: „In allen Wipfeln/Spürest du/Kaum einen Hauch“. Ruhe ist immer nur zu einem äußerst geringen Grad, also fast nicht wahrnehmbar. Eben dieser so geringe Grad aber ist es, der die Ruhe ans Spüren bindet: „Kaum zittert durch die Mittagsruh/Ein Schlag der Dorfuh, der entfernten“, so heißt es bei Theodor Storm. Man bedarf des Gespürs für die Ruhe, denn diese zeigt sich nur in einer extremen Latenz, nur dann, wenn man einzelne Indizien heranzieht, um in deren Zusammenwirken so etwas wie eine wirkliche Ruhe zu erkennen. Dieser synästhetische Charakter unterscheidet das Erspüren der Ruhe vom Erspüren der Stille, die weit deutlicher als rein akustisches Phänomen verstanden werden muss. Freilich ist auch in der Ruhe das Akustische die primäre Assoziation: „Kein Klang der aufgeregten Zeit/Drang noch in diese Einsamkeit.“, so heißt es erneut bei Storm. Aber der Klang ist zugleich ein Klang des Tempos, der Aufregung, weshalb umgekehrt die Erfahrung der Ruhe eben auch die kinetische Ruhe mit einschließt. Speziell Robert Walsers Gedicht *Gelassenheit* macht dies deutlich: „Seit ich mich der Zeit ergeben,/fühl' ich etwas in mir leben,/warme, wundervolle Ruh'.“ Was mit diesem etwas rätselhaften Vorgang – „sich der Zeit ergeben“ – gemeint ist, verdeutlicht die Schlusszeile: Immer findet die Zeit „als braven/Menschen mich am alten Ort.“ Anders gesagt: Ruhe spüren setzt auch voraus, sich selbst nicht mehr großartig zu bewegen. Dies wiederum ist keineswegs bloß kinetisch gemeint, sondern eben auch im Sinne des Walserschen Gedichttitels: Ruhe ist Resultat einer Gelassenheit.

<sup>5</sup> Böhme: Anmutungen. Über das Atmosphärische, Stuttgart 1998, S. 97.

Wie in so vielen Fällen, so hat Hermann Schmitz auch im Falle der Ruhe eine ganz entscheidende Beobachtung gemacht: Die Ruhe ist wie die Bewegung nicht an den Ortsraum, sondern an den flächenlosen Weiteraum gebunden.<sup>6</sup> Die Differenz verdeutlicht der Schmitzsche Begriff der Flächenlosigkeit: Im Unterschied zur Ruhe kann man Fläche nicht am eigenen Leibe spüren, sondern nur sehen oder tasten.<sup>7</sup> Da sich aber erst auf der Basis von Flächen auch Strecken, Punkte und somit Orte ergeben, scheint die spürbare Ruhe in der Tat ein mit dieser dreidimensionalen Struktur des Ortsraumes nicht zu fassendes Phänomen. Ruhe steht nicht unter einem messbaren, sondern allenfalls synästhetisch spürbaren Vorzeichen. Es entspricht diesem synästhetischen Charakter der erspürten Ruhe, dass diese auch an Gegenständen erfahren werden kann, die *nicht* Bestandteil einer homogenen Szenerie im Sinne eines geschlossenen Ortes sind. Dies verdeutlicht Georg Heyms Gedicht *Die Ruhigen*, das im Unterschied zu den Gedichten Goethes und Storms die Ruhe vollkommen vom Szenario löst und stattdessen aus einer Ansammlung höchst heterogener Dinge ableitet: „ein altes Boot ... die Liebenden ... ein Stein ... der Pythia Ruhem ... die weiße Kerze ... der Wolken Löwenhäupter ... das ... Lächeln eines Blöden ... verstaubte Krüge ... zerbrochene Geigen ... die träge Luft ... ein Segel ... der Duft der Heiden ... des Herbstes Gold ... ein Dichter.“ All dies steht nicht im Sinne des *locus amoenus* Theodor Storms in einem *Abseits* nebeneinander, sondern vielmehr beziehungslos zueinander, es teilt aber dennoch die gemeinsame Eigenschaft des Ruhigseins.

Was Heyms Gedicht darüber hinaus von den Gedichten Storms und Goethes grundlegend unterscheidet, das ist das Fehlen jeglicher Besinnlichkeit angesichts dieser umfassenden Ruhe: Die Schlusszeile, in welcher „der Dichter“ als alter ego des lyrischen Ichs „des Toren Bosheit spürt“, setzt ganz im Gegenteil ein weit eher beunruhigendes Signal. Diese von Heym behauptete Paradoxie wird ähnlich in Ernst Jandls Gedicht *dieses unheil* aus dem Band *der gelbe hund* formuliert, welches gerade angesichts der Einsicht in die Unhintergebarkeit des eigenen Unheils und permanenten Versagens eine innere Ruhe vernimmt. Deutlich wird dabei vor allem, dass die Gelassenheit und Ruhe in den Gedichten des 20. Jahrhunderts nicht länger aus der Natur, sondern aus der gedanklichen Ich-Stärke gewonnen wird.

Johann Wolfgang von Goethe: Ein Gleiches (1780)

Über allen Gipfeln  
Ist Ruh,  
In allen Wipfeln  
Spürest du  
Kaum einen Hauch;  
Die Vögelein schweigen im Walde.

<sup>6</sup> Schmitz: Der unerschöpfliche Gegenstand, a. a. O., S. 286.

<sup>7</sup> Ebd., S. 284.

Warte nur, balde  
Ruhest du auch.<sup>8</sup>

Wir haben schon in der Einleitung darauf verwiesen, dass Goethes *Ein Gleiches*, entstanden am Abend des 6. Septembers 1780 an der Holzwand einer Jagdhütte auf dem Kickelhahn bei Ilmenau, all unsere Indizien lyrischen Gespürs erfüllt. Diese Indizien haben wir eingangs bereits genannt und wollen sie nun in ihrem Zusammenspiel nochmals durchdenken. Zunächst ist offenkundig, dass *Ein Gleiches* am Wortfeld des Spürens partizipiert, hierin gewissermaßen dem Werk Brockes vergleichbar, dessen *Irdisches Vergnügen in Gott* wohl die erste systematische Erkundung lyrischen Gespürs darstellte. Ist demnach das sprachliche Indiz erfüllt, so erkennen wir das transitorische Indiz aus diesem Vergleich zu Brockes. Denn es geht bei Goethe nicht um das Erspüren der ewigen Präsenz Gottes in einer von ihm geschaffenen Natur, sondern um die punktuelle Erfahrung einer momenthaften Ruhe, die den 31-jährigen, später dann freilich auch wieder den die Inschrift 1813 erneuernden 64-jährigen Goethe ergriff. Auch das atmosphärische Indiz ist uns schwer zu erkennen, denn wir haben es eindeutig mit einem Prozess der Ingression im Sinne Hermann Schmitz' bzw. Gernot Böhmes zu tun: Der Naturlaut der Ruhe ergreift den Angesprochenen, wobei die Ingression am Verlauf dieser Ruhe von der Ferne in die Nähe, vom Unendlichen ins eigene Innere zu erkennen ist. Dabei markiert die Präposition „über“ als zentrales Positionswort nicht allein die Höhenlage des Gedichtes, sondern zudem den Aspekt einer sanften Diskrepanz: Die Stille der Natur beginnt „Über allen Gipfeln“ und schafft so allererst den beruhigenden Kontrast zu einer jenseits dieser abseitigen Idylle in Ilmenau wohl eher unruhigen Welt.

Wichtig ist nun die Art der hypothetischen Überführung im Sinne des vierten eingangs genannten Indizes. Zuerst stehen die Berggipfel im Fokus, dann die Wipfel, trafen die Gipfel allein im Dichter auf Resonanz, so spricht dieser nun ebenso zum Leser. Das Gedicht überführt also eine flüchtige Impression in eine allgemeingültige Aussage, die sich durchaus als Fiktionalisierung, vor allem aber als klärende Hypothese beschreiben lässt. Dabei ließen sich die einzelnen Gedankenschritte dieser klärenden Hypothese folgendermaßen paraphrasieren: Da die vom Du so intensiv erfahrene akustische Stille letztlich als Ruhe wahrgenommen wird, scheint die allmähliche Überführung dieser Stille von dem leisen Wehen des Windes – „kaum einen Hauch“ – bis hin zu der wirklichen Stille mehr denn ein akustischer Vorgang. Vielmehr scheint es ein Prozess des Zur-Ruhe-Kommens, der durchaus mit dem Begriff des Seelenfriedens beschreibbar ist. Nachdem also zunächst die Natur zum Menschen spricht, sich ihm offenbart, entfaltet das Gedicht eine gedankliche Bewegung, die als „klärende Hypothese“ im Sinne von Peirce einem Syllogismus folgt: A) Alle Dinge an diesem Ort sind ruhig. B) Ich bin an diesem Ort. C) Auch ich werde hier zur Ruhe kommen. Ist demnach die umfassende

<sup>8</sup> Johann Wolfgang von Goethe: Gedichte und Epen, Band 1 (Hamburger Ausgabe), hg. v. Erich Trunz, München 1981, S. 142.

Wirkkraft dieser Naturruhe zunächst überraschend, so verliert sich dieses Überraschungsmoment angesichts dieser erklärenden Hypothese, nach welcher sich alle Lebensbereiche im platonischen Sinne – von den Mineralien über die Pflanzen und Tiere bis hin zum Menschen – dieser Ruhe ergeben werden.

Schließlich ist auch das rhythmische Indiz des lyrischen Gespürs in *Ein Gleiches* auszumachen, denn die leibliche Rhythmik wird hier eindeutig in metrische Rhythmik überführt. Das inhaltliche Motiv der erwarteten Ruhe geht ein in die rhythmische Gestaltung, wie dies am hinzugefügten „e“-Vokal in den Worten „Spürest“, „Vögelein“, „Walde“, „balde“ und „ruhest“ erkennbar wird. Der scheinbar trochäisch-spondeische Anfang: „Über allen Wípfeln íst Rúh“ wird so gleich zu Beginn durchbrochen, da die zweite Zeile nicht mit „Ín állem Gípfeln spúrst du“, sondern mit „spürest dú“ fortgesetzt wird. Selbst wenn man die zweite Satzeinheit daktylisch betonen wollte – „Ín allen Gípfeln spúrst dú“ –, wäre dennoch der „e“-Vokal in „spürest“ ein Bruch. Man kann also Emil Staigers Einschätzung teilen, „das Gedicht [...] weiche aller metrischen Bestimmung aus.“<sup>9</sup> Wichtig jedoch dürfte sein, dass dieses Ausweichen u. a. dem Versuch geschuldet ist, die inhaltliche Erwartung der Ruhe durch den arretierenden Effekt der auffallend systematisch ergänzten „e“-Vokale zu unterstreichen bzw. zu verstärken. Auch das Enjambement zwischen viertem und fünftem Vers führt eine Art Denkpause herbei, die den Satzfluss kurz unterbricht und so das arretierende Moment verstärkt. Dies zeigt sich in der Kreuzreimbindung (abab) der ersten vier Verse (Gipfeln – Wípfeln, Ruh – du), denn aus metrischer Sicht leitet der fünfte Vers (kaum einen Hauch) die umarmende Reimbindung der zweiten Gedichthälfte ein, inhaltlich aber ist er als semantischer Abschluss noch auf die Kreuzreime der ersten Hälfte bezogen. Auch dies wirkt sich arretierend auf die Bewegung der vier Schlussverse aus und verstärkt so den Aspekt der Erwartung.

Theodor Storm: Abseits (1847)

Es ist so still; die Heide liegt  
Im warmen Mittagssonnenstrahle,  
Ein rosenroter Schimmer fliegt  
Um ihre alten Gräbermale;

Die Kräuter blühn; der Heideduft  
Steigt in die blaue Sommerluft.

Laufkäfer hasten durchs Gesträuch  
In ihren goldnen Panzerröckchen,  
Die Bienen hängen Zweig um Zweig  
Sich an der Edelheide Glöckchen;

9 „Die unwiederholbare Stimmung teilt sich in unwiederholbaren Schwingungen mit, zumal im zweiten Nachtlid („Über allen Gipfeln ist Ruh“), das aller metrischen Bestimmung ausweicht.“ Vgl.: Emil Staiger: Goethe. Band I, Zürich 1956, S. 331.

Die Vögel schwirren aus dem Kraut -  
Die Luft ist voller Lerchenlaut.

Ein halbverfallen niedrig Haus  
Steht einsam hier und sonnbeschienen;  
Der Kätner lehnt zur Tür hinaus,  
Behaglich blinzelnd nach den Bienen;  
Sein Junge auf dem Stein davor  
Schnitzt Pfeifen sich aus Kälberrohr.

Kaum zittert durch die Mittagsruh  
Ein Schlag der Dorfuhr, der entfernten;  
Dem Alten fällt die Wimper zu,  
Er träumt von seinen Honigernten.  
– Kein Klang der aufgeregten Zeit  
Drang noch in diese Einsamkeit.<sup>10</sup>

Es wird schnell ersichtlich, dass das Gedicht Storms im Unterschied zu Goethes *Ein Gleiches* die Natur nicht länger als ganzheitlich-spinozistische All-Natur erfährt, sondern vielmehr als abseitige Idylle. Auffallend ist zudem, dass im Gedicht Storms das lyrische Subjekt vollkommen zurücktritt: Wie Mensch und Tier in die Welt der Pflanzen, so ist auch das lyrische Ich in diese abseitige Naturszene vollkommen eingegangen. Das Gedicht imitiert also gleichsam die Bewusstseinshaltung der in der dritten Strophe beschriebenen Personen: Wie der Junge in die Welt der Pflanzen (Kälberrohr) und der Vater in diejenige der Tiere (Bienen) versunken scheint, so taucht auch der Beobachter ein in die hier beschriebene Welt. Präzise hat dies schon Winfried Freund beschrieben: Dem aufsteigenden Heideduft und den aufschwirrenden Lerchen, die mit ihrem Gesang die Luft erfüllen, entspreche der sich im Genuss und im Spiel erhebende Mensch, der spielend und genießend den tiefsten Sinn seines Daseins erfährt und an dieser Erkenntnis wächst und reift. Diese mit den Protagonisten geteilte Immersion des lyrischen Ichs in eine im Abseits liegende Idylle wird allenfalls in der letzten Strophe gebrochen. Denn einer reinen Fortführung des palliativischen Motivs wirke nach Freund der Hinweis auf die Dorfuhr entgegen. Ein Kontrast zwischen der zyklischen und der linear fortschreitenden Uhrzeit entstehe, allerdings von vornherein abgemildert durch das vorangestellte „Käum“ und die betonte Ferne der Dorfuhr. Auch der Alte nehme in der sicheren Erwartung der Jahr für Jahr wiederkehrenden „Honigernten“ keine Notiz von der eingedrungenen Irritation. Nicht die aufgeregte Zeit, die die Dorfuhr anzeigt, die fortschreitende Geschichtszeit also, bewege die Menschen im idyllischen Frieden mit der Natur, sondern allein die zyklische Zeit der ewigen Wiederkehr, der Wandel im Rhythmus der Tages- und Jahreszeiten. Die linear fortschreitende Zeit verstrickt den Menschen in Hektik und geschichtlichen Aufruhr. Als das Gedicht entstand, grollten im Hintergrund bereits die Revolution

<sup>10</sup> Theodor Storm: Werke: Bd. 1: Gedichte, Märchen und unheimliche Geschichten, Novellen, hg. v. Gottfried Honnefelder, Frankfurt am Main 1975, S. 7f.

von 1848 und die schleswig-holsteinische Erhebung. Es ist, also ob die entfernte Dorfkuhr anzeigen wollte, was die Stunde politisch geschlagen hat.<sup>11</sup>

Kein Klang der aufgeregten Zeit Drang noch in diese Einsamkeit. Nur ein einziges Mal verwendet Storm das Präteritum, und auch dann nur, um das Vergängliche der Uhr- und Geschichtszeit zu bezeichnen.<sup>12</sup> Noch nicht in die idyllische Einsamkeit eingedrungen, wird sie bereits als vergangen erlebt. Die Störungen, die sie unweigerlich bringen wird, werden in dieser abseitigen Idylle zwar registriert, aber nur in der äußersten Form der Latenz wahrgenommen: Kaum. Ganz deutlich wird die Naturszene im Umfeld dörflicher Geschlossenheit atmosphärisch ausgeschmückt. Und doch ist dieses Gedicht weit mehr als nur „objektive Naturlyrik“, denn schon die Überschrift bereitet ein Motiv vor, das sich die emphatische Moderne auf ihre Fahnen schreiben wird: Wir befinden uns bei Storm in einer abseitigen Welt. Der *Chandos-Brief* Hugo von Hofmannsthal wird jedoch eben diese Welt der abseitigen Dinge ins Zentrum der modernen Ästhetik rücken: Insofern ist Storm ein ganz eindeutiger Pionier. Zudem geht die Stimmung nicht mehr vom Betrachter aus, sondern von Licht, Duft und Laut der Dinge: Auch damit ist ein Schritt auf dem Weg zum Impressionismus Hofmannsthal's getan, wenn wir nur an dessen *Gespräch über Gedichte* denken. Und selbst der Expressionismus wird sich dieser von Storm entfalteteten Motivik bedienen, wie uns das Gedicht Georg Heyms verdeutlicht. Zunächst aber ist nun zu zeigen, wie sehr sich mit Robert Walser das Motiv der Ruhe gewandelt hat.

#### Robert Walser: Gelassenheit (1899)

Seit ich mich der Zeit ergeben,  
 fühl' ich etwas in mir leben,  
 warme , wundervolle Ruh'.  
 Seit ich scherze unumwunden  
 mit den Tagen mit den Stunden,  
 schliessen meine Klagen zu.

Und ich bin der Bürd' entladen,  
 meiner Schulden, die mir schaden  
 durch ein unverblühtes Wort:  
 Zeit ist Zeit, sie mag entschlafen,  
 immer findet sie als braven  
 Menschen mich am alten Ort.<sup>13</sup>

11 Winfried Freund: *Deutsche Lyrik. Interpretationen vom Barock bis zur Gegenwart*, München 1990, S. 117.

12 Ebd.

13 Robert Walser: *Das Gesamtwerk, Band 7: Gedichte und Dramolette*, hg. v. Jochen Greven, Frankfurt am Main 1978, S.28.

Das Gedicht *Gelassenheit* stellt den Versuch dar, einen schon im Titel beschriebenen Reifungsprozess in seiner wohltuenden Wirkkraft zu erfassen und darzustellen. Dieser Prozess hat mit Gelassenheit, mit Ruhe bzw. dem Zur-Ruhe-Kommen zu tun, er unterscheidet sich von den bisher diskutierten Texten allerdings durch die vollkommene Verlagerung der Ruhe in das Innenleben des lyrischen Ichs. Ruhe, Stille und Andacht werden also nicht mehr wie bei Goethe und Storm aus bzw. anhand der Natur gewonnen. Sie resultieren vielmehr aus dem hier beschriebenen Versuch, ein anderes Verhältnis zur eigenen Existenz zu gewinnen. Dieses neue, weil entspanntere Verhältnis zum eigenen Sein leitet sich bei genauerem Hinsehen aus einem vom lyrischen Ich variierten Zeitbewusstsein her: An die Stelle der einstmals wohl eher aktivistischen Lebenseinstellung tritt mit der Gelassenheit eine Hingabe bzw. ein „Sich Ergeben“ an die Zeit ein, die für das lyrische Ich offensichtlich einen extrem entlastenden Effekt hat. Schon das Metrum des Gedichtes verdeutlicht dieses neue Gleichmaß: Die beiden sechszeiligen Strophen sind nach strenger Regel vierhebig und trochäisch gebaut, rhythmische Schwankungen als Indizien einer Art Erregung sind hier nicht auszumachen.

Im Unterschied zu den Gedichten Goethes und Storms haben wir es zudem mit einem resultativen, nicht inchoativen Gedicht zu tun: Die hier beschriebene Ruhe ist von Anbeginn an ein Resultat, die temporale Konjunktion der ersten Zeile – „Seit ich mich der Zeit ergeben“ – verweist demnach auf eine Vorgeschichte früherer Unruhe, die im Gedicht selbst nicht wirklich beschrieben bzw. nur durch die „Klagen“ der sechsten Zeile angedeutet ist. Man darf dieses Resultat des Zur-Ruhe-Kommens jedoch nicht als widerstands- und widerspruchsloses Erleiden und Erdulden allen Geschehens missverstehen. Am Ende steht nicht nur die Distanzierung des in der sechsten Zeile angedeuteten Klagens über das Verfließen von Zeit, sondern vielmehr ein neues Resultat. Dieses ist jene Form der Gelassenheit, ja des Bravseins, die nicht als ein Sich-Eingliedern und Anpassen, sondern im Gegenteil als Erfahrung einer Befreiung beschrieben wird. Das Subjekt ist emanzipiert, weil es die Zeit nicht mehr als verfließende erlebt, gegen die es anzukämpfen gilt, sondern als eine, die auch entschlafen (= verschlafen werden) kann. Wie später bei Jandl, so ist also auch bei Walser das auslösende Prinzip dieser inneren Ruhe eine kognitive Operation, die man mit Richard Lazarus als ein „re-appraisal“ bezeichnen könnte: Eine Umwertung der eigenen Zeiteinschätzung, die ein eher scherzhaftes Verhältnis zu den Tagen und den Stunden ins Zentrum stellt.

Georg Heym: Die Ruhigen (1910)

Ernst Balcke gewidmet

Ein altes Boot, das in dem stillen Hafen  
Am Nachmittag an seiner Kette wiegt.  
Die Liebenden, die nach den Küssen schlafen.  
Ein Stein, der tief im grünen Brunnen liegt.

Der Pythia Ruhen, das dem Schlummer gleicht  
 Der hohen Götter nach dem langen Mahl.  
 Die weiße Kerze, die den Toten bleicht.  
 Der Wolken Löwenhäupter um ein Tal.

Das Stein gewordene Lächeln eines Blöden.  
 Verstaubte Krüge, drin noch wohnt der Duft.  
 Zerbrochne Geigen in dem Kram der Böden.  
 Vor dem Gewittersturm die träge Luft.

Ein Segel, das vom Horizonte glänzt.  
 Der Duft der Heiden, der die Bienen führt.  
 Des Herbstes Gold, das Laub und Stamm bekränzt.  
 Der Dichter, der des Toren Bosheit spürt.<sup>14</sup>

Das Gedicht entstand 1911, ehe Heym im Januar 1912 vierundzwanzigjährig gemeinsam mit seinem Freund Ernst Balcke unter dem Eis der Havel ertrank. Aber schon bei seinen Freunden, den Neopathetikern im *Neuen Club*, tauchte die Frage auf, ob der Dichter dieser zornigen Eruptionen und Ekstasen des Häßlichen der ganze oder der eigentliche Heym sei.<sup>15</sup> Es ist schon bezeichnend, daß das Gedicht nicht „Die Ruhe“, sondern „Die Ruhigen“ heißt, denn zwischen diesen einzelnen „ruhigen“ Motiven dominiert zweifellos eine gewisse Fremdheit. Sinn und Bedeutung erhält die Reihe erst von der Überschrift her, und dennoch versammelt der Titel lediglich eine Vielzahl von Einzelheiten, die allein durch die gemeinsame Form des Ruhigseins zusammenrücken, ohne im Sinne Storms ein homogenes Szenario zu bilden. Diese Reihe hieroglyphischer Bildern, die beziehungslos nebeneinander stehen, lässt sich daher auch als eine Art Dekonstruktion lesen. Werner Kohlschmidt etwa betonte, daß „Substanz und Sprache dieses Gedichtes sowohl über Naturalismus wie über Symbolismus hinausgehen, daß beide Stile sozusagen hier zertrümmert werden, obwohl sich ihre Trümmer im Gedichte wieder anfinden. Das Gedicht ist zu maßlos, um symbolistisch zu sein, und zu innerlich und irdisch uninteressiert, um naturalistisch zu sein. Es ist einfach besessen von dem Zwang zum Ausdruck einer Wesenheit, der Wesenheit der Mensch und Landschaft tödlich bedrohenden Stadt.“<sup>16</sup>

Nun muss man freilich bei der Deutung dieser Zeilen den expressionistischen Reihungsstil im Hinterkopf haben, den man aus van Hoddiss' *Weltende* oder Lichtensteins *Die Dämmerung* kennt. Gemeint ist damit die Aneinanderreihung von Bildern bzw. Metaphern, die nicht zwingend in direktem Zusammenhang stehen, sondern vielmehr verschiedene Sinneseindrücke sequenzartig wiedergeben. Dieser

14 Georg Heym: Gesammelte Gedichte, mit einer Darstellung seines Lebens und Sterbens, hg. v. Carl Seelig, Zürich 1947, S. 65.

15 Vgl.: Alfred Kellert: Bändigung und Läuterung. Georg Heyms Gedicht „Die Ruhigen“, in: Gedichte und Interpretationen. Band 5: Vom Naturalismus bis zur Jahrhundertmitte, Stuttgart 1983, S. 139f.

16 Werner Kohlschmidt: Dichter, Tradition und Zeitgeist: gesammelte Studien zur Literaturgeschichte, Bern und München 1965, S. 134.

Reihungsstil kommt zweifellos auch in *Die Ruhigen* zum Einsatz, unterscheidet sich von den genannten Beispielen jedoch durch das durchweg fehlende Hauptverb. Wo also van Hoddiss und Lichtenstein Hauptsätze aneinanderreihen, verwendet Heym ein durchweg prädikatloses Gedicht, das Verben nur in den Relativsätzen verwendet, die ihrerseits die ruhigen Einzelheiten charakterisieren. Identisch ist hingegen die Struktur der vier Vierzeiler sowie das einfache, kommentarlose Nebeneinanderstellen heterogener, aber jeweils ruhiger Dinge: „ein altes Boot ... die Liebenden ... ein Stein ... der Pythia Ruhen ... die weiße Kerze ... der Wolken Löwenhäupter ... das ... Lächeln eines Blöden ... verstaubte Krüge ... zerbrochene Geigen ... die träge Luft ... ein Segel ... der Duft der Heiden ... des Herbstes Gold ... ein Dichter.“ Und doch ergeben sich gewisse Strukturmerkmale: In jede Strophe ist ein ruhiges Menschliches mit ruhigen Dingen gemischt, es entsteht also eine Ebene der Gemeinsamkeit, wie sie den stummen Dingen untereinander eignet. In den beiden ersten Vierzeilern werden je drei ruhige Dinge namhaft gemacht, in den beiden letzten je vier, wodurch letztlich das Moment der Vereinzelung gesteigert wird. Diese Welt der Ruhe, die als eine Welt des Trostes die gängigen Katastrophen, Schrecknisse und Untergangsszenarien expressionistischer Welten kontrastieren könnte, ist demnach kein Kosmos, sondern selbst wiederum eine zerfallene Welt. Aber entscheidend ist, dass Heym mit diesem Gedicht eine Entwicklung einleitet, die sich schon bei Walser findet und bei Jandl fortsetzen wird: Spürbare Ruhe basiert in der Moderne nicht länger auf dem Erleben der Natur, sondern einzig auf der Wirkkraft von Gedankengängen. Insofern schweift der Blick des Dichters weit durch Raum und Zeit und entdeckt eine zusammenhanglose Welt. Aber vielleicht liefern gerade diese heterogenen Beispiele Anlässe der Beruhigung angesichts jener Unsicherheit und Angst, in der Heym bekanntlich lebte und die die Wurzel seiner sonstigen expressionistischen Schreckgedichte ist.

Ernst Jandl: dieses unheil (1980)

dieses unheil  
richtet sich nur  
gegen mich

sage ich mir  
nach dem neuesten  
versagen

und spüre  
wie ruhe  
sich in mir ausbreitet<sup>17</sup>

<sup>17</sup> Ernst Jandl: der gelbe hund. Gedichte, Darmstadt Neuwied 1980, S. 116.

Jandls Gedicht beschreibt ein Paradox, dessen Wirkkraft sich erst beim zweiten Lesen erschließt: Von Unheil bedroht, vom erneuten Versagen heimgesucht, wird dem lyrischen Ich dieses Gedichts gerade die Gewissheit, nur selbst von diesem Unheil bedroht zu sein, zum Auslöser für spürbare innere Ruhe. Dass die Knappheit dieser Zeilen an Goethes *Ein Gleiches* orientiert sein könnte, dies lässt Jandls häufige Beschäftigung mit eben diesem Gedicht Goethes vermuten, man denke etwa an Jandls Gedicht *wanderers nachtlied* aus dem Band *stanzen*: „waasd i red hoed so gean/drum redia so füü/skommt drauf aun, mid wem/oowa woat, boid bini schdüü“<sup>18</sup>, was sich übersetzen ließe mit: „weißt, ich rede halt so gern darum rede ich auch so viel es kommt darauf an, mit wem aber warte nur, bald schweige auch ich.“ Im Unterschied zu dieser späteren Travestie ist *dieses unheil* jedoch auch von jenem existentiellen Ton geprägt, den Jandl zu diesem Zeitpunkt oftmals auch in dem von ihm eigens zu lyrischen Zwecken entwickelten Gastarbeiterdeutsch formulierte. Dessen Funktion ist bekannt, das Gastarbeiterdeutsch dient Jandl dazu, Lebenszweifel und existentielle Hilflosigkeit ohne falsches Pathos zum Ausdruck zu bringen. In *dieses unheil* hingegen wird etwas anderes formuliert, und zwar der Vorgang leiblich spürbaren Ruhigwerdens angesichts der Einsicht in die Aussichtslosigkeit des eigenen Unheils.

Man darf fragen, ob es sich in diesen Zeilen um Zynismus oder um eine sehr intime Notiz handelt. Denn die verzweifelte und depressive Seite der Texte Jandls wird gerade im Spätwerk oftmals sehr schonungslos artikuliert, und sie richtet sich gerade im Gedichtband *der gelbe hund* immer auch auf die Schreib- und Lebensangst, also das auch in *dieses unheil* artikulierten Versagen. Man könnte daher fast vermuten, dass dieses Gedicht einen seltenen Moment der Milde des Autors gegen sich selbst formuliert, allerdings nicht im Sinne der zuvor zitierten Zeilen Robert Walsers, sondern in einer spezifisch Jandlschen Version. Nicht Walsers Ergebnisse in die Zeit im Sinne eines „es passt schon“, sondern vielmehr Jandls seltsame Gelassenheit im ungebrochenen Schrecken, wodurch paradoxerweise gerade das Zerstörte und Zerstörerische zum Stimulus der Ruhe wird.

## B) Stille

Die Stille zu spüren, dies klingt zunächst einmal nach einem meditativen Vorgang der Einkehr, des In-sich-gehens, der Andacht, und eben dies ist in den ausgewählten Gedichten durch die Epochen hinweg auch zu beobachten. Denn in diesen ist das Erspüren der Stille – vergleichbar der meditativen Versenkung – an ein Zusammenspiel der Sinne gebunden: Man hört die Stille nicht nur, sondern man erspürt sie. Auffallend ist zudem, dass das Erspüren der Stille in nahezu allen ausgewählten Gedichten am Erleben einer sternklaren Nacht induziert ist, sich also am Blick ins Firmament entfaltet. Damit aber sind alle folgenden Gedichte auf je unterschiedliche Art und Weise Beispiele für eine „ästhetische Andacht“ im Sinne Hermann

<sup>18</sup> Ernst Jandl: *stanzen*, Hamburg Zürich 1992, S. 141.

Schmitz'. Denn das entscheidende Merkmal dieser „ästhetischen Andacht“ ist nach Schmitz eben die Erfahrung einer „Stille, die Weite schafft.“<sup>19</sup> Wie ausgesprochen hilfreich diese feinsinnige Beobachtung ist, verdeutlicht der Vergleich zu den Gedichten der Ruhe, in denen sich eben diese von Schmitz betonte Weite nicht finden ließ. Anders ist dies in den folgenden Gedichten: Die „stille Nacht“, die „goldnen Sterne“ schaffen in ihrer kosmischen Stille einen Stimmungsraum, der sich schon bei Tieck durch eine Weite bzw. Ferne auszeichnet. Ähnliches lesen wir bei Brentano: In der Nacht, wenn die Sterne oder Lichter zu leuchten beginnen, kann die heimliche Welt sprechen und sich ebenfalls als „Ferne“ zeigen, wobei Brentano diese Ferne bzw. Weite freilich durch das Motiv des Wehens – als eine Art göttlicher Hauch – überbrückt. Dieses Wehen offenbart den heiligen Sinn, und zwar nicht verbal-rational, wie es das leitmotivische „Sprich aus der Ferne“ nahelegt, sondern in einer leiblich spürbaren Art und Weise. Ausgelöst wird das Spüren also durch die Ansicht oder besser Imagination des Weltraums als eines die fünf Primärsinne immer auch transzendierenden Phänomens, dessen „Sinn“ den Betrachter allenfalls „anweht“. Die in Anbetracht der Sterne offenbar nur zu erahnende gigantische Stille dieser galaktischen Weite ist es, die in den Gedichten der Stille seit der Romantik erspürt wird.

Wo jedoch bei Tieck und Brentano die Stille der Natur letztlich primär Bestandteil der phantastischen Szenerie einer „zaubrischen Nacht“ ist, wird sie bei Eichendorff erstmals explizit in ihrer lindernden Wirkkraft erspürt. Eichendorff ist daher der erste der hier erwähnten Romantiker, der das Erlebnis der Stille explizit ans leibliche Spüren knüpft. Dass dieser Vorgang weder von der existentiellen Nachricht vom Tode des Bruders noch von der religiösen Erfahrung einer von Gott ausgehenden Stille zu trennen ist, macht das Gedicht *Nachruf an meinen Bruder* sehr deutlich. Auch in der Moderne ist eine vergleichbare Lyrik der Stille zu finden, man stößt zunächst allerdings auf Epigonales: Geibels Gedicht *Nachts am Meere* zieht noch einmal alle Register der romantischen Stimmungsliteratur, ohne jedoch zu einer erkennbaren Aktualisierung des Motivs vorzudringen. Bei Rilke hingegen findet sich eine Weiterführung der Eichendorffschen Akzentuierung, insofern auch Rilke die Stille nicht mehr als magische Naturerfahrung deutet, sondern an einen schweigenden Gott knüpft. Nachzulesen wäre dies in dem hier nicht zitierten Gedicht aus der ersten Niederschrift des *Buches vom mönchischen Leben*, das in *Das Stunden-Buch* nicht aufgenommen wurde, und auf das auch wir aus Platzgründen verzichten. Diesem Gott, der „seines Wesens letztes Wort verschweigt“, kann der Künstler einzig durch das Schweigen gerecht werden: „keiner sage und singe/Ihn in den fremden Wind hinaus./Wer das tut, der hat Gott uns gestohlen“; die Stille dagegen bewahrt Gott: „ich werde wieder die Stille spüren/die nichts verriet“<sup>20</sup>.

Mit dieser von Eichendorff angedeuteten und von Rilke ausgeführten, also insofern neuartigen Metaphysik der Stille schwindet merklich die romantische Idee

19 Hermann Schmitz: Der unerschöpfliche Gegenstand, a. a. O., S. 480.

20 Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke, Band III, a. a. O., S. 367.

der magischen Korrespondenzen, wie sie die sprechenden Sterne Ludwig Tiecks illustrierten. Der Arbeiterdichter Gerrit Engelke etwa spürt in *Ein herbstlich Lied für Zweie* von 1916, „wie bald das nächtge Schweigen naht“: Sprechende Sterne sind dabei nicht mehr denkbar. Dieses neue Faszinosum einer nunmehr *schweigenden* Stille entfaltet auch Horst Langes *Lob des Schweigens*, dessen letzte Zeile der Stille zudem eine fast Benjaminsche Aura einschreibt: „Bilder, Gesichte, das rings von dem Gotte Verhangne:/Spür es und warte, daß es sein Antlitz zeige.“ Auffallend ist in dieser Entwicklung freilich auch eine wohl von Rilke stammende Schwere, die erst der wunderbare Harald Hartung ablegt, dessen Gedicht *Die letzten Gäste* wieder anschließt an die Leichtigkeit, mit der etwa Tieck das Motiv der Stille interpretierte. Bei Hartung wird das Motiv der Stille freilich sowohl vom schweigenden Pathos der magischen Naturlyrik als auch vom Kontext wunderbarromantischer Phantastik gelöst und in ein für die Lyrik der 1970er Jahre so typisches Alltagsgeschehen integriert. Nach dem Abgang der letzten Partygäste tritt daher keine kosmische, sondern eher eine leibliche Stille ein: „Während wir ins Haus gehen/füllen wir uns/mit Blut Schwere Müde sein“. Doch selbst in dieser ist die von Schmitz bemerkte Weite der Stille noch immer präsent, denn mit der plötzlichen Stille werden blitzartig auch das schattige Mondlicht und die wachsenden Gärten registriert. Freilich hat dies hier keinen tieferen Sinn mehr. Hartungs Gedicht zeigt jedoch, dass die Darstellung romantischer Stille in der Lyrik der 1970er Jahre dann noch funktioniert, wenn man sie im Alltagsgeschehen entdeckt. Erst Karl Krolow wird zu Beginn der 1980er Jahre das Motiv der Stille endgültig als „ausverkauft“ brandmarken. Das in diesem Kapitel nicht eigens analysierte Gedicht *Die Geschichte ist aus* aus dem bei Suhrkamp publizierten Gedichtband *Zwischen Null und Unendlich* eröffnet mit der unmissverständlichen Absage:

Die Nacht, still und warm. Das klingt ganz wie  
unter den Pflanzen begraben,  
wie der sanfte Rest einer Melodie.  
Man wird nie ihren Anfang haben.  
Man kennt ihn nicht und braucht ihn nie.<sup>21</sup>

Ludwig Tieck: Im Windsgeräusch, in stiller Nacht (1796)

Im Windsgeräusch, in stiller Nacht  
geht dort ein Wandersmann,  
er seufzt und weint und schleicht so sacht  
und ruft die Sterne an:  
„Mein Busen pocht, mein Herz ist schwer  
in stiller Einsamkeit,  
mir unbekannt, wohin, woher,  
durchwandl' ich Freud und Leid.  
Ihr kleinen goldnen Sterne,

21 Karl Krolow: *Zwischen Null und Unendlich*, Frankfurt am Main 1982, S. 67.

ihr bleibt mir ewig ferne,  
ferne, ferne,  
und ach! ich vertraut' euch so gerne.'

Da klingt es plötzlich um ihn her,  
und heller wird die Nacht.  
Schon fühlt er nicht sein Herz so schwer,  
er dünkt sich neu erwacht:  
,O Mensch, du bist uns fern und nah,  
doch einsam bist du nicht,  
vertraut' uns nur, dein Auge sah  
oft unser stilles Licht.  
Wir kleinen goldnen Sterne  
sind dir nicht ewig ferne;  
gerne, gerne,  
gedenken ja deiner die Sterne.'<sup>22</sup>

Das Gedicht findet sich erstmals in Tiecks 1795 vervollständigtem Ritterdrama *Karl von Berneck* unter dem Titel *Nacht* und erschien als *Im Windsgeräusch, in stiller Nacht* 1802 in dem von August Wilhelm Schlegel und Ludwig Tieck herausgegebenen *Musenalmanach*. Es ist ein Stimmungsbild der Nacht, wie schon Paul Böckmann in seinem bekannten Essay zur romantischen Stimmungslyrik betonte. Die „stille Nacht“, die „goldnen Sterne“ gehören durch den Reimklang zu jenem Stimmungsraum, in dem das Gemüt seine Schwermut erfährt. Das metrische Schema mit seinem Wechsel von Vier-, Drei- und Zweitaktern ebenso wie die syntaktische Ordnung der Sätze nötigen zu mancherlei Aussagen, die gelegentlich wie ein flüchtig mitgenommenes Füllsel wirken mögen. Dagegen treten die vom Reim getragenen Wortgruppen in eine eigentümlich vielsagende Beziehung, als wollten die Verse nur vom Reim her gelesen sein: „in stiller Nacht – ein Wandersmann – schleicht so sacht – ruft die Sterne an.“ Erst der Reimklang gebe den Worten Nachdruck und Leben und versetze uns in eine musikalisch-schwebende Stimmung.<sup>23</sup> Um die Bedeutung dieses Verfahrens zu erläutern, wird man auf die Voraussetzungen achten müssen, die sich aus der romantischen Sprach- und Naturanschauung ergeben.

Ausgangspunkt für die „ästhetische Andacht“ dieses so typischen Stimmungsgedichts der Romantik dürfte die mystische Naturphilosophie des Novalis' sein, die ihrerseits explizit aus der paracelsischen und Böhmisches Natursprachenlehre entwickelt wurde. Der romantischen Stille korrespondiert also paradoxerweise die Idee, dass alles Dasein mit Sprachfähigkeit ausgestattet sei: „Der Mensch spricht nicht allein – auch das Universum spricht – alles spricht – unendliche Sprachen. / Lehre von den Signaturen.“<sup>24</sup> Nicht nur für Novalis spricht die Natur zu uns, ist

22 Ludwig Tieck: Gedichte. Teil 1, Heidelberg 1967, S. 114ff.

23 Paul Böckmann: Formen der Stimmungslyrik, a. a. O., S. 429.

24 Novalis: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs, Band 3, hg. v. Hans Jürgen Balmes, München Wien 1987, S. 267f.

also die Sprache der Natur eine Hieroglyphe, ist die Welt „ein Universaltropus des Geistes – Ein symbolisches Bild desselben.“ Vielmehr haben wir es mit einem Grundgedanken der Frühromantik zu tun, denn wie Novalis die Natur als „große Chifferschrift“<sup>25</sup> begriff und das Universum sprechen ließ, so erhebt die nächtliche Stille auch bei Tieck die Stimme und tritt – wie später auch bei Brentano – in den Dialog mit der Figur dieses Rollengedichts. Die Ferne, die auch in Brentanos folgendem Gedicht im Zentrum steht, wird schon bei Tieck aufgehoben durch die magische Korrespondenz mit der Natur bzw. den Sternen. Auffallend sind dabei die echoartigen Binnenreime der jeweils letzten drei Verse, durch die ein fünffacher Reim entsteht, der das Rollenich der ersten Strophe signifikant an die sprechenden Sterne der zweiten Strophe bindet.

Clemens Brentano: Sprich aus der Ferne (1800)

Sprich aus der Ferne  
Heimliche Welt,  
Die sich so gerne  
Zu mir gesellt.

Wenn das Abendrot niedergesunken,  
Keine freudige Farbe mehr spricht,  
Und die Kränze stilleuchtender Funken  
Die Nacht um die schattigte Stirne flicht:

Wehet der Sterne  
Heiliger Sinn  
Leis durch die Ferne  
Bis zu mir hin.

Wenn des Mondes still lindernde Tränen  
Lösen der Nächte verborgenes Weh;  
Dann wehet Friede. In goldenen Kähnen  
Schiffen die Geister im himmlischen See.

Glänzender Lieder  
Klingender Lauf  
Ringelt sich nieder,  
Waltet hinauf.

Wenn der Mitternacht heiliges Grauen  
Bang durch die dunklen Wälder hinschleicht,  
Und die Büsche gar wundersam schauen,  
Alles sich finster tiefsinnig bezeugt:

25 Novalis: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs, Band 1: Das dichterische Werk, Tagebücher und Briefe, München 1978, S. 79.

Wandelt im Dunkeln  
 Freundliches Spiel,  
 Still Lichter funkeln  
 Schimmerndes Ziel.

Alles ist freundlich wohlwollend verbunden,  
 Bietet sich tröstend und traurend die Hand,  
 Sind durch die Nächte die Lichter gewunden,  
 Alles ist ewig im Innern verwandt.

Sprich aus der Ferne  
 Heimliche Welt,  
 Die sich so gerne  
 Zu mir gesellt.<sup>26</sup>

Dass wir es in diesem Gedicht mit einem romantischen Lied zu tun haben, verdeutlicht die typisch liedhafte Strukturierung aus vier jeweils vierhebigen-jambischen bzw. daktylischen Strophen und fünf zweihebigen, jeweils neu ansetzenden „Refrains“. Das Gedicht setzt ein mit einer Invokation, welche das zentrale Thema der magischen Naturkorrespondenz appellativ eröffnet: Die heimliche Welt, so häufig beim lyrischen Ich zu Gast, möge erneut ihre Stimme erheben. Was demnach im Tieckschen Gedicht noch als überraschendes Geschehen ausgewiesen war – der Dialog mit der fernen Welt des Firmaments –, dies scheint im Gedicht Brentanos bereits als ein sich häufendes Geschehen, beinahe dem Ritual vergleichbar. Und was sich bei Tieck noch im Modus kontingenter Plötzlichkeit vollzog, wird bei Brentano als kausales Geschehen ausgewiesen: Die „heimliche Welt“ zeigt sich zugänglich, ihr Verhältnis zum lyrischen Ich steht im Zeichen inniger Vertrautheit. Dies zeigt die zur Einleitung der ersten drei Strophen sich stetig wiederholende Konjunktion „wenn“, die eine sowohl im temporalen als auch im konditionalen Sinne gedachte Verknüpfung zu den jeweils folgenden „Refrains“ aufbaut, sodass das eigentliche Phänomen dieses Gedichts – im Sinne Schmitz die „Stille, die Weite schafft“ – als regelmäßiges sich ereignendes Faszinosum erscheint. Wenn demnach die Stille der Nacht Einzug hält, dann entfaltet bzw. artikuliert diese „heimliche Welt“ der nächtlichen Stille ihren (nur) dem lyrischen Ich zugänglichen, tieferen Sinn. Dabei scheint dieser heimliche Sinn an jenen Modus synästhetischer Wahrnehmung gebunden zu sein, wie er gerade in den Nachtgedichten der Romantik – etwa in Eichendorffs *Mondnacht* oder Brentanos *Hör, es klagt die Flöte wieder* – ausgesprochen häufig artikuliert wird. Dazu muss das Abendrot „nieder-gesunken“ und jede „freudige Farbe“ zum signifikanten Schweigen gebracht worden sein: Dann erst entfalten die Sterne ihre Qualität als „Kränze stilleuchtender Funken“, dann erst entfaltet der Mond seine „still lindernde“ Wirkkraft.

Was Brentano demnach mit der Stille assoziiert, das ist ein palliativischer Effekt, der sich merklich von jener Phantastik unterscheidet, die Tieck dem gleichen Mo-

<sup>26</sup> Clemens Brentano: Gedichte und Erzählungen, hg. v. Hans-Georg Werner, Darmstadt 1986, S. 107f.

tiv einschrieb. Dies verdeutlicht das Bild von der „schattigen Stirne“, das sich wohl auf das lyrische Ich bezieht. Der damit in der ersten Strophe artikuliert Zustand der Verdunkelung ist ja recht deutlich getrennt von der glänzenden Dunkelheit der sternklaren Nacht, wie auch in der zweiten Strophe die Nächte von „verborgenem Weh“ voll sind: Auch dieses Weh dürfte auf das lyrische Ich bezogen sein. Palliativisch erscheint demnach die Wirkkraft der Sternenlichts, dessen „heiliger Sinn“ dem lyrischen Ich im sich merklich nähernden „Wehen“ offenbart wird. Das anfängliche „Sprich aus der Ferne“ ist also nicht wie bei Tieck ein märchhafter Dialog, sondern eine leiblich spürbare, also gefühlsmäßig erfahrbare Form der Linderung eines dunklen Schmerzes, den erst das Licht des Mondes zu lösen vermag. Erst „dann wehet Friede“, weshalb die Nacht also erst im lyrischen Ich an ihren eigentlichen Ruhepunkt gelangt, was auch durch die Metaphorisierung der Sterne als im „himmlischen See“ schiffende „Geister in goldenen Kähnen“ evoziert ist. Denn so ist die Ferne zumindest im metaphorischen Gleichnis zu einer räumlichen Nähe geschrumpft.

Diese im Wehen sich einstellende sinnhafte Befriedung leistet vor allem die Poesie, wie die Anspielung auf den Gesang im dritten „Refrain“ des Gedichts nahe legt. Um es mit Detlev Lüders zu sagen: Die Dichtung verändert hier das Weltverständnis.<sup>27</sup> Auffallend ist dabei, dass die vertikale Bewegung des Gedichts hier erstmals invertiert ist: Wurde die Entfernung zu den Sternen zuvor durch ein himmlisches Anwehen aufgehoben, so schmilzt sie im dritten „Refrain“ aufgrund der hinaufsteigenden „Wallung“ der Lieder, welche sich dann freilich wieder aufs lyrische Ich „nieder“ ringeln und so die zuvor bereits assoziierten Welten erstmals auf eine reziproke Art und Weise verknüpfen. Längst ist daher durch die Wirkkraft der Poesie eine Einheit zwischen lyrischem Ich und himmlischer Welt entstanden, die auch durch das nun zur mitternächtlichen Stunde auftretende „heilige Grauen“ der dritten Strophe nicht beeinträchtigt werden kann. Es dominiert in dieser Nachtsphäre also nicht die Phantastik einer Tieckschen „Waldeinsamkeit“, wengleich eben diese Atmosphäre des Schauerlichen abseits in den dunklen Wäldern vorzuherrschen scheint. Das „Wenn“ der dritten Strophe ist jedoch im Unterschied zu den übrigen beiden Konjunktionen nicht konditional, sondern eindeutig temporal begriffen: Während also diese schauerliche Stimmung einer wundersamen Finsternis vorherrscht, haben die Lichter des Firmaments längst ihr „Ziel“ erreicht. Es dominiert eine umfassende Stimmung der Harmonie, „Alles ist freundlich wohlwollend verbunden“, denn die Dinge erwiesen sich als „ewig im Innern verwandt.“

In regelmäßigen Daktylen wird die Aussage der vierten Strophe wieder aufgenommen und ausgeweitet. „Alles ist ewig im Innern verwandt“: im Lied und mit den Mitteln des Liedes erreicht das lyrische Ich für einen Moment einen Zustand, der „ewig“ dauern soll, der zudem als früher schon einmal existent aufgefasst wird, dessen Verlust die Romantiker in ihrer eigenen historischen Situation aber schmerzlichst empfinden, und der deshalb als ein neues goldenes Zeitalter poetisch be-

<sup>27</sup> Detlev Lüders: *Welterfahrung und Kunstgestalt: über die Notwendigkeit von Kunst und Dichtung*, Würzburg 2004, S. 149ff.

schworen wird. Das Gedicht ist damit jedoch nicht zu Ende. Wie ein verklingendes Echo wird die Anfangsstrophe wiederholt. Hier kommt auch das lyrische Ich, das sich lange zurückgehalten hat und die Dinge (scheinbar) selbst sprechen ließ, wieder zum Vorschein. Die Vision ist zwar vorbei, das Wissen aber um die Einheit und die Hoffnung, dass die „heimliche Welt“ irgendwann in der Zukunft wieder sprechen möge, bleibt. Brentano verwendet in diesem Gedicht „Hieroglyphen“, also – wörtlich aus dem Griechischen übersetzt – „heilige Inschriften“. Damit ist weniger die Bilder- und Begriffsschrift der alten Ägypter gemeint, sondern romantischer Überzeugung folgend eine neue mythische Sprache, die eine harmonische, schöne Ganzheit, eine Verklärung von Liebe und Phantasie leisten konnte, für die es in der Wirklichkeit keine Anschauung gab und die ohne sie nicht darstellbar war. Novalis hatte diese Methode zu „romantisieren“ so definiert: „Die Kunst, auf eine *angenehme* Art zu *befremden*, einen Gegenstand fremd zu machen und doch bekannt und anziehend, das ist die romantische Poetik.“ Es geht den Romantikern, in dem vorliegenden Gedicht also Brentano, um eine tiefere Erkenntnis der inneren Welt. In „Sprich aus der Ferne“ ist die Natur Trägerin dieser Erkenntnis, sie liegt im „heilige[n] Sinn der Sterne“ und wird dem lyrischen Ich geschenkt, indem sie zu ihm hin „weht“, wodurch sie den Charakter einer religiösen Offenbarung erhält. Die Poesie stellt also im Gedicht nicht nur Wirklichkeit dar, sie wird selbst Wirklichkeit, so wie die „heimliche Welt“ im Laufe des Gedichts zur wirklichen wird. Wer die Hieroglyphen zu lesen vermag, dem eröffnet sich die Möglichkeit, in der Nacht, im Traum die Einheit des Ich mit der Natur wiederherzustellen und die Unvollkommenheit des eigenen Seins aufzuheben.

Joseph von Eichendorff: Nachruf an meinen Bruder (1837)

Ach, daß auch wir schliefen!  
 Die blühenden Tiefen,  
 Die Ströme, die Auen  
 So heimlich anschauen,  
 Als ob sie all riefen:  
 „Dein Bruder ist todt!  
 Unter Rosen rot  
 Ach, daß wir auch schliefen!“

„Hast doch keine Schwingen,  
 Durch Wolken zu dringen!  
 Mußt immerfort schauen  
 Die Ströme, die Auen -  
 Die werden dir singen  
 Von ihm Tag und Nacht,  
 Mit Wahnsinnesmacht  
 Die Seele umschlingen.“

So singt, wie Sirenen,

Von hellblauen, schönen  
Vergangenen Zeiten,  
Der Abend vom Weiten  
Versinkt dann im Tönen,  
Erst Busen, dann Mund,  
Im blühenden Grund.  
O schweiget Sirenen!

O wecket nicht wieder!  
Denn zaubrische Lieder  
Gebunden hier träumen  
Auf Feldern und Bäumen,  
Und ziehen mich nieder  
So müde vor Weh  
Zu tiefstillem See -  
O weckt nicht die Lieder!

Du kannst die Wellen  
Des Sees, sie schwellen  
In magischen Ringen.  
Ein wehmütig Singen  
Tief unter den Quellen  
Im Schlummer dort hält  
Verzaubert die Welt.  
Wohl kennst du die Wellen.

Kühl wird's auf den Gängen,  
Vor alten Gesängen  
Möcht's Herz mir zerspringen.  
So will ich denn singen!  
Schmerz fliegt ja auf Klängen  
Zu himmlischer Lust,  
Und still wird die Brust  
Auf kühl grünen Gängen.

Laß fahren die Träume!  
Der Mond scheint durch Bäume,  
Die Wälder nur rauschen,  
Die Täler still lauschen,  
Wie einsam die Räume!  
Ach, niemand ist mein!  
Herz, wie so allein!  
Laß fahren die Träume!

Der Herr wird dich führen.  
Tief kann ich ja spüren  
Der Sterne still Walten.  
Der Erde Gestalten  
Kaum hörbar sich rühren.

Durch Nacht und durch Graus  
 Gen Morgen, nach Haus -  
 Ja, Gott wird mich führen.<sup>28</sup>

Das Gedicht stammt aus dem Jahr 1814 und trägt in Eichendorffs Handschrift den Titel *Abendlandschaft o[der] Abendwehmuth. An Wilhelm 1814. Im August*. 1818 ist es in Fouqués Frauentaschenbuch unter dem Titel *Lied* veröffentlicht worden, in der Gedichtsammlung von 1837 trägt es dann den Titel *Nachruf an meinen Bruder*.<sup>29</sup> Gegenüber den bisher aufgeführten Gedichten romantischer Stille liefert Eichendorff eine Neuerung, die wichtig ist: Die Stille der Natur ist kein magisches, sondern ein sehr intimes, einen existentiellen Schmerz geradezu linderndes Motiv, das vieles etwa von Horst Langes *Lob des Schweigens* vorwegnimmt. Wir müssen daher fragen, inwiefern diese Neuerung mit Eichendorffs erstmaliger Betonung des leiblichen Spürens einhergeht, welches in den beiden Gedichten Tiecks und Brentanos fehlte. Festzustellen ist zunächst, dass die bei Tieck so verzaubernde, magische Korrespondenz mit der Natur in diesem Gedicht eine äußerst moderne Wendung erfährt. Denn die Ströme und Auen der ersten Strophe verkünden anders als bei Tieck eine Schreckensnachricht: Sie berichten dem lyrischen Ich vom Tod des Bruders. Das heimliche Aufschauen der das lyrische Ich rings umgebenden Natur steigert sich im „Als ob“ der projektiven Imagination also zum regelrechten Horrorszenario: „Dein Bruder ist todt!“ Schon die zweite Strophe unterstreicht die hartnäckige, ja fast zynische Insistenz dieser schrecklichen Botschaft, denn sie scheint eine Fortsetzung dieses „Als ob sie all riefen“ darzustellen. Entscheidend ist deren Tenor, denn dieser besagt im Grunde: Du kannst dich unserer Naturbotschaft nicht entziehen, denn diese wird „Mit Wahnsinnes-Macht/Die Seele umschlingen.“

Diese das lyrische Ich aufs Äußerste entsetzende Konstellation erklärt den expliziten Wunsch zu Beginn der dritten Strophe, demgemäß die umgebende Natur im Stile des Mythos von „schönen/Vergangenen Zeiten“ singen solle: „So singt, wie Sirenen“; ein Wunsch, der freilich unmittelbar darauf schon zurückgenommen ist: „O schweiget Sirenen!“ Diese Revision mag durch die Wirkkraft des mythischen Liedgutes zu erklären sein, insofern diese das lyrische Ich offenkundig noch stärker in die Tiefen und Niederungen seines Verlustschmerzes zu ziehen droht. Entscheidend dürfte sein, dass eben diese Tiefen dem lyrischen Ich bekannt sind, das wehmütige Singen in den Tiefen des Sees ihm daher das Herz fast zum „zerspringen“ bringt.

Allein diese komplexe Schilderung einer psychischen Disposition hebt das Gedicht Eichendorffs deutlich ab von den zuvor genannten Beispielen erspürter Naturstille. Denn diese wird nun erfahren auf der Basis eines Selbstappells, der sich

28 Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff. Historisch-kritische Ausgabe. Bd. 1.1: Gedichte. Erster Teil. Text, hg. v. Harry Fröhlich und Ursula Regner, Stuttgart u. a. 1993, S. 269-271.

29 Vgl. Günther Schiwy: Eichendorff: der Dichter in seiner Zeit: eine Biographie, München 2000, S. 382.

wohl bewusst gegen die allzu bedrohlichen Naturphantasien der ersten sechs Strophen richtet: „Laß fahren die Träume!“ Trotz aller existentiellen, vom Tode des Bruders geprägten Einsamkeit des lyrischen Ichs wird hier also das zentrale Motiv romantischer Sehnsucht – die von der Naturszene initiierte Flucht in den Traum – verabschiedet. An deren Stelle tritt stattdessen eine Form der Stille, die im Unterschied zu den zuvor genannten Beispielen weniger mit der Dimension der Weite denn vielmehr mit derjenigen der Tiefe verknüpft ist. Und unschwer ist zudem zu erkennen, dass diese Stille gegenüber den zuvor genannten Beispielen ein religiöses Vorzeichen trägt, wie es später auch bei Rilke dominiert. Diese Form der *pietas* ist auch dem Metrum zu entnehmen: Der daktylische Zweiheber verleiht diesem kunstvoll gereimten Achtzeiler eine getragene Bewegung, die zudem entsprechend des Reimschemas auf eine deutliche Zäsur am Ende abzielt. Der Reimform aabbacca entsprechend enden die c-Verse jeweils weiblich und markieren so eine Sprechpause im Sinne eines Ritardandos, das durch den oft ausgestoßenen Schlussvers auf a abgerundet wird.

Emanuel Geibel: Nachts am Meere (1848)

Es schlief das Meer und rauschte kaum  
 Und war doch allen Schimmers voll,  
 Der durch der Wolken Silberflaum  
 Vom lichten Monde niederquoll;  
 Im Blau verschwamm die ferne Flut,  
 Wie Bernstein flimmerte der Sand;  
 Ich aber schritt in ernstem Mut  
 Hinunter und hinauf den Strand.

O was in solcher stillen Nacht  
 Durch eine Menschenseele zieht,  
 Bei Tag hat's keiner nachgedacht,  
 Und spricht es aus kein irdisch Lied.  
 Es ist ein Hauch, der wunderbar  
 Aus unsrer ew'gen Heimat weht,  
 Ein innig Schauen tief und klar,  
 Ein Lächeln halb und halb Gebet.

Da spürst du still und körperlos  
 Ein segnend Walten um dich her,  
 Du fühlst, du ruhst in Gottes Schoß,  
 Und wo du wandelst, wallt auch er;  
 Die Tränen all sind abgetan,  
 Die Dornen tragen Rosenglut,  
 Es taucht die Liebe wie ein Schwan  
 Aus deines Lebens dunkler Flut.

Und was am schwersten dich bedroht,

Dir zeigt's ein liebes Angesicht.  
 Zum Freiheitsherold wird der Tod,  
 Der deines Wesens Siegel bricht;  
 Du schaust ins Aug' ihm still vertraut,  
 Von heil'gem Schauder nur berührt,  
 Gleichwie ein Bräut'gam, den die Braut  
 Zum seligsten Geheimnis führt.

Genug, genug! Halt ein, mein Lied!  
 Denn was bei Nacht und Mondenlicht  
 Durch eine Menschenseele zieht,  
 Das sagt kein irdisches Gedicht;  
 Ein Hauch ist's, der da wunderbar  
 Von Edens Friedenspalmen weht,  
 Ein wortlos Schauen tief und klar,  
 Ein Lächeln halb und halb Gebet.<sup>30</sup>

Ganz zweifellos zielt dieses Gedicht darauf ab, Ausdruck einer „ästhetischen Andacht“ zu sein. Zieht man dabei das eingangs von Hermann Schmitz definierte Merkmal einer solchen Andacht heran, dann ergeben sich leichte Zweifel ob der Gelungenheit. Denn das Gedicht artikuliert nicht wirklich die Erfahrung einer „Stille, die Weite schafft.“<sup>31</sup> Dies wird etwa durch den Vergleich zu Brentanos *Sprich aus der Ferne* deutlich: Wo dieses selbst im erspürten Frieden ein Minimum an Phantastik beibehält – „In goldenen Kähnen/Schiffen die Geister im himmlischen See“ –, da überführt das Gedicht Geibels die Stille der Nacht eher ins Sentimentale. Denn der „wunderbare Hauch“, der in einer vom Meeresrauschen untermalten Mondnacht dem lyrischen Ich entgegenweht, stammt „aus unsrer ew'gen Heimat“, welche daher auch „Ein Lächeln halb und halb Gebet“ beim lyrischen Ich auslöst. Stille wird jedoch gerade dann nicht als Weite erfahren, wenn sie ein „Lächeln“ erzeugt und Heimweh auslöst: Dies zeigten uns die drei zuvor diskutierten Beispiele aus der Romantik. So zielstrebig Geibel daher sein Gedicht an die vermeintlichen Grenzen des Denk- und Sagbaren führt – „Bei Tag hat's keiner nachgedacht,/ Und spricht es aus kein irdisch Lied“ –, so schnell landet er dennoch im Vertrauten, in der Konvention. Konventionell ist auch die sprachliche Gestaltung, was allein die relativ anspruchslose Strophenform verdeutlicht. Geibel verwendet den jambischen Achtzeiler, in dem männliche schließende Vierheber durchweg als zweimalige Kreuzreime verbunden sind.

Gerrit Engelke: Ein herbstlich Lied für Zweie (1916)

Auch diesem Stieglitz da im Blätterfall,  
 Tickt wunderbar in seinem Federball

30 Emanuel Geibel: Werke, Band 1, Leipzig und Wien 1918, S. 256f.

31 Hermann Schmitz: Der unerschöpfliche Gegenstand, a. a. O., S. 480.

Ein schüchtern schluchzend Herz, ein kleines,  
Ein Herz wie meins und deines.

Der Vogel singt, weil ihn sein Herz bezwingt  
Und große Sonnenluft ihn frisch umschwingt –  
Er muß von seinem Herzen zehren.

Und jedes Flüsterbäumchen, uns vertraut,  
Trägt unter seiner weichen Rindenhaut  
Ein horchend Neugierherz, ein wachsend kleines,  
Ein Herz wie meins und deines.

Der Baum verzweigt, und weiter zweigt er still,  
Weil frei sein Herz ins Blaue schauen will –  
Er muß von seinem Herzen zehren.

Wer spürt, wie bald das nächtge Schweigen naht –  
Du hast mich lieb und gehst denselben Pfad;  
Wir leben zueinander warm und still,  
Wie unser ruhlos, wunschgroß Herz es will.

Einmal ist Schauerstille um uns her,  
Das Herz klopft aus, ist tot und leer –  
Wir müssen all von unserm Herzen zehren.<sup>32</sup>

Dieses Gedicht des Arbeiterlyrikers Gerrit Engelke entstand in der Epoche des frühen Expressionismus, wenn wir etwa an Autoren wie Heym, Trakl, Benn oder Stramm denken. Dass es in seinem auf den ersten Blick sehr frommen Duktus kaum in diese expressionistische Zeit passt, hat schon in den 1970er Jahren mit Nachdruck der ostdeutsche Literaturkritiker Hermann Kähler betont. Dieser sicher streitbare Anachronismus dürfte jedoch weniger an dem Motiv der Stille liegen, welche sich gegen Ende des Gedichts spürbar um die Liebenden ausbreitet: Stille ist ein ähnlich signifikantes Motiv etwa in der Lyrik Georg Trakls, wenn wir z. B. an die „stillen Räume“ aus *In den Nachmittag geflüstert* denken. Die Kritik Käblers entzündete sich daher auch an einem anderen Aspekt, und zwar dem Vergleich dieser Zeilen mit der Lyrik Bertolt Brechts, wie ihn wiederum der umstrittene Göttinger Ordinarius Hermann Pongs vornahm. Sehr zum Unverständnis Käblers hatte Pongs konstatiert, dass die Lyrik Engelkes „aus der Unverbildetheit des Proletarierursprungs“ stamme und „Volksliedformen als Urbildformen“ erneuere, wodurch „das seelenhafte Miteinander tragfähig wird für schärfendes Geistbewusstsein“. Diese Mischung gebe dem Gedicht *Ein herbstlich Lieb für Zweie* eine „zeitlose Würde“, die ihm „neben den Monstre-Gedichten des Expressionismus zukommt und die es gleichwertig nicht nur neben Brecht, sondern auch neben

<sup>32</sup> Gerrit Engelke: *Rhythmus des neuen Europa*, Jena 1921, S. 66f.

andere Liebesgedichte der Gegenwart stellt.<sup>33</sup> Kählers Veto ist unmissverständlich:

Engelke nimmt genau die Haltung ein, die Brecht fragwürdig werden läßt. Engelke entproblematisiert, was Brecht in seiner tatsächlichen Problematik sieht. Brecht gibt das Ideal der Harmonie nicht auf, o nein, aber er erkennt seine Schwierigkeiten. Das Gedicht von Brecht ist realistisch und das Gedicht von Engelke gerät in die Nähe des Kitsches. Ein größerer Kontrast als der zwischen diesen beiden Gedichten, die Pongs gleichsetzt, ist undenkbar.<sup>34</sup>

Die Kritik bezieht sich auf den Vergleich, den Hermann Pongs zwischen Brecht Terzinengedicht *Die Liebenden* und Engelkes *Ein herblich Lied für Zweie* vornahm. Der Vorwurf des „Entproblematisierens“ dürfte sich wohl in erster Linie auf die Analogiebildung der Verse Engelkes richten, denn Vogel, Baum und Mensch werden ausgerechnet dadurch vergleichbar, dass sie allesamt von ihrem „Herzen“ zehren. Und das Herz steht hier ganz offenkundig für Leben, Liebe und Natur als Sinnbild dieses Lebens, wie Kurt Morawietz betonte.<sup>35</sup> Man könnte dabei an Naturlyrik denken, sind doch die Motive der Natur entnommen: Der Stieglitz da im Blätterfall, die Eberesche, deren korrekter Name eigentlich Vogelbeere lautet, und die im Volksmund auch „Flüsterbaum“ genannt wird, weil sie denjenigen, die ihrem Blätterrauschen konzentriert lauschen, die Zukunft zuflüstern können soll: Diese Motive bestimmen das hier entfaltete „nächte Schweigen“. Freilich scheint dies mit Brechtscher Lyrik kaum vereinbar, allerdings hat diese Differenzen schon Pongs selbst hervorgehoben. Engelke suche mit seinem *herblich Lied für Zweie* „die Innigkeit zwischen Zweien“. So fühle er sich „eins mit dem Singvogel, mit dem Baum, gebe ihnen dasselbe von Liebe ergriffene Herz“:

Engelkes Gedicht ist so intimer, seelenhafter, im unmittelbaren Ansprechen dialogischer. Es nähert sich der Einfachheit des Volkslieds bis zu dem Kehrreim ‚Ein Herz wie meins und deines‘, und es nutzt wie dieses die Wiederholung, die Gleichheit des Schöpfungswunders einzuprägen. Zugleich erweitert doch Engelke auch sein Gefühl ins Weite, ins Erhabene.<sup>36</sup>

Rhythmisch drücke sich diese Erhabenheit nach Pongs im Strophenbau aus: drei Gefüge, je aus zwei Teilen, vierzeilig und dreizeilig, wobei jeweils der zweite Teil das Beschwingende der Liebe mit dem Zehrenden der Liebe verknüpfe: „er muß von seinem Herzen zehren“. Es gibt also entgegen der Kritik Kählers auch im Gedicht Engelkes einen sehr ernsten Unterton, denn letztlich thematisiert das Gedicht ja die Notwendigkeit und Schwierigkeit, von etwas zu leben oder sich von etwas zu ernähren: All die genannten Dinge müssen auf ihre Art „von ihrem Herzen zehren“. Erhaben ist nach Einschätzung Hermann Pongs demnach eben diese

33 Hermann Pongs: *Dichtung im gespaltenen Deutschland*, Stuttgart 1966, S. 354.

34 Hermann Kähler: *Der kalte Krieg der Kritiker. Zur antikommunistischen Kritik an der DDR-Literatur*, Berlin 1974, S. 72.

35 Kurt Morawietz: „Mich aber schone, Tod“. Gerrit Engelke 1890-1918, Hannover 1979, S. 159.

36 Hermann Pongs: *Dichtung im gespaltenen Deutschland*, a. a. O., S. 357.

„Gleichnisschwebe, die dieselbe Schöpfungs-Liebe im Singvogel, im Verzweigen des Baumgefüges fühlt und daran sprachschöpferisch wird: ‚ein horchend Neugierherz‘.“ Freilich scheint der Vergleich zur Brechtschen Lyrik dennoch problematisch, denn der hier von Pongs so emphatisch beschriebene Gestus erinnert eher an einen Autor wie etwa Robert Walser, denn auch bei Engelke ist es der kleine und feine Gestus, den das Gedicht in den Blick nimmt.

Horst Lange: Lob des Schweigens

Tiefinnen der Wald, das Geäst, das Geflecht! O höre,  
Wie sich das Hölzerne, wie sich die Erde bewegt,  
Verstumme von neuem du und beschwöre  
Mit Schweigen die Sehnsucht, die sich nun größer regt.

Ach die Gewässer der Tränen, die nicht vergossen  
Wurden! Liebkosungen, die du nicht ausgeteilt,  
Sind wie Levkoiern und Asten aufgeschlossen:  
Garten, über den kein kühler Wind hineilt.

Regengewölk, Beschattung durch das Vergangne:  
Wie wird die Stirn dir dunkel du, schweige –  
Bilder, Gesichte, das rings von dem Gotte Verhangne:  
Spür es und warte, daß es sein Antlitz zeige.

Fühle: nun streichelt der Wind, die gewichtlose Hand dir das Haar,  
Sprich in den Wind du, vergiß es, es liegt und reift  
Im Acker der Zeit, bis unter der Scholle von einem Jahr  
Halme und Rispen aufwachsen, bis das Blühende die Lippen dir streift.<sup>37</sup>

Ähnlich wie Rilke in der ersten Niederschrift des *Buches vom mönchischen Leben*, so assoziiert auch Horst Lange die Stille mit dem Schweigen. Auch bei Lange ist die Stille zudem weniger an die Dimension der Weite im Sinne der Gedichte Tiecks und Brentanos, sondern vielmehr an die Dimension der Tiefe geknüpft, die schweigende Stille entfaltet sich also nicht im offenen Raum der Nacht, sondern im dichten Wald, „tiefinnen“. Was es dabei in dieser vom Wald ausgehenden Naturstille zu hören gibt, hat entsprechend wenig mit jenen märchenhaften Tönen sprechender Sterne im Sinne Tiecks zu tun; bei Lange wird vielmehr nur das Gehölz und die Bewegung der Erde vernommen. Romantische Spuren mag man allenfalls daran erkennen, dass auch bei Lange diese Geräusche der Erde eine Sehnsucht auslösen, wie die erste Strophe deutlich betont. Aber es ist hier eine andere, weit modernere Naturmagie dargestellt, denn diese trifft auf ein vom gescheiterten Leben geprägtes lyrisches Ich, das Entscheidendes verabsäumte: „Tränen, die nicht vergossen/ Wurden! Liebkosungen, die du nicht ausgeteilt“. Deutlich wird dabei,

<sup>37</sup> Horst Lange: Das tägliche Brot. Gedichte, Neustadt 2010, S. 34.

dass das Erlebnis dieser Naturstille im Sinne der ächzend sich regenden Atmosphäre eines Waldes limitiert ist: Es dominiert eine „Beschattung durch das Vergangene“, die das lyrische Ich erschweigen lässt. Das Gedicht entfaltet also eine zutiefst melancholische Szenerie, in welcher ein der Stille des Waldes antwortendes Schweigen des lyrischen Ichs zugleich dessen vom verpassten Leben zeugende Sehnsucht beschwört. Die nicht vergossenen Tränen verweisen dabei wie die nicht ausgeteilten Liebkosungen auf das Fehlen emotionaler Bindungen: Ein Komplex, der im Bild des Gartens, „über den kein kühler Wind hineilt“, seinen Ausdruck findet. Hermann Schmitz beschrieb eine diesem Gedicht sehr vergleichbare Stimmung sehr präzise am Beispiel der

Stille als Atmosphäre eines morgendlichen Waldes, die dem in sie eingetretenen Menschen das Gebot auferlegt, sie nicht zu durchbrechen, so daß dieser nicht zu sprechen ‚wagt‘. Solche Scheu ist nicht Furcht, denn die morgendliche Stille im Wald hat nichts Beklemmendes, und auch nicht konventionell: vielmehr wirkt die Autorität der gefühlsmächtigen Atmosphäre dann als Gebot der Zurückhaltung, der sich der Betroffene nicht zu entziehen wagt, obwohl ihm keine Sanktion drohte, wenn er sich anders verhielte. (...) Dank der Ergriffenheit gilt diese Norm verbindlich, so daß der Ergriffene, der sich darüber hinwegsetzt, mit sich selbst in Zwiespalt gerät und etwas wie ein schlechtes Gewissen spürt, wie ein Verräter an dem, wozu er sich in seiner Ergriffenheit bekannt hat und bekennt.<sup>38</sup>

Diese Form der Ergriffenheit durch atmosphärische Stille hat bei Lange freilich noch eine weitere Quelle: Es sind die Schatten der Vergangenheit, es ist die Verdunklung der Stirn sowie insgesamt das „rings von dem Gotte Verhangne“, welches in dieser stillen Stunde im Wald erweckt wird, ohne sich freilich wirklich zu erkennen zu geben. Die Abschottung und Isolation ist demnach ein Zustand, der sich auch und gerade in der erlebten Stille der Natur nicht wirklich auflöst, sondern angesichts dieser weit eher noch verstärkt wird. Die Liste der imparativischen Verben – höre, verstumme, beschwöre, schweige, spür es, warte, fühle, sprich – verdeutlicht jedoch auch, dass die Stille in diesem Gedicht erstmals und wesentlich vom lyrischen Ich ausgeht, in diesem weit stärker denn in der es umgebenden Natur angesiedelt ist. Nicht *die* Stille also, sondern vielmehr *der* Stille ist das Thema des Gedichts: Ihm gilt das Lob des Schweigens, ihm ist es gleichsam anempfohlen. Diesem an sich schon stillen Charakter gilt demnach – Eichendorffs lyrischem Nachruf an den verstorbenen Bruder nicht unähnlich – das Erspüren einer verhangenen Stille, die auch bei Horst Lange auf einen Gott schließen lässt. Sie bringt Linderung für ein Bewusstsein, dessen Genesung ganz offenkundig auch an ein Vergessen gebunden ist.

38 Hermann Schmitz: Der Rechtsraum (= System der Philosophie), Bonn 1973, S. 132.

## Harald Hartung: Die letzten Gäste (1975)

Die letzten Gäste sind  
 gegangen, die Musik  
     plötzlich verstummt  
 macht die Stille hörbar

Aus der Küche klirren  
 Gläser und Teller, nun  
     auch nicht mehr, du  
 kommst und stehst leise ein

Schatten neben mir, der  
 Mond hat einen Hof, die  
     Hecke blättert  
 nur die Gespräche nach

All die Gesichter die  
 Blicke die Körper die  
     Berührungen,  
 leichter Schweiß auf der Haut

Wir Schatten auf dem Gras!  
 Während wir ins Haus gehn  
     füllen wir uns  
 mit Blut Schwere Müdsein

Die Gärten wachsen schon  
 draußen, während das Licht  
     unser Sinken  
 langsam und spürbar macht<sup>39</sup>

Das Gedicht entstand 1975, also vier Jahre nachdem Hartung zur *Technischen Universität Berlin* gewechselt war, wo er von 1971 bis zur Emeritierung im Jahre 1998 als Professor für Deutsche Sprache und Literatur tätig war. Dies ist deshalb zu erwähnen, weil Hartung im Jahre 1975 u. a. eine Studie über *Experimentelle Literatur und konkrete Poesie* publizierte, in welcher er die Frage erörterte, „wie tief der Geist des wissenschaftlichen Experimentes in die Literatur eingedrungen“ sei.<sup>40</sup> Es mag angesichts dieser Konstellation verwundern, dass sich *Die letzten Gäste* mit einer Motivik beschäftigt, die – weit entfernt von den Themenfeldern der Konkreten Poesie – letztlich tief romantischen Ursprungs ist: Die Stille. Wie also nach Hartung die „Konkrete Poesie“ eine „besondere Ausprägung“ der experimentellen Literatur ist<sup>41</sup>, so ist das vorliegende Gedicht zweifellos eine besondere Ausprägung der Romantik. Anders als Gerrit Engelke gelingt es Hartung jedoch relativ prob-

39 Harald Hartung: Aktennotiz meines Engels: Gedichte 1957-2004, S. 100.

40 Vgl.: Harald Hartung: Experimentelle Literatur und konkrete Poesie, Göttingen 1975, S. 10.

41 Ebd., S. 5.

lemlos, das romantische Motiv der Stille zu aktualisieren, ohne dabei den Eindruck des Epigonalen zu hinterlassen: Wir dürfen uns fragen, woran das liegt. Die Antwort auf diese Frage fällt nicht schwer: Hartung überträgt die Stille ganz im Stile der Lyrik der 1970er Jahre in den Alltag. Die Stille wird also nicht an ein kosmisches Erleben, sondern an ein sehr prosaisches Vorkommnis geknüpft: Das Ende einer Gartenparty, nach welcher sich eine Stille einstellt, die dieses Gedicht festhält.

Ganz im Stile der Alltagslyrik ist hier auf jede symbolistische bzw. metaphorische Überhöhung des Geschehens verzichtet, also „weg von Symbol, Metapher, von allen Bedeutungsträgern“<sup>42</sup>, wie es Nikolas Born im Klappentext zu *Marktla-ge* von 1967 forderte, hin zu einem „snap shot“ im Sinne Rolf Dieter Brinkmanns: „spontan erfasste Vorgänge und Bewegungen, eine nur in einem Augenblick sich deutlich zeigende Empfindlichkeit“<sup>43</sup>, wie es in Brinkmanns *Notiz* aus dem Band *Die Piloten* von 1968 heißt. Und doch erfasst Hartung in diesem snap shot zugleich jene „Stille, die Weite schafft“, wie es Schmitz prägnant formulierte. Freilich registriert das Gedicht diese nach dem Verstummen der Partymusik und dem Verklingen der Essgeräusche aus der Küche sich einstellende Weite der Nacht nur kurz, wenn es auf Schatten, Mondlicht und die Gespräche „nachblätternde“ Hecke anspielt. Schnell geht es dann über zur Darstellung leiblicher Müdigkeit und Schwere, welche die zweite Gedichthälfte dominiert. Aber noch in der letzten Strophe bleibt dieses Motiv kosmischer Weite, wenn die Gärten draußen regelrecht „wachsen“ und das Versinken in den Schlaf aus der Perspektive des Lichts dargestellt wird. So wird klar, was das Gedicht leistet: Die Inszenierung einer „ästhetischen Andacht“ in dem eingangs erläuterten Sinne, allerdings unter den genuinen Produktionskriterien der 1970er Jahre.

### C) Der dämmernde Tag

Man kennt das Tagelied als eine höfische Liedgattung der mittelalterlichen Lyrik, die inhaltlich die Situation des geheimen Beisammenseins und des Abschieds zweier Liebender beim Tagesanbruch nach einer gemeinsam verbrachten Liebesnacht zum Gegenstand hat. Das Tagelied vergegenwärtigt den Tagesanbruch durch charakteristische Motive wie das Morgenlicht, den beginnenden Gesang der Vögel und den warnenden Ruf der Wächter. Es verbindet den Ausdruck von Liebesglück und Trennungsschmerz mit der Klage über Neider und den eifersüchtigen Ehemann, die als Repräsentanten einer feindlichen Gesellschaft die Trennung der Liebenden erzwingen. Von diesem Genre sind die vorliegenden Gedichte insofern zu unterscheiden, als sie nicht aus der Sicht zweier Liebender formuliert sind. Vielmehr geht es in diesen Gedichten um das Erspüren des Tagesanbruchs aus der

<sup>42</sup> Zitiert nach: Alltagslyrik und Neue Subjektivität. Mit Materialien, hg. v. Hans Heino Ewers, Stuttgart 1982, S. 90.

<sup>43</sup> Ebd., S. 94.

Perspektive eines Einzelnen. Die ausgewählten Gedichte unterteilen sich dabei in zwei Gruppen: Die Gedichte Dauthendeyes, Klabunds, Langers und Ostermaiers widmen sich der spezifischen Atmosphäre eines Tages, die Gedichte Mörikes, Stramms und Hesses hingegen widmen sich der Atmosphäre eines Tagesanbruchs. Die erste Gruppe bestimmt also – folgt man darin Hermann Schmitz – den Tag nach den Seiten des Warmen, Hellen, Lauten und Schnellen; darin unterschieden von der Atmosphäre der Abenddämmerung, die als kühl, fahl, still und ruhig, und der darauf folgenden Nacht, die als kalt, dunkel, still und ruhig beschrieben wird.<sup>44</sup> Der Tagesanbruch hingegen ist eine Phase des Übergangs, wie er schon bei Mörike unvergleichlich präzise geschildert ist: Es herrscht noch dämmerndes Zwielficht, die gelöste Stimmung der noch unberührten, in fast magischem Dunkel liegenden Atmosphäre *an einem Wintermorgen, vor Sonnenaufgang*.

Freilich sind auch die Gedichte des Tagesanbruchs keineswegs identisch. Bei Mörike wird ein Prozess der Ingression umschrieben, wie schon Wolfgang Taraba betonte: „An der Scheide zwischen Nacht und Tag nimmt die Elementarnatur den Träumenden in sich auf und lässt ihn selber wie den noch ungeborenen Morgen erglühen.“<sup>45</sup> Ganz anders schildert dagegen das expressionistische Gedicht die Morgendämmerung. Dies zeigt August Stramms *Der Morgen*, welches allein aufgrund der vollkommen aufgelösten Syntax ein Geschehen darstellt, das sich weit schwerer qua Einfühlung nachvollziehen lässt. Dass sich hier ein Tagesanbruch vom Schwarz über das Grau bis hin zur lichtgeblendeten Helle vollzieht, ist vor allem angesichts der enormen Fülle abstrakter, dynamische Prozesse umschreibender Verben nur schwer zu erahnen. Hier stellt sich jedoch die Frage, inwiefern in der expressionistischen Moderne der Prozess der „Abstraktion“ selbst wiederum als Indiz für eine Einfühlung zu verstehen ist, wie Jutta Müller-Tamm nahelegte: Ungeachtet der üblichen Trennung beider Bereiche.<sup>46</sup> Ist also die in diesem Gedicht so abstrakt, ja gar „aufgelöst“ wirkende Syntax nicht auch zu lesen als Resultat einer nach wie vor mimetischen Einfühlung in das atmosphärische Spektakel eines erwachenden Morgens, unter der Prämisse freilich, dass dieses Spektakel sich nicht mit herkömmlicher Syntax darstellen lässt? Dass es durchaus grundverschiedene Möglichkeiten gibt, eine Morgendämmerung zu erleben und darzustellen, dies verdeutlicht auch das Gedicht Hermann Hesses über die *Morgenstunde*, in dem der erwachende Morgen aus einer gänzlich neuen Perspektive geschildert wird: Dem „Erfahrungshorizonts“ eines Bergmassivs. So tritt an die Stelle der Erlebnisintensität des lyrischen Ichs Mörikes eine geologisch verankerte „Tiefenzeit“, die auch das Zeitmaß einer *Morgenstunde* in die monumentale Größenordnung urzeitlicher Ewigkeit überführt.

44 Hermann Schmitz: *System der Philosophie III*, 1, Bonn 1967, S. 154.

45 Wolfgang Taraba: Eduard Mörike, in: Benno von Wiese (Hg.): *Deutsche Dichter der Romantik: ihr Leben und Werk*, Berlin 1983, S. 597.

46 Vgl. dazu: Jutta Müller-Tamm: *Abstraktion als Einfühlung: zur Denkfigur der Projektion in Psychophysiologie, Kulturtheorie, Ästhetik und Literatur der frühen Moderne*, Freiburg 2005.

Den Tag im Sinne der von Wärme, Helle, Geräuschhaftigkeit und Geschwindigkeit geprägten Tageszeit nach Abschluss des Morgens schildern hingegen die Gedichte Dauthendeys, Klabunds, Langers und Ostermaiers. Fragt man in diesem Zusammenhang nach dem Gegenstand des Gespürs, dann ist es nun nicht mehr die „flaumenleichte Zeit der ersten Frühe“ als eine Atmosphäre des Lichtwechsels von Dunkelheit zu Helle, und auch die enge Verbindung aus Morgen- und Traumsphäre fehlt nun. Stattdessen dominiert jetzt das Bild der offenen, hellen Räume, der dunstigen Maienluft, die „geschmeidig durch das Haus“ geht und sich „kühl auf allen Dielen spüren“ lässt, wie Dauthendeys impressionistisches *Es ist ein dunstiger Maientag* es formuliert. Das Gedicht Klabunds bringt dabei das Erlebnis des Tages erstmals aus kollektiver Sicht zur Darstellung, wenn es den Frühlingstag aus der Perspektive der Leute schildert: „Die Leute schnuppern in die Luft wie Hunde,/Die dieses Frühlingstages Ruch erspüren wollen.“ Am intensivsten ist jedoch der zeitlich gedehnte, auf einen langen Zeitraum bezogene Charakter eines Tages in Rudolf Langers Gedicht *Ich hab den Tag* umgesetzt, dessen Spezifik gegenüber den zuvor genannten Beispielen vor allem in der Intensivierung der abstrahierenden Einfühlung zu suchen ist. Der Tag ist nun ein Begleiter des lyrischen Ichs, wartend, lehnend, schlendernd: „ich seh ihn an Hauswänden warten,/auf dem Laub von Bäumen sitzen,/im Schaufenster spiegeln und verschwinden“. Albert Ostermaiers Gedicht *balancer* überführt dieses Motiv schließlich in die eisig-moderne Atmosphäre des „film-noir“.

Eduard Mörike: An einem Wintermorgen, vor Sonnenaufgang (1825)

O flaumenleichte Zeit der dunkeln Frühe!  
Welch neue Welt bewegest du in mir?  
Was ist's, daß ich auf einmal nun in dir  
Von sanfter Wollust meines Daseins glühe?

Einem Kristall gleicht meine Seele nun,  
Den noch kein falscher Strahl des Lichts getroffen;  
Zu fluten scheint mein Geist, er scheint zu ruhn,  
Dem Eindruck naher Wunderkräfte offen,  
Die aus dem klaren Gürtel blauer Luft  
Zuletzt ein Zauberwort vor meine Sinne ruft.

Bei hellen Augen glaub ich doch zu schwanken;  
Ich schließe sie, daß nicht der Traum entweiche.  
Seh ich hinab in lichte Feenreiche?  
Wer hat den bunten Schwarm von Bildern und Gedanken  
Zur Pforte meines Herzens hergeladen,  
Die glänzend sich in diesem Busen baden,  
Goldfarbgen Fischlein gleich im Gartenteiche?

Ich höre bald der Hirtenflöten Klänge,

Wie um die Krippe jener Wundernacht,  
 Bald weinbekränzter Jugend Lustgesänge;  
 Wer hat das friedenselige Gedränge  
 In meine traurigen Wände hergebracht?

Und welch Gefühl entzückter Stärke,  
 Indem mein Sinn sich frisch zur Ferne lenkt!  
 Vom ersten Mark des heutigen Tags getränkt,  
 Fühl ich mir Mut zu jedem frommen Werke.  
 Die Seele fliegt, so weit der Himmel reicht,  
 Der Genius jauchzt in mir! Doch sage,  
 Warum wird jetzt der Blick von Wehmut feucht?  
 Ist's ein verloren Glück, was mich erweicht?  
 Ist es ein werdendes, was ich im Herzen trage?

– Hinweg, mein Geist! hier gilt kein Stillestehn:  
 Es ist ein Augenblick, und alles wird verwehn!

Dort, sieh, am Horizont lüpfte sich der Vorhang schon!  
 Es träumt der Tag, nun sei die Nacht entflohn;  
 Die Purpurlippe, die geschlossen lag,  
 Haucht, halbgeöffnet, süße Atemzüge:  
 Auf einmal blitzt das Aug, und, wie ein Gott, der Tag  
 Beginnt im Sprung die königlichen Flügel!<sup>47</sup>

Dieses 1825 entstandene Gedicht schrieb Mörike mit 21 Jahren, abzüglich der genannten Tagesgedichte des Barock dürfte es das erste Gedicht in deutscher Sprache sein, welches die Atmosphäre eines Tagesanbruchs bzw. die Zeitspanne des Übergangs von Nacht zu Tag für die Lyrik erschlossen hat. Aus diesem Grund ist es hier aufgeführt, wenngleich das sprachliche Indiz, also das Wortfeld des Spürens, in diesem Gedicht fehlt. Ungeachtet dessen ist hier jedoch ein Prozess deserspürens artikuliert, der ganz offenkundig aus dieser Atmosphäre der Morgendämmerung hervorgeht: In der „dunkeln Frühe“ erglüht das lyrische Ich vor „sanfter Wollust“ und empfindet sich selbst in kristalliner Klarheit angesichts des dämmernden Zwiellichts und der gelösten Stimmung einer noch unberührten, in fast magischem Dunkel liegenden Natur. Wir haben es hier mit einem Prozess der Ingression zu tun, der zugleich die Erfahrung der Diskrepanz impliziert. Und: Sehr genau lässt sich an diesem Gedicht die enge Bindung von leiblicher Erfahrung und abduktiver Deutung nachvollziehen. Dies wiederum setzt zunächst einmal voraus, dass die leibliche Erfahrung den Charakter des Überraschenden trägt, was in der ersten Strophe auch deutlich betont ist: „Welch neue Welt bewegst du in mir?“ Diese neue Welt ist ambivalent, denn das Flaumenleichte, Sanfte des erwachenden Morgens entfacht im lyrischen Ich sowohl eine zeitenthobene Ruhe als auch eine Bewegung des Flutenden, die deutliche Züge einer magischen Erfahrung trägt. Eben dies scheint die unerwartete, zahlreiche Fragen aufwerfende Erfahrung des

<sup>47</sup> Eduard Mörike: Ausgewählte Werke, Erster Band: Gedichte, Bergen 1949, S. 4.

Gedichts zu sein: Woher stammt das Gefühl der Wollust, welches dieser erwachende Morgen mit sich bringt? Und wer hat jene innere Bilder- und Gedankenflut des lyrischen Ichs ausgelöst, die sich mit der Erfahrung der Ingression verbindet? Die kristalline Reinheit, von der die „Seele“ des lyrischen Ichs geprägt ist, ließe sich somit am ehesten als eine „tabula rasa“ umschreiben, denn sie hat zur Konsequenz die Offenheit des Ichs für die spürbaren Mächte des Wunderbaren. Anders gesagt: Gerade die äußere Dunkelheit, der „klare Gürtel blauer Luft“ entfacht diese magische innere Klarheit, welche „noch kein falscher Strahl des Lichts getroffen“; so bald jedoch das Auge hell wird, droht der Traum zu entweichen.

In Mörikes Gedicht geht also die Ingression der Diskrepanz voraus, setzt diese hingegen ein, dann geht die wunderbar-assoziationsreiche Welt der Morgenfrühe verloren. Eben dies aber erklärt die Fragen, welche sich das lyrische Ich stellt: Wer oder was hat diese innere Bilderflut veranlasst? Und an eben dieser Stelle greift ein für Stimmungslyrik generell sehr typischer Mechanismus der Abduktion: Ein hypothetisches Vermuten, welches in der vierten Strophe zwar noch nicht als explizite Antwort, wohl aber schon als erklärende Assoziation auf die aufgeworfenen Fragen der ersten und dritten Strophe bezogen ist. Es ist die in der vierten Strophe entfaltete synkretistische Welt aus christlich-antiker Mythologie, die zumindest die Herkunft der Wollust aufzuklären scheint. Denn diese steht in engem Bezug zu jener etwa aus Hölderlins *Brot und Wein* oder Novalis' *Hymnen an die Nacht* bekannten Verschmelzung christlicher und antiker Mythologie, steht also unter Eindruck der *Neuen Mythologie* der Frühromantik, als deren Erbe sich Mörike hier erweist. Christliche Wundernacht und dionysische Lustgesänge gehen so in eins, eine Überblendung, angesichts derer das lyrische Ich in Strophe fünf zunächst in wahre Entzückung versetzt wird. Insofern sind jedoch die dann erneut auftretenden Fragen gegen Ende der Strophe fünf – warum die plötzliche Wehmut? Ist dieses Glück ein verlorenes oder ein werdendes? – nicht auf den Morgen selbst, sondern auf die Assoziation des Mythos zu beziehen. Von der Vergänglichkeit der mythischen Überlieferung ist nämlich nun auch die Sphäre des Traumhaften bedroht: Wenn die Dauer der Ruhe in das Vergehen des Augenblicklichen übergeht und die Augen vom Licht getroffen werden, droht auch der Traum zu entweichen. Die Lösung aus diesem Dilemma überrascht, kann aber als logische Vollendung der schon in der vierten Strophe einsetzenden Abduktion verstanden werden: Es ist der reflektierende „Geist“, der stört, gerade weil er diesen Moment der Flüchtigkeit durch eine hermeneutische Bewegung zu arretieren sucht. Dies verdeutlicht die entsprechende Losung: „Hinweg, mein Geist! hier gilt kein Stillestehn:/Es ist ein Augenblick, und alles wird verwehn!“

Die entscheidende Frage bei der Deutung dieses Gedichts ist also, ob und inwiefern sich diese Identifikation – „Es ist ein Augenblick“ – auf die zwei letzten Fragen aus Strophe fünf beziehen: Ist's ein verlorenes oder ein werdendes Glück? Wäre dem so, dann wäre dem Gedicht auch eine Lösung im Sinne einer Antwort eingeschrieben: Es ist weder ein verlorenes noch ein werdendes Glück, sondern ein Augenblick. Anders gesagt: Verbleibe in der Impression und deute sie nicht aus, denn diese Impression ist ihrem Wesen nach eine flüchtige. Akzeptiert man diese Deutung der sechsten Strophe als einer Antwort auf die zuvor gestellten Fragen, dann

wäre die siebte Strophe entsprechend als ein Wahrnehmungsmodus *ex post* zu verstehen, in dem es dem lyrischen Ich nun erstmals gelingt, bar der spekulativen Einwürfe des „Geistes“ die Göttlichkeit des Tages zu erkennen: „wie ein Gott, der Tag/Beginnt im Sprung die königlichen Flügel!“

Diese Deutung verzichtet anders als diejenige Winfried Freunds auf eine literarhistorische Identifikation dieses Gedichtes. Wenn Freund daher angesichts dieses Mörike-Gedichts zu der These gelangt, im „lyrischen Subjekt der Restauration radikalieren sich die Isolationstendenzen der Spätromantik“<sup>48</sup>, dann ist eine solche Deutung nur unter der literaturgeschichtlichen Perspektive einer die „Romantik“ ablösenden „Restaurationsperiode“ möglich, welcher jedoch der Text selbst nicht standhält, im Gegenteil. Denn verfolgt man die skizzierte Logik aus Frage und Antwort, dann landet das Gedicht gerade nicht in der Isolation, sondern im Gegenteil aus dieser hinaus in der ungebrochenen Wahrnehmung des „Tages“. Dies wird jedoch nur dann ersichtlich, wenn man sich von der gängigen Vorstellung löst, nach welcher die Stimmungslyrik der Romantik nach deren Ende in eine Krise zu geraten habe. Das Gegenteil ist der Fall, wie nicht nur Mörike, sondern auch das folgende Gedicht Max Dauthendeys zeigt.

Max Dauthendey: Es ist ein dunstiger Maientag (1909)

Es ist ein dunstiger Maientag,  
Holzflöße auf dem Fluß hinziehen;  
Das grüne Wasser fließt nur zag,  
Drin steht der grüne Berg bis an den Knien.

Im Zimmer glänzt ein Schlüsselblumenstrauß,  
Durchs offene Fenster und bewegte Türen  
Geht Maienluft geschmeidig durch das Haus,  
Du kannst sie kühl auf allen Dielen spüren,  
Wie eine Tänzerin tanzt sie sich aus.<sup>49</sup>

Das Gedicht wurde 1909 erstmals im Gedichtband *Lusamgärtlein* veröffentlicht, jenem Band, der seinen Titel einem kleinen ummauerten Innenhof an der Nordseite der Neumünsterkirche in Würzburg verdankt. Dem Gedicht liegen somit zwei wesentliche Erfahrungen zugrunde: Zum einen die exotischen Impressionen aus Dauthendeys Ende Dezember 1905 getätigter Weltreise, die ihn nach Ägypten, Indien, China, Japan und Amerika führte; zum anderen die vertraute Zeit in Würzburg, wo Dauthendey mit seiner Frau vom 1906 bis 1913 eine Wohnung besaß und vom Oktober 1907 bis Dezember 1909 auch wohnte. Man könnte den dunstigen Maientag also in Wuppertal platzieren, aber auch in den fernen Welten

<sup>48</sup> Winfried Freund: *Deutsche Lyrik. Interpretationen vom Barock bis zur Gegenwart*, München 1990, S. 89.

<sup>49</sup> Max Dauthendey: *Gesammelte Gedichte und kleinere Versdichtungen*. Dünndruckausgabe in einem Band, München 1930 1930, S. 246.

Ägyptens oder Indiens. Die Tatsache, dass der Band *Das Lusamgärtlein. Frühlingslieder aus Franken* dem Andenken Walthers von der Vogelweide und seinem Lusamgärtlein in Würzburg gewidmet ist, lässt allerdings vermuten, dass auch der hier geschilderte Maientag ein heimischer und kein fremder ist. Diese These bestärkt auch die Tatsache, dass in diesem Gedicht die Bewegung der Abduktion fehlt: Basiert diese doch meist auf einer Erfahrung der Heterogenität, die es auszudeuten gilt. Dagegen wird in diesem Gedicht einzig ein Ingressionsprozess zur Darstellung gebracht, ohne dass die atmosphärische Welt, in welcher das lyrische Ich sich spürend ergeht, als eine überraschende ihrerseits auch zu deuten sei, wie dies etwa im Gedicht Mörikes der Fall war.

Freilich ist eben dies auch ein generelles Kennzeichen der Lyrik Dauthendeys, dessen seit 1895 entstandenen Gedichtbände – *Die ewige Hochzeit. Liebeslieder* (1905); *Der brennende Kalender. März bis Februar* (1905); *Singsangbuch* (1907) und *Insichversunkene Lieder im Laub* (1908) – häufig idyllisches Liebesglück, Landschaftsimpressionen und die Harmonie mit den Kräften der Natur verbinden und dabei auf anstößig-irritierende Töne weitestgehend verzichten. Dem Impressionismus Dauthendeys fehlt daher auch in diesem Gedicht die Erfahrung des Befremdlichen, wobei dies freilich auch kein notwendiges Kriterium einführender Stimmungslyrik zu sein braucht. Für Dauthendey könnte demnach auch sprechen, dass sein Gedicht sofort an jenem Punkt ansetzt, welchen das Gedicht Mörikes erst nach einer mühseligen Ausblendung der irreführenden Spekulationslust des lyrischen Ichs erreichte. Was also diese dunstige Maienluft bedeuten könnte, ist sekundär angesichts der grazilen Art und Weise, mit welcher sie sich im Hause und deren einzelnen Zimmern und Dielen breit macht. Sie hat ihren Ursprung in einer Impression, die möglicherweise Teile der Stadt integriert: Würzburg liegt bekanntlich zu beiden Seiten des Mains im mittleren Maintal, überragt vom Marienberg im Westen, dieses Panorama liegt evtl. auch der ersten Strophe zugrunde. Allerdings sind in dieser Strophe auch exotische Obertöne nicht völlig zu überhören: Die dunstige Luft, die Holzflüsse und das grüne Wasser lassen auch an eine außereuropäische Landschaft denken.

#### Klabund: Ein Frühlingstag (1913)

Die Leute schnuppern in die Luft wie Hunde,  
 Die dieses Frühlingstages Ruch erspüren wollen.  
 Die Sonne steigt sehr langsam aus dem Grunde  
 Der schwarzen Wolken, wie ein Bergmann aus den Stollen.  
 Und aus den Menschen zieht sie einen Schatten,  
 Verzerrt sind Kopf und Rumpf und Flanken...  
 So kriechen unsre heiligsten Gedanken  
 Vor uns am Boden, die das Licht doch hatten.<sup>50</sup>

<sup>50</sup> Klabund: Sämtliche Werke: Bd. 1. Lyrik: Teil 1, hg. v. Ramazan Sen, Würzburg Amsterdam 1998, S.13.

Man erkennt an diesem Vers den Hintergrund des Berliner Frühexpressionismus, aus dem Klabung bekanntermaßen hervorging: Die nonchalante Haltung des normverletzenden, anti-bürgerlichen Provokateurs ist hier allerdings nicht unbedingt das zentrale Thema des Gedichts. Denn zieht man vergleichend ein Gedicht wie *Weltende* von Jakob van Hoddis heran, das sich ja gleichfalls den Leuten bzw. Kleinbürgern mit spitzem Kopf widmet, dann wird schnell eine Differenz erkennbar. Diese liegt weniger in der metrischen Form – beide verwenden das Endecasillabo mit umschließendem (abba) und Kreuzreim (cdcd), also eines der gängigsten Schemata der deutschen Lyrik –, sondern darin, dass van Hoddis nurmehr einzelne Elemente einer teils konkreten, teils abstrakten, teils medial vermittelten Wirklichkeitswahrnehmung aneinanderreicht – „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.“ usw. –, wohingegen Klabung aus diesen zerstreuten Wirklichkeitsimpressionen ein Gleichnis macht. Hier ist auch der Titel der Gedichtsammlung *Morgenrot! Klabung! Die Tage dämmern!* von 1913 zu bedenken, in welchem dieses Gedicht erstmals veröffentlicht wurde. Denn neben den eher ironisch-sarkastischen oder auch selbstironischen Gedichten dieser Sammlung schlägt das vorliegende einen eher melancholisch-gebrochenen Ton an: So sehr die Leute in der Luft den Tag erschnuppern und erspüren wollen, so sehr zieht doch die Schwerkraft der Gedanken das „kriechende“ Bewusstsein auf den Boden. Dabei lässt sich der Eindruck nicht vermeiden, es handele sich in diesem Gedicht um einen Fall der von Gernot Böhme charakterisierten atmosphärischen Diskrepanzerfahrung, denn hier scheint ein grübelndes lyrisches Ich inmitten einer schnuppernd den Tag genießenden Bürgerwelt zu sprechen. Wir haben in diesem Gedicht also eines der wenigen Dokumente des Expressionismus, welches die Isolation und Bürgerferne expressionistischer Lyriker auf einen unterschiedlichen „kognitiven Stil“ zurückführt: Die extrovertierten „Leute“ erspüren den Tag, das introvertierte lyrische Ich hingegen ergeht sich in seinen Gedanken.

Freilich sollte man diesen Aspekt der Diskrepanz nicht überbewerten: Er ist abgeschwächt durch die unverkennbar ironische Note, durch Klabung's bekannte Heine- und Brentano-geschulte poetische „Leichtigkeit“, wobei gerade in diesem Gedicht die schnell unverbindlich wirkende Reimerei von Klabung vermieden wird. Deutlich wird dies an dem ruhig steigenden jambischen Fünfheber mit weiblicher Kadenz, der zum einen nicht der beliebten Stanzform folgt (abababcc), sondern auf einen Kreuzreim einen Schweifreim folgen lässt. Den leiernden Ton vermeidet Klabung zum anderen dadurch, dass er entsprechend der Reimform zu Beginn zwischen Fünfheber und Sechsheber changiert und dem Introitus so eine gewisse Getragenheit verleiht. Vor allem aber hebt sich dieses Gedicht vom expressionistischen Umfeld ab durch Klabung's ein wenig an den Rilke aus dem *Buch der Bilder* erinnernden Versuch, die begegnende Welt in „Bilder“ und Gleichnisse umzusetzen. Wie anders dagegen das Erspüren des Tages in der expressionistischen Lyrik etwa August Stramm's erscheint, zeigt der nun folgende Text *Der Morgen* von 1914, in dem die Arbeit an der Sprache weit wichtiger ist, wie schon die Eingangszeile –

Schwarz/Graut/Zerknittert schämig fahlig./Schweigen schleicht zu Bette! –  
deutlich macht.

August Stramm: Der Morgen (1914)

Schwarz  
Graut  
Zerknittert schämig fahlig.  
Schweigen schleicht zu Bette!  
Schrecke lugen  
Horchen  
Ziepsen  
Ducken  
Ziepsen spürig  
Schrillen trotzig  
Rufen rufen  
Wachen auf  
Von Ast zu Ast.  
In die Winkel glupschen Lüfte  
Talpschen Dünste.  
Klatschen Flattern Knacken Schwirren  
Zerrt ins Fahle bleiche Fetzen!  
Blaublaß glasen Ströme zu Kristall!  
Klirrig  
Grellt der Himmel auf!  
Funken brennen  
Splitter glühen!  
Schauernd  
Wirbeln Tropfen Spiegel!  
Lichtgeblendet schwingt herauf  
Die Helle!<sup>51</sup>

Das Gedicht entstammt der Sammlung *Du* und entstand wohl zwischen Frühjahr und Ende Juli 1914, wobei der Titel dieser Sammlung – das „Du“ – in seiner Bedeutung changiert zwischen persönlicher Anrede und der Beschwörung eines universellen Prinzips, sei es Gott oder die Liebe selbst. Was das Gedicht auszeichnet, ist zweifellos die extreme Häufung der insgesamt 23 Verben, die sich über die insgesamt neun Satzeinheiten des Gedichts verteilen und somit die in der Regel meist korrekte Syntax lyrischer Texte hier vollkommen außer Kraft setzen. Stramm's Sprachmontagen zerhacken den Rhythmus des Gedichts und ersetzen die Syntax durch Satz- und Wortfetzen: Darin sicherlich weit radikaler als Expressionisten wie Heym oder Däubler. Dies macht die Frage nach dem eigentlichen Protagonisten des Gedichts nicht eben leicht: Es ist der Morgen, nach Maßgabe der Syntax ist es

<sup>51</sup> August Stramm: Das Werk, hg. v. René Radrizzani, Wiesbaden 1963, S. 113.

jedoch auch der jeweilige Nominativ der einzelnen Satzeinheiten, also das Schwarz, die Schrecken, die Lüfte, die Dünste, die Ströme, der Himmel, die Funken und Splitter, die Tropfen und schließlich die Helle. Allein diese Nennung der Nominative verdeutlicht die Relevanz des Gedichts für die Frage nach dem lyrischen Gespür: Hermann Schmitz hat für derlei Phänomene den Begriff der „Halbdinge“ eingeführt, zu diesen Halbdingen gehören etwa das Licht, die Wärme, der Wind, die Frische oder die Stille. Halbdinge unterscheiden sich von Dingen dadurch, dass man nicht sagen kann, wo sie sind, wenn sie nicht mehr da sind und dass für sie das Kausalitätsdenken nicht gilt, in dessen Logik die Dinge stehen. Bei den Halbdingen fallen Ursache und Einwirkung zusammen.<sup>52</sup> Wie sehr die Atmosphäre des Morgens in diesem Gedicht einem Halbding gleicht, verdeutlicht das Adverb spürig: Als „spürig“ gelten in der Regel Menschen, die ihr Nase im Wind zeit-geistiger, politischer oder künstlerischer Tendenzen haben und intuitiv künftige Entwicklungen ahnen. Im Gedicht August Stramms bezieht sich dieses Adverb also auf die genannte Liste sogenannter „Halbdinge“, die sich nur erspüren lassen und kein raumzeitliches Kontinuum darstellen wie etwa Festkörper.

Diese atmosphärischen Halbdinge erscheinen im Modus der Abstraktion, stehen also im Zeichen einer Sprachmontage, die Syntax, Semantik und Grammatik zerstört. Im ganzen Gedicht befinden sich nur zehn Nominative und zehn Satzzeichen, wobei sieben dieser Satzzeichen Ausrufezeichen sind. Manche Sätze ziehen sich nur über einen Vers, wogegen andere sich über mehrer Verse ziehen wie beispielsweise „Schrecke lugen/Horchen/Piepsen/Ducken/Ziepsen spürig/Schrillen trotzig/Rufen rufen/Wachen auf/Von Ast zu Ast“. Stramm verwendet also ganz eindeutig das Prinzip der Verfremdung, welches allerdings im Falle von *Der Morgen* als eine „durch den Gegenstand motivierte Montage“<sup>53</sup> erscheint. Auch der „Begriff des freien Verses“<sup>54</sup>, der keine traditionellen Bindungen wie Reim, gleiche Silbenanzahl, strophische Gliederung oder Metrum besitzt, ließe sich zur Deutung heranziehen, denn schließlich wechselt die Silbenzahl von einer bis hin zu neun Silben, das Gedicht hat zudem kein erkennbares Metrum. Stramms Technik der Worthäufung und gleichzeitigen Ausdrucksverknappung ist aber dennoch als Prozess der atmosphärischen Einfühlung lesbar, wenngleich es ein Verfahren der *Konkreten Poesie* vorwegnimmt. Stramm dienen die Wörter jedoch als semantisches Material, das in *Der Morgen* ein psychisches Verlaufsschema des atmosphärischen Spürens formuliert, wenngleich es diesen dämmernden Morgen in einer fast kaum mehr nachvollziehbaren Dichte darstellt.

52 Zum Begriff der Halbdinge vgl. Hermann Schmitz: *System der Philosophie*. Band 3: *Der Raum*. Teil 5: *Die Wahrnehmung*, Bonn 1989, §245.

53 Lamping, Dieter: *Moderne Lyrik als Herausforderung der Lyrik-Theorie*, in: Ernst Rohmer und Gunter Witting (Hg.): *Festschrift für Theodor Verweyen*, Heidelberg 1999, S. 229-242.

54 Ebd.

Hermann Hesse: Morgenstunde (1959)

Grau und blau getürmtes Schattenland  
 Ruht mit zackigem Gebirgesrand  
 Dunkelhart vor lichtem Himmelsgrün,  
 Ruht so ernst, so würdig, ruht so kühn  
 Wie ein Krieger nach bestandener Schlacht.  
 Wald und Schluchten hangen tief voll Nacht,  
 Schläfrig dämmern Dörfer, niedrig, mager,  
 Schafen gleich auf harter Heide Lager,  
 Tausendjährig, greis, doch kinderjung  
 In des alten Bergs Erinnerung,  
 Der sie gestern erst erbaun gesehen,  
 Der sie sinken sehn wird und vergehen,  
 Er, den einst das wilde Erdenweib  
 Glühend stieß aus schmerzgekrümmtem Leib,  
 Ehe Wälder, Schluchten, Dörfer waren.  
 Alles weiß er, der so viel erfahren,  
 Listig blinzelt er aus scharfer Scharte,  
 Daß Vergehn und Tod auch ihn erwarte,  
 Das zu spüren noch nicht steif und kalt genug,  
 Das zu denken noch nicht reif und alt genug.  
 Gähnend reckt er sich dem Licht entgegen,  
 Das den Himmel satt und satter tränkt,  
 Tief in seinen Schattenklüften regen  
 Sich die Wasser, die er seewärts lenkt.  
 Gipfel trägt und Grat er schneebedeckt,  
 Doch von Felsenstürzen grau gefleckt,  
 Sie erwarten schweigend und getrosten  
 Mutes ihren Morgenruf aus Osten.  
 Und der Ruf erdröhnt: lautlos, nur Licht!  
 Auf der höchsten Firnenkante bricht  
 Feuerfarbene Glut aus wie von innen,  
 Es erglühn, erstrahlen alle Zinnen  
 Rot und golden, königlich entfacht.  
 Aufhorcht froh erschrocken und erwacht  
 Berg und Tal und See. Der Traum zerrinnt,  
 Der sie niederhielt. Der Tag beginnt.<sup>55</sup>

Diesem späten Gedicht Hesses aus dem Jahre 1959 ist eine Geburtstagswidmung an Peter Suhrkamp beigelegt, und doch ist das hier dargestellte Thema nichts weniger denn ein aktueller Anlass. Das Besondere an diesem Text ist, dass das in Stimmungslyrik so häufig variierte Thema des Tagesanbruchs hier aus einer vollkommen anderen Perspektive erfasst wird: Der Sicht eines Schweizer Bergmassivs. Naturgeschichtliches Geschehen wird aufgerufen und in einen prähistorischen Ge-

<sup>55</sup> Hermann Hesse: Gesammelte Werke: Bd. Stufen. Die späten Gedichte. Frühe Prosa. Peter Camenzind, Frankfurt am Main 1970, S. 146.

burtsmythos überführt, dadurch ist die Perspektive der „Morgenstunde“ fast aufgelöst in eine archaische Zeitordnung. Der Morgen wird also unter völliger Ausblendung der erlebenden Sicht eines lyrischen Ich ganz aus der Perspektive eines Berges erlebt und beschrieben. Dies erklärt den erhaben-getragenen, ja wahrlich schweren Tonfall: Es sind insgesamt 18 meist männlich schließende Reimpaare aus trochäischen Fünfhebern zusammengefasst, die keine fließende Rhythmik ermöglichen, da der Zeilensprung durch die Betonung am Versende und am folgenden Versanfang den Sprachfluss hemmt. Dadurch, so die Einschätzung Horst J. Franks, eigne sich diese Versform, deren Metrum Hesse auch etwa im Gedicht *Gondel* verwendete, „zum Ausdruck der Ruhe, Schwere und Müdigkeit, der Trauer, Klage und Sehnsucht.“<sup>56</sup> Insofern ist hier die Wahl des Metrums ausgesprochen gelungen, denn das Ruhende, Schwere und Müde steht in diesem Gedicht im Mittelpunkt. Fern aller euphorisierenden Frische des erwachenden Tages ist diesem Gedicht über eine „Morgenstunde“ nämlich zuerst eine Perspektive eingeschrieben, die angesichts ihrer „Eigenzeit“ den Tagesanbruch nur als verschwindend kleine Zeiteinheit kennt: Eröffnet wird das Gedicht mit dem Einblick in die geologische Welt, deren Zeitmaß eher in Jahrtausenden denn in „Stunden“ anzugeben ist.

Bevor sich daher in diesem Gedicht überhaupt eine Zeile der eigentlichen, also im Titel angegebenen Thematik einer „Morgenstunde“ widmet, ist das Wesentliche längst gesagt: Der Berg bricht alles Tagesgeschehen durch seine in unendliche Vergangenheiten reichende Geschichte. Dabei betont Hesses Metaphorik des kühnen Kriegers wie auch des erfahrenen und allwissenden Schafhirten den Aspekt der Obhut, die von diesem Berg auszugehen scheint. Dieser Gedanke des Hüters wird zum einen deutlich im Bild der wie Schafe am Berghang versammelten Dörfer, deren Werden und Vergehen der Berg in seiner Jahrtausenden währenden Existenz schon erlebte. Und es wird zudem deutlich angesichts der die Bergkontur und Oberfläche im Sinne der Scharte als einer markanten Geländekante umschreibenden Begriffe der „Zinnen“ und der „Stürze“, die beide aus dem Bereich der frühneuzeitlichen Architektur stammen und Stadtmauern bzw. Abdeckungen einer Maueröffnung bezeichnen. Ist damit an das Bild einer schützenden Festung erinnert, so betont das Metaphernfeld des ruhenden und müde blinzeln den Kriegers zudem den Aspekt der wehrhaften Verteidigung. Überhaupt sind es extrem mächtige, prachtvoll-erhabene Bilder, die Hesse bemüht, wobei die auffallend anthropomorphen bzw. animalischen Verhaltensformen dieser Gebirgsszenerie – schläfriges Dämmern, listiges Blinzeln, gähnendes Recken, schweigendes Erwarten und froh erschrockenes Aufhorchen – dem schlichten Vorgang eines Sonnenaufgangs im Gebirge einen äußerst spektakulären Charakter verleihen. Zudem bedient sich Hesse mit Klimax, Oxymoron und Paradoxon der wichtigsten Spielarten spannungsgeladener und dramatisierender Gedankenführung, die speziell aufgrund der Unmittelbarkeit der Entgegensetzungen besonders eingrägsam ist. „Tausendjährig, greis, doch kinderjung“ sind die Dörfer, der Sonne „Ruf erdröhnt: lautlos, nur

<sup>56</sup> Horst J. Frank: Handbuch der deutschen Strophenform, a. a. O., S. 282.

Licht“, und die Verben steigern sich von ruhen, dämmern und blinzeln hin zu erdröhnen, erglühen, erstrahlen, erschrecken und erwachen.

Wie gesagt: die enorme Wirkkraft dieses Morgens resultiert vor allem aus der anfänglichen Überführung der Realzeit in die geognostische „Tiefenzeit“. Jene „Zeitschranke“, hinter der die „Tiefenzeit“ verborgen liegt, war im achtzehnten Jahrhundert mit der bis dahin im christlichen Abendland geltenden Chronologie gegeben; bei Hesse rückt stattdessen der rhythmische Verlauf eines Tages an diese Stelle. Konkret bedient sich Hesse speziell des Plutonismus als einer von dem britischen Naturforscher James Hutton (1726-1797) entwickelten geologischen Lehre, nach welcher die wesentlichen Gestaltungskräfte der Erde vom „Zentralfeuer“ im Erdinneren stammten. Die Entstehung der Gesteine, die Bildung der Gebirge und Kontinente und der Vulkanismus seien daraus ableitbar, die Erdentstehung sei also ein dynamischer Prozess.<sup>57</sup> Wenn schließlich dieses archaische Bergmassiv erwartungsvoll den „Morgenruf aus Osten“ erhält, mit dem auch der Nachtraum am Ende zerrinnt, dann sind hier gigantische Naturgewalten gegeneinander gesetzt, die dem erwachenden Tag einen beispiellosen Rang verleihen. Den Tag zu erspüren heißt in diesem Falle, einen Tag in den Bergen zu erspüren; eine Welt, deren jenseits aller Zivilisation liegende Pracht auch und gerade dem anbrechenden Morgen einen ganz eigenen Status verleiht. Gänzlich anders ist dagegen jener Tag, den Rudolf Langer präsentiert.

#### Rudolf Langer: Ich hab den Tag (1976)

Ich hab den Tag, hier ist der Beweis.  
 Der Tag stellt sich heute neben mich  
 und erfindet das Licht für meine  
 Empfindlichkeit. Er schaltet Erinnerungen  
 für mich ein und überredet mich  
 mit einer Landschaft zum Spielen.  
 Über der Haustreppe vor der Haustür  
 geht mir der Tag im Selbstgespräch  
 voraus auf die Straße an der Baumallee,  
 über die Wiese, am Froschweiher vorbei,  
 und er geht auf Entdeckung aus mit mir,  
 (wie lange tut er das noch?)  
 in die Stadt, die dröhnende Stadt,  
 furchtlos, mit geringen Abweichungen  
 unter alten Torbögen durch.  
 Unter mir spür ich das Pflaster,  
 darüber den schweren Atem in der Luft,  
 und dazwischen geht mein Tag, staubig,

57 Dieser Plutonismus-Theorie Huttons stand die Neptunismus-Theorie des deutschen Geologen Abraham Gottlob Werner (1749-1817) gegenüber, wonach Gesteinsschichten durch Sedimentablagerung aus Wasser entstanden seien.

ich seh ihn an Hauswänden warten,  
 auf dem Laub von Bäumen sitzen,  
 im Schaufenster spiegeln und verschwinden  
 mit Leuten, die daraus ihre Wünsche holen  
 und sich überlegen müssen, wie sie  
 das hinkriegen mit dem Geld.  
 Dann begegnen uns Jungen und Mädchen,  
 schön gewachsen, das Glück im Kopf  
 tragend wie das Eis in der Waffel  
 (anderswo verhält es sich ähnlich).  
 Ich hab den Tag auf mich aufmerksam gemacht,  
 jetzt staunt er, er wird mich nicht  
 bald los; wer mir den Tag nimmt,  
 bringt mich um und schafft mich weg.  
 Ich will in die Stadt, die dröhnende Stadt,  
 unter mir das steinige Pflaster spüren,  
 darüber den schweren Atem in der Luft  
 und dazwischen meinen Tag mit den Leuten,  
 von morgens bis abends erfüllt mit  
 Schritten und Wörtern vom Leben.  
 Was verliere ich dagegegen in der Nacht,  
 wenn ich den Verzicht messe  
 und meine Träume in den Tag verlege.  
 Der Tag macht mich reich, das stimmt;  
 ich hab ihn wirklich gesehen  
 im blauen Mantel  
 luftig und transparent.<sup>58</sup>

Es gibt in Gottfried Benns Gedicht *Astern* eine Zeile, die *en miniature* dasjenige darstellt, was Langer in diesem Gedicht ohne Unterlass bemüht: „Der Sommer stand und lehnte,/und sah den Schwalben zu.“ Was leistet eine solche Anthropomorphisierung abstrakter Zeit? Inwiefern ist sie als mimetische Erfahrung eines Sommers bzw. Tages ernst zu nehmen? Anders gefragt: Lassen sich Zeilen dieser Art auf Ingressionsprozesse zurückführen, oder ist dies eine reine Poetik der Projektion? Könnte man bei Benn noch betonen, dass das „Lehnen“ des Sommers die Erfahrung eines stehenden, nur zögerlich voranschreitenden Sommertags umschreibt, so ist die Fülle anthropomorpher Verben, die Langer bemüht, so leicht nicht zu erklären: Der Tag steht, sitzt, geht voraus, wartet an Häuserwänden, spiegelt sich in Schaufenstern und marschieret im blauen Mantel luftig durch die Stadt. Diese enge, ja fast kameradschaftliche Vertrautheit ist schon im Titel angezeigt: „Ich hab den Tag“ signalisiert einerseits ein Besitzverhältnis, erweist sich aber zugleich als Fragment der Perfektform aus Zeile 29: „Ich hab den Tag auf mich aufmerksam gemacht.“ Damit ist zunächst einmal signalisiert, dass die Logik der Ingression in diesem Fall auf den Kopf gestellt scheint: Die für Stimmungsgedichte

58 Zitiert aus: Hans Bender: In diesem Lande leben wir. Deutsche Gedichte der Gegenwart, München 1978, S. 139.

konstitutive Aufmerksamkeit geht hier nicht länger vom lyrischen Ich aus. Dies lässt vermuten, dass es auch nicht der allen gemeine Tag ist, der hier im Zentrum steht, und in der Tat verweist das Besitzverhältnis des Titels im weiteren Gedichtverlauf auch auf „meinen Tag“, wie es in Zeile 36 heißt. Ein solcher Tag ist etwa ein Geburtstag oder ein Muttertag: Frei zu gestalten, bar aller entfremdenden Verpflichtung.

Es lässt sich an dieser Stelle meines Erachtens ein biographischer Hinweis zur Klärung dieses durchaus seltsamen Zuges nicht vermeiden. Rudolf Langer ist ein Spätstarter in Sachen Lyrik: Seinen ersten Gedichtband wollte der damals 25jährige zwar schon 1948 publizieren, was jedoch aufgrund der Währungsreform nicht gelang. Entscheidend ist, dass Langer dann für knapp 25 Jahre nichts publizierte, stattdessen als Beamter, später als Revisor und Kaufmann ein ganz bürgerliches Leben führte und erst im Herbst 1972 wieder mit dem Schreiben begann. Dass dabei ein extremer Nachholbedarf entstand, verdeutlicht schon der Titel desjenigen Gedichtbandes, aus welchem das vorliegende Gedicht stammt – *Über-hol-Vorgang* –, der auch etwas von der Bedürfnislage seines Autors signalisiert. Denn „meinen Tag“ zu haben heißt wohl auch, ihn nach Jahren des bürgerlichen Lebens und Arbeitens wieder „für sich“ bewerten und genießen zu können. Dies klingt möglicherweise nach Autobiographismus, ist aber ein entscheidender Hinweis für die Deutung der dieses Gedicht so eigentümlich kennzeichnenden anthropomorphen Sprache. Den Tag zu erspüren heißt bei Langer, ihn nach langer „Entbehrung“ erstmals wieder mit einer Intimität und Nähe wahrzunehmen, die dem „Berufsliriker“ möglicherweise fehlt. Wie der berühmte Pumuckl, so scheint auch dieser Tag ein unsichtbarer, nur vom lyrischen Ich wahrnehmbarer Begleiter zu sein, der all seine Aktivitäten darauf konzentriert, diese „für“ das lyrische Ich zu tun. Inmitten der dröhnenden Stadt mit ihrem steinigen Straßenpflaster und dem schweren Atem der Stadtluft ist dieser Tag teils „staubig“, teils „luftig und transparent“, in jedem Fall aber zumindest für das lyrische Ich deutlich sichtbar: „Ich hab ihn wirklich gesehen“. Dass das Gedicht von dieser Erfahrung berichtet, erklärt seinen in der Eingangszeile benannten Status, handelt es sich doch in toto um einen „Beweis“ dafür, diesen Tag (gehabt) zu haben.

Albert Ostermaier: balancer (2006)

ich habe das gleichgewicht  
 des tages zerstört es war nicht  
 schwer ich habe die glatte  
 einbuchtung des griffes gespürt  
 er schmiegte meine hand  
 wie zuvor dein hals liebende  
 die getrennt sind können im  
 schmerz leben ich habe den  
 schweiss und die ewige sonne  
 abgeschüttelt sie brannte wie

eine kugel in meinem rücken  
 brannte sich ihren weg durch  
 meine schulterblätter meinen  
 arm entlang neben den venen  
 lief sie in die hand wie ein feuer  
 zu meinem finger in den lauf  
 der sonne und dann lag sie mir  
 wieder vor den augen und sie  
 brannte es ist nicht verzweiflung  
 du weißt dass die liebe da ist  
 vier kurze schläge die grosse  
 stille der sommerabende am  
 meer qu'il était bleu le ciel  
 die schweisstropfen in meinen  
 augenbrauen die du später für  
 tränen halten wirst der kleine  
 rote punkt auf der mitte der  
 stirn der das gleichgewicht der  
 schmerzen hält dich scharf  
 macht auf dem bauch zu liegen  
 wenn die wellen sich in deinem  
 kopf überschlagen als kehrten  
 sie zurück aus einem ozean aus  
 kochendem metall in das dieser  
 tag fiel als er sein gleichgewicht  
 verlor ohne grund und ich hatte  
 gedacht dass ich nur umzukehren  
 bräuchte und es wäre vorbei<sup>59</sup>

Bekanntlich stellt Albert Ostermaiers Gedichtband *Polar*, dem das Gedicht *balancer* entnommen ist, eine Hommage an das französische Kino der sechziger und siebziger Jahre dar. Dies scheint nachvollziehbar, würde man dem Gedicht *balancer* etwa Jean-Luc Godards *Le Mépris* von 1963 zur Seite stellen: In beiden Fällen findet sich eine ähnliche Überblendung von sonnendurchfluteter Tageshitze und menschlichen Beziehung, die in eisigscharfen Konturen durchleuchtet und dargestellt werden. Godards *Le Mépris* spielt bekanntlich auf Capri und handelt bei allem Anspielungsreichtum und formaler Avanciertheit immer auch von der Sehnsucht einer Frau (Brigitte Bardot) bzw. davon, wie dieses Gefühl der Sehnsucht allmählich in Schmerz und Verachtung übergeht: Eben diese seltsame Atmosphäre aus mediterraner Hitze und emotionalem Schmerz steht offenkundig auch in *Polar* bzw. in *balancer* im Mittelpunkt. Dass es in *balancer* demnach um die Wahrnehmung eines heißen Sommertages geht, ist zwar offenkundig, seine Spezifik erlangt Ostermaiers Tagesgedicht jedoch erst vor dem Hintergrund dieser „französisch-cineastischen“ Perspektive. Sie erhält eine weitere Emphase durch das Zitat aus

<sup>59</sup> Albert Ostermaier: *Polar*. Gedichte. Mit einem Nachwort von Michael Althen, Frankfurt am Main 2006, S. 45f.

Verlaines letztem Gedicht *Colloque sentimental*, das in der siebten Strophe – „Qu’il était bleu, le ciel, et grand, l’espoir!/L’espoir a fui, vaincu, vers le ciel noir“ – eine Resignation erkennen lässt, auf die Ostermaier zitierend anspielt. Der Himmel war blau, die Hoffnung war groß, nun ist sie geflohen zu den schwarzen Himmeln: Diese Stimmung im Sinne des französischen Begriffes *film noir* – als Bezeichnung der Hollywoodfilme der Kriegs- und Nachkriegsjahre – wird also in *balancer* übernommen. Und wie in der *nouvelle vague* als Antwort auf den amerikanischen *film noir*, so wird auch in *balancer* die düstere Schattenwelt der amerikanischen Vorbilder in andere Farbtemperaturen überführt, in das gleißend-blaue Licht eines kochend heißen Sommertages, dessen Gleichgewicht und Balance durch den Liebes-schmerz des lyrischen Ichs offenkundig ausgehebelt wurden. Albert Ostermaiers Gedicht ist insofern also kein Erlebnistext, sondern der Versuch, die emotionale Gefühlslage an „einem ozean aus kochendem metall in das dieser tag fiel“, in der Form eines auf Interpunktion gänzlich verzichtenden Textes zu bringen, dabei jedoch zugleich den ästhetischen Maßstab der 60er Jahre zu vermitteln.

## D) Die dämmernde Nacht

Auch das Erspüren der Nacht ist ein Prozess, der sich in der Zeit bzw. in jener sehr konkreten Zeitphase der Dämmerung vollzieht, was seinerseits die Affinität zum lyrischen Medium erklärt: Kurz wie das Gedicht ist auch das Einsetzen der Nacht im Sinne der sie einleitenden Dämmerung. Im Anschluss an Hermann Schmitz deutete Gernot Böhme die Dämmerung daher als einen sich sukzessive vollziehenden Prozess, der als charakteristisches Naturereignis oder Geschehen begegnet. Als Zwischenzeit zwischen Tag und Nacht – wahlweise als Abenddämmerung oder als Morgendämmerung – ist die Dämmerung jedoch nicht nur ein zeitliches, sondern auch ein räumliches Phänomen. Sie ist eine Atmosphäre, die allmählich alles einhüllt, verschattet, unbestimmt macht, was Böhme an Goethes *Dämmerung senkte sich von oben* verdeutlicht. Goethe bringe die Entfremdungseffekte der Dämmerung auf den Punkt, indem er mit seiner Wendung „Schon ist alle Nähe fern“ die Aura der Dämmerung präzise beschreibe. Dadurch zeige Goethe, „wie die Dämmerung selbst im Gedicht präsent sein kann – und im Vergleich dazu im Bilde eben nicht: nämlich als Dämmerungsgeschehen.“<sup>60</sup> Dieser von Böhme an Goethes Gedicht erarbeitete Prozesscharakter sei nicht nur darin ersichtlich, „dass von Zeile zu Zeile, was die Dämmerung in dem Gedicht ist, sich verändert, sondern auch darin, dass mit dem Gesagten sich die Sichtweise verändert. Von der ersten Strophe zur zweiten vollzieht sich eine schrittweise Hineinnahme des Sprechers bzw. Lesers in das Geschehen und eine Zunahme der phantastischen Anteile.“<sup>61</sup>

Begreifen wir die Dämmerung daher als einen sich ausbreitenden, alles und jeden einhüllenden prozessualen Vorgang, dann liegt der Aspekt des Atmosphäri-

<sup>60</sup> Gernot Böhme: *Theorie des Bildes*, München <sup>2</sup>2004, S. 97.

<sup>61</sup> Ebd.

schen darüber hinaus auch im Räumlichen, Wolkigen und Medialen der Dämmerung: „Ungehemmt/hat ihr Atem mich getroffen/Mischt sich mit den fremden Stoffen“, so heißt es in Karl Krolows großartigem Gedicht *Der Nächtliche*. Dass es so auffallend viele Nachtgedichte gibt, in denen das Wortfeld des Spürens eine Rolle spielt, liegt wohl vor allem daran, dass die Nacht und die sie einleitende Dämmerung einen gleichsam duftartig ausströmenden, also atmosphärischen Charakter haben und somit Halbdinge im genuin „Schmitzschen“ Sinne sind. Dies erlaubt Rückschlüsse auf den Charakter des Spürens, denn dieser hängt zusammen mit dem von Schmitz betonten synästhetischen Status der Dämmerung. Insofern basiert die vor allem bei Goethe, Krolow und Celan stets mitschwingende Dämmerungsangst offensichtlich auf der Dämmerung selbst, also auf der in der Dämmerung, namentlich in der Abenddämmerung, stattfindenden sinnlich physiognomischen Änderung der räumlichen Umgebung. Diese physiognomische Änderung der Umwelt kann in vier Skalen verfolgt werden, und zwar der thermischen, optischen, akustischen und kinetischen. Wie im letzten Kapitel schon angedeutet, ist die Atmosphäre des Tages nach den Seiten des Warmen, Hellen, Lauten und Schnellen betont; entsprechend ist die Atmosphäre der Abenddämmerung kühl, fahl, still und ruhig, die der darauf folgenden Nacht kalt, dunkel, still und ruhig<sup>62</sup>: Dies sind also gewissermaßen die Ingredienzen der synästhetischen Erfahrung.

Wenn der Nacht diese bei Goethe, Celan und Krolow vorhandene Unheimlichkeit hingegen fehlt, dann hat dies vor allem einen Grund: In den übrigen fünf der insgesamt acht Gedichte verknüpft sich mit der Atmosphäre der Nacht ein Gedenken an eine vom lyrischen Ich geliebte Frau. Dieser spätestens seit Novalis' *Hymnen an die Nacht* vertraute Zusammenhang hat in den vorliegenden Gedichten zwei Varianten: Bei Christian Morgenstern, Hermann Hesse und Peter Handke wohnt die Geliebte dem Nachterleben des lyrischen Ichs physisch bei – „So unaussprechlich Eins zu Zweit“ –, in den Gedichten von Ernst Blass und Rudolf Borchardt beeinflusst diese als Abwesende das Erlebnis der Nacht. Das Wie des gemeinsamen Erlebens scheint angesichts dieser Begleiterin also entscheidend zu variieren: Bei Hesse, Morgenstern, Borchardt und Handke ist das emphatische Überwältigtsein durch Dunkelheit und Sternenhimmel an die Geliebte geknüpft, die Liebenden sind also überströmt von der „Allnacht“ und haben Teil an dem ganzen Weltgeschehen, sind unauflöslich mit ihm verbunden. Zwar fehlt diese Harmonie im expressionistischen Gedicht, dennoch aber ist auch dieses nicht von Dämmerungsangst im erläuterten Sinne gekennzeichnet: In Ernst Blass' *Augustnacht* dient das Nachterleben vielmehr der Erinnerung an eine durchaus traumatische Erfahrung tragischer Liebesschmerzen, vor deren Wiederkehr das lyrische Ich sich regelrecht zu wappnen scheint. Hier ist der drohende Ich-Zerfall gleichbedeutend mit der Reduktion der Nacht auf den Auslöser einer autobiographisch verbürgten Erinnerung, diese „triggert“ also eine überaus schmerzhaft, das lyrische Ich existentiell betreffende Liebeserfahrung.

<sup>62</sup> Hermann Schmitz: *System der Philosophie III*, 1, Bonn 1967, S. 154.

Fehlt die begleitende Geliebte, dann wird die Nacht hingegen eher unheimlich. Dies liegt jedoch nicht daran, weil Männer im Dunkeln Angst haben, wenn sie allein sind. Unheimlich erscheint die Nacht nicht als Erlebnissphäre, sondern weil sie als identitätsstiftender Spiegel des lyrischen Ichs fungiert. Bei Karl Krolow ist die Nacht ein Charakterzug des Dichters, bei Celan ist die Nacht als Abstrakta der Finsternis ein das hermetische Ich des Gedichts „heimsuchendes“ Prinzip. Sie „weckt“ das lyrische Ich „zu Leben und Schlaf,/sie spürt dich im Wort auf, im Wunsch,/im Gedanken, sie schläft bei jedem von ihnen,/sie lockt dich hervor.“ In beiden Fällen ist die Logik der üblichen Nachtgedichte vollkommen invertiert: An die Stelle des spürenden Ichs, welches das Dämmerungsgeschehen von einer festen Position aus beobachtet, tritt nun das nahezu allmächtige Prinzip der Dunkelheit bzw. Finsternis, welches das lyrische Ich nicht nur fasziniert, sondern regelrecht heimsucht, überwacht und steuert: „Mondtier lauerte im Klaren,/stürzte sich ins Angesicht“, so heißt es bei Krolow. Das Spüren der Nacht wird somit vom genitivus objectivus im Sinne Goethes zum genitivus subjectivus im Sinne Krolows und Celans: Bei Goethe wird die Nacht vom lyrischen Ich gespürt, bei Celan wird umgekehrt das lyrische Ich von der Nacht bzw. der Finsternis aufgespürt. Dabei wird von Celan ein Gedanke fortgeführt, der sich schon im Gedicht Krolows ankündigt: Die Nacht ist ein atmosphärisches Geschehen, dessen Bedrohlichkeit auf seiner Zudringlichkeit basiert: In beiden Fällen dominiert die Nacht auf geradezu hypnotische Art und Weise das lyrische Ich. Und in beiden Fällen wird die Nacht als „Halbding“, als atmosphärisch spürbares Geschehen zu einem beängstigenden Identitätsmerkmal des aussagenden Subjekts: „Der Hauch der Nacht ist dein Laken“, so lautet die Formel des eingedunkelten Bewusstseins bei Celan, „Und es soll von mir nichts bleiben/Als ein kurzer Windhalmduft“, so bemerkt der Typus des *Nächtlichen* bei Krolow. Erspürt wird also in beiden Fällen nun die sich zunehmend „eindunkelnde“ eigene Existenz: Darin hat die Dämmerungsangst ihren Grund.

Noch ein Wort zur metrischen Gestaltung, die in diesen Gedichten auf ein durchaus ultimatives Paradigma trifft: Wie kaum eines der in diesem Buch verhandelten Gedichte hat Krolows *Der Nächtliche* die Qualität eines Ohrwurms. Dies scheint auch daran zu liegen, weil Krolow die erwartbare Metrik durch die Zäsur der zweiten Zeile so signifikant unterbricht, um sie dann fast stereotyp wieder aufzunehmen. In jedem Fall ist die Rhythmik der Dämmerungsangst, die nach Schmitz im pulsierenden Wechsel von Spannung und Schwellung besteht<sup>63</sup>, bei Krolow beispiellos umgesetzt, weshalb dieses Gedicht gerade aufgrund seiner metrischen Gestaltung noch suggestiver wirkt als etwa dasjenige Celans. Dies zu betonen ist deshalb von Wichtigkeit, weil Krolows Gedicht verdeutlicht, wie sehr sich auch noch in der Nachkriegszeit die Nacht als großes Motiv der Romantik innovativ verarbeiten lässt. Bei Handke hingegen scheint die Einbindung des Nacherlebens in eine dem „Zitatpop“ verpflichtete Montage eines Songs der Rolling Stones auch unter der Prämisse zu erfolgen, dass das Motiv der Nacht eben nicht mehr in

63 Schmitz: Der unerschöpfliche Gegenstand, a. a. O., S. 124.

den alten lyrischen Formen, sondern etwa im rhythm&blues-Stil darstellbar ist. Was damit jedoch verloren geht, sind eben jene Möglichkeiten der metrischen Gestaltung, die Krolow so eindrücklich ausschöpfte.

Johann Wolfgang von Goethe: Dämmerung senkte sich von oben (1827)

Dämmerung senkte sich von oben,  
 Schon ist alle Nähe fern;  
 Doch zuerst emporgehoben  
 Holden Lichts der Abendstern!  
 Alles schwankt ins Ungewisse,  
 Nebel schleichen in die Höh;  
 Schwarzvertiefte Finsternisse  
 Widerspiegelnd ruht der See.

Nun am östlichen Bereiche  
 Ahnd ich Mondenglanz und -glut,  
 Schlanker Weiden Haargezweige  
 Scherzen auf der nächsten Flut.  
 Durch bewegter Schatten Spiele  
 Zittert Lunas Zauberschein  
 Und durchs Auge schleicht die Kühle  
 Sänftigend ins Herz hinein.<sup>64</sup>

Das Gedicht setzt ein mit der Beschreibung der Dämmerung, während der das lyrische Ich als neutraler Beobachter zunächst unerwähnt bleibt: Ein für Goethes Altersstil typisches Prinzip der Objektivierung. Die erste Strophe setzt ein mit einer Vertikalbewegung von oben nach unten, sie bewirkt, dass „alle Nähe fern“ wird, da die Dinge im Nahbereich sich dem Blick nicht mehr plastisch erschließen. Kontrastierend zu dieser allseitigen Dämmerung erscheint hingegen der „emporgehoben“ wirkende „Abendstern“ voll „Holden Lichts“, was der Bewegungsrichtung der Dämmerung merklich entgegengesetzt ist. Dem stark Bildhaften dieser Zeilen steht demnach eine Bewegung entgegen, die, so Gerhard Pickeroth, „teils eine von oben nach unten, teils eine von unten nach oben gerichtete ist“<sup>65</sup>, weshalb das „schwankt ins Ungewisse“ als genuiner Modus der hier beschriebenen Ingression zu verstehen ist. Das Gedicht liefert also in seiner ersten Strophe wenig Orientierung, schweift „vom Himmel auf die Erde, von dort wieder empor zum Mond und wieder zurück auf den See bzw. die Schatten“<sup>66</sup>. Die Ingression ist also als ein ausgesprochen unruhiger Vorgang markiert, der fast flatternde Blick des Betrachters scheint kaum Halt zu finden in dieser ihn umgebenden Szenerie. Deutlich

<sup>64</sup> Johann Wolfgang von Goethe: Gedichte und Epen, Band 1, a. a. O., S. 389.

<sup>65</sup> Gerhart Pickerodt Willkommen ist Abschied. Zum Verhältnis von Nähe und Distanz bei Goethe, in: Konvergenzen: Studien zur deutschen und europäischen Literatur. Festschrift für E. Theodor Voss, hg. v. Michael Ewert und Martin Vialon, Würzburg 2000, S. 54.

<sup>66</sup> Ebd.

wird diese anfängliche Verstörung des Beobachters jedoch erst durch die auffallende Diskrepanz zur Schlusstrophe, deren palliativische Wirkkraft in der Zeile „Und durchs Auge schleicht die Kühle/Sänftigend ins Herz hinein“ betont ist. Nach Gerhart Pickeroth ist dies ein signifikantes Motiv der Alterlyrik Goethes, entstammt dieses Gedicht doch aus dem Jahre 1827:

Während das Auge zunächst die Unruhe des Herzens in die gesehene Natur dringen ließ, kommt am Ende die Kühle der wahrgenommenen Nacht durchs Auge zurück ins Innere. Je mehr in Goethes Spätlyrik die Sinne als Wahrnehmungsorgane schwinden, desto umfassender wird das Auge zur Öffnung des Herzens, ein fühlendes Auge, durch das weniger das Sichtbare dringt als die hörbaren Töne bzw. hier die Kühle der Nacht. Über das Auge vermittelt sich die Unruhe in den Blick nach außen, und über das Auge dringt im Gegenzug die Kühle „sänftigend“, beruhigend also, ins Herz.<sup>67</sup>

Dieser orientierende Schlusseffekt ist freilich auch auf die Formel „im östlichen Bereiche“ zu beziehen, insofern damit auch dem Entstehungshintergrund dieses Gedichtes Rechnung getragen wird: Als Teil des Zyklus *Chinesisch-deutsche Jahres- und Tageszeiten* ist das Gedicht also auch vor dem Hintergrund eines fernöstlichen Denkens zu sehen, und erst im Osten ist „Mondenglanz und –glut“ orientierend zu erkennen. Wenn jedoch das optische Spiel von Dunkel und Licht, von direkter und mittelbarer Wahrnehmung, von Nähe und Ferne gegen Ende des Gedichtes ersetzt wird durch eine Erfahrung der Sänftigung, dann hat dies auch damit zu tun, dass die monoästhetische Sicht der ersten durch eine synästhetische Sicht die zweiten Strophe ergänzt wird. Das Auge wird dabei „zum fühlenden Auge, zum Organ der Empfindung nächtlicher Kühle“<sup>68</sup>, wie Pickerodt betont. Dies aber zeigt in erster Linie, dass Goethes Gedicht, wie Gernot Böhme betonte, die Dämmerung nicht allein beobachtet, sondern vor allem erspürt: „Der Ausdruck Spüren“, so führt Böhme mit Blick auf Goethes Gedicht aus, „bezeichnet die ahnungsvolle Unbestimmtheit der Dämmerungswahrnehmung wie auch die bis in leibliche Regungen reichende affektive Betroffenheit. Vor allem aber ist er geeignet anzuzeigen, dass es sich hier um eine Wahrnehmung handelt, in der die verschiedenen Sinnesqualitäten gegeneinander vertretbar sind, weil sie genaugenommen synästhetische Charaktere benennen.“<sup>69</sup>

Hermann Hesse: Frühsommernacht (1898)

Der Himmel gewittert,  
Im Garten steht  
Eine Linde und zittert.  
Es ist schon spät.

<sup>67</sup> Ebd., S. 55.

<sup>68</sup> Ebd.

<sup>69</sup> Gernot Böhme: *Theorie des Bildes*, a. a. O., S. 103.

Ein Wetterleuchten  
 Beschaut sich bleich  
 Mit großen, feuchten  
 Augen im Teich.

Auf schwanken Stengeln  
 Die Blumen stehn,  
 Hören Sensendengeln  
 Herüberwehn.

Der Himmel gewittert,  
 Schwül geht ein Hauch.  
 Mein Mädél zittert -  
 ‚Sag, spürst du’s auch?‘<sup>70</sup>

Das Gedicht stammt aus Hesses erster literarischer Publikation aus dem Jahr 1898; es findet sich in der Gedichtsammlung *Romantische Lieder*. Diese entstand während Hesses Tätigkeit als Buchhändlerlehrling in Tübingen, sie ist erkennbar der romantisch-empfindsamen Dichtung des 19. Jahrhunderts verpflichtet: „Tänze und Gefahren sanken/In den dunklen Fluß der Zeit,/Ohne Nähen, ohne Schranken/Wölbt sich meine Einsamkeit“, so heißt es etwa im Gedicht *An die Schönheit*. Einige dieser Gedichte übernahm Hesse später in die 1942 erschienene Ausgabe *Die Gedichte*, vereinzelt finden sie sich auch im 1902 erschienenen Sammelband *Gedichte*, der in der von C. Busse herausgegebenen Reihe *Neue deutsche Lyriker* erschien. Kurt Tucholsky schrieb in einem Rückblick über die traditionell-bemühten Verse Hesses, sie seien „rührend schlecht“ und stammten „aus der Zeit, da Hesse noch Hermann Lauscher hieß“: „Heute muß man leicht lächeln.“ Vor allem die Nähe zur berühmten Gewitterszene in Goethes *Werther* ist auffallend: Zwei Liebende erspüren zugleich die Aura des einsetzenden Wetterumschwungs, in diesem Falle der einbrechenden Nacht. Und wie im Falle Lottes, so wird auch in diesem Gedicht der Gleichklang der Empfindungen von Ihr artikuliert: „spürst du’s auch?“ Aber auch formal ist die Nähe zu Goethe erkennbar: Hesse bedient sich des kleinen Vierzeilers aus jambischen Zweihebern mit Kadenzwechsel, der seit Goethes *Sesenheimer Lyrik* in der deutschsprachigen Lyrik bekannt ist, also etwa im berühmten *Mailed* Goethes Verwendung findet – „Wie herrlich leuchtet/Mir die Natur“ –, aber auch noch in dessen spätem Gedicht *Gefunden*: „Ich ging im Walde/so für mich hin“.

70 Hermann Hesse: *Gesammelte Werke*: Bd. *Stufen*. Die späten Gedichte. Frühe Prosa. Peter Camenzind, Frankfurt am Main 1970, S. 10.

## Rudolf Borchardt: Die September-Sonette (1901)

I

Vom Tage nährt sich schon die Nacht verstohlen;  
 Schlaflose Stürme laufen in den Gärten  
 Und holen mich auf ihre blassen Fährten.  
 Ich binde mir die Flügel an die Sohlen  
 Und bin hinaus – (doch träum ich wohl). Mich holen  
 In ihre Reigen andere Gefährten -  
 Wo sah ich sie, die sich gleich Sternen mehrten  
 An heißen Abenden? – Ein Atemholen

Und alles hin, wie Duft. Ich bin ganz wach  
 Und weiß, ich geh, und sag: „Noch heute nur!“  
 Von Stunden ein verfließendes Gesind  
 Schwebt tönend fort durch Kammer, Tor und Flur.  
 Ich spüre vom erhobenen Gemach  
 Atmende Nacht und Bäume ohne Wind.

II

Atmende Nacht und Bäume ohne Wind  
 Verführen mich, an deinen Mund zu denken,  
 Und dass die Pferde, mich hinweg zu lenken,  
 Schon vor den Wagen angebunden sind;  
 Dass alles uns verließ, wie Wasser rinnt,  
 Dass von dem Lieblichsten, was wir uns schenken,  
 Nichts bleiben kann und wenig gedenken:  
 Blick, Lächeln, Hand und Wort und Angebind;

Und dass ich so einsam bekümmert liege,  
 Und dir so fern, wie du mir fern geblieben -  
 Die Silberdünste, die den Mond umflügel,  
 Sind ihm so ferne nicht als ich dir fliege,  
 So ferne Morgenrot nicht Morgenhügeln,  
 Als diese Lippen deinen, die sie lieben.<sup>71</sup>

Der einschneidende Moment in der lyrischen Produktion Rudolf Borchardts war bekanntlich die Begegnung mit der Lyrik Hugo von Hofmannsthals, die nach eigener Aussage zu einer „elementaren Wendung“ im eigenen Schaffen geführt habe. Der Grund ist auch im vorliegenden Gedicht ersichtlich: Hofmannsthal erscheint als Bewahrer des literarischen Formenkanons, während der für Borchardts Frühwerk so einflussreiche Stefan George erkennbar das Ziel verfolgte, sich über die Tradition hinwegzusetzen. In der Folge blieb Hofmannsthal ein Orientierungspunkt in Borchardts Leben und Schaffen, was auch aus der 1913 in 100 Exemplaren gedruckten Sammlung *Jugendgedichte* ersichtlich wird. Formal wird diese Sammlung vom Sonett bestimmt, was neben den vorliegenden *September-Sonetten*

<sup>71</sup> Rudolf Borchardt: Gedichte, Stuttgart 2003, S. 20.

auch das *Sonett auf die Tanzende* und das *Autumnus-Sonette* zeigt, thematisch dominieren neoromantische Topoi wie die Nacht und die dazugehörigen Bereiche Schlaf, Traum und Dunkelheit, so in den Gedichten *Gesang im Dunkeln*, *Der traurige Besuch* und *Tagelied*. Die beiden *September-Sonette* entstanden im September 1901, sie richten sich an „Vivian“, eine junge Dame, in die der damals vierundzwanzigjährige Rudolf Borchardt während seines einjährigen Aufenthalts in Bad Nassau verliebt war. Sie ist die Erinnernte im zweiten Sonette, welches wie das erste eine stark an Hofmannsthals Terzine *Über Vergänglichkeit* erinnernde Stimmung der vergehenden, ja verfließenden Zeit thematisiert. Im ersten Sonett scheint das lyrische Ich, von der stürmischen Atmosphäre der Nacht beflügelt, kurzzeitig wie im Traum versunken. Die ihn derart heimsuchenden Traumgefährten sind jedoch von äußerst flüchtiger Natur, vergänglich wie ein Duft verschwinden sie trotz der flehenden Bitte des lyrischen Ichs, welches schließlich nur die „atmende Nacht und Bäume ohne Wind“ spürt.

Diese Nacht und die windlosen Bäume evozieren dann auch die Gedanken an die vergehende Zeit und die gleichfalls entfernte Geliebte, was Anlass zu einer stark an Hofmannsthals genannte Terzine erinnernde Reflexion gibt. Wo dieses darüber nachsinnt, „Dass alles gleitet und vorüberirnt“, da widmet sich Borchardt in einer anaphorischen Strophenreihung der identischen Problematik. Wo Hofmannsthal jedoch das Motiv bis hin zu Visionen extremster Selbstentfremdung variiert, verknüpft Borchardt das Vergänglichkeitsmotiv im zweiten Sonett mit der Ferne der Geliebten, wobei die diesbezüglich gewählten Vergleiche einen durchaus sentimentalischen Beigeschmack haben. Formal dominieren in diesen September-Sonetten die Enjambements, deren kühnstes im ersten Sonett aus dem zweiten Quartett in das erste Terzett hinübergreift. Die Quartette aus jambischen Fünfhebern mit anfangs weiblichen, dann männlich/weiblich wechselnden Kadenzen dominiert der Schweifreim; die beiden Terzette aus gleichfalls jambischen Fünfhebern hingegen – das erste endet männlich, das zweite weiblich – verwenden die sehr seltene Reimform abcbac bzw. abcacb. Auffällig sei nach Friedhelm Kemp zudem das einerseits Schwingende und, dem entgegengesetzt, die knappen Vierzeiler („Und bin hinaus – Wo sah ich sie – Und alles hin“), und in dem zweiten Sonett dann, durch das ganze Gedicht hin im der weitesten Bogen umklammernd, Vers 2 („an deinen Mund zu denken“) und Vers 14 („diese Lippen deinen, die sie lieben“). „Hingesprochenes, halb im Traum, halb im Wachen („Schlaflose Stürme“, „Atmende Nacht und Bäume ohne Wind“), ruhlos hingedacht, leidenschaftlich begehrende Worte, hinübergesprochen zu einer Abgereisten, die diese Worte wohl bald in einem Brief empfangen hat.“<sup>72</sup>

72 Friedhelm Kemp: Das europäische Sonett, Göttingen 2002, S. 37.

## Christian Morgenstern: Hochsommernacht (1911)

Es ist schon etwas, so zu liegen,  
im Aug der Allnacht bunten Plan,  
so durch den Weltraum hinaufzufliegen  
auf seiner Erde dunklem Kahn!

Die Grillen eifern mit den Quellen,  
die murmelnd durch die Matten ziehn  
und droben wandern die Gesellen  
in unerhörten Harmonien.

Und neben sich ein Kind zu spüren,  
das sich an deine Schulter drängt,  
und ihr im Kuss das Haar zu rühren,  
das über hundert Sterne hängt ...

Es ist schon etwas, so zu reisen  
im Angesicht der Ewigkeit,  
auf seinem Wandler hinzukreisen,  
so unaussprechlich Eins zu Zweit.<sup>73</sup>

Man könnte es sich leicht machen und diesem Gedicht aufgrund seiner eigentümlichen Eröffnung – „Es ist schon etwas“ – eine gewisse Hölzernheit zu- und somit die Poetizität abzusprechen. In der Tat erinnert dieser Introitus an die Phrase „Das hat schon was“, mit der man in der Regel ja eine sprachliche Ungenauigkeit kaschiert. Aber damit wäre verkannt, dass die Qualität dieser Zeilen in der artikulierten Gefühls- bzw. Erlebnisintensität liegt: Auch wenn diese sprachlich wie metaphorisch vielleicht nicht optimal umgesetzt ist. Fest steht ungeachtet dessen, dass hier ein in der Tat Überwältigter von einer gemeinsamen Nacht mit einer (Kinds-) Frau spricht. Morgenstern verwendet hier eine der beliebtesten metrischen Formen des romantischen Liedes, die vierzeilige Strophenform aus jambischen Vierhebern mit weiblich/männlich alternierenden Kadenzten, bekannt vor allem aus Eichendorffs *Der frohe Wandersmann* mit dem berühmten Introitus „Wem Gott will rechte Gunst erweisen“. Auch hier fühlt sich der Mensch überwältigt, oder besser überströmt von der Allmacht, aber er ist nicht mehr ein Außenstehender, er hat Teil an dem ganzen Weltgeschehen, ist unauflöslich mit ihm verbunden. Und doch ist Morgenstern von jener Modernisierung der Nachtmotivik, wie sie im Expressionismus einsetzt, weit entfernt.

73 Christian Morgenstern: Werke und Briefe: Stuttgarter Ausgabe, kommentierte Ausgabe, Band II, hg. v. Maurice Cureau, Stuttgart 1992, S. 161.

Ernst Blass: Augustnacht (1912)

Ich rang mit Qualen, als die Lindenblüten  
Verbrannt versanken in der tauben Nacht.  
Ich hab im Winter oft daran gedacht,

Wenn mich die Wolken schwebend überfrühten.  
– O Violine, die in Cafés singt!  
O Morgen, der mich, Übermächtgen, trinkt!

O Dirnenstimme, die geschminkt gelacht! –  
Heut spür ich lächelnd, wie der Wind erklingt  
An Fenstern unsichtbarer Schiffskajüten.

Und frage mich: „Ernst, werden dich zerstückten  
Ganz dumpfe Schmerzen wieder? Wirklich?“ – und  
Indessen gehst DU blinzelnd wieder brücken-  
wärts fremd; ein giftiger Traum, mit deinem Hund.<sup>74</sup>

Das Gedichte beschreibt eine Erinnerung an eine im Titel genannte „Augustnacht“, die im Rückblick vom lyrischen Ich rekapituliert wird. Dabei ist auffallend, dass diese Erinnerung vor allem den „Qualen“ gilt, die das lyrische Ich mit dieser Nacht assoziiert, und mit denen es noch in dem im „Winter“ stattfindenden Gedenken „ringt“. Es sind Qualen, die offenkundig zu tun haben mit jenem in der letzten Strophe adressierten „DU“, welches als „giftiger Traum“ in der Schlusszeile erinnert wird. Diese Erinnerung aus dem Bewusstsein erlittenen, dumpfen Schmerzes fokussiert drei Zeilen, die als Exclamatio bzw. als Apostrophe jeweils mit dem Stoßlaut „O“ einsetzen, also einen Ausruf einleiten, der aus Erschütterung über die momentane Situation zu erfolgen scheint. Diese Exclamatio richtet sich an Impressionen, die mit der den Titel gebenden Augustnacht zusammenhängen: Der Violine, dem Café, dem anbrechenden Morgen und der geschminkt lachenden Dirne. Es ist also keine atmosphärisch evozierte, erlebte Nacht, sondern vielmehr eine biographisch fixierte Episode der Liebesqual, die entsprechend nicht ersehnt, sondern als existentielle Bedrohung rekonstruiert wird.

Karl Krolow: Der Nächtliche (1944)

Für Friedrich Rasche  
Zwischen meinen wilden Haaren  
Hängt das Licht.  
Schlafwind ist hindurchgefahren,  
Mondtier lauerte im Klaren,  
Stürzte sich ins Angesicht.

<sup>74</sup> Ernst Blass: Die Strassen komme ich entlang geweht: Sämtliche Gedichte, hg. v. Thomas B. Schumann, München 1980, S. 30.

Ist mir üben Rock gekrochen  
 Kalt ins Tuch,  
 Hat nach Mähdesüß gerochen,  
 Trocknem Quendel, den seit Wochen  
 Überall die Wiese trug.

Hab im Ohr die feinen Stimmen  
 Aus dem Laub.  
 Seh im Fluß die Ratte schwimmen  
 Und das Schilflicht rötlich glimmen  
 Unterm feuchten Sternenstaub.

Mir im Nacken Wolken fliegen.  
 Und ich fühl  
 Sich im Napf die Eichel biegen,  
 Aron seine Früchte wiegen,  
 Von der Nacht geschwärzt und kühl.

Spür die Leimkrautblüte offen.  
 Ungehemmt  
 Hat ihr Atem mich getroffen,  
 Mischt sich mit den dunklen Stoffen  
 Um mich her und wird mir fremd.

Will mit krummen Fingern schreiben  
 In die Luft.  
 Mit der Erdenkälte treiben.  
 Und es soll von mir nichts bleiben  
 Als ein kurzer Windhalmduft.

Vielleicht ist dieses Gedicht das suggestivste, magischste und fortdauerndste des gesamten hier vorliegenden Buches. Dies hat freilich auch literaturgeschichtliche Hintergründe: Das Gedicht ist bestimmt durch Krolows Orientierung an der *Neuen Sachlichkeit* Oskar Loerkes und Wilhelm Lehmanns, zudem partizipiert es an der Tendenz zur Auflösung und Neubildung der umgebenden Wirklichkeit, wie dies der französische Surrealismus vorprägte. Was also im Gedicht in nahezu atemberaubender Weise umgesetzt ist, das lässt sich mit Alfred Andersch umschreiben als „geniale Verschmelzung surrealer Mittel mit dem ‚schönen Handwerk‘ der naturlyrischen Schule“: Beide Einflüsse erklären die naturmagische Tendenz Krolows, die schon in den frühen Gedichtbänden *Hochgelobtes gutes Leben* von 1943, *Gedichte* von 1948 und *Auf Erden* von 1949 dominiert. Erst später wird Krolow den Weg einer „intellektuellen Heiterkeit“ einschlagen, wie dies ein Essay aus dem Jahre 1955 formuliert, der das „offene Gedicht“, welches „licht-, luft- und geistdurchlässig“, ja gar „porös“ sei, anstreben wird. Von diesem „souveräneren Umgang“ mit dem Stoff ist dagegen in *Der Nächtliche* kaum etwas bemerkbar, denn hier dominiert die geradezu beängstigende Überwältigung durch die Atmosphäre der Nacht. Von dieser „Überwältigung durch das Vegetations-Detail“ wird Krolow sich erst in dem 1952

erschienenen Band *Die Zeichen der Welt* lösen. Wenn Interpreten wie R. Paulus und G. Kolter in Krolow zudem das „Paradigma für einen gedämpften, melancholischen Existentialismus der Nachkriegszeit“ sahen, dann liegt dies auch an der enormen Nähe dieser Lyrik zur existentiellen Gestimmtheit im Sinne Heideggers. Zu dieser Gestimmtheit schrieb schon in den 1950er Jahren Hans Egon Holthusen:

Das Nichtserlebnis Krolows ist so elementar, so überzeugend wie sein Angstgefühl. Es kann erscheinen als Überwältigtsein durch die Dämonien der nächtlichen Natur (...) oder aber als ein Akt der souveränen Selbstaufhebung (...).<sup>75</sup>

Diese Mischung aus Nichtserlebnis, Angstgefühl und Selbstaufhebung ist in *Der Nächtliche* an dem Wunsch erkennbar, als „kurzer Windhalmduft“ in die Welt einzugehen. Das individuelle Leben steht unter dem Zeichen des Widerrufs. Im ‚Nächtlichen‘ belebt der Geruch der Vegetation die Traumvorstellungen des Dichters. Was diesen Lyriker fasziniert, glaubt man schon den ersten Strophen entnehmen zu können: das Fantastische der Nacht, aber auch die Sensibilität für die flüchtigen Erscheinungen der Natur. Fast gespenstisch tritt das Ich in den einzelnen Strophen zurück, in den meisten wird es überhaupt nicht bemüht; kommt es dennoch, wie in der eben zitierten Strophe, vor, wird es meist seiner Schwere und seiner Widerständigkeit beraubt und sozusagen der Natur überantwortet, nicht der Erde, sondern den Halbdingen im Sinne Schmitz, also den Phänomenen und Bewegungen ohne Dauer. Das naturlyrische Schema des Aufgehens in der Natur wird variiert, insofern Krolow eine Entsubstanzialisierung des lyrischen Ichs bis hin zum Minimum Wind und Duft forciert: Vom Ich bleibt nur ein „Windhalmduft“. Ungewöhnlich der dynamische Charakter des Ganzen, lediglich die Verben „hängen“ und „bleiben“ der ersten und der letzten Strophe bilden einen statischen Rahmen. Entgrenzung, Auflösung, Identitätsschwächung können als Bedrohung, aber auch als momentanes Glück empfunden werden: Darin liegt die Lust dieser Art „Ausleibung“. Auffallend ist an diesem Gedicht das Strophe für Strophe taktgleiche Metrum sowie das konsequent durchgeführte Reimschema. „Selbst wenn man den Inhalt dieses Gedichts vergißt – es kann sich als Ohrwurm im Gedächtnis einbohren. Da können rhythmische Sequenzen dieses Gedichts auftauchen – wie Figurationen einer Komposition.“<sup>76</sup>

#### Paul Celan: Schlaf und Speise (1952)

Der Hauch der Nacht ist dein Laken,  
die Finsternis legt sich zu dir.  
Sie rührt dir an Knöchel und Schläfe,  
sie weckt dich zu Leben und Schlaf,  
sie spürt dich im Wort auf, im Wunsch,

<sup>75</sup> Hans Egon Holthusen: Ja und Nein, München 1954, S. 103f.

<sup>76</sup> Dieter Kühn: Der Nächtliche, in: 1400 deutsche Gedichte und ihre Interpreten, Frankfurt am Main 2002, S. 391.

im Gedanken, sie schläft bei jedem von ihnen,  
 sie lockt dich hervor.  
 Sie kämmt dir das Salz aus den Wimpern  
 und tischt es dir auf,  
 sie lauscht deinen Stunden den Sand ab  
 und setzt ihn dir vor.  
 Und was sie als Rose war,  
 Schatten und Wasser, schenkt sie dir ein.<sup>77</sup>

Die entscheidende Umdeutung der Nachtmotivik im Text Paul Celans haben wir schon angedeutet: Entgegen der romantischen Tradition ist die Nacht bei Celan nicht Objekt und Medium des Gedichts, sondern agierendes Subjekt: Eine für Goethe oder auch Hesse vollkommen undenkbar Vorstellung. Schon in der eingängigen, weil dreiwertigen Genitivmetapher des Beginns wird dies angedeutet: Der Hauch der Nacht ist zwar noch ein als Medium zu lesendes Motiv. Die Worte „Hauch“ und „Laken“ überschneiden sich also im tertium „dünn“, zudem erlaubt der „Hauch“ traditionellerweise die Verb-Metapher „umhüllen“, wie wiederum dieses Verb auch auf Laken anwendbar ist. Geht demnach in dieser Genitivmetapher vom Hauch der Nacht die einhüllende Gebärde wohl noch vom lyrischen Du aus, so fehlt dieser aktive Part in der Folge. Dies liegt nun zweifellos daran, dass Celan den Begriff der Nacht an den der Finsternis knüpft, der bekanntlich schon in der Bibel auch als Bezeichnung des Bösen bzw. als Personifikation des Teufels fungiert. Eben deshalb ist das Gedicht nicht als ein Erlebnis der Nacht in der Natur bzw. ein Naturerlebnis im traditionellen Sinne zu verstehen, man kann ihm also gerade nicht die folgende Bedeutung unterlegen: „die Nacht umgibt dich, schenkt dir Zuflucht und Ruhe“. Ein solches Verständnis des Gedichtes wird unmöglich angesichts der deutlichen Zuordnung der aktivischen Verben zum eigentlichen Nominativ, eben der Finsternis, wie entsprechend auch die Nacht etwas Abstraktes, d. h. die Finsternis im moralisch-theologischen Sinne, darzustellen scheint. Das im ersten Bild adressierte Du ist demnach im gesamten Gedicht der passive Part dieser abstrakten und doch aktivisch handelnden Instanz: Diese „legt sich zu dir“, rührt, weckt, spürt und lockt dich. Das Gedicht variiert also eine besonders in der romantischen Naturlyrik gebräuchliche Sphäre, die sich jedoch nicht länger als Sphäre der Natur lesen lässt. Die Nacht wie die Natur sind vielmehr zum dominanten Verführer geworden, wodurch die an sich eher sehnsuchtsvolle bzw. unheimliche Stimmung der Nacht einen gänzlich neuen Status erlangt.

Die Beziehungen zwischen dem Satz „*Der Hauch der Nacht ist dein Laken*“ und dem Kontext sind demnach weniger dialektisch verwickelt, wie Adelheid Rexheuser meinte.<sup>78</sup> Sie ist vielmehr geprägt durch eine Bewegung der Entfremdung. Das sich in der Nacht anfangs regelrecht einhüllende lyrische Du erfährt in der Folge

<sup>77</sup> Paul Celan: Mohn und Gedächtnis: Gedichte, Stuttgart <sup>8</sup>1968, S. 63.

<sup>78</sup> Adelheid Rexheuser: Sinnsuche und Zeichen-Setzung in der Lyrik des frühen Celan. Linguistische und literaturwissenschaftliche Untersuchungen zu den Gedichtband „Mohn und Gedächtnis“, Bonn 1974, S. 103ff.

das Schicksal der Heimsuchung durch eine fremde Macht, deren Wirkkraft nur anfänglich dem Geltungsbereich der Nacht entspricht, wenn es um die Abfolge von „Leben und Schlaf“ geht. Die Finsternis dominiert jedoch nicht allein diese basale Rhythmik des Lebens, sondern vielmehr auch die Gedanken-, Wunsch- und Wortwelt des lyrischen Du. Man kann, ja man muss angesichts dieser Wendung der Metaphorik wohl von einem Gedicht der Umnachtung sprechen, das die bei Krowlow ähnliche Übertragung – von der Nacht hin zum Typus des „Nächtlichen“ – noch weitaus stärker ausreizt. Die Nacht bzw. die Finsternis wird also hier letztlich zum Lebenselixier des lyrischen Du, sie stellt ihm „Schlaf und Speise“, wie es schon im Titel heißt. Die Finsternis ist jedoch nicht nur die dunkle Macht, sondern sie war – als Rose – einst auch „Schatten und Wasser“, und in eben diesem Sinne auch ein wohltuendes Elixier. Insofern haben wir es hier mit einer regelrecht hymnischen Beschwörung der Umnachtung zu tun, deren Macht unhintergebar scheint, wie gerade das Verb „aufspüren“ betont.

Peter Handke: Der Text des rhythm-and-blues (1970)

Alles ist in Ordnung.  
 Sie geht die Straße hinunter.  
 Fühlst du dich wohl?  
 Ich möchte nach Hause gehen.  
 Komm näher!  
 Ich werde nach Hause gehen.  
 Alles ist in Ordnung.  
 Sie ist die Straße hinuntergegangen.  
 Ich fühl mich wohl.  
 Ich gehe nach Hause.  
 Lauf nicht davon!  
 Sie geht die Straße hinunter.  
 Früh am Morgen –  
 Ich geh nach Hause.  
 Sie ist die Straße hinuntergegangen.  
 Ich fühl mich besser.  
 Hier kommt sie!  
 Beeil dich!  
 Nimm mich nach Hause!  
 Früh am Morgen –  
 Komm näher!  
 Um Mitternacht –  
 Ich kann es spüren.  
 Lauf nicht davon!  
 Ich geh nach Hause.  
 Komm näher!  
 Wir sind zu Hause.  
 Spürst du's?  
 Um Mitternacht –

Komm! Komm her.  
 Beeil dich!  
 Früh am Morgen –  
 Um Mitternacht!  
 Spürst du's?  
 Beeil dich!  
 Ich versuch es.  
 Um Mitternacht –  
 Spürst du's?  
 Hier kommt es.  
 Komm näher!  
 Ich versuch es!  
 Spürst du's?  
 Beeil dich!  
 Ich versuch es!  
 Spürst du's?  
 Ich versuch es!  
 Spürst du's?<sup>79</sup>

Jörg Drews betonte in seinem Essay *Sterile Exerzitien*, Handke habe den Text des Rhythm-and-Blues zwar parodiert, das konstitutive Element des ‚Rhythm‘ aber außer Acht gelassen. Er kritisiert damit Handkes Vorgehen als Ganzes, da dieser durch die Isolation des Textes von der Musik das tragende Element eines Rhythm-and-Blues-Songs von vorneherein weggelassen und das schwächere somit der Lächerlichkeit preisgegeben habe. Tatsächlich, so Drews weiter, müsse man in diesem Kontext beachten, dass der Text eines Rhythm-and-Blues-Songs Teil eines nicht-literarischen Phänomens ist und als solcher gar nicht als Literatur rezipiert werden möchte. Auch Sascha Seiler scheint in seiner Lektüre des Handkeschen Gedichtes an dieses Argument anzuschließen: „Der Autor stellt den paraphrasierten Text bloß, indem er ihm die Musik raubt.“<sup>80</sup> Was jedoch Drews wie Seiler übersehen, dass ist Handkes Poetisierung der Textvorlage, also dem Rhythm&Blues-Song *Going Home* der *Rolling Stones*. Man kann hier keinesfalls von einer wortwörtlichen Übertragung des englischsprachigen Originals ins Deutsche sprechen, dessen Ziel es ist, die Banalität des Rhythm&Blues auszustellen. Dies zeigt ausgesprochen deutlich der Textvergleich, der schnell erkennen lässt, dass Handke im Unterschied zum Text der Stones die Personalpronomina verändert, also den monologischen Bericht über ein Mädchen (Yes, I will/See my baby, see my baby/I wanna see my girl) systematisch in einen intimen Dialog zwischen lyrischem Ich und (weiblichem) Du transformiert hat. Die intime Begegnung, die im Stones-Song allenfalls angedeutet ist – „Touch me one more time/Come on little girl/You may look sweet“ –, wird bei Handke eben nicht banalisiert, sondern ganz im Gegenteil emphatisch ausgearbeitet. Und dabei steht eben das Nachtmotiv im Mittelpunkt:

79 Peter Handke: *Die Innenwelt der Aussenwelt der Innenwelt*, Frankfurt am Main 1972, S. 36f.

80 Sascha Seiler: *Pop-Lyrik als Ort der Medienreflexion*, in: *Literarische Medienreflexionen: Künste und Medien im Fokus moderner und postmoderner Literatur*, hg. v. Sandra Poppe und Sascha Seiler, Berlin 2008, S. 158f.

Wo der Stones-Text die Mitternacht nur als zeitlichen Rahmen erwähnt – „I wanna make sweet sweet love/ In the middle of the night“ –, da wird bei Handke speziell die Nacht zum Gegenstand jenes „Spürens“, über das sich lyrisches Ich und lyrisches Du einander annähern. Eben darin liegt jedoch die entscheidende Neuerung: Das Verb „spüren“, welches Handke im Gedicht ganze sieben Mal verwendet, ist zwar deutlich am Verb „feel“ orientiert, welches im Text der Stones 10 mal wiederkehrt. Die monologische Aussage des Stones-Textes – „She'll make me feel alright“ –, wird im Text Handkes jedoch eigens übersetzt – „Ich fühl mich wohl“ –, wogegen die auffallend häufigen Bekundungen gemeinsamen Spürens als Handkes eigene Schwerpunktsetzung zu lesen sind. Es geht in *Der Text des rhythm-and-blues* also weder darum, die Banalität eines Stones-Songs durch eine wortwörtliche Übersetzung auszustellen, noch kann von mangelnder Einfühlung in die Rhythmik der Vorlage die Rede sein. Was hier vorliegt, ist vielmehr ein Versuch über das romantische Nachtlied mit den Mitteln einer „genuinen“ Poplyrik, ein Unternehmen, das durchaus an Handkes *Versuch über die Juke-Box* denken lässt.

## E) Eine Stadt

Das folgende Kapitel widmet sich der Großstadtlyrik: Zwei der ausgewählten Gedichte handeln von Berlin, daneben finden sich Gedichte über Paris, Tübingen, New York, Rom und Stockholm. Und doch sind es keine Großstadtgedichte in jenem in den Literaturwissenschaften stark dominierenden Sinne. Der Unterschied liegt dabei nicht nur in den Gedichten selbst. Er liegt vor allem im theoretischen Zugriff, ist doch die Forschung zur Großstadtlyrik stark beeinflusst von den Baudelaire-Studien Walter Benjamins, genauer gesagt der von Benjamin an Baudelaire untersuchten Wahrnehmungskrise als einem vermeintlichen Signum moderner Großstadterfahrung. Bekanntlich sah Benjamin in den Paris-Gedichten Baudelaires eine sogenannte Choc-Erfahrung angelegt, die vor allem in Baudelaires berühmtem Gedicht *A une passante* artikuliert sei.<sup>81</sup> Der Tenor der Forschung zur Großstadtlyrik liegt seither auf der Deutung moderner Lyrik als Ausdruck einer Wahrnehmungskrise: Ein „krisenhaftes Lebensgefühl des Großstadtbewohners“<sup>82</sup> kennzeichnet nach Karl Riha die „Deutsche Großstadtlyrik“, und auch Sabina Becker zählte „Reizüberflutung, dissoziierte Wahrnehmung, Temposteigerung, moderne Verkehrstechnik und moderne Kommunikationsmittel“ zu den Ursachen einer „veränderten Realitäts- und Sinneswahrnehmung“<sup>83</sup> in der deutschsprachigen Literatur der Moderne. Florian Henke ergänzte diese Liste im Anschluss an Heinz Brüggemann zudem durch „Kontextsimultaneität, Polyperspektivität und

81 Vgl. Walter Benjamin. GS. Bd. 1.2. S. 613ff.

82 Karl Riha: *Deutsche Großstadtlyrik. Eine Einführung*, München und Zürich 1983, S. 18.

83 Sabina Becker: *Urbanität und Moderne. Studien zur Großstadtswahrnehmung in der deutschen Literatur 1900-1930*. St. Ingbert 1993, S. 160.

Fragment“, die ihrerseits „eng mit dem dynamisierten Sehen in der Großstadt verbunden“ seien.<sup>84</sup>

Nun wissen wir jedoch seit den Studien Gernot Böhmes, das „Räumliche Strukturen und Konstellationen“ – zu denen eine Großstadt zweifellos gehört – „nicht bloß gesehen und abgeschätzt, sondern auch leiblich gespürt“ werden.<sup>85</sup> Diese spürbare Atmosphäre einer Stadt geht jedoch relativ unbeschadet aus der vermeintlich krisenhaften Reizüberflutung hervor, denn sie resultiert ja aus eben jenem komplexen Zusammenspiel von Geräuschen, Gerüchen, Strukturen, Farben, Symbolen, Zeichen und Formen, das man so häufig als Indiz einer „dissoziierten Wahrnehmung“ heranzog. Das in der Regel synästhetische Erspüren einer urbanen Atmosphäre ist weder Zeichen einer „Chocabwehr“ noch Ausdruck einer Dissoziation im Sinne einer psychischen Störung, bei der mentale Prozesse vom Bewusstsein getrennt werden und unabhängig voneinander ablaufen. Vielmehr ist die Atmosphäre bzw. das spezifisch Individuelle einer Stadt ein durchaus alltägliches Phänomen, das sich sowohl vom Touristen wie auch vom Einheimischen wahrnehmen bzw. erschließen lässt. Und wirft man einen Blick in die hier versammelten Gedichte, dann fällt vor allem deren Prägnanz hinsichtlich der Wahrnehmung bzw. Darstellung großstädtischer Atmosphären in den Blick. Allein die diffusen Mischungen aus Geruch, spezifischer Akustik und typischen Lichtverhältnissen sind signifikante Zeichen der jeweiligen Lebensform einer Stadt und werden in lyrischen Texten gerade so identifizierbar. Es macht einen Unterschied, ob man sich wie in Harald Hartungs *Rom Via Zucchelli* in einer engen Altstadt mit ihren winkligen, ansteigenden Straßen befindet oder in einem großen öffentlichen Park, wie dies in Erich Kästners *Jardin du Luxembourg* oder Rose Ausländers *Battery Park* der Fall ist. Auch die sich schon im Stadtkern ankündigende Weite eines Hafens mit Mövengeschrei oder gar Delphinen hat auf die erspürte Atmosphäre einer Stadt enorme Wirkkraft, wie das Gedicht Rose Ausländers oder Thomas Klings *Stockholmkopf 2, rheinisch* zeigen. Und ähnlich wandelt sich die Atmosphäre, wenn man wie in Johannes R. Bechers *Tübingen oder Die Harmonie* einen begehbaren Stadtturm im Zentrum erblickt, oder an der Peripherie einer Großstadt plötzlich auftauchende Wachtürme mit „licht-maschinen, flak-beleuchtung, laser“ erkennt: Im ersten Fall wirkt die Stadt extrem harmonisch, im zweiten Fall hingegen „brennt die Luft“, wie es in Lutz Seilers Berlin-Gedicht *vierzig kilometer luft* heißt.

Selbst die spezifische Bewegungsart des lyrischen Ichs spielt eine Rolle: Man kann die Atmosphäre der Stadt wie Erich Kästner im Sitzen oder wie Harald Hartung im Liegen erspüren, aber auch wie Thomas Kling in der Fahrt auf einem Schiff an der Reling oder im Auto, wie dies im Gedicht Lutz Seilers der Fall ist. Und schließlich tragen auch die Bewohner mit ihren Lebensformen zur Atmosphäre ei-

84 H. Brüggemann: „Diskurs des Urbanismus und literarische Figuration der Sinne in der Moderne, in: Der Sinn der Sinne, hg. von U. Brandes, Göttingen 1998 (Schriftenreihe Forum, 8), S. 362-400.

85 Gernot Böhme: *Anmutungen, Über das Atmosphärische*, Ostfildern 1998, S. 60.

ner Stadt bei, wie Gernot Böhme mit Recht betont.<sup>86</sup> Rückt etwa Yvan Goll die Proleten Berlins ins Zentrum, welche „die Scheiben des Jahrhunderts“ einwarfen und die Himmelsachse ins Schwanken brachten, wie es 1918 in der *Ode an Berlin* heißt, so beleuchtet Harald Hartung vielmehr jene von den italienischen Hausfrauen ausgehenden Geräusche und Gerüche, die in den verwinkelten Gassen der römischen Altstadt in die spürende Wahrnehmung des lyrischen Ichs einfließen. Nach Gernot Böhme ergibt sich die Atmosphäre einer Stadt also insgesamt aus der „Art und Weise wie sich das Leben in ihr vollzieht.“<sup>87</sup> Dabei habe jede Stadt ein „charakteristisches Eigenleben“<sup>88</sup>, welches sich jedoch häufig nur dem Fremden erschließe:

Atmosphäre [meint] das, was für den Bewohner gerade alltäglich und selbstverständlich ist und das der Einheimische mit seinem Leben ständig mitproduziert, das aber erst dem Fremden als Charakteristikum auffällt.<sup>89</sup>

Wenn wir anhand der vorliegenden sieben Gedichte das leibliche Spüren der Großstadtbewohner mit dem des fremden Touristen vergleichen, dann fällt eines unmittelbar ins Gewicht: Das touristische Sensorium erspürt die Großstadt als eine weit eher „Fügsame Landschaft von Sonne und Luft modelliert“, wie es charakteristisch in Rose Ausländers New York-Gedicht *Battery Park* heißt. Dem ersten Blick in eine Stadt bzw. Großstadt erscheint die Atmosphäre in enger Verbindung mit Klima, Luft und Natur: „Dieser Park liegt dicht beim Paradies./Und die Blumen blühen, als wüßten sie’s“, so dichtet Kästner bei seinem Besuch des Pariser *Jardin du Luxembourg*. Es ist also in der Regel ein eher positiver Eindruck, den der touristische Blick registriert, was auch etwa auf die Stimmigkeit der Proportionen zurückzuführen ist: „Des Dunklen nicht zuviel, genügend Helle“, so etwa wirkte Tübingen beim ersten Besuch Johannes R. Bechers. Es ist eine stimmige Korrespondenz: „Zur Brücke spricht die Burg. Die Brücke spricht/Hinab zum Fluß. Ins Dunkel spricht das Licht.“ Dass die Stadt hingegen ein Moloch ist, der in die Tiefe zieht, dies scheint sich erst dem einheimischen, also von möglicherweise schmerzlichen Erfahrungen geprägten Gespür zu erschließen. Der expressionistische Dichter Yvan Goll etwa hat nicht das Klima, sondern die soziologischen Abgründe, aber auch die Tiefen des öffentlichen Nahverkehrs in den Blick genommen: „Unterwelten entsteigt der Autobus“. Nicht von ungefähr findet sich diese Dimension auch in Lutz Seiler *vierzig kilometer nacht* wieder: Was das lyrische Ich an der Stadt Berlin erspürt, das ist

ihr riss, der grund, vernarbt  
der fäden zieht, die wirbel-  
säule mit der schrift  
der meridiane und das leichte  
knackgeräusch beim drehen

<sup>86</sup> Ebd., S. 66.

<sup>87</sup> Ebd., S. 55.

<sup>88</sup> Ebd., S. 53.

<sup>89</sup> Ebd., S. 55.

Iwan Goll: Ode an Berlin (1918)

Dein Herz von Asphalt  
 Proleten werfen es in die Scheiben des Jahrhunderts  
 Und dein elektrisches Auge brennt über hängenden Gärten  
 gelbe Untergrundbahn  
 Flieht zu lieblichen Quellen des Abends

Berlin du Bar des Planeten  
 Wie ich Urzeit spüre!  
 Unterwelten entsteigt der Autobus  
 Hirne braun gebacken bei Kempinsky

Fett befingert Prophet  
 Über preußischblauen Postbeamten  
 Bruder: ach es schwankt die Himmelsachse  
 Klappt dir den Zylinder zu

Doch im Kino krönt man Könige noch  
 Kant und Einstein lächeln populär  
 Die Kultur! Kultur! Kultur!  
 Zu den Negern drahtet eure Lüge

Kleine Mädchen haben ein Papierherz  
 Schattig Paradies der Promenadenbänke  
 Deine Frühlinge aus Tüll und Lindenblüten  
 Liebt der Bordellherr

Marmorn muß das Kolossale strotzen!  
 Türme gibt es nicht noch Götter:  
 Aber das Quadrat der Bank, Zuchthaus von Moabit:  
 Und ägyptisch  
 Wirkt die Statue des Schutzmanns  
 Bei den Stollwerckautomaten

Da entquillt dem Schnaps-Sumpf mein Prolet!  
 Freiheit! kaut das müde Maul des Hungers  
 Freiheit! zirpt die ferne Artillerie  
 Freiheit! in Kolonnen des Sturmschritts

Hymnen schreibt der rote Redakteur!  
 Und die Orgeln brausen: O Susanne!  
 Heilige Rosen blühen im Landwehrkanal  
 Letzte Rose von Deutschland!

Alles Gold zerrann zu Freibier  
 Lockernd den Asphalt des Mob –  
 O Berlin, du Nessel am Kreuzweg des Ostens  
 Dorre an deinem Staube bröckle Vergessenheit<sup>90</sup>

90 Yvan Goll: 100 Gedichte, hg. v. Barbara Glauert-Hesse, Göttingen 2003, S. 69f.

Man könnte vermuten, dass daserspüren einer Stadt seinen Anfang im Naturalismus oder spätestens im Expressionismus nahm. Die in diesem Buch vorliegende Auswahl an Gedichten zeigt jedoch etwas anderes: Wenngleich die Stadt- bzw. Großstadtlyrik schon im frühen 20. Jahrhundert begann, so lässt sich das expliziteerspüren einer Stadt – nicht das am Sehen oder Hören orientierte Erleben – meines Erachtens erstmals bei Yvan Goll beobachten. Dies ist nicht ganz zufällig so. Denn wenn man sich fragt, was genau das Spüren erfasst, warum es etwas anderes realisiert als die übrigen fünf Sinne, dann liefert das Gedicht Yvan Golls einen wichtigen Anhaltspunkt. In seiner 1918 entstandenen *Ode an Berlin* dominiert daserspüren einer archaischen „Urzeit“ im Sinne des epochalen Primitivismus jener Jahre, der seinen Ursprung bekanntlich in Picassos *Les Femmes d'Alger* von 1907 hatte, nach Goll jedoch auch eng mit dem Namen Guillaume Apollinaire verbunden ist. Unter der scheinhaft glitzernden Oberfläche einer Großstadt jene „Wahrheit des Seins“ auszuspielen, dies ist nach Goll eine Leistung des „Überrealismus“ Apollinaires. Und wie Apollinaire als großes künstlerisches Vorbild dieser Zeit, so „überschreitet“ auch Goll die „Wirklichkeit, um sie besser zu übersehen. So kommt es, daß ihr Führer Apollinaire sich den Namen ‚Überrealismus‘ erfand. Das Kunstwerk soll die Realität überrealisieren, das ist erst Poesie, was er auch von der Unwirklichkeit zu sagen weiß, die über allem Ding schwebt.“<sup>91</sup> Genauer schreibt Goll im Vorwort seines 1922 entstandenen Dramas *Methusalem* über diesen ‚Überrealismus‘ Apollinaires:

Überrealismus ist die stärkste Negierung des Realismus. Die Wirklichkeit des Scheins wird entlarvt, zugunsten der Wahrheit des Seins. ‚Masken‘: grob, grotesk, wie die Gefühle, deren Ausdruck sie sind. Nicht mehr ‚Helden‘, sondern Menschen, nicht Charaktere mehr, sondern die nackten Instinkte.<sup>92</sup>

Unschwer lässt sich diese „überrealistische“ Entlarvung des Scheins in der *Ode an Berlin* wiederfinden, wenn unter den auf repräsentativen Prunk hin angelegten Bereichen des urbanen Lebens – dem öffentlichen Nahverkehr, dem Kino, den großen Hotelketten, den Parks und Promenaden – die unterschwellig arbeitende archaisch-proletarische Wirklichkeit erspürt und zum Ausdruck gebracht wird. Auf diese Weise will der kubistisch-apollinairsche Überrealismus der in der Zivilisation verschütteten Natur und Dingwelt wieder zu ihrem Recht verhelfen, anders als der Surrealismus Andre Bretons, in dem Goll nur eine frivole Spielerei entfaltet sah. Freilich ist auch die hier erspürte Archaik, die sich ihren Weg bahnt durch die Fassaden der strotzenden Metropole, niemals situativ gebunden. Speziell die Genitiv-Metaphorik macht dies deutlich: „die Scheiben des Jahrhunderts“ lassen sich ebenso wenig real verorten wie die „Bar des Planeten“ oder die schwankende Himmelsachse. Anders ist dies freilich mit der „letzte[n] Rose von Deutschland“, womit wohl auf die Ermordung von Rosa Luxemburg angespielt wird, die als „letzte Rose

91 Iwan Goll: Die drei guten Geister Frankreichs, Berlin 1919 (= Tribüne der Kunst und Zeit. Eine Schriftensammlung, hg. v. Kasimir Edschmid; Bd. V), S. 74.

92 Ebd.

von Deutschland“ vernichtet worden sei. Die letzte Strophe dieses Gedichts vermittelt also auch den Eindruck von der Situation nach der verlorenen Revolution.

Fragwürdig scheint mir dagegen die gängige Behauptung, die Wahrnehmung simultaner Zeitebenen in dieser *Ode an Berlin* sei Ausdruck und Indiz einer „tiefe(n) Krisensituation, die sich in der Dynamik des Technischen, der Rasanz der Großstadt und der Stagnation in den sozialen Beziehungen spiegelt.“<sup>93</sup> Natürlich dominiert in diesem expressionistischen Großstadtgedicht die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, die prunkvolle Inszenierung der beliebig verfügbaren Epochen der Vergangenheit im modernen, technischen Massenmedium Film, das komplexe Verhältnis von Historismus und Moderne: „Doch im Kino krönt man Könige noch,/Kant und Einstein lächeln populär,/Die Kultur! Kultur! [...] Und ägyptisch/wirkt die Statue des Schutzmanns/bei den Stollwerckautomaten“, also jenen Schokoladen- und Süßigkeiten-Automaten, die man seit Ende des 19. Jahrhunderts auf Bahnhöfen aufstellt. Aber ist diese Brechung historistischer Fassaden durch die in der zweiten Strophe erspürte archaische „Urzeit“ nicht eher Ausdruck der Gewissheit des lyrischen Ichs, dass sich hinter der Metropolen-Fassade aus strotzendem Marmor das Herz aus Asphalt zu Wort meldet, welches „das alte Gold abzukratzen“ scheint, um so den Asphalt als eigentliches Herz der Stadt auszurufen? Die alte Volte gegen die Kulturidee, wie sie seit dem Futurismus Marinettis zum guten Ton der Avantgarde gehört, ist hier in die Proklamation einer urzeitlichen „Natur“ überführt, die um sich herum die Wiesen des Asphalts und die Täler die Straßen wahrnimmt, das brennende Abendrot am Berliner Himmel. So dringt dieses Gedicht im Namen des Überrealismus unter die Oberfläche der Stadt: Ganz im Unterschied zum folgenden Paris-Gedicht Erich Kästners, das sich ganz auf die idyllischen Impressionen des ersten Blickes konzentriert, wie man sie im Pariser *Jardin du Luxembourg* machen kann.

#### Erich Kästner: Jardin du Luxembourg (1929)

Dieser Park liegt dicht beim Paradies.  
Und die Blumen blühen, als wüßten sie's.  
Kleine Knaben treiben große Reifen.  
Kleine Mädchen tragen große Schleifen.  
Was sie rufen, läßt sich schwer begreifen.  
Denn die Stadt ist fremd. Und heißt Paris.

Alle Leute, auch die ernsten Herrn,  
spüren hier: Die Erde ist ein Stern.  
Und die Kinder haben hübsche Namen  
und sind fast so schön wie auf Reklamen.  
Selbst die Steinfiguren, meistens Damen,  
lächelten (wenn sie nur dürften) gern.

93 Margrid Bircken: Marienfiguren in Seghers' frühen Texten, in: Argonautenschiff: Jahrbuch der Anna-Seghers-Gesellschaft 5 (1996), S. 147.

Lärm und Jubel weht an uns vorbei.  
 Wie Musik. Und ist doch nur Geschrei.  
 Bälle hüpfen fort, weil sie erschrecken.  
 Ein fideles Hündchen läßt sich necken.  
 Kleine Neger müssen sich verstecken,  
 und die andern sind die Polizei.

Mütter lesen. Oder träumen sie?  
 Und sie fahren hoch, wenn jemand schrie.  
 Schlanke Fräuleins kommen auf den Wegen  
 und sind jung und blicken sehr verlegen  
 und benommen auf den Kindersegen.  
 Und dann fürchten sie sich irgendwie.<sup>94</sup>

Das Gedicht *Jardin du Luxembourg* entstand nicht in der 1928 erschienenen Erstausgabe des Gedichtbandes *Herz auf Taille*, sondern nach Kästners erstem Parisbesuch vom 19. bis zum 29. Mai 1929, wie Sven Hanuschek betonte.<sup>95</sup> Das Gedicht erschien also erst in der zweiten Auflage von 1929, wobei es eine der ganzseitigen Zeichnungen Erich Ohlers ersetzte. Wie anders dieser Blick des Paristouristen Kästners gegenüber dem des Berlinbewohners Goll ist, verdeutlichen die spielenden Kinder in diesem Park in Paris: „kleine Knaben treiben große Reifen/Kleine Mädchen tragen große Schleifen“. Bei Goll klang dies anders: „Kleine Mädchen haben ein Papierherz/Schattig Paradies der Promenadenbänke/Deine Frühlinge aus Tüll und Lindenblüten/Liebt der Bordellherr“, so heißt es durchaus zynisch. Von diesem kritischen Durchleuchten der scheinhaften Oberfläche ist in Kästners idyllisierendem Paris-Gedicht nichts zu spüren, denn hier geht es einzig um die paradiesische Atmosphäre dieses früher königlichen, zu Zeiten Kästners wohl schon staatlichen Schlossparks im Pariser *Quartier Latin* im 6. Arrondissement. Diese Atmosphäre läßt sich jedoch vor allem an der Oberfläche erkennen: Die blühenden Blumen, die hübschen Kindernamen, die reklamehaft schönen Kindergesichter, die repräsentativen Standbilder der französischen Königinnen und berühmten Damen Frankreichs, die Geräuschkulisse, die lesenden Mütter und die verlegen blickenden „Fräuleins“: All diese auffallend vordergründigen Anhaltspunkte stützen Kästners Gleichsetzung des *Jardin du Luxembourg* mit einem Paradies bzw. einem Stern. Wie nah Kästner speziell dem hier beschriebenen Pariser Bürgertum ist, verdeutlicht seine auf die sich vor dem zukünftigen Kindersegen fürchtenden „Fräuleins“ aus der letzten Gedichtzeile bezogene Anmerkung: „Wenn ich ein junges Mädchen wäre – es ist zur Freude der jungen Mädchen nicht der Fall –, also, ich fürchtete mich wahrscheinlich auch.“<sup>96</sup>

Dieser durchaus identifikatorische Bezug scheitert auch nicht an der Tatsache, dass die im Jardin kommunizierte Sprache dem lyrischen Ich offensichtlich unverständlich ist: „Was sie rufen, läßt sich schwer begreifen.“ Selbst die für den expres-

94 Erich Kästner: Doktor Erich Kästners Lyrische Hausapotheke, a. a. O., S. 68.

95 Sven Hanuschek: Keiner blickt dir hinter das Gesicht. Das Leben Erich Kästners. München, Wien 1999, S. 141.

96 Erich Kästner: Doktor Erich Kästners Lyrische Hausapotheke, a. a. O., S. 68.

sionistischen Blick stets dubiosen „ernsten Herrn“ oder die gegen Ende der dritten Strophe angedeuteten Repressalien – „Kleine Neger müssen sich verstecke,/und die andern sind die Polizei“ – fügen sich in den affirmativen Tonfall dieses Gedichtes. Von einer satirischen Entlarvung einer kleinbürgerlichen Mentalität ist hier nichts vorhanden, stattdessen zeugen diese Verse von einer Sentimentalität, die von den idyllisierenden Erscheinungsformen bürgerlichen Lebens sicher nicht weit entfernt ist. Diese fast ohne satirische Brechung formulierte Sympathie für intakte Formen bürgerlichen Familienlebens und sozialer Harmonie zeigt sich auch auf formaler Ebene: Das Gedicht besteht aus vier Strophen zu je sechs Zeilen und ist in einem regelmäßigen, fünfhebigen Trochäus gehalten. In jeder Strophe liegt zunächst ein zweizeiliger Paarreim vor, dann folgt ein dreizeiliger Paarreim, die letzte Zeile reimt sich als umarmender Reim wieder mit den ersten beiden. Nichts also stört hier die Immersion in das bürgerliche Leben der Metropole Paris. Gleiches gilt auch für das nun folgende Tübingen-Gedicht Johannes R. Bechers.

Johannes R. Becher: Tübingen oder Die Harmonie (1938)

Könnt ich so dichten, wie hier alles klug  
Verteilt ist, jedes steht an seiner Stelle.  
Des Dunklen nicht zuviel, genügend Helle,  
Die Burg, die Brücke, und der Straße Zug

Zur Burg hinauf: verborgen nicht zuviel  
Und sichtbar doch nicht alles. Auch die Wellen  
Des Neckars halten Maß: in ihrem Spiel  
Erscheint das Meer schon, und zugleich der Quellen

Ursprung ist spürbar. So geordnet ist  
Dies alles, einfach, und doch reich gegliedert.  
Wie ewiges Gespräch. Darin vermißt

Man keine Stimme. Alles wird erwidert.  
Zur Brücke spricht die Burg. Die Brücke spricht  
Hinab zum Fluß. Ins Dunkel spricht das Licht.<sup>97</sup>

Deutlich ist in diesem Gedicht ein philosophischer Hintergrund angelegt, wenngleich es sich dennoch um eher touristische Stadtlyrik handelt. Aber die hier beschriebene Harmonie der Neckarstadt Tübingen ist am philosophischen Tugendbegriff aus der *Nikomachischen Ethik* des Aristoteles orientiert, demgemäß nur die Mitte zwischen beiden Extremen (mesotes) als richtiges Maß zählt. An dieser rechten Mitte orientiert sich der Lobpreis des Gedichtes, er wird ersichtlich anhand der Lichtverhältnisse der Stadt – „Des Dunklen nicht zuviel, genügend Helle“ –, der Übersichtlichkeit – „verborgen nicht zuviel/Und sichtbar doch nicht alles“ –, aber

<sup>97</sup> Johannes R. Becher: Lyrik, Prosa, Dokumente, Wiesbaden 1965, S. 103.

auch der Rolle des Neckars: Im Spiel der Neckarwellen „erscheint das Meer schon, und zugleich der Quellen/ Ursprung ist spürbar“. Mit seiner Konzentration auf die Topographie der Stadt (Burg, Brücke, Fluss) lässt dieses Gedicht einerseits romantische Anklänge erkennen, andererseits weist es sich in seiner gebrochenen Sprechhaltung als Produkt der Moderne aus. Denn die Ausgewogenheit von Hell und Dunkel, welche der Sprecher des Gedichtes in Tübingen noch wahrzunehmen meint, die reich gegliederte Ordnung, die kluge Verteilung der Dinge, das Maß, das „die Wellen des Neckar“ halten, sowie die aufeinander abgestimmten Zeichen (die Brücke „spricht“ zu Burg und Fluss), ist dem Sprecher für seine Art Literatur offensichtlich nicht mehr möglich. Die Sprechhaltung ist zurückgenommen in den Konjunktiv, die Möglichkeitsform: „*Könnt* ich so dichten, wie hier alles klug / verteilt ist ...“ Dies zu fragen, heißt zugleich zu dementieren, dass man die „Harmonie“, welche die Stadt zu bieten scheint, in der eigenen Dichtung noch abbilden kann.

Das Gedicht entstand im Moskauer Exil und ist in der strengen Form des Sonetts formuliert. Sie erschien Becher in der Auseinandersetzung mit der lyrischen Tradition von Petrarca bis Rilke offenkundig als passende Form für ein Deutschland-Gedicht, das in affirmativer Geste das friedlich-harmonische Bild der deutschen Provinz zeichnet, um so einem politisch unverdächtigen Heimatgefühl Ausdruck zu verleihen. Zudem steht in *Tübingen oder Die Harmonie* die deutliche Reminiszenz an Hölderlin und der ausgewogene, natürliche Kreislauf der Elemente jenseits aller menschlichen Eingriffe: „Auch die Wellen/Des Neckars halten Maß: in ihrem Spiel/ Erscheint das Meer schon, und zugleich der Quellen//Ursprung ist spürbar. So geordnet ist/Dies alles, einfach, und doch reich gegliedert//Wie ewiges Gespräch.“ Es ist zwar nicht der Fluß oder das Fließen im Sinne der Hölderlinschen Stromdichtung, aber es ist dennoch der Neckar, die Burg, die Brücke und der Straßenzug, die noch gänzlich unberührt scheinen vom Chaos der kapitalistischen Großstadt.

#### Rose Ausländer: Battery Park (1965)

Fügsame Landschaft von Sonne und Luft modelliert  
 Uferlange Fläche aus Wasser und Land  
 Der die verankerte Arche im Inselherz spürt,  
 weiß um das Doppelgesicht dort am Rand

Schiffe und Schatten in Trance die Wasser schlafen  
 Auf dem hypnotischen Spiegel tanzt ein Delphin  
 mit atmosphärischen Fischen. Der träumende Hafen  
 schwebt zu überseeischen Schneebergen hin

Nicht weil die Statue heroisch die Fackel reckt –  
 taucht in die Taubenruh im ahorngefalteten Licht  
 Ins Selbstbild vertieft, vom flüssigen Feuer erschreckt,  
 versinkt der Narziß, vollzieht sich das andre Gesicht<sup>98</sup>

98 Rose Ausländer: Gesammelte Gedichte, Köln 1977, S. 26.

Was dieses Gedicht unterscheidet von den zuvor diskutierten, touristischen Großstadtgedichten, ist der Sinn für die Ambivalenz der repräsentativen Oberfläche, für deren „Doppelgesicht“. Zugleich aber zeugt das Gedicht von enormer Bereitschaft zur Immersion in eben diese touristische Oberfläche. Diese Unentschlossenheit dürfte sich aus den biographischen Umständen erklären: Rose Ausländer sei zum Zeitpunkt der Niederschrift von *Battery Park* „eine älter werdende, kränkelnde und langsam vereinsamende Emigrantin, noch dazu eine sich zum deutschen Kulturraum rechnende Jüdin“<sup>99</sup>, wie ihr Biograph Helmut Braun betonte. Sie sei in New York isoliert, „eine Fremde ohne Ziel“<sup>100</sup> gewesen, was sich nach Braun auch in ihren New Yorker-Gedichten zeige: „sei es, dass sie ihren Tagesablauf in einer Zwangsjacke aus Pflichten schildert, wie in *24 Stunden*, oder aber die Freiheiten und die kleinen Genüsse des Sonntags im Central Park und am Hudson festhält.“<sup>101</sup> Ausländers New York Gedichte seien also Zeichen eines Rückzugs auf Lebensfelder um den Central Park und den Hudson.<sup>102</sup> Auch der Battery Park, jener 10 Hektar große öffentliche Park an der Südspitze der Insel Manhattan in New York City, gehört in diese beiden von Ausländer bevorzugt besuchten Viertel. Man hat von dort einen Blick auf den Hafen von New York, aber auch die *Statue of Liberty* ist von dort gut zu sehen: Es ist also ein für die touristische Perspektive typisch repräsentativer Ort.

Wie gesagt: Ausländer beobachtet diesen Park mit erkennbar gemischten Gefühlen, wobei es die „verankerte Arche“ im Inselherzen – also wohl der Schmelztiegel New York – ist, welcher als ambivalent erfahren wird. Dies verdeutlicht der Begriff „Doppelgesicht“ aus der ersten Zeile der zweiten Strophe, durch welchen die „Fügsame Landschaft“ am Hafen als Widerspruch zur „Verankerten Arche“ im Stadtherzen markiert wird. Und dennoch ist das Gedicht von einem immersiven Impuls getragen, wird doch in der zweiten Strophe die Wahrnehmung ins Sphärisch-Hypnotische gesteigert: Diese Schiffe und Schatten erscheinen wie im Trance, gleiches gilt für die „hypnotischen Spiegel“ auf der Wasseroberfläche und den zu den Schneebergen hinüberschwebenden „träumenden Hafen“. Woran orientiert sich dann aber die Ambivalenz? Grammatikalisch ist die Beantwortung dieser Frage nicht ganz leicht, doch scheint jener Narziß aus der letzten Zeile aus Strophe drei die *Statue of Liberty* zu sein. „Das andere Gesicht“ der Stadt scheint demnach also eng verknüpft mit dem Selbstvollzug der Freiheitsstatue, die sich narzistisch in sich selbst vertieft und so jene eingangs bemerkte Ambivalenz „vollzieht“. Während demnach der „träumende Hafen“ – als wahrscheinlicher Nominativ der zweiten Zeile der dritten Strophe – in die „Taubenruhe im ahorngefalteten Licht“ eintaucht, ist der Heroismus der repräsentativen Statue eben davon scharf unter-

99 Helmut Braun: ‚Ich bin fünftausend Jahre jung‘. Rose Ausländer: Zu Ihrer Biographie, Stuttgart 1999, S. 89.

100Ebd., S. 90.

101Ebd.

102,„Riverside Park, Columbus Avenue, Metropolitan Opera, Hudson, Battery Park, Freiheitsstatue, Bowling Green, alles was an Landschaft, Fluß, Straßen, Gebäuden benannt wird, gehört in ihre beiden Viertel oder ist von dort wie das Empire State Building gut zu sehen.“, vgl.: Ebd.

schieden, wie das kontrastierende „Nicht weil“ zu Beginn der dritten Strophe verdeutlicht.

Harald Hartung: Rom Via Zucchelli (1979)

Ferragosto und fast voller Mond: wie  
braun die Nacht ist in ihren fleischlichen  
Höhlungen! Die gelben Lampen Urin  
Katzenschatten vibrierende Gitter  
Wir spüren die trocknen Spinnweben im  
Treppenhaus, Duft von Mörtel und Marmor

Nebenan die Signora gießt spät noch  
ihre Topfpflanzen auf dem Balkon, das  
tropft die halbe Nacht, ersehnter Regen  
in Halbschlaf und Schweiß, Gespräche Musik  
ein Telefon, die Seufzer einer Frau  
und irgendwann ist es ganz still, warum

ich weiß nicht fällt mir jetzt mein Vater ein  
Wie wach ich bin, die Augen suchen ihn  
an dieser Decke, wo sich Schatten leicht  
bewegen, obwohl es still ist. Er kam  
nicht weit, seine Reisen waren der Krieg  
Jetzt, denk ich, ist er angekommen, hier<sup>103</sup>

Auch das Gedicht Harald Hartungs widmet sich der abseitigen Kehrseite einer durchaus repräsentativen Szenerie: Der Ort dieses Gedichtes, die Via Zucchelli, liegt im Stadtzentrum von Rom, in der Gegend vom Piazza Barberini, Piazza di Spagna, Via Tritone und dem Quirinale. Ganz in der Nähe liegt der Brunnen di Trevi, den man aus Fellinis *La Dolce Vita* kennt, ähnlich nah liegen die Trinitá dei Monti und der Piazza di Spagna als exklusivste Gegenden Roms. Wir haben es also durchaus mit einem touristisch geprägten Ausschnitt zu tun, und dennoch wird dieser in seiner Alltäglichkeit geschildert. Dies verdeutlicht auch die zeitliche Situierung des Gedichtes: Mit Ferragosto wird in Italien jener Feiertag bezeichnet, der auf den 15. August fällt. Dieser gilt in Italien als der heißeste Tag des Sommers und wird als „Wendepunkt des Sommers“ entsprechend gefeiert. Dennoch aber setzt das Gedicht nach dieser Fixierung eines Feiertages durchaus irritierend ein: Die Nacht ist braun und von fleischlichen Höhlungen geprägt, womit auf die Enge der Gassen und Häuserfronten Roms angespielt sein dürfte. Und auch die römische Signora wird beim alltäglichen Blumengießen festgehalten, nicht etwa wie bei Kästner im feiertäglichen Freizeitverhalten. Die mit dem Titel verknüpften Erwartungen eines touristischen Blickes werden also systematisch verweigert, und gerade

<sup>103</sup>Harald Hartung: Aktennotiz meines Engels: Gedichte 1957-2004, a. a. O., S. 145.

Hartungs Orientierung am Alltag verhindert jenen feierlich-immersiven Rausch, den etwa Kästners *Jardin du Luxembourg* emphatisch artikulierte.

Insofern also ist dieses Gedicht zwar tief eingetaucht in die Atmosphäre dieser römischen Nacht, wie die phantastischen Ingredienzien der ersten Strophe verdeutlichen: gelbe Lampen, Katzenschatten und Urin eröffnen die ersten Zeilen. Wenn Hartung jedoch in der zweiten Strophe eine greifbar-plastische Alltagsatmosphäre folgen lässt, dann dürfte dies auch aus der Abgrenzung von der konventionalisierten Wahrnehmung herrühren. Das erst in der letzten Strophe sichtbare lyrische Ich wirkt wie ein Interrailer, der sich zwar erstmals in dieser Stadt bewegt, aber dennoch gleich in deren Hinterhöfen und Seitengassen Platz nimmt. Dies verdeutlicht auch die Erinnerungssequenz aus der dritten Strophe, die ganz eintaucht in die Erinnerung des vom Krieg geprägten Vaters. Wenn dieser jetzt und hier angekommen ist, dann dürfte damit wohl auch auf den versöhnlichen Effekt dieser Erinnerung an den 1947 aus dem Kriege heimgekehrten Vaters angespielt sein: Angekommen ist er im Gedächtnis des Sohnes.

Thomas Kling: stockholmkopf 2, rheinisch (1991)

für 1 moment, verzücktes licht,  
 (möwenbehockung, -behokkte reling  
 und holm) hab ich so -holm im  
 blick, so holmblick, ve! venedich des-  
 nordenz!, im blick ein kurzes stokk; ro  
 tgelb-embem, der tank sagt ‚drachen gas‘  
 gelackt von sonnenlicht spürbar verzückt  
 im deutzer februa‘, das gleitet tiefer glei-  
 ßend gegenüber-ludewich wi wa  
 das noch ja: HÖSTEN ÄR FIN I SKÄRGÅRDEN,  
 der digitale hafn .. ach, schluß damit, lu-  
 ftspiegelun‘, verzukkend (tunnelbanen) men-  
 schnbilder, und apgeschraupt mein  
 stockholmkopf<sup>104</sup>

Thomas Klings Gedichte sind Geschmacksverstärker oder auch, wie es im Klappentext dieses Gedichtbandes heißt, „lyrische brennstabm, die unsere Sprachgewohnheiten explosiv aufschmelzen, verflüssigen und neu zusammensetzen.“ Wie das Gedicht *Stockholmkopf 2, rheinisch* verdeutlicht, bewegt sich diese Form des Aufschmelzens und der Verflüssigung auch auf der Ebene neuer phonetischer Schreibweisen. Das Gedicht ist nicht nur ein Resonanzkörper der Außenwelt, sondern entwirft die Wirklichkeit anhand einer neuen Sprache. Vor allem aber artikuliert Kling eine gänzlich überraschende Form des sinnlichen Erlebens, deren entscheidender Aspekt die extreme Fixierung des Moments in einem der Lyrik Friederike Mayröckers sehr verwandten Sinne ist. Das Gedicht hat die schwedische

104 Thomas Kling: Brennstabm: Gedichte, Frankfurt am Main 1991, S. 38.

Hauptstadt Stockholm zum Thema, die mit ihren gut 80000 Einwohnern tatsächlich den Ruf vom „Venedig des Nordens“ genießt, da sie sich auf 14 Inseln in der Mündung des Mälarsees in die Ostsee erhebt und als eine der schönsten Städte der Welt gilt. Wo jedoch Stockholm einen festen Punkt in einer einzigartigen Seelandschaft aus insgesamt 24000 Inseln bildet, da bleibt im Gedicht von dieser Stadt nur eine ausgesprochen flüchtige, fast blitzlichtartige Skizze, ein „snap shot“ im Sinne Rolf Dieter Brinkmanns. In *brennstabm* greift Kling bekanntlich auch auf historisches Bild- und Textmaterial zurück, im vorliegenden Gedicht hält er hingegen einen snapshot aus der Industriewelt bereit: In der Tat wirbt die Firma „Drachengas“ mit einem rotgelben Emblem, d. h. einem roten Drachen auf gelbem Grund. Wie in kaum einem anderen Gedicht in diesem Buch zum lyrischen Gespür ist also bei Kling ein Blick festgehalten, der mit Abstand zu den Flüchtigsten zählen dürfte: Der Blick auf ein Firmenemblem während einer Kutterfahrt nach Stockholm, inmitten von Mövengeschrei in einem sonnigen Februar. Ob sich dabei das lyrische Ich vor einer Reling, also auf einem freiliegenden Schiffsdeck oder einer Decköffnung befindet, ist nicht zu sagen. Entscheidend ist ohnehin, dass es bei Kling um etwas vollkommen Neues geht: Die blitzlichtartige Momentaufnahme eines absolut unwichtigen und zudem sogleich vergessenen Momentes.

Dieser Moment, der in der ersten Zeile des Gedichts einleitend hervorgehoben ist, bezieht sich auf die nur kurz aufzuckenden Impressionen aus dem Stockholmer Leben, welches in dem knappen Hinweis auf die in Klammern gesetzten Tunnelbanen erkennbar ist: Der Begriff „Tunnelbanan“ bezeichnet die Stockholmer U-Bahn, die zugleich einzige U-Bahn Schwedens. Daneben steht ein weiterer Satz aus dem Schwedischen, der übersetzt lautet: „Der Herbst ist schön in den Schären“, womit jene kleinen felsigen Inseln an der Küste vor Stockholm gemeint sind, die man im Deutschen auch mit dem Begriff des „Schärengartens“ bezeichnet. Man darf mutmaßen, dass es sich bei dieser kurzen Impression um eine Erinnerung handelt, da Kling bekanntlich Schwedisch sprach und um 1986 zumindest im westfinnischen Vaasa eine zeitlang lebte.<sup>105</sup> Wie anders aber ist diese Erinnerung formuliert! Bei Kling reicht das Wort „Stockholmkopf“ aus, um den Passus „ich erinnerte mich plötzlich an meine Zeit in Stockholm“ zu umschreiben, und entsprechend dürfte das finale „apgeschraupt mein stockholmkopf“ als „die Erinnerung an Stockholm verblasste“ zu verstehen sein.

Lutz Seiler: vierzig kilometer nacht (Auszug, 2003)

(...)

IV

BERLIN: wachtürme tauchen auf an  
licht-maschinen, flak-beleuchtung, laser  
in den linden-blüten – republik

<sup>105</sup> Vgl. dazu: Thomas Kling: *Itinerar*, Frankfurt am Main 1997, S. 19.

berlin: hier brennt die luft, in diesem rohbau  
ruft dich abgewandt, wer hinter dir, wer  
vor dir steht, das

überträgt ihr riss, der grund, vernarbt  
der fäden zieht, die wirbel-  
säule mit der schrift  
der meridiane und das leichte  
knackgeräusch beim drehen ab-  
gestreift wie haut: *und das  
bin ich?* doch mehr

als das spürst du  
die gegen-zeichnung dieser luft wird dir  
beim gehen aufs gesicht gelegt und wenn

von den provinz-moränen wind  
und eine maske wächst voll täterdrang  
um deine augen und die haut

am schädel spannt, dann will  
die hand, was nicht  
mehr geht voran, während

das opfer hinten  
steht im schädel  
schmal & flach, ein nagetier, *kann  
nichts dafür nix für bitte das –*

V.  
ist die berliner luft.  
und kein gedächtnis hält die luft

auf atem-wegen in den kronen  
und rhizomen deiner lungen-  
flügel, deren  
„blätter vedahymnen sind ...“<sup>106</sup>

Dieses Titelgedicht des gleichnamigen Bandes *vierzig kilometer nacht* von 2003 ist nur als Auszug zitiert, es fehlen jene einleitenden, längeren drei Abschnitte, in denen es darum geht, Distanzen zu vermessen zwischen der versunkenen Herkunftswelt und der Metropole Berlin. *Vierzig kilometer nacht* bezeichnet also zunächst einmal präzise die geographische Entfernung zwischen dem Brandenburger Landkreis Potsdam-Mittelmark und Berlin-Mitte als eine im Gedicht vom lyrischen Ich zurückgelegte Autobahnstrecke. Es meint aber auch eine geschichtliche Distanz: Das lyrische Ich gerät als ein von Albträumen gequälter Reisender während der

106 Lutz Seiler: *vierzig kilometer nacht*, a. a. O., S. 35f.

Autofahrt in einen „tunnel/aus absencen“, in welchem sich die „nervenbilder“ seiner Erinnerung entzünden. So werden während der nächtlichen Autofahrt quälende Bilder einer verschwundenen alten Welt evoziert und mittels einer raffinierten Montagetechnik zu einem Assoziationsraum erweitert, in den immer neue Facetten einer im geschichtlichen Dunkel oder „im block“ verbrachten Kindheit eingefügt werden. Dieser Assoziationsraum erklärt den ansonsten etwas seltsamen Introitus unseres Auszugs: Wachtürme gibt es sicherlich nicht mehr im Berlin von 2003, und auch die Deutung der Stadt als einem „Rohbau“ entstammt den Erinnerungen. Das Gedicht beschreibt also eine von Erinnerungen durchzogene Autofahrt, die in Berlin-Mitte ihr Ziel hat, und die das lyrische Ich auf dem Weg von der Peripherie ins Zentrum einzelne Stationen wie „Provinz“, „Auffahrt Saarmund“, „Abfahrt Teltow“, „Kirchsteigfeld“, „Potsdam“ und schließlich „Berlin“ passieren lässt. Zugleich aber verweist die „vierzig“ aus dem Gedichttitel auch auf die DDR-Geschichte, wie Harald Hartung in seiner Rezension des Gedichtes betonte:

Vordergründig geht es im Titelgedicht um die Strecke, die den Großraum Berlin umschreibt. Um die Distanz auch, die den an der Peripherie, in Huchels Wilhelms-horst lebenden Poeten vom Zentrum trennt. Doch Seilers allusive und zugleich spröde Technik verfremdet eine lyrische Reportage, die in den topographischen Daten wie den Namen von Autobahnzubringern einen Geschichtsraum evoziert. Es sind vier Jahrzehnte DDR, die sich so ziemlich mit dem Erfahrungsraum des Schreibenden decken. Seilers stenogrammhafter Kurzeilen evozieren ‚nervenbilder‘, darin ‚wachtürme‘ und ‚transitplanken‘ ebenso vorkommen wie ‚provinzmoränen‘ und der ‚west-besuch‘.<sup>107</sup>

Insofern dominiert im Gedicht „das alte lied: ICH/MÖCHTE GERN NOCH BLEIBEN doch/DER WAGEN ROLLT am bild vorbei“. Und erst vor diesem geschichtlichen Hintergrund wird die Metropole Berlin erfahren: In derem „Herzen“ dominiert der „riss“, der vernarbte Grund der Stadt, der die Leute blindwütig rufen macht. Neben diesem Riss registriert das lyrische Ich mit seinem Eintritt in die Metropole jedoch einen zweiten Effekt: Die „gegen-zeichnung dieser luft“, aus welcher ihm eine Maske „voll täterdrang“ erwächst. Die Wirkkraft dieser „Berliner Luft“ ließe sich demnach als eine Art Persönlichkeitsspaltung beschreiben: Die Hand will voran, während das „Opfer“ hinten im Schädel nagend verbleibt. Zugleich scheint mit dem Eintritt in die Metropole die erinnerungsgesättigte Atmosphäre der Autobahnfahrt gänzlich absorbiert: Weder kann diese Luft in den Lungen, noch vom Gedächtnis gehalten werden. Das Gedicht endet mit einer Anspielung auf die uralten religiösen Hymnen der Inder, die Vedahymnen. Wenn demnach die Lungenblätter als Vedahymnen identifiziert werden, dann dürfte dies wohl an der Erinnerungstechnik liegen, welche diesem Berlingedicht zugrunde liegt und welche die hier formulierte Großstadterfahrung um den Aspekt der historischen Tiefenschärfe bereichert.erspürt wird so – Golls *Ode an Berlin* nicht

107 Harald Hartung: Madeleines aus Bitterfeld. Nach der Kreidezeit: Lutz Seilers Gedichte, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 07.10.2003, Nr. 232, S. L4.

unähnlich – eine „Urzeit“ dieser Stadt, die gleichfalls unter der Oberfläche hindurchschimmert, jedoch anders als bei Goll in der Lebensgeschichte des lyrischen Ichs verankert ist.

## F) Synästhesien

Ein weiteres großes Feld der Anmutungen sind die synästhetischen Sensationen der romantischen Lyrik, deren Inhalte sich anhand der fünf Sinne allein nicht wahrnehmen ließen. Der Stellenwert synästhetischer Phänomene ist bekanntlich speziell für lyrische Texte häufig betont worden<sup>108</sup>; entgegen den gängigen Theorien zur Synästhesie, die dieses Phänomen zumeist vom naturwissenschaftlichen Standpunkt aus angehen, stellen wir den neuphänomenologischen Ansatz in den Vordergrund. Demnach ist das eigenleibliche Spüren kein weiterer Sinn neben den gängigen fünf, sondern ein grundlegenderes Vermögen, mit dem wir etwa Phänomene wie die Ruhe, Schwere oder Tiefe erspüren: Ohne diese ertasten, sehen, riechen oder hören zu können. In diesem Zusammenhang spricht Schmitz etwa von den „Masseneigenschaften der Stille“, die wie auch der „tiefe, dunkle Schall“ eine genuine „Schwere“ besitzt, welche ihrerseits „der am eigenen Leib (z. B. als Schwere bei Müdigkeit) gespürten und nicht der an Körpern wahrgenommenen gleicht“.<sup>109</sup> Ähnlich erspüren wir synästhetisch etwa „Helligkeit und Dunkelheit (bei Farben, Schällen und Gerrüchen), Härte und Weichheit (bei Massen, Schällen und beim Klima) oder Schwere und Dichte“<sup>110</sup>: All diese Phänomene lassen sich nur dann leiblich spüren, wenn man die Daten der fünf Sinne ergänzt. Auf diese Weise zeige Schmitz, so betonte Hartmut Böhme, „dass, was man so Synästhesien nennt, im Grunde Charaktere des eigenleiblichen Spürens sind.“<sup>111</sup> Das wohl bekannteste Stimmungsgedicht der deutschen Sprache – Eichendorffs *Mondnacht* – vermag diesen Bezug zwischen leiblichem Spüren, synästhetischer Erfahrung und lyrischer Gestimmtheit zu erhellen: Das lyrische Ich erlebt die Atmosphäre einer Mondnacht mit allen Sinnen gleichzeitig, denn es sieht, was es eigentlich nur hören kann:

Der Wind ging durch die Felder,  
die Ähren wogten sacht.  
Es rauschten leis die Wälder,  
so sternklar war die Nacht.<sup>112</sup>

108 Vgl. Petra Wanner-Meyer: Quintett der Sinne. Synästhesie in der Lyrik des 19. Jahrhunderts, Bielefeld 1998.

109 Hermann Schmitz: Der unerschöpfliche Gegenstand, a. a. O., S. 145f.

110 Ebd., S. 145.

111 Gernot Böhme: Synästhesien im Rahmen einer Phänomenologie der Wahrnehmung, in: Synästhesie: Interferenz, Transfer, Synthese der Sinne, hg. v. Hans Adler und Ulrike Zeuch, Würzburg 2002, S. 45-56.

112 Joseph von Eichendorff: Werke, hg. v. Wolfdieterich Rasch, München 1971, S. 271f.

In der dritten Strophe übernimmt das lyrische Ich diesen Luftzug, der in der zweiten Strophe die Ähren zum Wogen bringt. Konnte es den Wind zuvor nur sehen, so glaubt es nun, ihn eben in unserem Sinne zu erspüren, wenn seine Seele darauf „durch die stillen Lande“ zu fliegen scheint. Sehsinn, Hörsinn und Tastsinn verschmelzen also nicht zu einer einzigen Wahrnehmung, vielmehr formuliert das lyrische Ich ein Erspüren der „Weite“ im Sinne einer leiblichen Weitung. Diese Weitung ist aber nicht aus einer Verschmelzung getrennter Sinnesdaten ableitbar, wie es ein konventionelles Verständnis von Synästhesie meinen könnte. Vielmehr ist es das im Gedicht formulierte Gefühl der Sehnsucht, welches diese Weite und deren synästhetische Illustration motiviert. Die Weite, die das Gedicht durch die erste Strophe im „Kuß“ von Himmel und Erde evoziert, ist also kein Produkt der synästhetischen Erfahrung, sondern ein Ertrag des leiblichen Spürens, der „Ingression“ im zuvor erläuterten Sinne. Sehnsucht wird als „Hineingeraten“ in eine sich weitende Atmosphäre erfahren, ausgelöst vom „Blütenschimmer“ des ausstrahlenden Mondlichts, das nicht nur die Erde milchig „schimmern“, sondern zudem vom Himmel im mythischen Brautkuss „träumen“ lässt.

Nun gehen Studien zur Lyrik der Romantik bzw. der Goethezeit häufig davon aus, dass Synästhesien nicht als ein Vermischen von zuvor Getrenntem zu verstehen sind. Vielmehr seien Synästhesien die grundlegendere Wahrnehmungsform, die in Stimmungsgedichten nur am nachdrücklichsten betont werde.<sup>113</sup> Es fehlte bisher allerdings an theoretischen Grundlagen zur Klärung der Frage, ob und warum sich diverse menschliche Erfahrungen nicht auf die separat arbeiten Sinnesbereiche zurückführen lassen. Nennen wir daher als zweites Beispiel Clemens Brentanos *Hör, es klagt die Flöte wieder*. Die Zeile „Golden weh'n die Töne nieder“ vermischen Gesichtseindruck, Gefühlseindruck und Gehöreindruck. Auch in diesem Beispiel ist der synästhetische Zustand des lyrischen Ich im Grunde ein Ausdruck eigenleiblichen Spürens. Brentanos Gedicht zeugt ja vom Gefühl des Rausches, dessen synästhetischer Status nicht aus dem Ineinander der fünf Sinne, sondern vielmehr daraus hervorgeht, dass in diesem Falle das Rauschen als sowohl akustische wie visuelle Impression seinerseits auf ein emotionales Symptom zurückgeführt wird: Den Rausch. Deshalb ist die Formel aus der letzten Gedichtzeile – „Blickt zu mir der Töne Licht“ – sinnhaft, weil sowohl das Gefühl als auch der Hörsinn den im Gedicht erspürten Charakter des Rauschens gemein haben.

Freilich sind die hier formulierten Gedichte fast durchweg Nachtgedichte, die vor allem deshalb so empfänglich für synästhetische Erfahrungen sind, da der Einbruch der Dunkelheit die fünf Sinne in ihrer Funktionalität beeinträchtigt und so jene Vermischung auslöst, wie sie speziell bei Brentano, Eichendorff, Dehmel und Däubler beschrieben sind. Sowohl in Brentanos *Hör, es klagt die Flöte wieder* als

113 Vgl. dazu: Silke Pasewalck: „Die fünffingrige Hand“. Die Bedeutung der sinnlichen Wahrnehmung beim späten Rilke, Berlin 2002; Peter Utz: Das Auge und das Ohr im Text. Literarische Sinneswahrnehmung in der Goethezeit. München 1990; Klaus Späth: Untersuchungen zur Verwendung der Farben in der modernen Lyrik, Tübingen 1971; Bernhard Engelen: Die Synästhesien in der Dichtung Eichendorffs, Köln 1966.

auch in Eichendorffs *Mondnacht* dominiert in der genuin synästhetischen Erfahrung der akustische Sinn, wohingegen die auf den visuellen Bereich gestützte Empfindung hier ergänzend einwirkt: Der „Töne Licht“ und die Assoziation von rauschendem Wald und sternklarer Nacht verdeutlichen dies. Dagegen dominiert bei Dehmel umgekehrt der visuelle Sinn die synästhetische Erfahrung: „jeder Laut wird bilderreicher“, denn: „wenn die Felder sich verdunkeln,/ fühl ich, wird mein Auge heller.“ Bemerkenswert ist jedoch, dass dieser Bezug zur einbrechenden Nacht in den Synästhesiegedichten sowohl Rückerts als auch Arps fehlt. Dies lässt sich wohl darauf zurückführen, dass es in beiden Fällen um eine grundlegendere Sinnessensation geht, die losgelöst scheint vom Erleben der Nacht. Auf welcher Basis diese grundlegendere Sensation stattfindet, gilt es zu klären.

Clemens Brentano: Hör, es klagt die Flöte wieder (1803)

Hör, es klagt die Flöte wieder,  
und die kühlen Brunnen rauschen,  
Golden wehn die Töne nieder,  
Stille, stille, lass uns lauschen!  
Holdes Bitten, mild Verlangen,  
Wie es süß zum Herzen spricht!  
Durch die Nacht, die mich umfängen,  
Blickt zu mir der Töne Licht.<sup>114</sup>

Die Verse entstammen dem Singspiel *Die lustigen Musikanten*, das Brentano 1802 für eine Theatergruppe in Düsseldorf schrieb.<sup>115</sup> Am Beginn des 4. Auftritts erscheinen dort zwei Musikanten, ein blinder Greis namens Piast und ein junges Mädchen namens Fabiola, die abwechselnd je zwei Verse des Liedes singen, wobei das Mädchen beginnt. Erst die Zusammenfassung der Verse zu einem Gedicht mit entsprechendem Verzicht auf Musik und Wechselrede ließ also dieses berühmte Gedicht Brentanos entstehen. An die Stelle zweier bestimmter und in ihrem Wesen gegensätzlicher Akteure rückte so ein unbestimmt bleibender Sprecher, der wie zu sich selbst spricht; das noch im Singspiel zwischen dem 4. und 5. Vers vermerkte „angemessene Sole der Flöte“ entfällt und die Rede des Greises von der „Nacht, die mich umfängen“ verliert ihren ursprünglichen Bezug zu seiner Blindheit. Doch ist das Resultat dieser Verwandlung ein Gedicht von besonderem Reiz, insofern nun erst die in der Vertonung weniger markante Musikalität der Sprache voll zur Geltung kommt. Der Zauber dieser Verse liegt in ihrer Melodie, in der Stimmung, die sie jenseits von Bildern und Gedanken vermitteln. Da ist zunächst der Rhythmus: das metrische Schema besteht aus zwei vierzeiligen Strophen, die aus Trochäen gebildet sind. Jeder Vers setzt also mit einer Hebung ein und endet klingend,

<sup>114</sup> Clemens Brentano: Werke. Band 1, München 1963, S. 144f.

<sup>115</sup> Werner Vordtriede (Hg.): Clemens Brentano. Der Dichter über sein Werk, München 1978, S. 167.

mit Ausnahme der 6. und 8. Zeile, in denen eine Pause die Senkung ersetzt, in die hinein das letzte Wort sich gewissermaßen in seinem Sinn fortsetzt. Auch die Wiederholung des Wortes „stille“ sowie die Reihung von Bitten und Verlangen verleihen diesen Versen eine besondere Rhythmik, zudem entfalten die auffallenden Imperative (Hör, lass) eine für das Gedicht signifikante Performanz.

Daneben liegt der Zauber dieser Zeilen sicherlich in der Zwiesprache der beiden Figuren, die sich in diesem Nachtgedicht weder sehen noch berühren können und sich daher zunächst ganz auf ihren akustischen Sinn verlassen. Aus diesem erwächst dann die für das Gedicht so signifikante Wahrnehmung der Synästhesie, die aus der vollkommenen Ingression in die Klänge bzw. die Klangfarbe des von beiden erlauschten Flötenspiels herrührt. Die visuelle Wahrnehmung ist stattdessen nur auf imaginärer Ebene aktiv, so vermischt sich die akustische Impression des Flötenspiels und des Brunnenrauschens, verbunden mit emotionalen („klagt“) beziehungsweise taktilen („kühlen“) Eindrücken. Zudem werden diese klagenden Töne des Flötenspiels durch die jeweilige Perspektive der beiden Sprecher identifiziert: Bei Piast dominiert so die Synästhesie zwischen der Farbe „golden“ und den Tönen der Flöte, die durch die Umstellung der gewohnten Satzstruktur („Golden weh'n die Töne nieder“) zusätzlich verstärkt wird. Der zusätzliche Einsatz des in Verbindung mit Tönen ungewöhnlichen Verbs „wehen“ intensiviert den besonderen Klang dieser Zeile, weshalb sich die Aufforderung des Lauschens nicht nur an Fabiola, sondern auch an den Leser richtet. Zudem bemerkt Piast gegen Ende die äußeren Umstände, welche die synästhetischen Impressionen bewirken („durch die Nacht“), bevor er diese in der dritten Zeile weiter ausdifferenziert. Denn nun ist die goldene Farbe der Töne durch die Genitiv-Struktur sowie die signifikante Variation der Verben noch enger mit den Klängen des Flötenspiels verbunden: Wurden die Töne in der dritten Zeile durch ein Verb der Bewegung („wehen“) personalisiert, so aktualisiert das Verb „blicken“ den visuellen Aspekt der Synästhesie.

Bei Fabiola hingegen betont Brentano den Übergang von äußerer Wahrnehmung zu innerer Resonanz, der wohl durch den Nachvollzug der synästhetischen Impressionen Piasts motiviert ist und in den Geschmacksattributen „mild“ und „süß“ auf eine starke Gefühlsempfindung bezogen wird. So entsteht das „süße Sprechen des Verlangens zum Herzen“, was wiederum auf eine eingangs schon bemerkte Frage abzielt: Ist der synästhetische Zustand des lyrischen Ichs ein Ausdruck eigenleiblichen Spürens? Brentanos Gedicht zeugt ja vom Gefühl des Rausches, dessen synästhetischer Status nicht aus dem Ineinander der fünf Sinne, sondern vielmehr daraus hervorgeht, dass in diesem Falle das Rauschen als sowohl akustische wie visuelle Impression seinerseits auf ein emotionales Symptom zurückgeführt wird: Den Rausch. Dieser ist wohl durch den lustig-klagenden Ton der Flöte ausgelöst, wenn diese in einer Mischung aus süßlich-milder Klage und leuchtender Farbe – „Blickt zu mir der Töne Licht“ – sowohl das Gefühl als auch den Sehsinn aktiviert und somit den Doppelsinn des Rausche(n)s aus Hörsinn und Gefühl umsetzt.

## Joseph von Eichendorff: Mondnacht (1835)

Es war, als hätt' der Himmel  
 Die Erde still geküsst,  
 Dass sie im Blütenschimmer  
 Von ihm nun träumen müsst'.

Die Luft ging durch die Felder,  
 Die Ähren wogten sacht,  
 Es rauschten leis' die Wälder,  
 So sternklar war die Nacht.

Und meine Seele spannte  
 Weit ihre Flügel aus,  
 Flog durch die stillen Lande,  
 Als flöge sie nach Haus.<sup>116</sup>

Was uns an diesem wohl berühmtesten Gedicht der Romantik interessiert, das ist der Stellenwert der speziell in der zweiten Strophe geschilderten synästhetischen Wahrnehmung. Diese resultiert aus dem Zusammenspiel der Elemente Luft und Erde, insofern dieses Zusammenspiel jenes Rauschen hervorruft, das metaphorisches Medium einer synästhetischen Vereinigungsvision wird: „Es rauschten leis die Wälder,/ So sternklar war die Nacht.“ Was an dieser zweiten Strophe auffällt, ist deren grammatikalischer Sonderstatus im Rahmen des gesamten Gedichtes: Die poetische Wirklichkeit der Naturerfahrung aus der ersten und der dritten Strophe wird im Konjunktiv festgehalten: „Es war, als hätt ... Als flöge sie“, die synästhetische Erfahrung der zweiten Strophe ist dagegen im Indikativ ausgedrückt. Im Unterschied zu den einleitenden und den finalen Bildern ist die sinnliche Verschmelzung wogender Kornfelder und rauschender Wälder also nicht durch das „Als ob“ des Konjunktivs markiert. Und während es in der ersten und der dritten Strophe um einen Vergleich geht, die Impression also in ein Bild gefasst wird, ist das Geschehen der zweiten Strophe nicht als Bild markiert. Warum aber ist dem so?

Ein entscheidender Grund dafür dürfte die von Wolfgang Frühwald sogenannte „Erneuerung des Mythos“<sup>117</sup> sein, die in diesem Gedicht vollzogen wird. Denn die mondbeschienene nächtliche Landschaft, von der das lyrische Ich erzählt, ist nur scheinbar eine Darstellung realer Landschaftswahrnehmung, tatsächlich aber ein mythisch aufgeladenes, künstlerisches Raumarrangement, in welchem das lyrische Ich seinen verlorenen Ursprung wiederzufinden sucht. Freilich artikuliert sich in diesem Konjunktiv die offenkundige Erfahrung leibliche spürbarer Weitung, die eng verknüpft scheint mit einer von der Natur ausgelösten Sehnsucht, der in diesem Gedicht zugleich eine mögliche Erfüllung verheißen wird. Dennoch aber ist

116 Joseph von Eichendorff: Werke., Bd. 1, München 1970 ff., S. 285.

117 Wolfgang Frühwald: Die Erneuerung des Mythos. Zu Eichendorffs Gedicht „Mondnacht“, in: Gedichte und Interpretationen. Klassik und Romantik, hg. v. Wulf Segebrecht, Stuttgart 1984, S. 395-407.

der Konjunktiv ganz bewusst gewählt: Nichts in diesem Gedicht spricht von Nähe und Gegenwart im Sinne eines tatsächlich und unmittelbar sich realisierenden Glücksmoments. Die Sehnsucht ist vielmehr ins Schmerzliche spielende Empfindung, da sie aus dem Ungenügen am Gegenwärtigen hervorgeht, ohne diesem eine andere Gegenwart entgegenzustellen. Was also die Seele „als flöge sie nach Haus“ offen hält, ist auch in *Mondnacht* nur Wunsch – ausgesprochen im Konjunktiv. Frühwald interpretiert diesen Konjunktiv in Anlehnung an Gockel als neue Mythologie.

Im Unterschied dazu ist nun jedoch der Rausch im Indikativ formuliert. Es war Adorno, der gesehen hat, dass eine Assoziation des Rauschens mit musikalischem Klang vordergründig bleibt. Rauschen meint vielmehr ein weniger differenziertes Geräusch, der Sprache verwandter als dem Klang. Bei Eichendorff rufe das Rauschen eine semiotische Vorstellung auf, deren sprachlicher Charakter um so entschiedener feststeht, als sie dem „Buch der Natur“ entspringt. „Rauschen“ treffe die akustische Ebene der gesprochenen Sprache jenseits ihrer Bedeutungsfunktion. Es sei unbewußte Sprachäußerung; und aus der Perspektive des lyrischen Ichs stellt es die Sphäre einer Selbstentäußerung dar, in der nicht mehr die Autonomie des Subjekts, sondern umgekehrt die Autonomie und Intransparenz der poetischen Sprache inszeniert wird. Das Ich trete hinter der lyrischen Sprache zurück, die sich zwar als naturhafte gibt, ihren Abstand aber immer wieder reflektiert. Es gehe um „Sprache in ihrer Bedeutungsferne. Sie ahmt Rauschen und einsame Natur nach. Damit drückt sie eine Entfremdung aus, die kein Gedanke sondern nur noch der reine Laut überbrückt.“<sup>118</sup>

#### Friedrich Rückert: Mahlerei (1836)

Vom Himmel stammt, was Gott mir gab, das Licht;  
 Ich neide nicht, was andre Künst' erwarben.  
 Ein Quell des Lichts ist Gottes Angesicht,  
 Wie Wogen strömen aus dem Quell die Farben.  
 Ich sammle sie zu tönenden Akkorden;  
 Und wie das farb'ge Saitenspiel erklingt,  
 Ist es nicht minder Himmelseinklang worden,  
 Als den Musik aus Seelentiefen zwingt.  
 Als Gott der Herr mit seiner Schöpferhand  
 Das neugeschaffne Menschenauge rührte,  
 Daß es dem Lichte sich geöffnet fand,  
 Und eine Welt um sich sein Nerve spürte;  
 Da spielte auf vor seiner Sehekräft  
 Das Gold der Sonnen und des Himmels Blau,  
 Der Schaum der Wasser und des Grünen Saft,  
 Der Blumen Glut, der Edelstein im Thau.  
 Der Tanz der Farben wogt' ihm vor den Augen,

118 Theodor W. Adorno: *Noten zur Literatur*, Frankfurt am Main 1981, S. 83.

Er sah ein schönes Bild, das Gott ihm mahlte,  
 Und er begann den Glanz in sich zu saugen,  
 Daß ihm die Luft aus allen Blicken strahlte.  
 In Schlummer wiegt' ihn drauf der Farbentanz,  
 Indeß vom Mann der Herr die Männin machte.  
 Im Traum umgaukelt' ihn ein Bild von Glanz,  
 sich selbst verschönt sah er, als er erwachte.  
 Der Mensch sah liebend sich im Menschenbild;  
 Und als die Scham des Weibes Wangen mahlte,  
 Erblichen alle Farben im Gefild,  
 Weil keine Farbe gleich der Farbe strahlte.  
 Mit Wohlgefallen sah der Herr es an,  
 Und segnete die Kunst für künft'ge Zeiten,  
 Die durch ihn Menschenbilder schaffen kann  
 Und um sie her der Farben Teppich breiten.  
 Zum Zeichen dessen trag' ich die Palette,  
 Mit winz'gen Farbenhäufchen aufgeschmückt;  
 Aus diesen wächst die große Farbenkette,  
 Die Aug' und Herz bezaubert und entzückt.  
 Die Bibel ruht in meiner rechten Hand;  
 Denn was die Welt mir heut an bunten Stoffen,  
 Es dient nur zu Verzierungen am Rand,  
 Das Hauptbild wird in ihr nur angetroffen.<sup>119</sup>

Wir haben bereits darauf verwiesen, dass die hier artikulierte Synästhesie nicht an das Erlebnis der einbrechenden Nacht geknüpft, sondern auf einer allgemeineren Ebene angesiedelt ist: Das Gedicht thematisiert die leicht frömmelnde Dankbarkeit eines Malers für sein wichtigstes Medium, das Licht. Eben dieses Licht ist kein Licht der Nacht, sondern vielmehr eine Gottesgabe, insofern es Gottes Angesicht entströmt. Die synästhetische Impression basiert dabei in erster Linie darauf, dass der in diesem Gedicht als lyrisches Ich fungierende Maler dieses Licht in seinen bunten Farben zum tönenden Akkord sammelt. Wenn daher „das farb'ge Saitenspiel erklingt“, dann basiert diese Impression nicht wie bei Brentano oder Eichendorff auf einer das lyrische Ich „umfangenden“ Nacht, sondern entstammt als „Himmelseinklang“ des Malers „Seelentiefen“. Was das Gedicht dennoch mit Eichendorff teilt, das ist die Verankerung der synästhetischen Impression im Mythos, wie der mit Zeile 9 einsetzende geschichtsphilosophische Exkurs verdeutlicht. Er setzt ein mit dem Sinnestaumel des ersten Menschen Adam, dem Gott das „Menschenauge“ öffnete, und der die Impressionen strahlend aufsaugt. Während Adam von Farbimpressionen träumt, schafft Gott die Frau Eva, die dem Erwachenden sogleich erscheint. Ihre Schamesröte lässt die Farben der Welt beinahe verblassen. Dem Herr gefiel das, und er segnete die Kunst ob ihrer mimetischen Vermögen. Der Künstler trägt seine Palette zum Zeichen dieses wohl wunderbaren göttlichen Sinns, begreift sein Malen jedoch nur als „Verzierung“ der göttlichen Schöpfung.

119 Friedrich Rückert: Gesammelte Gedichte, Erlangen 1836, S. 41.

## Richard Dehmel: Manche Nacht (1896)

Wenn die Felder sich verdunkeln,  
 fühl' ich, wird mein Auge heller,  
 schon versucht ein Stern zu funkeln  
 und die Grillen klingen schneller,

jeder Laut wird bilderreicher,  
 das Gewohnte sonderbarer,  
 hinterm Wald der Himmel bleicher,  
 jeder Wipfel hebt sich klarer,

und du merkst es nicht im Schreiten,  
 wie das Licht ver Hundertfältigt  
 sich entringt den Dunkelheiten,  
 plötzlich stehst du überwältigt.<sup>120</sup>

Was uns in den drei Strophen, die das Gedicht umfasst, begegnet, geschieht nur manchmal – und zwar nachts. Die ersten Verse führen uns zunächst in die Zeit der Dämmerung, den Minuten des Tages, in denen die ersten Sterne sich am Himmel gegen die noch vorhandene Helligkeit durchzusetzen vermögen und unserem Auge sichtbar werden. Die Eindringlichkeit des Geschehens wird auch erreicht durch die Personifikation der Sterne und der Felder, denen Eigenschaften wie menschlichen Wesen zuerkannt werden. Wir begegnen dem lyrischen Ich auf Feldern, in der freien Natur also, die ermöglicht, dass gleichsam der Herzschlag der Sinne sich verändert, denn das lyrische Ich fühlt, wie auch sein Auge heller wird.<sup>121</sup> Auch zu Beginn der zweiten Strophe sind zwei Sinne miteinander tätig, Hören und Sehen. Vermutlich geht dieses synästhetische Wahrnehmen von einem lyrischen Ich aus, das seine Umgebung mit dem ‚inneren Auge‘ wahrzunehmen beginnt. Benennt die erste Strophe Zeit und Ort des Geschehens und bereitet uns auf eine innerlich-sinnliche Ebene vor, so erfahren wir in der zweiten Strophe von den Dimensionen der Erfahrungen: ‚Jeder Laut‘, ‚jeder Wipfel‘ konturiert sich; unüberhörbar weist die Anapher auf die umfassende Qualität des Geschehens hin. Übrigens finden wir bemerkenswerterweise kein einziges Adjektiv dieses Gedichtes in seiner Grundform; jedes steht im Komparativ. Steigerung ist mithin ein Merkmal dieses abendlich-nächtlichen Erlebens. Sechs – und damit die Hälfte aller Verse dieses Gedichtes – enden mit Komparativen. Alle Adjektive sind verbunden mit Verben, die entweder Aktion oder intensives Geschehen auf einer inneren oder äußeren Ebene suggerieren. So ist von ‚verdunkeln‘ die Rede, von ‚sich entringen‘, ‚fühlen‘ und ‚versuchen‘. Steigerung ist kennzeichnend, aber auch Verfremdung, denn selbst ‚das Gewohnte (wird) sonderbarer‘. Es findet gleichsam eine Sinnenschmelzung statt, die an das Gedicht Goethes erinnert: das Auge fühlt und Laute finden ihren Niederschlag in Bildern. Die dritte

120 Richard Dehmel: *Weib und Welt*, Berlin 1896, S. 25f.

121 Die folgende Deutung ist eng orientiert an einem Artikel von Johannes Klinkmüller, zu finden unter [„johannesklinkmueller.wordpress.com“](http://johannesklinkmueller.wordpress.com).

und letzte Strophe schließt an die vorhergehende an mit einem „Und“, zudem wird im lyrischen „Du“ der Leser bzw. Hörer angesprochen, wird einbezogen in den Vorwärts-Rhythmus des Schreitens, der schon seit Beginn des Gedichtes durch den Trochäus unterstützt wird: Das „Licht ver Hundertfältigt“ sich, und „Plötzlich stehst du überwältigt.“ Das Gedicht *Manche Nacht* endet in einer Lichtflut, die das lyrische Ich offenbar völlig überrascht und wohl höchstens erahnen lässt, dass sie sich der Dunkelheit entringen musste. Bei Dehmel ist ‚verdunkelte‘ Wahrnehmung, die die gewohnte Welt ‚sonderbar‘ erscheinen lässt, also die Voraussetzung für das Überwältigt-Sein. Auch Dehmel hält so synästhetisch bestimmte Augenblicke fest, bezogen auf die typische Situation des Nachteinbruchs mit dem ersten Auftauchen der Sterne; in vierhebigen, trochäischen Vierzeilern wird diese Situation in diesen Versen evoziert. Formal wie inhaltlich ist dies also ein ‚neoromantisches‘ Gedicht.

Theodor Däubler: *Leise Fahrt* (1915)

Ein schwacher Mond kam langsam angeschwommen,  
Der Abend trug ein weißes Seidenkleid,  
Die alten Bäume glühten traumbereit.  
Dem schmalen Nachen war ein Wind willkommen.

Der See hat Träume, Mond und Kind vernommen,  
Er silberte in heller Traurigkeit.  
Ein Segel blaute blutend auf aus Leid,  
Im Nachen war ein guter Stern erglommen.

Der stumme Knabe hat die Flut berührt,  
Und bunte Ringe lachten um den Nachen,  
Da hat das Wasser Herzlichkeit verspürt.

Ein Feuer konnte Flammen zart entfachen,  
Die Fische goldeten aus braunen Quellen,  
Der Knabe sollte See und Wald erhellen.<sup>122</sup>

Das Gedicht entstammt der Sammlung *Der sternhelle Weg* von 1915, in welcher Däubler vor allem Impressionen aus dem in Italien verbrachten Sommer 1908 sowie dem in Dresden verbrachten Frühjahr 1915 verarbeitete. Nach dem 1910 entstandenen und etwa von Carl Schmitt begeistert rezensierten Gedichtband *Nordlicht* widmen sich die in *Der sternhelle Weg* versammelten Poeme bevorzugt der mediterranen Welt. Lyrische Spuren hinterließen etwa Däublers frühe Erfahrung Venedigs, wo er 1887 einen Teil seiner Jugend verbrachte, aber auch die Wanderung durch Italien zwischen 1910 und 1914, die ihn unter anderem nach Neapel und Florenz führte. Daneben steht die Inselwelt des Mittelmeers, das Däubler 1892 als Schiffsjunge kennenlernte, und aus welcher wohl auch die in diesem Ge-

<sup>122</sup> Theodor Däubler: *Der sternhelle Weg*, Leipzig 1923, S. 51.

dicht verwendete Motivik stammt: Der Ende der ersten wie Ende der zweiten Strophe auftauchende Nachen bezeichnet ursprünglich einen Einbaum, ein kompaktes, flaches Boot bzw. Kahn für die Binnenschifffahrt.

Ungeachtet dieser einflussreichen Impressionen ist jedoch zunächst festzuhalten: Die *leise Fahrt* dieses Gedichtes kommt ganz ohne lyrisches Ich aus, sondern nennt auf personaler Ebene einzig den Knaben. Zugleich aber entfaltet es eine abendliche Szenerie, in welcher die Ingredienzien romantischer Synästhesien im Sinne Brentanos oder Eichendorffs wie etwa Träume, Bäume, Mond und Wind in ein weit schwerer verständliches Szenario überführt sind. Dieser Eindruck resultiert im Wesentlichen aus den äußerst kühnen Verbalmetaphern, die nicht nur die Synästhesien, sondern das gesamte Gedicht dominieren und als Anthropomorphismen auf die Natur bezogen sind. Rein grammatikalisch lassen sich diese Verbalmetaphern als ins Präteritum versetzende Partizipien verstehen: Der langsam heranschwimmende Mond, der ein weißes Seidenkleid tragende Abend, die „traumbereit“ glühenden Bäume, der silbernde See, die blutend aufblauenden Segel oder die goldenden Fische verdeutlichen dies. Sie bestätigen die These Dieter Burdorfs, nach welcher im Expressionismus „das Moment der Provokation in der synästhetischen Bildlichkeit“<sup>123</sup> überwiege. Entscheidender Effekt ist dabei zweifellos die Dynamisierung der gesamten Szenerie, insofern deren Farblichkeit durch die Verbalmetaphorik einen performativen Status erlangt: Es silberte, blaute und goldete, wobei hier wohl von absoluter Metaphorik zu reden wäre, welche diese kaum begrenzbar Vieldeutigkeit bzw. Dunkelheit der Aussage entstehen lässt.<sup>124</sup>

Auffallend polar gespannt ist in diesem Gedicht die strenge lyrische Form einerseits, die tendentielle Zerstörung sprachlicher Normen andererseits. Formal also zeigt sich Däubler in diesem Gedicht als Klassizist: Der jambische Fünfheber mit abwechselnd männlicher und weiblicher Kadenz bildet die metrische Form dieses Sonetts, das sich in den ersten zwei Quartetten eines Schweifreims bedient, wohingegen die beiden Terzette die Versform ababcc variieren. Auf sprachlicher Ebene hingegen führt der fast rauschhafte Überschwang der Bilder zu einer Auflösung sprachlicher Regeln, die fast schon an die Lyrik Ernst Stramms denken lässt. Auch Däubler verstößt gegen die grammatikalischen wie semantischen Konventionen der Sprache, sein Text ist vieldeutig bis zur Unverständlichkeit, ohne dabei freilich schon die Syntax in jener Weise aufzulösen, wie dies bei Stramm etwa im bereits behandelten Gedicht *Der Morgen* geschieht. Bei Däubler bleibt die einzelne Satzstruktur stets erhalten, es fehlen Enjambements, jeder Vers ist identisch mit einer syntagmatischen Einheit. So werden verschiedene, im Präteritum formulierte Aspekte eines nächtlichen Geschehens entfaltet, welches jedoch aufgrund seiner kühnen Verbalmetaphorik kaum als reales Geschehen begriffen werden kann. Es bleibt eine bilder- und farbenreiche nächtliche Szenerie an einem mondbeschiedenen See, auf dem ein in einem Boot paddelnder Knabe See und Wald erhellt.

123 Dieter Burdorf: Einführung in die Gedichtanalyse, Stuttgart Weimar 1997, S. 152.

124 Vgl. dazu: Hugo Friedrich: Die Struktur der modernen Lyrik, a. a. O., S. 178-182.

## Hans Arp: Singendes Blau (1946-48)

Duftendes Licht  
sanft wie ein sprießender Garten  
quillt durch mich.  
Es sprüht.  
Es duftet.  
Ich schreite  
leicht und schnell  
über lichte ländergroße Blumenblätter.

Die Erde und der Himmel  
durchdringen sich.  
Das Blau blüht  
verblüht  
blüht wieder auf.  
Duftendes tönendes Licht  
durchleuchtet mich  
Ich ruhe  
vom Licht gewiegt  
in der duftenden tönenden  
farbig funkelnden Quelle.

Bebende Lichtkronen  
sinken um mich nieder  
steigen um mich empor.  
Sie klingen  
wenn sie mich berühren.  
Mein Narzissenkleid zerfällt.

Mein Herz  
schweift über die Wiese der Sterne  
zwischen unzähligen Sternen.  
Unter mir blüht es blauer und blauer.

Duftende tönende farbig funkelnde Welten  
durchziehen die unendliche Tiefe und Höhe.  
Ich ruhe inmitten  
spielender schwebender Lichtkranze.

Sie steigen und sinken durch mich.  
Ich ruhe überschwenglich  
heiter und licht  
in der unendlichen Quelle.

Kaum spüre ich noch die Erde.  
Der Boden wird blauer und blauer.  
Mein Schritt wird leichter und leichter.  
Bald schwebe ich.  
Singende Sterne wandern mit mir.

Ich fühle die tiefe Höhe  
 und die hohe Tiefe  
 über mir und unter mir  
 mich gewaltig durchdringen.  
 Licht steigt und sinkt durch mich.  
 Heiter und zart  
 ruhe ich auf der Erde.

Es klingt  
 es rauscht  
 es hallt  
 es widerhallt  
 es sprüht  
 es duftet  
 und wird andächtig singendes Blau.  
 Das Blau verblüht zu Licht.

Ich höre  
 Flüstern  
 klingen  
 summen  
 kichern.  
 Es tönt jetzt schillernd.  
 Zersplitterndes blendendes Licht.  
 Zarte Sterne  
 schlagen Wurzeln in mir.

Zarte Ewigkeiten  
 schlagen Wurzeln in mir.  
 Endlich endlich  
 darf ich die Zeit vertun  
 Weilchen um Weilchen  
 Unendlichkeiten lang  
 Saumseligkeiten von duftendem Klingen  
 zwischen überschwenglichen  
 inneren Sternen  
 in der unendlich lichten Quelle.

Blumenwolken  
 Wolkenblumen.  
 Töne spiegeln sich  
 ins Unendliche wider.  
 Blaue Erinnerungen.  
 Zwischen Höhe und Tiefe  
 Duft und Bläue  
 plätschern die gleichen Quellen  
 an denen ich als Kind träumte.<sup>125</sup>

125 Hans Arp: Gesammelte Gedichte, Band 2, Zürich 1963, S. 65ff.

Das Gedicht stammt aus den Jahren 1948/49 und entstand in Basel und Meudon, sein Thema ist die Erfahrung des Lichtes in verschiedensten sprachlichen Variationen. Waren es in den bisherigen Gedichten stets nächtliche Szenerien, so entfaltet sich das synästhetische Geschehen bei Arp anlässlich eines Gangs durch einen sommerlichen Garten. Genauer gesagt ist es ein starkes und übermächtiges Licht, das im Sinne eines bildhaften Vergleichs „wie ein sprießender Garten“ traumhaft erfahren wird.<sup>126</sup> Nach Alois Haas zeige sich Arp in diesem Gedicht zudem „als gelehriger Schüler der deutschen Romantik, hier vielleicht sogar – gerade im Motiv der Modifizierung der Lichterfahrung durch den Farbwert Blau – des Novalis.“<sup>127</sup> In der Tat ist die Farbe Blau zentral für die Lichterfahrung dieses Gedichtes, sie dominiert deren „blühende“ wie zugleich „verglühende“ Plötzlichkeit, aber auch und vor allem deren synästhetische Qualität. Denn obwohl die hier geschilderte Lichterfahrung an sich ein visueller Vorgang ist, besteht von allem Anfang an kein Zweifel, dass das visuelle Ereignis olfaktorische, auditive und taktile Erfahrungen mit enthält. Es handelt sich um ein „duftendes Licht“; es ist ein „tönendes Licht“, und das Ich „ruh[t]/vom Licht gewiegt“, während die „bebenden Lichtkronen/[...] klingen/wenn sie mich berühren“, so dass das dem Ich eigene Lichtkleid, das „Narzissenkleid“, keinen Bestand mehr hat und „zerfällt“.

Vergleichen wir das Gedicht mit den bisherigen Beispielen synästhetischer Lyrik, dann fällt zudem auf, dass das synästhetische Ereignis ähnlich wie bei Eichendorffs *Mondnacht* an das „Sich-Durchdringen von Erde und Himmel“ bzw. die „hochzeitliche Vereinigung von Oben und Unten“ geknüpft wird. Wo Eichendorff freilich die silbrig schimmernde Stille einer Mondnacht sehr plastisch schildert, überführt Arp die identische Motivik von Erde und Himmel in ein grelles Spektakel aus Blauschüben und Farbblitzen. Denn das Blau, das „über“ und „unter“ dem Ich „blauer und blauer [blüht]“, gibt die inchoativ unablässig sich steigernde, je neu explosive und universale Tönung des Vorgangs ab, bis es sich in einem „andächtig singenden Blau“ scheinbar konsolidiert, in Wahrheit aber „zu Licht [verblüht]“. Damit ist wohl der Übergang zum heilen und weißen Licht gemeint, in dem „zarte Ewigkeiten“ im Ich ihre Wurzeln schlagen: Das Ich hat zurückgefunden an den Ort „in der unendlich leichten Quelle“, in der die universale Blaulichterfahrung als „blaue Erinnerungen“ und Tonspiegelungen noch gegenwärtig und aufgehoben zu sein scheinen. Am Schluss des ganzen Gedichts nimmt der Dichter Rekurs auf eine Kindheitserfahrung, in der „zwischen Höhe und Tiefe/Duft und Blaue/[...] die gleichen Quellen [plätschern]“. Da die Synästhesie des Vorgangs schon im Titel „Singendes Blau“ insinuiert wird, ist die Absicht, eine Ganzheits- und Einheitserfahrung zu evozieren, deren Medium blaues und „unendlich lichtetes Licht“ ist, offensichtlich. Allerdings geht es nach Haas nicht um die Evokation eines „ozeanischen Gefühls“ [...], in dem die Personalität des Ichs verschwände – es erfährt eindeutig ja nur die Entwertung seines eigenen ‚Narzissen-

126 Zu den folgenden Ausführungen vgl.: Alois M. Haas: *Mystik als Aussage: Erfahrungs-, Denk- und Redeformen christlicher Mystik*, Frankfurt am Main 1996, S. 196f.

127 Ebd.

kleids', aber nicht die eigentliche Aufhebung seiner Person –, sondern vielmehr um die Wiedergewinnung der Einheit von Welt und Überwelt, deren synästhetische Ganzheit das Kind in seinen Traumen noch gegenwärtig hat.<sup>128</sup>

### G) Räume

Das zentrale Prinzip der Ingressivität stellen wir ans Ende dieses Kapitels, und zwar das Erspüren von Räumen. Die folgenden sechs Gedichte erspüren die Atmosphäre eines Pavillons (Rilke) oder eines Durchgangs zum Hinterhaus einer Mietskaserne (Kunze), sie erspüren eigene Wohnungen (Werfel), ein 18-stöckiges Hochhaus (Becker), eine legendäre Punkrockneipe (Kling), den Innenraum eines fliegenden Passagierflugzeugs (Bauer) und den Speisewagen eines vorbeirasenden ICEs (Seiler). Schon daran erkennen wir den avancierten Charakter der Raummotivik: Es ließe sich wohl keines der in diesem Kapitel aufgeführten Gedichte auf sagen wir 20 Jahre zurückdatieren, denn in den meisten Fällen gab es den im Gedicht beschriebenen Raum zu einem früheren Zeitpunkt wohl noch nicht. Wenn demnach das lyrische Gespür gerade bei der „Erstbeschreibung“ eines Motives von solcher Wichtigkeit ist, dann unterstreicht dies den schon mehrfach betonten Status dieses Vermögens als entscheidendes Medium innerhalb der Wahrnehmungsexperimente moderner Lyrik. Das Neue zeigt sich allerdings nicht nur in den Gegenständen, sondern vor allem in der Verfeinerung der Wahrnehmung. Wir haben wir es zwar stets mit relativ konkreter Architektur zu tun, also mit Innenräumen, wie sie die Arbeit Michael Hauskellers mit dem Titel *Atmosphären erleben* beschreibt.<sup>129</sup> Dennoch können wir die Verfeinerung der Wahrnehmung von Räumen nicht ohne die Raumtheorie von Hermann Schmitz erklären. Wir haben nämlich mit Blick auf die folgenden sieben Gedichte sehr verschiedene Raumtypen zu unterscheiden, und zwar den reinen Weiteraum, den Richtungsraum und den Ortsraum.

Der Weiteraum ist der grundlegende Raum, d. h. in ihm befinden sich der Richtungsraum sowie schließlich der Ortsraum. Ein Kennzeichen des Weiteraums ist, dass es eine „reine Weite“ und einen „absoluten Ort“ gibt – er hat keine Richtungen, Lagen, Abstände oder relative Orte. Ein Beispiel dafür wäre etwa der klimatische Raum, der durch phänomenale Aussagen wie beispielsweise „stickig, herb, frisch, lau“ beschrieben werden kann.<sup>130</sup> Ein Richtungsraum ist dagegen durch Richtungen geprägt, die aus der Enge in die Weite führen, aber kein Ziel an einem relativen Ort finden, also nicht etwa nach „oben“, „links“ oder „hinten“ orientiert sind, sondern eher Bahnen des Greifens oder Schreitens darstellen.<sup>131</sup> Der Ortsraum schließlich ist als einziger dimensional und flächenhaft. Er ist nach

128 Ebd.

129 Vgl.: Michael Hauskeller: *Atmosphären erleben*. Philosophische Untersuchungen zur Sinneswahrnehmung, Berlin 1995.

130 Hermann Schmitz: *System der Philosophie*. Bd. III: *Der Raum*, Erster Teil: *Der leibliche Raum*, Bonn 1988, S. 47ff.

131 Ebd., S.54ff.

Schmitz durch Richtungen bestimmt, die aus der Enge in die Weite führen und partiell terminiert werden. Im Ortsraum werden Objekte durch ihre Lage zu einem anderen Objekt (links von xxx) und ihren Abstand von einem anderen Objekt (drei Meter von xxx entfernt) beschrieben. Jeder Ortsraum ist also in einen Richtungsraum eingebettet und von diesem abhängig.<sup>132</sup>

Beziehen wir diese Schmitzsche Raumtheorie auf unsere Gedichte, dann werden die Unterschiede schnell deutlich. Nur die Räume in den Gedichten Rainer Maria Rilkes und Thomas Klings erscheinen als reine Weiteräume, insofern sie beide weder über Richtungen noch über Flächigkeit im Sinne Hermann Schmitz verfügen. Erfasst wird in beider Gedichten vielmehr eine bestimmte Atmosphäre im Sinne eines diffusen, aber nicht wirklich lokalisierbaren, sondern einzig am Leib spürbaren Phänomens, das im Falle Rilkes eher melancholisch, im Falle Klings hingegen wogend bzw. fast stroboskopisch erscheint. Bei Reiner Kunze dagegen können wir von einer Erfahrung des Richtungsraumes sprechen: *Aber das Gras unter den Füßen* beschreibt ein propriozeptives Erlebnis, also die Wahrnehmung von Körperbewegung und Körperlage in einem flächenlos bleibenden, weil dunklen Raum – es ist die dunkle Passage zwischen Vorder- und Hinterhaus einer in der Gründerzeit typischen Mietskaserne –, der jedoch anhand der Motorik des Greifens und Schreitens richtungsmäßig strukturiert wird. Ähnliche Bahnungen finden sich auch im Gedicht Lutz Seilers, das anhand der Konstellation von Betrachter und vorbeirauschendem ICE auf einen Richtungsraum bezogen ist. Dagegen sind die erspürten Räume aus den Gedichten Werfels, Beckers und Bauers konkrete Ortsräume, man müsste im Grunde noch genauer von Wohnräumen sprechen, handelt es sich doch um Hotelzimmer oder zumindest Zimmer mit Wänden im Falle Werfels bzw. um den Lift eines Hochhauses im Falle Beckers. Vergleichen wir diese Gedichte mit demjenigen Rilkes, so scheint bei Becker, Werfel und Bauer der Ort anhand der Kategorien von Heimat und Fremde deutlich als geographischer Ortsraum identifiziert: Heimelig sind die „Zimmer meines Lebens“ sowie der „Lift“, fremd hingegen jener Innenraum eines Flugzeugs, in welchem Wolfgang Bauers *Flying home* ein von Heimweh geprägtes lyrisches Ich darstellt.

Zur genaueren Deutung dieser Raumtypen ist auch die *Neue Ästhetik* Gernot Böhmes heranzuziehen, nach welcher die Wahrnehmung von räumlichen Atmosphären aus der Ingressions- sowie der Diskrepanzerfahrung hervorgeht. Bei der Ingressionserfahrung nimmt man etwas wahr, in das man hineingerät, so eben beim Betreten eines Raumes, in dem eine gewisse Atmosphäre herrscht. Dabei gehört es zu den Grundbedingungen des Atmosphärischen, das sich deren Stimmung oftmals von der emotionalen Stimmungslage der Person unterscheidet, die in eine Atmosphäre gerät. Atmosphären können also verstärkt dann beim Betreten eines Raumes erfahren werden, wenn diesem Prozess der Ingression die Erfahrung der Diskrepanz im Sinne einer Stimmungsabweichung vorausgeht: Der heitere Frühlingstag steht in deutlicher Diskrepanz zum bedrückenden Gefühl eigener Schwermütigkeit. Mit Ingression ist also die Übereinstimmung zwischen der Stimmung

<sup>132</sup> Ebd., S. 72ff.

des Subjekts und jener seiner Umgebung angesprochen, mit Diskrepanz deren Gegensätzlichkeit.<sup>133</sup>

Diese Erfahrung der Diskrepanz ist deshalb bedenkenswert, weil sie die Unterscheidung zwischen Weite-, Richtungs- und Ortsraum auch auf die Differenz zwischen eigenem und fremdem Raum hin ergänzt. Denn es scheint nur im Rahmen konkreter Ortsräume möglich, eigen und fremd zu unterscheiden. Ziehen wir dazu Franz Werfels *Die Zimmer meines Lebens* heran: Fremde Zimmer sind anfangs „kalt und kahl“, um dann „Stunden, Traum und waches Treiben“ so in sich zu speichern, dass wiederum eine wahre Abschiedsstimmung entsteht, wenn man diese Zimmer verlässt. Die Atmosphäre des Raumes ist also im Wesentlichen geprägt durch abgelagerte Träume, Emotionen und Gedanken, die gewissermaßen gespeichert sind in den umgebenden Gegenständen des Raums. Wird demnach der Raum auch in dem Sinne erspürt, als sich das eigene Ich im Zimmer als dem berühmten „Spiegel der Seele“ wiedererkennt, so ist umgekehrt in Wolfgang Bauers *Flying home* der Ortsraum wohl durchweg ein Ort der Diskrepanz, insofern sich das lyrische Ich hier angesichts seines Heimwehs in Opposition zur Atmosphäre des Passagierraums begreift.

#### Rainer Maria Rilke: Der Pavillon (1907)

Aber selbst noch durch die Flügeltüren  
mit dem grünen regentrüben Glas  
ist ein Spiegel lächelnder Allüren  
und ein Glanz von jenem Glück zu spüren,  
das sich dort, wohin sie nicht mehr führen,  
einst verbarg, verklärte und vergaß.

Aber selbst noch in den Stein-Guirlanden  
über der nicht mehr berührten Tür  
ist ein Hang zur Heimlichkeit vorhanden  
und ein stilles Mitgefühl dafür –,

und sie schauern manchmal, wie gespiegelt,  
wenn ein Wind sie schattig überlief;  
auch das Wappen, wie auf einem Brief  
viel zu glücklich, überstürzt gesiegelt,

redet noch. Wie wenig man verscheuchte:  
alles weiß noch, weint noch, tut noch weh –.  
Und im Fortgehn durch die tränenfeuchte  
abgelegene Allee

133 Böhme: Ästhetik: Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre, a. a. O., S. 45-50.

fühlt man lang noch auf dem Rand des Dachs  
jene Urnen stehen, kalt, zerspalten:  
doch entschlossen, noch zusammenzuhalten  
um die Asche alter Achs.<sup>134</sup>

Dieser in Rilkes Gedicht erspürte Pavillon ist ein Raum abgelagerter Vergangenheiten, ein Ort mithin, an dem sich früher Menschen aufhielten, von deren „Hang zur Heimlichkeit“, von deren „alten Achs“ der Raum noch zeugt. Wenngleich wir es dabei mit einer Ingressionserfahrung zu tun haben, so fehlt dennoch ein lyrisches Ich. Nur ein anonymes „man“ wird in der letzten Strophe erwähnt, dessen Sicht ist jedoch in der Infinitivkonstruktion der ersten Strophen – „ist ... zu spüren“ – durchweg erkennbar. Auffallend ist die adversative Eröffnung des Gedichtes, die als Replik auf einen Einwand zu reagieren scheint, dessen Argumentation durch das „Wie wenig man verscheuchte“ aus der vierten Strophe angezeigt ist. Die hier erspürte Vergangenheit steht also im Zeichen einer Gegenrede, die offenbar eine konträre Behauptung widerlegt, wobei diese konträre Behauptung wohl umgekehrt auf das „Verscheuchen“ bzw. Löschen der Geschichtlichkeit abzielte. Verstärkt wird dieser adversative Charakter durch die zweimal in gleicher Form beginnenden Satzgefüge („Aber“) sowie die mehrmalige Wiederholung von „noch“. Durch den Fokuspartikel „selbst“ wird desweiteren suggeriert, dass diese abgelagerte Vergangenheit – entgegen jener ursprünglicheren These, auf welche das Gedicht offenbar reagiert – auch in diversen anderen möglichen Teilen des Pavillons zu erspüren wäre, die durch ein entsprechendes „nicht nur“ als – fehlendes – ergänzendes Bezugswort mitzudenken sind. Ähnlich korrespondiert dem einleitenden „noch“ das „nicht mehr“ der fünften Zeile: Die Flügeltüren zeugen also von einem vergangenen Glück, dessen Abglanz bzw. „Glanz“ nach wie vor den Raum erfüllt.

Das Gedicht ist im jambischen Fünfheber verfasst und wird durch einen Sechsteiler im Reimschema abaaab eröffnet. In den anschließenden vier Quartetten wechseln Kreuzreim und umarmender Reim, zudem sind die jeweils letzten Zeilen der letzten beiden Strophen auf vier Hebungen verkürzt.<sup>135</sup> Durch dieses Reimschema werden die „lächelnden Allüren“ innerhalb dieses Pavillons ebenso spürbar wie der Abglanz alten Glückes: Beides sind Elemente jenes früheren Geschehens, das „einst“ existierte, also als gelebtes Glück im Pavillon vormals präsent war. Konfrontiert wird diese Einfühlung *ex post* also nicht allein mit dem bereits genannten adversativen Gegenpart, sondern auch mit einem Leben *ex ante*, dessen Spuren „selbst noch durch die“ verschlossenen „Flügeltüren“ gespiegelt werden und so erkennbar sind. Wir haben es zudem mit einem „Spiegeln lächelnder Allüren“ zu tun, erspürt wird also das gelebte Leben bzw. Benehmen, das zwar unwiderrufflich zu Ende ist, als einstiges „Glück“ jedoch nach wie vor seine blasse Wirkkraft ausstrahlt. Dabei ist der Spurbegriff bzgl. der ersten Strophe beinahe irreführend, da

134 Rainer Maria Rilke: Werke 1. Kommentierte Ausgabe. Gedichte 1895 bis 1910, Band 1, Frankfurt am Main 1996, S. 577.

135 Brigitte Bradley: Rainer Maria Rilkes: Der Neuen Gedichte anderer Teil. Entwicklungsstufen seiner Pariser Lyrik. Bern München 1976, S. 218f.

es sich eben nicht um materialisierte Zeichen, sondern um eine rein empfindungsmäßige Aura vergangenen Glücks handelt, das durch das Trikolon „verborg, verklärte und vergaß“ gar in seiner spezifischen Geschichtlichkeit erfasst wird.

Die zweite Strophe ist syntaktisch genauso gebaut wie die Verse 1-4, hier jedoch verlagert sich die Wahrnehmung erstmals auf materialisierte Spuren, insofern nun die Ornamente „Stein-Guirlanden“ und „Wappen“ vom vergangenen Glück Zeugnis ablegen. Die Heimlichkeit, mit welcher die Festons des Pavillons umschrieben werden, dürfte sich auf jene beiden locker durchhängenden Bögen beziehen, die in der Dekoration von Festons bzw. Girlanden in der Regel verwendet werden. Zwar hängen deren Enden herunter, sie treffen sich aber meist in der Mitte über der Tür und zeugen für Rilke so von „stillem Mitgefühl“ für jene heimlichen Begegnungen, auf welche die erste und letzte Strophe anspielt. Ähnlich wird durch den Brief- und Siegelvergleich der dritten Strophe das „Wappen“ zur Manifestation dieses vormaligen Glücks. Zugleich sind beide Spuren – Girlanden und Wappen – doppelt konnotiert: Sie tragen Glück und Heimlichkeit in sich, und zeugen zugleich von jenem Glück, welches sich unter ihnen abspielte. Die Dinge selbst also verweigern sich dem Vergessen, denn dieses bezieht sich auf eine den Dingen selbst tief eingeschriebene Empfindsamkeit. Dies bezeugt der kurze Ausrufesatz in Vers 15 – „wie wenig man verscheuchte“ –, der die auf einen Doppelpunkt folgende Aussage einleitet: „alles weiß noch, weint noch, tut noch weh“. Damit ist letztlich der Fortschritt als Widerpart der Dinge bzw. Räume identifiziert, der die wehmütige Magie der Dinge jedoch trotz seiner Anstrengungen nicht zu eliminieren vermag.

Das im Enjambement anschließende Satzgefüge, „Und im Fortgehn durch die tränenfeuchte/abgelegene Allee//fühlt man lang noch auf dem Rand des Dachs/ jene Urnen stehen, kalt, zerspalten“ verlängert die wehmütige Atmosphäre, bewirkt, dass das Weinen nun von der tränenfeuchten Allee reflektiert wird und verleiht der Empfindung die Konnotation, es werde hingegangenen Glück nachgeweint. Wesentlich deutlicher als in der ersten Strophe, wo nur die Formulierung „ist ... zu spüren“ erscheint, verweist das Prädikat „fühlt man“ auf den Sprecher als eine im „Fortgehn“ begriffene Person, die melancholische Aura dieses Ortes gewissermaßen mit sich nimmt, während die Urnen kalt bzw. gefühllos zurückbleiben. Zudem sei nach Brigitte Bradley auch die abschließende Adversativfügung, der wiederum ein Doppelpunkt vorausgeht, „doch entschlossen, noch zusammenzuhalten/um die Asche alter Achs“, vom Prädikat „fühlt man“ syntaktisch abhängig. Daraus ergebe sich als Sinn, daß die „Urnen“ so lange nicht zerfallen, wie sie vom Fortgehenden „noch“ Zusammenhalt beziehen: „Was sie jedoch beinhalten, ist Erloschenes, Ausgehauchtes und schlechterdings nicht mehr Bestehendes“.<sup>136</sup>

<sup>136</sup> Ebd. S. 220.

## Franz Werfel: Die Zimmer meines Lebens (1938)

Jedesmal,  
 wenn ich in ein neues Zimmer ziehe,  
 Spür ich eine Schwäche meiner Knie.  
 Kalt und kahl  
 Starrt der Raum. Ich steh in seiner Mitten  
 Mit dem Koffer, gar nicht wohlgelitten.

Jedesmal,  
 wenn ich solch ein Zimmer muß verlassen,  
 Kann ich mich vor Abschiedsfurcht nicht fassen.  
 Geister ohne Zahl  
 Meine Stunden, Traum und waches Treiben,  
 Winken matt. *Ich* gehe. Doch *sie* bleiben.<sup>137</sup>

Man erkennt in diesem Gedicht durchaus den biographischen Hintergrund eines vor dem nationalsozialistischen Deutschland regelmäßig flüchtenden Emigranten. Schon im Winter 1937/1938 hielt sich Werfel mit seiner Frau Alma im Ausland auf, nach dem Anschluss Österreichs ließ sich Werfel mit Alma in Südfrankreich nieder, wo auch andere Emigranten lebten. Das Gedicht entstand vermutlich 1938 und zählt zu jenen lyrischen Texte, die Werfel 1939 in Stockholm bei Bermann Fischer in der Anthologie *Gedichte aus dreißig Jahren* unter dem Titel *Gedichte 38* veröffentlichte. Es trägt den signifikanten Titel *Die Zimmer meines Lebens* und porträtiert das lyrische Ich als einen stets unwillkommenen, koffertragenden Vagabunden, der aufgrund seiner kontinuierlichen Wohnungswechsel ein sehr spezielles Verhältnis zu Zimmern entwickelt hat. So sehr ihm diese in der ersten Begegnung „kalt und kahl“ entgegenstarren, so sehr dominiert eine regelrechte „Abschiedsfurcht“ beim erneuten Verlassen dieser Zimmer. Denn es bleibt wie bei Rilke das gelebte Leben in den alten Räumen zurück, ja winkt dem es Verlassenden gar „matt“ nach. Zurück bleibt die Aura der hier verbrachten Stunden zwischen Traum und Wachen, die als gespenstische „Geister ohne Zahl“ vom lyrischen Ich im leeren Raum zurückgelassen werden. Inhaltlich ist hier also ein Mechanismus beschrieben, den man mit einer gewissen Vorsicht als Einleibung bezeichnen könnte, bezogen auf das Zurückbleiben gelebten Lebens im eigenen Raum.

Auffallend am Gedicht ist Reim und Rhythmik, welche wohl einzigartig sein dürfte: abacc, wobei jeweils die erste und vierte Zeile die jambischen Vierheber der Strophen auf zweihebige Dreisilber verkürzt. Bemerkenswert ist zudem der Umbruch der hier beschriebenen Alltagsszenarien zu jenen aus Werfels früher Lyrik: In *Der Weltfreund* von 1911, mit welcher Werfel nicht nur den Expressionismus, sondern im Grunde auch die Lyrismen der Alltagswelt entdeckte, sind die

137 Franz Werfel: Das lyrische Werk, hg. v. Adolf Klarmann, Frankfurt am Main 1967, S. 473.

tagtäglichen Dinge – das Schaukelpferd, die Krümeln von Frühstücksbroten und die knarrenden Schreibtische – noch keineswegs kalt starrende Dinge, die dann mit Leben gefüllt werden. Werfels Gedicht liefert also beides: Einerseits schreibt es den nostalgischen Ton Rilkes fort, wenn es um die Darstellung von Räumen geht. Andererseits steht es an der Grenze, insofern Werfel den Alltagsgegenständen erstmals jene Aufmerksamkeit zukommen ließ, die dann spätestens seit Mitte der 1960er Jahre zum Programm eines neuen lyrischen Tons werden wird. Von diesem zeugen die nun folgenden Gedichte von Reiner Kunze bis Lutz Seiler.

Reiner Kunze: Aber das Gras unter den Füßen (1963)

1

Da du im hinterhaus wohnst,  
 liegt um mitternacht  
 auf der treppe zu dir  
 kein lichtschein der straße.  
 Ich geh ein paar schritte auf stein,  
 klopf mit dem fuß an das holz  
 der ersten stufe,  
 taste, berüh das geländer  
 mit dem ellenbogen,  
 steige, spür vor der brust  
 eine schranke.  
 Die treppe führt höher im winkel.  
 Ich strecke die finger  
 wie fühler,  
 steige, greife die kühle, feuchte wand,  
 wende mich wieder im winkel,  
 steige,  
 bis keine stufen mehr sind.

Dein mund ist ein vogel  
 zwischen zwei flügelschlägen.

Dein mund muß fliegen

2

Der morgen steht auf der treppe,  
 wartet  
 Ich schließe die tür, leis  
 In einer stunde  
 wirst du die treppe hinabsteigen,  
 springen wie ich,  
 sicher.

Wir werden  
 die steine in den weg treten,  
 aber das gras unter den füßen  
 wird wieder aufstehn.<sup>138</sup>

Kein zweites Gedicht dieses Kapitels artikuliert so präzise ein propriozeptives Erlebnis, also die Wahrnehmung von Körperbewegung und Körperlage im Raum. Das Gedicht beschreibt einen tastenden Gang durch die dunkle Passage zwischen Vorder- und Hinterhaus einer in der Gründerzeit typischen Mietskaserne, wobei unwichtig sein würfte, ob der Standort dieses Hinterhaus ein tschechischer oder aber ein ostdeutscher ist. Freilich weiß man um die Beschäftigung Reiner Kunzes mit der Tschechoslowakei während der Arbeit am Gedichtband *Widmungen*, der zeitlich mit der Begegnung zwischen Kunze und seiner deutsch-tschechischen Ehefrau Elisabeth zusammenfällt. Es ist jedoch leicht zu erkennen, dass der Stellenwert dieses Gedichtes für Kunze in der Darstellung einer Raumerfahrung und nicht in der Schilderung autobiographischen Erlebens bestand, zumindest legt diesen Schluss die Publikationsgeschichte des Gedichtes nahe. Auffallend ist nämlich im Vergleich zur ursprünglichen Fassung in der Gedichtsammlung *Widmungen* von 1963 die Streichung der eher erotischen Erlebnispassagen in der jüngsten, hier zugrunde gelegten Ausgabe *Gedichte* von 2001.<sup>139</sup>

Vergleichen wir dieses Gedicht mit denjenigen Rilkes und Werfels, dann fällt zudem eine wichtige Neuerung auf: Das Erspüren eines Raumes ist hier vollkommen getrennt von einer wehmütigen Erinnerung, vielmehr handelt es sich um eine Art Wahrnehmungsexperiment. War also der erspürte Raum noch bei Werfel und Rilke ein hochgradig nostalgischer Ort, so wird er bei Kunze nun zum Forum des Versuches, einen Gang durch die Dunkelheit mimetisch abzubilden. Dabei lässt die Tatsache, dass es sich um eine Mietskaserne handelt, gleichfalls aufhorchen, denn auch dies scheint ein Indikator dafür zu sein, dass es verstärkt um die Gestaltung und Darstellung *neuer* Orte geht, die in Jürgen Beckers *Lift* eine entsprechende Fortsetzung findet. Neben jener „Rehabilitierung des Ich“, von welcher Gerhard Kluge schon 1973 mit Blick auf die DDR-Lyrik der 1960er Jahre sprach<sup>140</sup>, zeugt das Gedicht also auch von der Entdeckung neuartiger Wahrnehmungs- und Erfahrungsweisen, wie sie zeitgleich etwa auch die Lyrik von Jürgen Becker, Walter Helmut Fritz oder Nikolas Born beeinflusst. Es dominiert also eine alltägliche Wahrnehmung, welche jenseits der herrschenden Normierungen und Verfügungen Freiräume öffnet für „Gegenbilder“, für Wünsche, Phantasien und erotische Utopien, deren Bezugspunkt im empfindenden Ich selbst liegt. Im Unterschied zu

138 Reiner Kunze: *Gedichte*, Frankfurt am Main 2001, S. 12f.

139 Die folgende Passage aus dem Band ‚Widmungen‘ wurde in der späteren Ausgabe ‚Gedichte‘ von 2001 gestrichen: „Deine brüste sind falben./Im herzdonner/bäumen sie sich/und drängen sich/an meinen hals./Gib dich dem arm./du fällst nicht. Mit den schultern/berühre das tuch und mit den fersen./Liege den halbmond der schauer.“

140 Gerhard Kluge, Die Rehabilitierung des Ich. Einige Bemerkungen zu Themen und Tendenzen in der Lyrik der DDR der sechziger Jahre, in: Wolfgang Kutteneuler (Hg.): *Poesie und Politik. Zur Situation der Literatur in Deutschland*. Stuttgart/Berlin [ua] 1973. S. 206-235.

Autoren wie Bobrowski, Krolow oder Eich ist in dieser Generation der um 1930 Geborenen das schwere Erbe der Naturlyrik längst abgelegt, sodass die Dinge und Alltagswelten gleichsam unverbraucht in den Blick geraten. Dies zeigt auch das folgende Gedicht Jürgen Beckers mit dem Titel *Lift*.

Jürgen Becker: Lift (1977)

Als ich den Lift im achtzehnten, im letzten Stockwerk  
verließ, sah ich draußen vor dem Fenster am Ende  
des Korridors einen gelben Hubschrauber  
in der Regenluft hängen.  
Im Kellergeschoß steht der Flaschen-Container; im Haus  
wird ganz schön gesoffen. Benutzer der Tiefgarage; das Büro  
des Hausmeisters; das Geritze an den Wänden.  
Erdgeschoß. Paare mit Plastiktaschen. Kleine Mädchen  
fangen zu kichern an.  
Wenn der Lift schon im ersten Stock hält, werden  
wir wütend. Faules Volk.  
Im zweiten Stock kommt es vor, daß ich mich frage,  
wieso man in den zweiten Stock eines Hochhauses  
ziehen kann. Oder  
haben sie kein Gespür für die Massen über ihrem Kopf?  
Das dritte Stockwerk. Dicke, behinderte Hausbewohner;  
Kindergeräusche; erste Gerüche und alles andere  
als freundliche Empfindungen.  
So roch es früher in alten Treppenhäusern, nach Suppen  
und Kohl; nein, es riecht nur so ähnlich;  
summende Appartements im vierten Stock.  
Im fünften Sock haut jemand draußen gegen die Eisentür.  
Im sechsten Stock steht der Korridor voller Kisten und  
Kartons. Wieder ein Umzug im Haus, fast jede Woche.  
Déjà vu, denke ich im siebten, achten oder neunten Stock,  
aber das passiert oft in solchen Gebäuden, daß man  
ein Gesicht wahrnimmt, monatelang nicht sieht,  
vergisst, und beim Wiedersehen weiß man nicht,  
ob es ein Wiedersehen ist.  
Plötzlich, vielleicht im zehnten Stock, die Vorstellung  
von Alarm und Aufruf zum sofortigen Verlassen  
der Wohnungen, vom Kampf vor den Lift-Türen  
und dem Gedränge in dieser 12-Personen-Zelle;  
Leute gibt es in San Francisco, die in Erwartung  
des großen Erdbebens seit Jahren keinen Lift benutzen.  
Zwischen dem elften und dem zwölften Stock  
die Sehnsucht zurück nach flachen Landhäusern,  
Terrassen, Gärten, Gebüsch und Bäumen vor den Fenstern.  
Jemand steigt im dreizehnten Stock ein,  
im vierzehnten Stock steigt er wieder aus.  
Viele der teuren Wohnungen stehen leer; es soll

Bewohner geben, die sich im Haus hin und her bewegen,  
 in der Hoffnung, jemandem zu begegnen und guten Tag  
 zu sagen, wie früher, zu Hause, in den Dörfern.  
 „In der sanftfüßigen Stunde der Nacht, wenn der Lift  
 Blondinen zu Junggesellen-Wohnungen fährt ...“;  
 es ist aber einer der vielen schlaff machenden Nachmittage  
 mit älter werdenden Angestellten, und  
 ich frage mich, etwa im fünfzehnten Stock, nach  
 der Realität einer Gedichtzeile von Auden.  
 Im sechzehnten Stock vermute ich den Mann,  
 der mit seinem Schlagbohrer für eins der Geräusche  
 sorgt, die man in diesem Haus fortwährend hört  
 und die um so unerträglicher sind, je weniger  
 man weiß, was die Geräusche bedeuten, wie sie entstehen.  
 Der Lift hält im siebzehnten Stock. Die Türe  
 geht auf, niemand steigt ein, niemand  
 steigt aus, ein leerer Korridor.  
 Als ich den Lift im achtzehnten, im letzten Stockwerk  
 verließ, kam mir die Katze entgegen, die  
 seit kurzem im Gang des Korridors lebt.<sup>141</sup>

Auch Jürgen Becker experimentiert mit der Wahrnehmung alltäglicher Räume, wie das Gedicht *Lift* verdeutlicht. Es herrscht die Atmosphäre des Feierabends, wenn der ‚Berufsverkehr‘ von der Straße heimkehrt und sich auf den Gängen und im Lift eines Hochhauses tummelt. Über diesen Lift kommen also die Menschen von der Arbeit nach Hause, und eben dieser Moment wird im Gedicht eingefangen. Anders als bei Kunze haben wir es freilich nicht mit einem intimen, sondern eher mit einem kritischen Blick zu tun, der auch die typische Isolation und Kontaktlosigkeit vor den Türen der Appartements in den Blick nimmt. Zwischenmenschliche Kommunikation findet in diesem öffentlichen Ort des Lifts nicht statt, und auch die Blicke der Vorübergehenden treffen sich nicht. Alle in diesem Lift fahrenden Personen sind darauf aus, möglichst schnell in die eigene Privatsphäre zurückzukehren, um dort für sich zu sein: Eines langen Tages Reise in die Einsamkeit der eigenen vier Wände. Die trostlose Atmosphäre dieses anonymen Hochhauses hat sich also auch auf dessen Bewohner übertragen, zumindest scheint dieser Ort geprägt durch ein eisiges Nebeneinanderher Tür an Tür, man wohnt hier, während allein die Katze „seit kurzem im Gang des Korridors lebt“.

Das Gedicht schildert entsprechend keine Anekdoten oder Einzelschicksale, sondern vermittelt eher dasjenige, was Zeile 15 formuliert: „Gespür für die Massen über dem Kopf“ eines Menschen, der in einem 18-stöckigen Hochhaus lebt. Es ist niemals die Rede etwa vom Leben „der alten Frau Müller aus dem dritten Stock“; vielmehr sind die einzelnen Stockwerke Stationen sinnlich-akustischer Impressionen und assoziativer Gedanken. Es ist auch explizit keine „sanftmütige Stunde der Nacht“, sondern ein „schlaff machender Nachmittag“, von welchem dieses Ge-

141 Jürgen Becker: Erzähl mir nichts vom Krieg. Gedichte, Frankfurt am Main 1977, S. 46f.

dicht erzählt. Auffallend ist zum einen der sich wiederholende Introitus am Ende des Gedichtes, der auf die Monotonie des Geschehens in diesem Hochhaus, aber auch auf die Möglichkeit der wiederholenden Lektüre hinweist. Auffallend ist desweiteren der umgangssprachliche Ton, der sich etwa in Wendungen wie „im Haus wird ganz schön gesoffen“ zeigt und Beckers Methode einer ‚offenen Schreibweise‘ zugerechnet werden kann. Das assoziative Registrieren von alltäglichen Beobachtungen, Redewendungen sowie Gedanken- und Erinnerungssplintern verdichtet sich in Momentaufnahmen zu einem regelrechten Wahrnehmungsstenogramm, in dem das lyrische Ich fast zeitgleich den Transportweg hin in den achtzehnten Stock kommentiert und dabei *en detail* die Veränderungen seiner nächsten Umgebung aufzeigt: Entfremdung, den Wechsel im subjektiven Erleben. Dass Jürgen Becker ein Autor ist, der „mit der Kamera“<sup>142</sup> schreibt, zeigt sich auch in diesem Gedicht, welches als eine Art Bewusstseinsprotokoll begriffen werden kann, in welchem das Registrieren von Alltagsvorkommnissen regelmäßig durch abstrakte Reflexionen über typische, von Angst und Sehnsucht geprägte Verhaltensweisen moderner Großstädter durchbrochen wird. Und doch dominiert in diesem Gedicht ganz eindeutig jene Ordnung des Ortsraums, welche bei den Gedichten Rilkes oder Thomas Klings vollkommen fehlt: Diese Ordnung erlangt Beckers Gedicht durch die mimetische Orientierung an den 18 Stationen dieses Hochhausliftes.

Wolfgang Bauer: Flying home (1981)

Lichtteppich hinter mir am Boden  
 lange schon  
 rot torkelt das Eis des Bloody Mary im Plastikbecher  
 die Zigarette knickt glühend  
 verstaubt sind die gelben Schwimmwesten

Seidig streift mich die Stewardess  
 im Rütteln  
 das Land jetzt im Kopfhörer  
 zurück in seiner Musik  
 in mir  
 gibt mir die verflogene Reise die Ekstase des Heimwehs  
 die Gänsehaut  
 das verlässliche Hautkuppentagebuch  
 winzige Eruptionen  
 meiner Vulkanlandschaft  
 tiefe Engramme  
 Nachschub der Körperpertonik  
 für mein freudiges Beben im Zittern des Jumbo

142 Christian Linder: Autor schreibt mit der Kamera. Gespräch mit dem Kölner Jürgen Becker über sein Buch ‚Eine Zeit ohne Wörter‘, in: Kölner Stadt- Anzeiger, 10.12.1971.

Unter der Schlafbrille schlummert weich  
 und beruhigend  
 das Lächeln der Stewardess  
 Geborgenheit in Fleischfinsternis  
 denke ich  
 wie ein Strauß seine Angst genießen mag  
 im heißen Sand  
 versteckt  
 bin ich nun inmitten der Stratosphäre  
 – müdes Kind im Polster –  
 blau wird sie bald  
 und wieder gespürt als mein tiefer Atem am Morgen  
 schon droht der orangefarbene Erdkreis  
 in der beschlagenen Luke

Flieger, dreh um mit der Sonne  
 flehe ich  
 doch die Nebel der kündenden Heimat  
 zerfetzen die Sehnsucht nach Wiederholung  
 Sturm holpert die fliegende Puppenstadt auf  
 Mäntel, Flaschen, Taschen  
 drängen kleinlich nach unten  
 der Metabolismus, der Dunst und die dicke Luft  
 setzen ein  
 die lächerliche Routine  
 der Haß und die scheußliche Ungewissheit  
 beleben die blassen hektischen Fratzen  
 rote Adern der abgeflogenen Kilometer  
 ein Kichern aus Kälte  
 im Himmel  
 ersteht plötzlich das Stammlokal  
 als gefrorener Luftmeilenstein  
 an dem alles zerschellt

(für Claus)<sup>143</sup>

Unschwer lässt sich an diesem Gedicht die Differenz etwa zu Jürgen Becker erkennen: Die „Alltags-Parlando-Prosa-Lyrik“ der 70er und 80er Jahre füllt Bauer mit einer neuen und offenkundig noch nicht abgeholten Emphase. Das Gedicht zeugt wie der Titel des Gedichtbandes *Das Herz* von einem emphatischen Ton, der sich mit dem reinen Abbilden des Alltags nicht mehr zufrieden gibt, sondern ekstatisch, eruptiv und pathetisch spricht, also auch den lyrischen Emotionen wieder einen entsprechenden Raum gibt. Der Flugrausch reißt das lyrische Ich mit sich, welches dennoch immer wieder innehält und sich melancholisch umwendet, heimwärts, nach einem Herkunftsort. Angst und Heimweh also dominieren den Flug, wenngleich sich das lyrische Ich zugleich bedeutend und voller Weltgewandtheit dem Leben im Jet Set anvertraut. Zugleich fällt gegenüber Becker neben dem em-

143 Wolfgang Bauer: *Das Herz*. Gedichte, Wien 1981, S. 68f.

phatischen Sprechen der Einsatz metaphorischer Wendungen auf: Das „Hautkuppentagebuch“ zeugt wie die innere „Vulkanlandschaft“ durch „tiefe Engramme“ von eben jener „Ekstase des Heimwehs“, die den Flug begleitet. Dieses innere „Beben im Zittern des Jumbos“ ließe sich am ehesten als Interozeption beschreiben, da es Informationen nicht über die Außenwelt, sondern aus eigenen Körperabschnitten und über eigene Körperabschnitte erfasst. Dies bezeugen auch die Fachtermini der ersten Strophe, so etwa bezeichnet das „Engramm“ einen Erlebniseindruck, der eine Gedächtnisspur hinterlässt und somit Element des Gedächtnisses ist.<sup>144</sup>

Neben dieser markanten Mischung aus neuartiger Emphase und wissenschaftlicher Terminologie erwirkt auch der vergleichsweise dominante Status des lyrischen Ichs eine Distanz zur Alltagslyrik der 1970er Jahre: Alle Dinge befinden sich bei Bauer immer im engsten Vorstellungsraum des lyrischen Ichs, ganz anders als etwa bei Jürgen Becker. Das Land ist *im* Kopfhörer, die lächelnde Stewardess *unter* der Schlafbrille, der orangefarbene Erdkreis *in* der beschlagenen Luke. Wo also die Raumgedichte Kunzes und Beckers die nostalgischen Töne eines Rilkes ersetzen durch eine präzise Erkundung des Raumes selbst, da rückt Bauer bewusst die Perspektive der „Projektion“ im Sinne einer kantischen Vorstellungswelt als entscheidende Orientierung beimerspüren von Räumen bzw. räumlichen Atmosphären ins Zentrum. Dies mag am Heimweh liegen, das diesen Flug bzw. daserspüren des Flugzeuginnenraums orientiert, aber auch am interozeptiven Fokus, dem die Außenwelt nurmehr als „fliegende Puppenstadt“ und die Mitwelt als Ansammlung von „blassen hektischen Fratzen“ erscheint. So wird aus dem erspürten Innenraum eines Flugzeugs schließlich das „Stammlokal“, dessen Insassen in ihrer Mischung aus „Hass und scheußlicher Ungewissheit“ die zuvor aufgebaute Heimwehstimmung regelrecht „zerschellen“ lassen.

Thomas Kling: *ratinger hof*, zb 1 (1986)

Für juliette

hände die nach reis fiebern,  
 nach – kontinentwechsel – reiß  
 verschlüssn; tablettenhände,  
 säure „ICH KANN NACHTS“  
 im –gedrängel wächst meine hand  
 ums glas, wächst später um ihre  
 schulter; ihre neunzehnjährige  
 schulter<sup>145</sup> wächst mir entgegen; „ICH  
 KANN NACHTS NICHT“ zähne kappen  
 mein sehnerv, das schwappt alles

144 Vgl.: Karl Lashley: In search of the engram. In: Symposia of the Society for Experimental Biology 4, 1950, S. 454–482.

145 In der Ausgabe der gesammelten Gedichte steht an dieser Stelle das Wort „Schalter“ statt „Schulter“: Ich (BMS) halte dies für einen Druckfehler.

geen mein lederpanzerung, gegenseh-  
 nerv, gegen ihre nackte schulter,  
 gegen die zähne der reißverschlüsse  
 „MEER“: das insektengedrängel;  
 aus wespenhälsen schwappts stich  
 wort aufs stichwort, schwappts  
 gestichel, stechn „SCHLAFN“ das  
 gestochene:

LASS DIE SATZSTANZE STANZN/  
 DIREKT DAS CHINESISCHE HOROSKOP/ICH GEB DIR  
 DIE WORTGAROTTE DASS DU SIE ANMIR  
 AUSPROBIERN KANNZ/“GÄNSEFÜSSCHEN“/ICH  
 KANN OHNE DAS WORT PRRSNG NICHT LEHM/  
 LADI SATTSCHTNZE TNZN ich spür ihre  
 schönschwarzn fühler ich will mein  
 schöngelbes losuern ich geb ihrs  
 stichwort

Dass es in diesem Gedicht Thomas Klings ebenfalls um die spezifische Atmosphäre eines Raumes geht, dies verdeutlicht schon der Titel, der die Lokalität dieses Gedichts eigens hervorhebt. Der Ratinger Hof ist bzw. war eine legendäre Punkrockkneipe in der Düsseldorfer Altstadt, in welcher neben der Vorläuferband der *Toten Hosen* – ZK – auch andere Legenden wie *DAF* oder *Fehlfarben* groß wurden. In diesem Club fanden also Konzerte statt, in denen beim Pogo durchaus jenes Gedrängel aus Leder, Reisverschlüssen, Schultern und Körpern entstehen kann, welches im Gedicht geschildert ist.<sup>146</sup> Und dennoch handelt es sich bei diesem Gedicht sicherlich nicht allein um die Darstellung dieses konkreten Ortes, sondern vielmehr um das Erfassen der wahrlich flächenlos wogenden Atmosphäre, wie sie in dieser Kneipe vorherrscht und wie wir sie eingangs anhand der Schmitzschen Kategorie des Weiteraumes schon beschrieben. Daneben fällt natürlich die Widmung auf: Thomas Kling war Verehrer von Gunni, genannt Juliette, Tillmanns, die als eine Art „Muse“ auch den ersten Kontakt Klings zum Suhrkamp-Verlag knüpfte. Ob sie jene 19-jährige Dame ist, die in diesem Gedicht aus dem Gedrängel auftaucht, ist nicht zu beantworten. Aufzulösen ist hingegen die Farbkombination schwarz-gelb, deren Hintergrund ebenfalls ein biographischer ist. Man weiß, dass die schwarz-gelbe Wespe gleichsam das Wappentier des Dichters Thomas Kling war: Er selbst hat bevorzugt schwarz-gelb gestreifte Pullover getragen, zudem taucht dieses Insekt in seinem Oeuvre immer wieder an zentralen Stellen auf, meist verbunden mit einem explizit programmatischen Anspruch. In diesem Gedicht ist die Wespe wohl eine Metapher für das hier versammelte Publikum: Stachelig, cool, unnahbar, stichelnd.

Was geschieht nun hier? Zunächst einmal geht es wohl um eine Begegnung zwischen lyrischem Ich und der mehrfach adressierten 19-Jährigen bzw. deren

<sup>146</sup> Zu bedenken ist freilich, dass zumindest der Konzertort Ratinger Hof zu diesem Zeitpunkt – 1986 – nicht mehr in seiner alten Form existierte, möglicherweise handelt es sich also nicht um einen Gig, sondern es wurde beim Plattenauflegen gepogt.

Schulter. Angesichts der stark ideosynkratischen Vorgehensweise Klings, die an der fast privatsprachlich geprägten Codierung der Farben Schwarz-gelb bzw. der Wespen erkennbar wird, steht eine entsprechende Decodierung freilich immer vor dem Problem, die Privatsprache nicht wirklich zu kennen. Handelt es sich dabei um einen knappen Wortwechsel, der sich aus Angebot und Absage zusammensetzt? „Ich kann nachts“ wäre demnach deutbar als (sein) äußerst lakonischer Vorschlag für ein Date, demnach wäre das „Ich kann nachts nicht“ als (ihre) ebenso lakonische Absage zu verstehen. Denkbar ist jedoch auch, dass es hier schlicht um die Darstellung eines im Gedrängel vom Geräuschpegel verschluckten Aussagesatzes geht, der sich aus den abgesetzten Satzketten in Großlettern ergibt und vollständig lauten müsste: „Ich kann nachts nicht mehr (mehr) schlafen“. Entscheidend jedoch ist die sprachliche Verfremdung dieses Geschehens, ein Verfahren, das im Begriff des Stanzens eigens reflektiert wird. Denn wir beim Stanzen aus Blechen, Pappen oder Textilien einzelne Flachteile mit einer Presse oder einem Schneidwerkzeug gefertigt werden, so zerstanzt auch dieser Text das in ihm geschilderte Geschehen. Das dabei verwendete Trennverfahren ist das Zerschneiden, welches von Kling jedoch zugleich im Bild der Garrote überspitzt wird: Handelt es sich dabei doch um ein Hinrichtungsinstrument, bei dem der Verurteilte an einen Holzpfehl gefesselt wird. Dass die Garrote zudem auch als Folterinstrument Verwendung findet, dürfte dem Aspekt des Punk geschuldet sein, der sich in der hier beschriebenen Raumwahrnehmung als Stilprinzip durchsetzt.

Lutz Seiler: an der bahn (2003)

schritt für schritt, um nachzulassen  
 in den augen: das  
 war dein nach-hause-weg. ich sah  
 laternen untergehn, verstreut  
 vertraut wie gräber, kurze  
 züge, abends an der bahn wenn  
 platten dieses gehsteigs locker  
 hochstehn & das licht  
 in den waggonen ist  
 wie licht aus guten stuben, guten menschen die  
 in sitzhaltung vorüberfährn; ich

spürte haut: die farben  
 schöner tischlampen im speisewagen &  
 ein glas zwischen zwei beiden wurde  
 langsam, hoch  
 aufs blut geschwenkt. ich stand & war  
 bis mich die zeit verschob: daran gehängt.<sup>147</sup>

147 Lutz Seiler: Vierzig Kilometer Nacht: Gedichte, Frankfurt am Main 2003, S. 25.

Wie sehr sich die Lyrik der Generation Thomas Klings, Durs Grünbeins oder Lutz Seiler trotz aller Differenzen gleicht, das zeigt die auch in diesem Gedicht bemerkbare Fokussierung eines extrem flüchtigen Momentes. Er steht bei Seiler im Zeichen einer sehr charakteristischen Wahrnehmung, die Michael Braun einmal in einer Rezension als „Zustand des träumerischen Geöffnetseins gegenüber den Naturstoffen“, als „Hingabe an die sinnliche Materialität und Substanz der Dinge“ beschrieb, die sich anfangs aus einem fast absichtslosen „Starren“ ergebe, bei welchem die Dinge langsam ins Bewusstsein eindringen.<sup>148</sup> Auch in dem vorliegenden Gedicht steht ein regelrechtes „Trotten“ am Anfang: „schritt für schritt, um nachzulassen/in den augen“. Dieser Wahrnehmungsmodus auf dem „nach-hause-weg“ ist also gleichfalls die Voraussetzung dafür, dass die hier beschriebene Szenerie eines „abends an der bahn“ sich langsam ins Bewusstsein schleicht. So wird plötzlich „das licht/in den waggonen“ zu einem „licht aus guten stuben“, ausgestrahlt von „guten menschen die/in sitzhaltung vorüberfahrn“, die schließlich eine Nähe erreichen, welche dem anfänglichen Trotten kaum zu entnehmen ist: „ich//spürte haut: die farben/schöner tischlampen im speisewagen &/ein glas zwischen zwei beiden wurde/langsam, hoch/aufs blut geschwenkt. ich stand & war/bis mich die zeit verschob: daran gehängt.“ Klings Gedicht über den Ratinger Hof nicht ganz unvergleichbar, ist auch in diesem Text eine einzelne Sekunde der Wahrnehmung erfasst, das transitorische Gefühl für den passierenden Zug, welches jedoch gänzlich gelöst ist von jeglicher Nostalgie und Sentimentalität.

---

148 Michael Braun: Die dunklen Absencen. Mit seinem Gedichtband ‚vierzig kilometer nacht‘ setzt Lutz Seiler seine Kosmogonie des Ostens fort, in: Frankfurter Rundschau vom 18.02.2004.



V.  
ZEITLICHKEIT, ODER:  
DAS TEMPORALE GESPÜR IN DER LYRIK

Wenn man das in den letzten Kapiteln entfaltete Spektrum lyrischen Gespürs überblickt, dann ließen sich die bisher diskutierten Gedichte anhand der *Neuen Phänomenologie* bzw. der *Neuen Ästhetik* als deren populärer Variante sehr sinnreich erörtern. Für die nun folgenden Gedichte gilt dies nur bedingt, denn diese haben weniger mit dem für die *Neue Phänomenologie* so zentralen Paradigma der – atmosphärischen – Räumlichkeit zu tun, als vielmehr mit dem Paradigma der Zeitlichkeit. Deshalb werden die Gedichte dieses Kapitels nun insgesamt abstrakter, sie stammen also eher von Autoren wie dem späten Günter Eich, Gottfried Benn, Ernst Meister oder Alfred Kolleritsch, aber auch etwa von Gerhard Rühm oder H. C. Artmann. Mit diesem Schritt in die Sprache der „absoluten“ bzw. hermetischen Lyrik sowie der konkreten Poesie schwindet zwar nicht das Wortfeld des Spürens, wohl aber die von Schmitz beschriebene Form der Leiblichkeit. Zwar bezieht sich das in dieser vergleichsweise abstrakten oder auch hermetischen Lyrik dargelegte Erspüren unterschiedlichster Zeitformen auch auf jene „primitive Gegenwart“, welche Hermann Schmitz immer wieder so umfangreich analysierte: Gedichte wie Hofmannsthals *Gute Stunde* von 1894 oder Gottfried Benns *Astern* von 1935 thematisieren diese reine Gegenwart, da es in ihnen gewissermaßen um das Spüren einer ausgezeichneten Stunde geht: „die Götter halten die Waage/eine zögernde Stunde an.“ Schon bei Benn ist jedoch dieses Erfassen einer ausgezeichneten Stunde an den Mythos und die „alte Beschwörung“ gebunden, die reine Gegenwart also transzendiert.

Wir haben es in den meisten Gedichten dieses Kapitels gerade nicht mit einer sinnlichen Präsenzerfahrung im Sinne der „primitiven Gegenwart“ zu tun, im Gegenteil. Das schiere „Hier und Jetzt“ im Sinne Schmitz fehlt etwa in jenen Gedichten, in denen das lyrische Ich die Präsenz des Vergangenen in der gegenwärtigen Situation erspürt: So in Berthold Viertel's *Das graue Tuch* von 1929, Günter Eichs *Pfannkuchenrezept* von 1945, Volker Brauns *Landwüst* von 1971 oder Harald Hartungs *Öldruck* von 1973. Die vordergründig präsenten Motive dieser Gedichte – ein Tuch aus der Kindheit (Viertel), ein Pfannkuchenrezept (Eich), ein altes Dorf (Braun) oder ein alter Öldruck (Hartung) – sind ja nur die Medien bzw. Spuren einer vergangenen Zeit. Die Gedichte dieses Kapitels sind also Stimmungsgedichte in einem sehr spezifischen Sinne, denn sie erspüren Zeitstimmungen, rekonstruieren im Sichtbaren das Unsichtbare, im Anwesenden das Abwesende und im Gegenwärtigen das Vergangene oder das Kommende. Wie wichtig für reine Zeiter-

fahrungen dieser Art das Erspüren von Stimmungen ist, zeigt auch das folgende Gedicht Leo Greiners mit dem Titel *Regenabend*, welches ein melancholisch gefärbtes Erspüren eines Endens bzw. eines Endes thematisiert:

Wenn kalt der Regen um die Fenster stiebt,  
 Der Nebel wankend über'n Berg gefunden,  
 Der Sumpf die Schatten meiner Wiesen trübt,  
 Spür' ich: in diesen grau-verschlafnen Stunden  
 Nimmt vieles Abschied, das ich sehr geliebt,  
 Ich kann die Wanderstimmen nicht erkennen,  
 Die dunkle Worte rufen über Feld,  
 Das Sterben nicht mit Namen nennen,  
 Das jetzt verhüllt durchwandert meine Welt.  
 Ich weiß nur: irgendwo im Sternenschein  
 Neigt ein geliebtes Haupt sich dunkler Sünde,  
 Ein Herz wird kalt, ein Baum verlischt im Winde,  
 In einem Becher welkt der kühle Wein,  
 Und alles geht und winkt und schwindet fern,  
 Im Grau verrieselt auch der letzte Stern.<sup>1</sup>

Dieses Gedicht erspürt im Anwesenden – dem kalten Regen, dem wankenden Nebel, dem trüben Sumpf, den Wanderstimmen und den dunklen Worten – das Abwesende: das erkaltende Herz, den verlischtenden Baum, den welkenden Wein, den verrieselnden Stern. Es erfasst also anhand der umgebenden Spuren die weit entfernten, im „Irgendwo“ sich vollziehenden Prozesse des Vergehens und Verschwindens, die sich jedoch einzig an der melancholischen Stimmung orientieren, die diese Form des Spurenlesens auslöst. Ähnlich stimmungsvoll sind jene Gedichte, in denen gewissermaßen ein Spüren der Zeit als einer rücksichtslos vergehenden vorliegt: Hier wären Hofmannsthals *Der nächtliche Weg* von 1899, Rilkes *Perlen entrollen* von 1912, Karl Krolows *Heute* von 1950 oder Kolleritschs *ich warte* von 1978 zu nennen. Und schließlich gibt es Stimmungsgedichte des 20. Jahrhunderts, in denen es um ein Erspüren des Kommenden bzw. der Zukunft geht, so etwa in Rilkes *Vorgefühl* von 1904, Benns *Aus Fernen, aus Reichen* von 1927 oder Mayröckers *Solche Flugs- und Schnee Schrift* von 1998. Der seismographische Charakter etwa von Rilkes *Vorgefühl* – „Ich ahne die Winde, die kommen, und muß sie leben,/während die Dinge unten sich noch nicht rühren“ – erfasst nicht die Jetztzeit, sondern ein Kommendes. All diese Gedichte distanzieren jedoch nicht nur die primitive Gegenwart, sondern damit auch die von uns bereits zitierte Lyriktheorie Hermann Schmitz', der ja unter Lyrik die Kunst verstand, „sich bei Berührung der primitiven Gegenwart von dieser abzustoßen [...] und dabei einen Hauch von ihr integrierend der personalen Emanzipation zugute kommen“<sup>2</sup> zu lassen.

Es lässt sich daher nicht vermeiden, an dieser Stelle die theoretischen Grenzen der *Neuen Phänomenologie* explizit zu machen. Diese liegen meines Erachtens im

1 Hans Bethge: Deutsche Lyrik seit Liliencron, Leipzig 1921, S. 94.

2 Schmitz: Der unerschöpfliche Gegenstand, a. a. O., S. 249.

mangelnden Nachvollzug der *ganzen* Tradition der „alten“ Phänomenologie, namentlich der Philosophie Martin Heideggers. Denn Schmitz begriff die Stimmungen einzig aus der Perspektive der Räumlichkeit und unterschätzte dabei die von Heidegger in *Sein und Zeit* so umfangreich untersuchte „Zeitlichkeit der Stimmung“.<sup>3</sup> Um daher jene Gedichte zu verstehen, die im skizzierten Sinne bestimmte Aspekte dieser Zeitlichkeit – das Vergangene, das Kommende, die Zeit als solche, die momentane Stunde und das Enden von etwas – erspüren, müssen wir nun einen Ausflug in die Stimmungs- bzw. Zeitlichkeitsanalyse aus Heideggers *Sein und Zeit* machen. Nur so können wir die zentrale These – Lyrisches Gespür basiert auf dem Erfassen von Situationen und Stimmungen – in ihrer ganzen Komplexität und Tragweite erfassen. Denn nur über die Stimmungsanalyse Martin Heideggers lassen sich jene „Lücken“ ergänzen, die meines Erachtens in der Stimmungsanalyse der *Neuen Phänomenologie* vorhanden sind. Dass sich die Zeit in ihren genannten Ekstasen erspüren lässt, ungeachtet der eigentlichen Fixierung des „leiblichen Spürens“ auf die „primitive Gegenwart“ des Hier und Jetzt, dies lässt sich mit Schmitz nicht mehr erklären. Denn zu fragen ist, warum es überhaupt möglich ist, nicht nur das Gegenwärtige, sondern auch und vor allem die abstrakten Zeitebenen des Vergangenen, des Kommenden, der Zeit als solcher, der momentanen Stunde und des Endens spüren zu können.

Heidegger stellte sich in *Sein und Zeit* die vergleichbare Frage: „Was sollen Stimmungen mit der Zeit gemein haben?“<sup>4</sup> Die Antwort auf diese Frage basiert auf dem von Heidegger nachgewiesenen Umstand, dass wir neben der sukzessive vergehenden, von Ingeborg Bachmann sogenannten „gestundeten“ Zeit eine existentielle Zeit kennen, die allerdings zumeist nur in bestimmten Stimmungen spürbar ist. Um dies nachzuvollziehen, müssen wir zunächst der Heideggerschen Unterscheidung von eigentlichem und uneigentlichem Sein folgen. Diese dürfte bekannt sein: Nach Heidegger kann sich ein Mensch dem Sein gegenüber öffnen, dann steht sein Dasein unter dem Vorzeichen der Eigentlichkeit. Aber er kann sich auch als Seiendes, als Vorhandenes, als Teil des Man begreifen, dann ist er uneigentlich, wählt also eine dem Sein abgewandte Existenzform. Diesen Zugang zum eigentlichen Selbstsein gewinnt das Dasein u. a. durch Stimmungen, wobei Heidegger diesbezüglich die Stimmung der Angst im Anschluss an Sören Kierkegaard umfangreich analysiert hat. Im Unterschied zur Furcht ist die Angst kein Gefühl, sondern eine Stimmung, sie bezieht sich also nicht auf einen konkreten Gegenstand im Sinne des von Heidegger sogenannten „innerweltlich Seienden“. Angst hat kein Objekt, das Wovor der Angst ist das In-der-Welt-Sein als solches. Darin sieht Heidegger freilich eine Chance, denn die Angst löst den Menschen aus seiner sozialen Verstricktheit, vereinzelt also das Dasein auf sein eigenstes In-der-Welt-Sein:

<sup>3</sup> Vgl.: Heidegger: *Sein und Zeit*, a. a. O., S. 339ff.

<sup>4</sup> Ebd., S. 340.

Das Sichhängen ist als Befindlichkeit eine Weise des In-der-Welt-seins; das Wovor der Angst ist das geworfene In-der-Welt-sein; das Worum der Angst ist das In-der-Welt-sein-können. Das volle Phänomen der Angst demnach zeigt das Dasein als faktisch existierendes In-der-Welt-sein. Die fundamentalen ontologischen Charaktere dieses Seienden sind Existentialität, Faktizität und Verfallensein.<sup>5</sup>

Heideggers Analyse der Zeitlichkeit gründet nun auf dem in der Stimmung der Angst präsenten Prinzip des Sich-Sorgens. Die sogenannten Existenzialien im Sinne der Begriffe der Existentialität, der Faktizität und des Verfallenseins sind also Momente eines Strukturanzuges, welches Heidegger als Sorge bestimmt. Dabei gibt es auch uneigentliche Existenzialien wie etwa Verstehen, Befindlichkeit oder Rede. Die alternativen Kategorien der Existentialität, der Faktizität und des Verfallenseins zeugen demgegenüber jedoch von einem eigentlichen Seinsverständnis, sind grundlegendere Weisen, wie sich das Dasein auf sich und die Welt bezieht. Das in der Stimmung der Angst erlebte Seinsverhältnis hat also einen grundlegend anderen Charakter als in den „uneigentlichen“ Formen. Mit eben dieser Beobachtung verbindet Heidegger nun eine für unsere Fragestellung wichtige These: Da das Dasein im Sinne der Sorge offensichtlich immer aus einer Vergangenheit her bestimmt ist und sich auf Zukünftiges richtet, muss ihm auch ein ganz eigenes Zeitbewusstsein zugrunde liegen. Deshalb entfaltet Heidegger im zweiten Teil von *Sein und Zeit* eine erneute Interpretation der Existenzialien unter dem Aspekt der Zeit. In diesem Zusammenhang perspektiviert Heidegger die Zeit nicht als objektiv-physikalisch ablaufende – diese nannte Bachmann später die „gestundete Zeit“ –, sondern als die dem Dasein eingeschriebene Zeitlichkeit, die in engem Zusammenhang mit der Sorge steht. Anders gesagt: Mit den drei Momenten der Existenzialität, Faktizität und dem Verfallensein ersetzt Heidegger die im Alltag üblichen temporalen Charaktere der Zukunft, der Vergangenheit und der Gegenwart. Diese drei Modi werden nun nicht mehr als vorhandene Zeit im Sinne einer Abfolge von Jetztpunkten gedacht, sondern sind Zeitigungsformen der Zeitlichkeit, die immer gleichzeitig auftreten, allerdings mit unterschiedlicher Gewichtung. Dieser komplexen Struktur gibt Heidegger den Namen Sorge, von der es heißt:

Die formal existierende Ganzheit des ontologischen Strukturanzuges des Daseins muß daher in folgender Struktur gefaßt werden: Das Sein des Daseins besagt: Sich-vorweg-schon-sein-in-(der-Welt-)als-Sein-bei (innerweltlich begegnendem Seienden). Dieses Sein erfüllt die Bedeutung des Titels Sorge, der rein ontologisch-existenzial gebraucht wird.<sup>6</sup>

Entscheidend ist das vollkommen andere Zeitverständnis, welches sich nach Heidegger im eigentlichen Seinsentwurf eröffnet. Der eigentliche Seinsbezug basiert also auf einer neuwertigen Form der Zeitlichkeit, die sich in der Sorgestruktur des Daseins zeigt. Die Ganzheitsstruktur der Sorge – „Sich-vorweg-schon-sein-in“ – hat eine in der Zeitlichkeit gegründete Dimensionen: das „Sich-vorweg“ gründet

5 Ebd., S. 191.

6 Ebd., S. 192.

in der Zukunft, das „Schon-sein-in“ in der Gewesenheit und das „Sein-bei“, als Moment des handelnden Begegnens mit dem Zuhandenen, gehört zur Gegenwärtigung. In diesem Zusammenhang darf man die Ausdrücke „Vor“ und „Schon“ allerdings keinesfalls als „noch nicht“ und „nicht mehr“, „früher“ und „später“ verstehen. Denn dann wäre die Sorge zum Vorhandenen herabgesunken, welches nach Heidegger „in der Zeit“ vorkommt und abläuft. Die „eigentliche“ bzw. existentielle Sorge kennt jedoch kein „nicht mehr“ und „noch nicht“, hat also kein ablaufendes bzw. lineares Zeitverständnis. Zukunft, Gewesenheit und Gegenwart als Äquivalente von Existenz, Faktizität und Verfallen bilden in diesem „eigentlichen“ Sinne keine auftauchenden und wieder verschwindenden Jetztpunkte, wie dies nach Heidegger ein „vulgäres“ Zeitverständnis meint. Dies verdeutlicht insbesondere Heideggers Umdeutung der Zukunft als ursprünglicher und eigentlicher Zeitlichkeit, die deutlich und kategorisch von der Idee eines „noch-nicht-Seins“ unterschieden wird: „Zukunft‘ meint hier nicht ein Jetzt, das, noch nicht ‚wirklich‘ geworden, einmal erst sein wird, sondern die Kunft, in der das Dasein in seinem eigensten Seinkönnen auf sich zukommt.“<sup>7</sup>

Zukunft, Gewesenheit, Gegenwart zeigen die phänomenalen Charaktere des ‚Aufsich-zu‘, des ‚Zurück auf‘, des ‚Begegnenlassens von‘. Die Phänomene des zu ..., auf..., bei... offenbaren die Zeitlichkeit als das ekstatische schlechthin. Zeitlichkeit ist das ursprüngliche ‚Außer-sich‘ an und für sich selbst. Wir nennen daher die charakterisierten Phänomene Zukunft, Gewesenheit, Gegenwart die Ekstasen der Zeitlichkeit. Sie ist nicht vordem ein Seiendes, das erst aus sich heraustritt, sondern ihr Wesen ist Zeitigung in der Einheit der Ekstasen. Das Charakteristische der dem vulgären Zeitverständnis zugänglichen „Zeit“ besteht u.a. gerade darin, daß in ihr als einer puren, anfangs- und endlosen Jetzt-folge der ekstatische Charakter der ursprünglichen Zeitlichkeit nivelliert ist.<sup>8</sup>

Heidegger identifiziert also die eigentliche Zeitlichkeit als ontologischen Grund der Zeit bzw. als eine tief im Dasein verborgene Quelle, aus der die uneigentliche Zeitlichkeit, die Zeit der Welt und damit auch die „vulgär“ verstandene, weil vermeintlich exakt messbare Zeit der modernen Wissenschaften entspringt. Wenn wir vor diesem Hintergrund nochmals die Frage stellen, weshalb sich Phänomene der Zeitlichkeit – das Vergangene, das Kommende, die Zeit, die ausgezeichnete Stunde und das Enden – als abstracta erspüren lassen, dann liefert Heideggers *Sein und Zeit* eben darauf die Antwort: Weil wir sie in Stimmungen erfahren. Stimmungen sind gegenstandslos im emphatischen Sinne, wir können sie also nur deshalb erfahren, weil wir der Zeitlichkeit unterworfen sind. Heideggers These also ist, „dass die Stimmungen in dem, was sie und wie sie existenziell ‚bedeuten‘, nicht möglich sind, es sei denn auf dem Grunde der Zeitlichkeit.“<sup>9</sup> Wenn daher Gedichte im Sichtbaren aufmerksam werden auf das Unsichtbare, im Anwesenden das Abwesende aufspüren und im Gegenwärtigen das Vergangene bzw. das Kommende re-

7 Ebd., S. 325.

8 Ebd., S. 329.

9 Ebd., S. 341.

konstruieren können, dann liegt dies an dieser von Heidegger so umfangreich analysierten Zeitlichkeit der Stimmungen. Was dies konkret meint, wollen wir nun eingehender analysieren.

### A) Das Kommende erspüren

Zwei zentrale Metaphern fallen auf, wenn wir in diesem Kapitel fragen, wie Gedichte das Kommende erspüren. Die eine Metapher ist die in den Gedichten Rainer Maria Rilkes und Ernst Stadlers verwendete Fahne: „Ich bin wie eine Fahne von Fernen umgeben“, so heißt es bei Rilke, „In meinem Herzen lag ein Stürmen wie von aufgerollten Fahnen“, so heißt es bei Stadler. Auszuschließen ist hier sicherlich ein zitathaftes bzw. intertextuelles Verhältnis, also eine Anspielung Stadlers auf Rilke. Die Verwendung der Fahnen-Metapher in der Lyrik Ernst Stadlers steht wohl eher unter dem Eindruck der expressionistischen Zeitschrift „Der Sturm“, die in Berlin von Herwarth Walden seit 1910 herausgegeben wurde. Dennoch aber haben die Gedichte Rilkes und Stadlers etwas gemein: Sie begreifen und inszenieren ihr Sensorium für das Kommende als seismographisches Vermögen, also im Sinne jenes bekannten Instruments, welches Erdbebenwellen oder künstlich ausgelöste seismische Wellen (z.B. von einer Sprengung) festzustellen und zu messen vermag.<sup>10</sup> Wenn dieses seismographische Vermögen im Bild der Fahne illustriert ist, dann haben wir es zu unterscheiden von der Prophetie: Das Kommende zu erspüren heißt weder bei Rilke noch bei Stadler, Prognosen abzugeben oder Zukunftsszenarien vorherzusagen. Registriert werden in beiden Gedichten keine künftigen Geschehnisse, sondern vielmehr der spezifische Charakter jenes Feinsinns, welcher Kommendes zu erahnen meint. Wenn beide Texte wie Fahnen im Winde flattern, dann erfassen sie keine Konkreta, sondern eine diffuse Impression, welche inhaltlich nur anhand einer gewissen Unruhe charakterisiert wird:

10 Seismographisch, so die häufig zu findende Einschätzung, waren etwa Texte wie Döblins *Berlin Alexanderplatz* oder Canettis *Die Blendung*, da diese die Grausamkeit bzw. die lauernde Gefahr der kommenden – nationalsozialistischen – Jahre schon erspürt hätten. Freilich sind diese Zuschreibungen ex post entstanden, und gerade aus dieser Perspektive lassen sich natürlich eine ganze Fülle literarischer Texte der Kriegs- und Vorkriegsjahre als seismographische Texte identifizieren und lesen. Die Rede von der ‚seismographischen‘ Wahrnehmung des Dichters begegnet daher in den ersten Nachkriegsjahren nach 1945 ausgesprochen häufig: Neben Rudolf Hagelstange und Alfred Andersch verweisen auch Ernst Jünger und Hermann Kasack in ihren Nachkriegsessay auf dieses beliebte Bild vom seismographischen Künstler. Steht dieses bei Andersch im Kontext der Realismus-Debatte der Gruppe 47, so verwendet Jünger das Bild mit Blick auf Nietzsche (und sich selbst) für die „erste geistige Erfassung der Katastrophe“, an der jener, „den zu steinigen heute zum guten Ton gehört“, zerbrochen sei: „Nach dem Erdbeben schlägt man auf die Seismographen ein.“ Vgl.: Ernst Jünger: *Strahlung*, S. 9. Vgl. insgesamt: Volker C. Dörr: *Mythomimesis. Mythische Geschichtsbilder in der westdeutschen (Erzähl-) Literatur der frühen Nachkriegszeit (1945-1952)*, Berlin 2004, S. 176.

Durch die verstörte Häusersenkung ging ich weit hinaus  
 Bis zu dem unbedeckten Wall und spürte: meinem Herzen  
 schwoll ein neuer Takt entgegen.

In jedem Lufthauch war ein junges Werden ausgespannt.

Dass dieses Motiv des Kommenden genuin modern, also aus der Romantik kaum bekannt ist, mag auf die Geschichte eben dieses elektrischen Geräts zurückzuführen sein: Um 1856 entwickelte der Italiener Luigi Palmieri elektromagnetische Seismographen, die ab circa 1875 noch rein mechanisch funktionierten. Seitdem kennt also die Lyrik ein neues Bild, denn wie der Seismograph ein Instrument ist, welches Bodenerschütterungen von Erdbeben registrieren, erkennen und lokalisieren kann, so bezeichnet das Erspüren des Kommenden einen sich verändernden Ichzustand als Indikator der menschlichen Fähigkeit, Veränderungen – nicht konkrete Zukunftsszenarien – wahrzunehmen. Entscheidend ist dabei der Umstand, dass dieses Vermögen bei den hier diskutierten Dichtern stärker ausgebildet zu sein scheint als bei ihren Mitmenschen. Mit diesem Mehr an Sensibilität ist gleichfalls keine prophetische Gabe des Dichters gemeint, sondern einzig das spezifische Sensorium für eine gestörte bzw. anders geartete Ordnung, die auf Prozesse des Werdens, Kommens oder Entstehens schließen lässt. Die Tatsache, dass eben dieses Werdende, Kommende oder Entstehende – was immer es sei – von den Mitlebenden nicht identisch wahrgenommen wird, scheint die eigentliche Sensation, der eigentliche Inhalt des Spürens zu sein. Vor allem Rainer Maria Rilke fand dafür mehrfach eigene Umschreibungen, in seinem Prager Vortrag über *Moderne Lyrik* vom 5. 3. 1898 heißt es:

Wie die kleinste Menge Elektrizität sich in den isolierten Blättchen des Gold-Elektroskops nachweisen lässt, ehe die elektrische Wirkung sonst irgendwo bemerkbar wird, so rührt der Hauch der neuen Zeit auch erst an die Tiefen von einigen isolierten, einsamen Menschen, lange bevor die Menge die Strömung empfindet.<sup>11</sup>

Die zweite wichtige Metapher zur Illustration eines das Kommende erfassenden Gespürs in der Lyrik ist interessanterweise der Schatten, der in Benns *Aus Fernen, aus Reichen* ebenso wie in Kolleritschs *Über uns hinaus* zum Einsatz kommt: „Doch sehe ich ein Zeichen:/über das Schattenland/aus Fernen, aus Reichen/eine große, schöne Hand“, so heißt es bei Benn; „die Schatten [...] werfen uns mit,/wenn wir sie werfen,/uns verwerfend“, so heißt es leicht heideggernd bei Kolleritsch. Große Ereignisse werfen also auch in der Lyrik ihre Schatten voraus, und unschwer ist in beiden Gedichten der eigene Tod als eben jenes Schatten werfende Ereignis zu identifizieren. Hier sind die Differenzen zu den Gedichten Rilkes und Stadlers wohl auf der Ebene der kollektiven bzw. der individuellen Zukunft angesiedelt: Erst in den „nach-expressionistischen“ Gedichten dieses Kapitels scheint daher jene von Heidegger am Beispiel der Angst-Stimmung analysierte antizipatorische

11 Rainer Maria Rilke: *Sämtliche Werke*. Hrsg. vom Rilke-Archiv. In Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn. Bd. 5. Frankfurt a. M. 1965, S. 360-394, hier S. 369.

Perspektive auf das eigene Dasein umgesetzt zu sein, Rilke und Stadler hingegen erspüren eine kollektive Zukunft, ein „allgemeines Werden“. Das bei Benn und Kolleritsch, aber auch Brügel und Mayröcker zu erkennende antizipatorische Vermögen ließe sich dagegen als ein „Sich-Vorweg-sein“ im Sinne der Heideggerschen Kategorie der Sorge definieren: In seinem eigentlichsten Seinkönnen entwirft das Dasein sich selbst „bis zu seinem Ende“. Genauer gesagt: Weil sich das Dasein selbst in diesem Entwerfen je schon versteht, entwirft es sich selbst als verstehendes Sein zum Ende, als Vorlaufen in den Tod. Diese vorlaufende Entschlossenheit begreift Heidegger auch als ein „Sich-auf-sich-zukommenlassen“ des Daseins. Die eigenste Möglichkeit des Daseins, die hier „ausgehalten“ wird, führt das Dasein zu sich selbst, lässt es auf sich zukommen. Darin sieht Heidegger ein Phänomen der Zukunft, denn das Dasein versteht sich als Sein zum Tode, welches nur als etwas „zukünftiges“ möglich ist. „Zukunft“ ist aber kein Moment, das „noch nicht“ wirklich geworden ist, „sondern die Kunft, in der das Dasein in seinem eigensten Seinkönnen auf sich zukommt“. Wenn das Dasein als Sorge nicht im gewissen Sinne „vor sich“ wäre, könnte es nicht auf sich zukommen und dies wäre auch nicht möglich ohne die „Sich-vorweg-sein-Struktur“ der Sorge.<sup>12</sup>

#### Rainer Maria Rilke: Vorgefühl (1904)

Ich bin wie eine Fahne von Fernen umgeben.  
 Ich ahne die Winde, die kommen, und muß sie leben,  
 während die Dinge unten sich noch nicht rühren;  
 die Türen schließen noch sanft, und in den Kaminen ist Stille;  
 die Fenster zittern noch nicht, und der Staub ist noch schwer.

Da weiß ich die Stürme schon und bin erregt wie das Meer.  
 Und breite mich aus und falle in mich hinein  
 und werfe mich ab und bin ganz allein  
 in dem großen Sturm.<sup>13</sup>

Das Gedicht *Vorgefühl* entstand im Herbst 1904 in Furuborg in Schweden, Rilke nahm es in die zweite Ausgabe des *Buchs der Bilder* von 1906 auf. Es gewinnt seinen Gehalt ganz aus der Auslotung jener im Essay *Moderne Lyrik* von 1898 entfalteten Theorie der modernen Dichter, welche „leiser und lauschender im Leben stehen und durch seine Stürme hindurch früher als die Zeitgenossen das ferne

12 Auch die „Gegenwart“ ist für Heidegger kein Punkt oder eine schmale Grenze zwischen noch nicht und schon nicht, sondern ein Gegenwärtigen, d.h. eine Situation, in der das handelnde und besorgende Dasein sein Da ergreift. Wie kommt es aber dazu, daß das Besorgen nicht beim bloßen „Jetzt“ bleibt, das genauso flüchtig, wie paradox ist? Die „gewesene (oder besser gewesende) Zukunft“ entlässt die Gegenwart aus sich, oder anders gesagt: ohne Zukommen zu sich selbst als wesenhaft schuldigem und darum „gewesendem“, könnten wir keine Gegenwärtigung enthüllen.

13 Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke: Gedichte, erster Teil, Frankfurt am Main 1997, S. 402.

Läuten der Feiertagsglocken vernehmen.“<sup>14</sup> Rilke hat dies im Gedicht *Vorgefühl* im Bild der Fahne illustriert, die gleichfalls in der Höhe am Fahnenmast frei hängend dem Spiel des Windes ausgesetzt ist, der sie zum Wehen in eine bestimmte Richtung bringt. Auch das lyrische Ich des Gedichtes befindet sich über den materiellen Dingen, die unten am Boden „sich noch nicht rühren“, und vernimmt so den „Hauch der neuen Zeit“, der sich anders als im Essay jedoch schließlich zu einem „großen Sturm“ potenziert. Wie im Essay die „Dichter“, so reagiert im Gedicht das lyrische Ich und dessen antizipatorisches Vermögen auf „Fernen“, anders als in *Moderne Lyrik* ist jedoch im Gedicht diese Ferne entsprechend der Fahnenmetapher an einer oben/unten-Differenz orientiert. Diese knüpft die Position des lyrischen Ichs im Sinne Karl Pestalozzis an das „Motiv der Erhebung“, wie es sich nach Pestalozzi auch etwa in Nietzsches *Aus hohen Bergen*, Hofmannsthals *Reiselied* oder Georges *Entrückung* findet.<sup>15</sup> Allerdings steht bei Rilke diese erhobene Position keineswegs im Zeichen der Schillerschen Ästhetik des Erhabenen, im Gegenteil. Wo nämlich Pestalozzi in den genannten Gedichten das Gesetz „des Dynamisch-Erhabenen“ entfaltet, „nach dem furchterregende Naturphänomene im Menschen höhere Seelenkräfte wecken“<sup>16</sup>, scheinen sich im Gedicht Rilkes eben diese „furchterregenden Naturphänomene“ im lyrischen Ich eher verdoppelnd zu wiederholen, wie die zweite Strophe deutlich macht: Ich „breite mich aus und falle in mich hinein/und werfe mich ab und bin ganz allein/in dem großen Sturm.“

Im Gegensatz zu den Rekurrenzen „noch/noch nicht“ in der ersten Strophe, findet sich in der zweiten ein deutliches „schon“. Diese Unterscheidung, syntagmatisch verbunden mit den Verben „Ahnens“ = „noch/ noch nicht“ und „Wissens“ = „schon“, scheint zunächst auch eine zeitliche Folge darzustellen. Bei genauerer Betrachtung wird jedoch deutlich, dass bereits im „Ahnens“ um die kommende Veränderung ein „Wissen“ im lyrischen Ich vorhanden ist: „Ich ahne die Winde [...] und muß sie leben“ – das zeitliche Aufeinanderfolgen erscheint auf einmal nicht mehr so eindeutig. Ein Indiz für den noch ausstehenden, also noch abwesenden Status der Stürme ist das Ruhen der restlichen Dinge: „die Türen schließen noch sanft“ und selbst „der Staub ist noch schwer.“ Darüber hinaus ist auch noch ein formaler Unterschied zwischen der ersten und zweiten Strophe auszumachen, der die inhaltliche Aussage unterstützt: während anfangs jeder Vers in etwa gleichlang ist und eine Verszeile auch gleichzeitig einen Satzeinschnitt darstellt, man also von einer „glatten Fügung“ sprechen kann, handelt es sich bei der zweiten Strophe eher um eine Form der „harten Fügung“ – die Zeilenlänge variiert stark und es liegen Enjambements vor. Hierdurch zeigt sich deutlich die innerliche Aufruhr und Erregtheit des lyrischen Ichs bezüglich seines Wissens um die bald eintretende Veränderung.

14 Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke. Band 1–6, Band 5, Wiesbaden und Frankfurt a.M. 1955–1966, S. 369.

15 Karl Pestalozzi: Die Entstehung des lyrischen Ich. Studien zum Motiv der Erhebung in der Lyrik, a. a. O., S. 189ff., 283ff. und 310ff.

16 Ebd., S. 294.

Auffallend aus metrischer Sicht ist zudem der daktylische Lauf der Anfangsstrophe, der jedoch nur angedeutet ist, also nicht wirklich schwungvoll gelesen werden kann. Man mag daraus erkennen, dass die Inhalte dieses Gedichts nicht mit dem Gedanken der Prosodie vereinbar sind, sich also einem rhythmisch-daktylischen Lesetempo nicht fügen würden. Das entspricht durchaus dem Motiv des Spürens selbst, welches sich ja durch eine Verstörung bemerkbar macht, nicht durch den regelmäßigen Fluss etwa im Sinne Hermann Schmitz'. Um es zu verdeutlichen: Rilke schreibt nicht: „Ich bin eine Fahne von Fernen umgeben“, wenngleich dies ein naheliegendes daktylisches Metrum wäre, sondern baut gezielte Brüche in diese Form: „Ich bin *wie* eine Fahne von Fernen umgeben“, gleiches gilt für die folgende Strophe: „Ich ahne die Winde, die kommen“ wiederholt erneut das daktylische Metrum, um dieses jedoch wiederum zu brechen: „und *muß sie* leben“; rhythmisch wäre ja Senkung – Hebung – Senkung, also: „Ich ahne die Winde, die kommen, und (muss sie) leben“. Dass Rilke dies so deutlich anspielt und ebenso deutlich bricht, lässt den Stellenwert der Störung als solcher für die Charakterisierung des Vorgefühls als eines Prinzips erkennen. Denn dieses zeichnet sich durch ähnlich störende Impulse aus: Während alles rings umher noch still und ruhig ist, die Türen noch sanft schließen, die Fenster noch nicht zittern und der Staub nicht aufwirbelt, ahnt das lyrische Ich eben diese in naher Zukunft einsetzenden Formen des Aufstörens und Aufwirbelns, und zwar angesichts seiner inneren Erregung und Unruhe, angesichts also seines *Vorgefühls*.

#### Ernst Stadler: Vorfrühling (1914)

In dieser Märznacht trat ich spät aus meinem Haus.  
Die Straßen waren aufgewühlt von Lenzgeruch und grünem Saatregen.  
Winde schlugen an. Durch die verstörte Häusersenkung ging ich weit hinaus  
Bis zu dem unbedeckten Wall und spürte: meinem Herzen schwoll ein neuer Takt  
entgegen.

In jedem Lufthauch war ein junges Werden ausgespannt.  
Ich lauschte, wie die starken Wirbel mir im Blute rollten.  
Schon dehnte sich bereit Acker. In den Horizonten eingebrannt  
War schon die Bläue hoher Morgenstunden, die ins Weite führen sollten.

Die Schleusen knirschten. Abenteuer brach aus allen Fernen.  
Ueberm Kanal, den junge Ausfahrtwinde wellten, wuchsen helle Bahnen,  
In deren Licht ich trieb. Schicksal stand wartend in umwehten Sternen.  
In meinem Herzen lag ein Stürmen wie von aufgerollten Fahnen.<sup>17</sup>

Wenn wir das Gedicht Ernst Stadlers mit demjenigen Rilkes vergleichen, dann werden neben der Fülle an inhaltlichen und bildlichen Analogien – die Antizipati-

<sup>17</sup> Ernst Stadler: Dichtungen, Schriften, Briefe. Kritische Ausgabe, hg. v. Klaus Hurlbusch und Karl Ludwig Schneider, München 1983, S. 135.

on der Zukunft, der Wind, die Fahne, die Ferne – auch die Differenzen deutlich. Stadlers Gedicht schildert eine erlebte Stimmung im Präteritum, ist also anders als Rilkes *Vorgefühl* kein dichterisches Selbstportrait. Zudem ist dieses Erlebnis schon eingetreten und daher überall und von jedem zu spüren: Die Straßen, der Lufthauch, die Äcker, die Schleusen, der Kanal und die Sterne zeugen sämtlich von diesem spürbaren Vorfrühling. Entsprechend ist das spürende lyrische Ich keinesfalls isoliert wie bei Rilke, Innen- und Außenwelt sind vielmehr gleichermaßen stark affiziert. Und schließlich ist es kein bedrohlich Kommendes, welches im Gedicht Stadlers geschildert ist, sondern ein hoffnungsvolles, Abenteuer verheissendes „junges Werden“. Wo also Rilke eine vom Feinsinn ausgelöste Isolation schildert, steigert Stadler vielmehr ein vom kollektiven „Aufbruch“ geprägtes romantisches Erlebnismuster hin zur vitalistischen Erfahrung. Wirft man einen Blick auf das Entstehungsjahr des Gedichtes, dann lässt sich zudem eine soziopsychologische Konstellation erkennen, die mit der epochalen Kriegsbegeisterung um 1914 die affirmative Geste teilt, sich als unbedingte Erneuerung und Intensivierung des „Lebens“ jedoch auch den programmatischen Ansätzen der Frühexpressionisten zuordnen lässt.

Auch formal ist Stadlers *Vorfrühling* ungleich konventioneller: Das Gedicht folgt in seinen je vierzeiligen Versen zu insgesamt drei Strophen dem Kreuzreimschema mit durchgehend reinen Reimen. Diese treten jedoch durch die unterschiedliche Länge der Verszeilen in den Hintergrund und werden erst bei genauer Analyse bemerkt, zudem besitzt das Gedicht kein regelmäßiges Metrum, sondern ist rhythmisiert, das heißt die Betonung ergibt sich aus dem natürlichen Wortakzent. Auch die Bilder scheinen weit stärker auf das allgemeine Werden und den epochalen Aufbruch bezogen: Das „in jedem Lufthauch“ eingespannte „junge Werden“ ist ebenso wie „starken Wirbel“, die „im Blute rollten“, der Acker, der sich „dehnt“ und die „Bläue hoher Morgenstunden“, die in den „Horizonten eingebrannt“ ist, Zeichen einer vitalisierten Natur, welche im Gedicht Rilkes gerade fehlt. Bei Stadler hingegen bricht das „Abenteuer [...] aus allen Fernen“, und insofern ist auch die Fahne kein wild flatterndes Utensil, sondern ganz im Gegenteil auf dieses stürmisch aufbrechende Werden hin orientiert: „In meinem Herzen lag ein Stürmen wie von aufgerollten Fahnen.“ Wie also der Frühlingsturm den Auftakt gibt zu neuem Leben, so wird auch der Mitmensch von diesem Gedicht aufgerüttelt, um in unbekannte Fernen vorwärts zu drängen. Der neue Mensch wird hier geschaffen, die gewandelte Welt, das neue Lebensgefühl.

Gottfried Benn: Aus Fernen, aus Reichen (1927)

Was dann nach jener Stunde  
sein wird, wenn dies geschah,  
weiß niemand, keine Kunde  
kam je von da,  
von den erstickten Schlünden,

von dem gebrochenen Licht,  
wird es sich neu entzünden,  
ich meine nicht.

Doch sehe ich ein Zeichen:  
über das Schattenland  
aus Fernen, aus Reichen  
eine große, schöne Hand,  
die wird mich nicht berühren,  
das läßt der Raum nicht zu:  
doch werde ich sie spüren  
und das bist du.

Und du wirst niedergleiten  
am Strand, am Meer,  
aus Fernen, aus Weiten:  
„- erlöst auch er“;  
ich kannte deine Blicke  
und in des tiefsten Schoß  
sammelst du unsere Glücke,  
den Traum, das Los.

Ein Tag ist zu Ende,  
die Reifen fortgebracht,  
dann spielen noch zwei Hände  
das Lied der Nacht,  
vom Zimmer, wo die Tasten  
den dunklen Laut verwehn,  
sieht man das Meer und die Masten  
hoch nach Norden gehn.

Wenn die Nacht wird weichen,  
wenn der Tag begann,  
trägst du Zeichen,  
die niemand deuten kann,  
geheime Male  
von fernen Stunden krank  
und leerst die Schale,  
aus der ich vor dir trank.<sup>18</sup>

Anders als in den Gedichten Rilkes und Stadlers ist die von Benn erspürte Zukunft als eine kommende mit der eigenen Sterblichkeit verknüpft: Es ist das Nichts „nach jener Stunde“ des Todes, von welchem das Gedicht handelt. Und anders als bei Rilke entstammt diese Zukunft nicht nur „aus Fernen“, sondern zugleich aus „Reichen“, und zwar dem „Schattenland“ bzw. Schattenreich oder Hades, gezeichnet von „erstickten Schlünden“ und einem „gebrochenen Licht“. Über die Identität jener Person, die sich ab der zweiten Strophe hinter diesem Schattenreich gestisch

18 Gottfried Benn: Gesammelte Gedichte, a. a. O., S. 123.

wahrnehmen lässt, kann man nur mutmaßen, jedoch wird das Dunkel des Schattenlandes durch ihre menschliche Gebärde gebrochen: Die „große, schöne Hand“ gehört also einer dem lyrischen Ich vertrauten, ja geliebten Gestalt, die sich am Strand bzw. am Meer bewegt. Wenn diese die Worte Gretchens „– erlöst auch er“ aus Goethes Faust II wiederholend spricht, dann wird die heidnische Todesvision der ersten Strophe offenkundig vom christlichen Heilsversprechen im Sinne der Soteriologie durchbrochen. Das also ist das visionäre Szenario, und es vollzieht sich zunächst im prophetischen Gestus des Futur I, welches interessanterweise in den übrigen Gedichten dieses Kapitels keinerlei Verwendung findet.

Zugleich aber ist diese antizipatorische Todesvision durch eine in der vierten Strophe formulierte Erinnerung gebrochen, welche sich auf ein von der geliebten Gestalt am Meer und dem lyrischen Ich gemeinsam erlebtes Tagesgeschehen bezieht, das schließlich in ein „Lied der Nacht“ überführt wird. Es ist die Geliebte, welche dieses Lied am Flügel spielt, dessen „dunklen Laute“ sich schließlich mitsamt dem erinnernden Blick auf dieses Szenario im nördlich gelegenen Horizont über Meer und Masten verlieren. Was dann in der letzten Strophe geschieht, ist durchaus schwer zu bestimmen, denn fraglich ist in der Tat, ob es sich um den folgenden Tag nach der zuvor erinnerten Abendstunde oder aber um eine gemeinsame postmortale Existenz im eingangs skizzierten Schattenland handelt. Wie eng beide Möglichkeiten hier miteinander verwoben sind, verdeutlicht allein das Tempus, denn es kommt der Futur I aus Strophe 1 bis 3 ebenso zum Einsatz wie das in der vierten Strophe erstmals verwendete Präsens. Die Verwendung der mythologisch hoch aufgeladenen „Schale“ deutet jedoch sowohl in der heidnisch-antiken (sokratischer Schierlingsbecher) wie christlichen (Abendmahl) Perspektive auf die Todesvision der ersten drei Strophen. Insofern scheint hier eine Wiederbegegnung der Beiden im Schattenreich suggeriert, wobei diese Deutung freilich voraussetzt, dass das Gedicht diese eigentliche Chronologie immer schon besaß. Denkbar wäre nämlich auch, dass Benn die eigentliche zeitliche Reihenfolge dieser Strophen – 4, 5, 1, 2, 3 – schlicht vertauschte, also das nachfolgende Futur I vorzog, wenn gleich es sich im Grunde erst *nach* dem Geschehen aus Strophe 4 und 5 vollzieht.

Wie gelingt es Benn, diese ausgesprochen schwermütig-melancholische Zukunftsvision, die sich allein anhand der Motivik zeigt – Sterbestunde, Schattenland, Erlösung, Lied von der Nacht, geheime Male, die Schale – rhythmisch umzusetzen? Die „schwermütig-dunkle Melodie“ dieses Gedichtes geht aus einem komplizierten Zusammenspiel von Metrum und Rhythmus hervor: Es dominiert in den meisten Versen der dreihebige Jambus, der jedoch mehrfach daktylisch unterbrochen wird: „sámmelst du únsere Glúcke“, „síéht man das Méer und die Másten“ und die Variation „aus Fénnen, aus Réichen“, „aus Fénnen, aus Wéiten“ sind die schon von Clemens Heselhaus identifizierten Beispielstellen.<sup>19</sup> Zudem gibt es an unregelmäßigen Stellen zweihebige Verse, so in Zeile 4 und 8 aus der ersten, 3 und 8 aus der zweiten, 2, 3, 4 und 8 aus der dritten, 4 aus der vierten und 3, 5 und 7 aus der fünften Strophe. Diese zweihebigen Verse haben nach Heselhaus

19 Clemens Heselhaus: Deutsche Lyrik der Moderne, a. a. O., S. 284.

einen „retardierenden Charakter“, verändern also den Rhythmus, der sich im Sinne Wolfgang Kayzers wohl am ehesten als „gestaut“ beschreiben ließe; Heselhaus spricht ähnlich von „Synkopen“<sup>20</sup>. Dass demnach der Rhythmus „zur Melodie der Trauer und Schwermut“<sup>21</sup> werde, liegt also offenkundig an diesem retardierenden Effekt der zweihebigen Einschübe. Denn durch die häufige Brechung des eigentlichen Metrums anhand einer gestauten Rhythmik wird letztlich ein Aspekt der Schwermut dargestellt, der auch für das leibliche Spüren derselben relevant ist: Die Beklemmung. „Die niederdrückende Schwere in Trauer und Schwermut“ unterscheidet sich nach Schmitz gerade durch den Aspekt der „Beklemmung“ von jener „weichen, diffusen, lösenden Schwere, die das sanfte Einschlafen begleitet.“<sup>22</sup> Eben diese Beklemmung, ausgelöst durch eine diffuse, schwermütige Zukunftsangst bringt Benn mit dem retardierenden Rhythmus dieses Gedichts zum Ausdruck. Dass darin auch eine gewisse Meisterschaft liegt, verdeutlicht der Vergleich zu Fritz Brügels Gedicht *Ahnung* von 1939, dem trotz einer weit beklemmenderen Thematik eben diese Umsetzung nicht gelingt.

Fritz Brügel: *Ahnung* (1939)

Von Blut und Rauch schmeckt bitter meine Zunge,  
ehe der schwarze Tod sein Werk beginnt,  
eh' jeder Atemzug noch in die Lunge  
unabwendbar wie Traum vergiftend rinnt.

Die Klagelieder hör ich schon gesungen,  
eh' noch die Leichen auf dem Friedhof sind.  
Ich sehe die Soldaten schon bezwungen,  
eh' man die Seide für die Fahnen spinnt.

Noch spürt die Landschaft nicht, daß ungeheuer  
um ihre Wurzeln das Entsetzen ruht,  
die Nacht erwartend, die es frech entbindet.

Es riechen die Mimosen schon nach Feuer,  
und wer den Weg noch in die Wälder findet,  
der fühlt in ihnen den Geruch von Blut.<sup>23</sup>

Das in diesem Gedicht geschilderte Bedrohungsgefühl hat zweifellos eine stark biographische Verankerung. Fritz Brügel entstammt einer jüdischen Familie, wuchs in Prag auf und studierte später an der Universität Wien, gehörte 1933 zu den Mitbegründern der *Vereinigung Sozialistischer Schriftsteller*, schloss sich der KPÖ an und nahm am Februaraufstand von 1934 teil. Nach dessen Scheitern floh

20 Ebd.

21 Ebd.

22 Schmitz: Der unerschöpfliche Gegenstand, a. a. O., S. 294f.

23 Zitiert nach: Wolfgang Emmerich: *Lyrik des Exils*, Stuttgart 1985, S. 112.

Brügel in die Tschechoslowakei und erhielt nach Aberkennung der österreichischen Staatsbürgerschaft im Jahre 1935 dann die tschechoslowakische. Wie viele deutsch-jüdische Autoren der zwanziger und dreißiger Jahre, so distanzierte sich auch Brügel nach und nach von der politischen Linie der SPD im Namen einer von Brügel favorisierten Volksfrontpolitik, die ihn auf Einladung des Verbandes sowjetischer Schriftsteller in den Jahren 1936 und 1937 auch in die UdSSR führte. Der sich radikalisierende politische Standpunkt Brügels äußerte sich zu dieser Zeit in Reportagen, publiziert in den Moskauer Zeitschriften *Internationale Literatur* und *Das Wort* sowie der *Pariser Tageszeitung*. Ausschlaggebend für die im Gedicht geäußerte düstere Ahnung dürfte neben diesen Tätigkeiten jedoch vor allem die nationalsozialistische Besetzung Böhmens und Mährens im Oktober 1938 sein, aufgrund derer Brügel Anfang 1939 gemeinsam mit seiner Frau Vera Dubska nach Südfrankreich, später dann über Spanien und Portugal nach England flüchtete. Die im Gedicht geschilderte Ahnung ist also diejenige eines vor dem NS-Regime Flüchtenden, der das kommende Entsetzen, den „schwarzen Tod“, die „Klagelieder“ und die „Leichen auf dem Friedhof“ lange vor seinen Mitmenschen schon erahnt. Es ist freilich der Soldatentod und nicht der eigentliche Holocaust, den das Gedicht Brügels antizipiert.

Was dabei an diesem Gedicht auffallend ist, dies betonte jüngst Dieter Hoffmann in seinem *Arbeitsbuch deutschsprachige Lyrik 1916-1945*: Es ist die Diskrepanz zwischen einer „dem lyrischen Ich entgleitenden Realität“ und der „festen Ordnung der Sonettform“. Nach Hoffmann entspreche dieser Trennung von Form und Inhalt auf inhaltlicher Ebene „die klare Scheidung in äußere Erscheinungen einerseits und Empfindungen des lyrischen Ichs andererseits“<sup>24</sup>, allerdings bleibt die Frage, inwiefern diesbezüglich von „Entsprechung“ die Rede sein kann. Sicherlich nicht in dem zuvor am Beispiel von Benns *Aus Fernem, aus Reichen* dargelegten Sinne, demgemäß die beklemmende Ahnung einer ungewissen Sterbestunde sich in der gestauten bzw. retardierenden Rhythmik des Gedichts niederschlägt. Die an Rilkes Gedicht *Vorgefühl* erinnernde Spannung zwischen den in den beiden Quartetten des Sonetts geschilderten Todesvisionen und der ahnungslosen Realität, in der „das Entsetzen“ des Krieges (noch) nicht sichtbar ist, bleibt ein rein inhaltliches Motiv. Der fünfhebige Jambus bleibt also sowohl in den beiden Quartetten als auch in den Terzetten gleichmäßiges Metrum, auf formaler Ebene findet die Spannung zwischen ahnendem Ich und ahnungsloser Umwelt keine den Gedichten Benns oder Rilkes vergleichbare Umsetzung. Das muss zwar auch nicht zwingend so sein, aber auffallend bleibt dennoch, dass viele der hier diskutierten seismographischen Gedichte auch nach formaler Innovation streben. Dies zeigt auf ihre ganz eigene Art und Weise auch die Lyrik Friederike Mayröckers.

24 Dieter Hoffmann: *Arbeitsbuch deutschsprachige Lyrik*, Band 2, Tübingen 2001, S. 341.

Friederike Mayröcker: *solch Flugs- oder Schnee Schrift* (1998)

für Gennadij Ajgi

*hallo hallo hier ist das zar Rußland (Traum)*  
 und ich spüre es in der Straßenbahn manchmal oder  
 wenn ich 1 Gedicht von Gennadij Ajgi lese oder  
 beim Warten in der Fleischhauerei oder  
 wenn ich, über das Kopfsteinpflaster stolpernd,  
 mich dem Anblick des Winterhimmels hingebe, wie es sein wird  
 wenn ich gestorben bin, wirklich nur 1 Sekunde lang,  
 1 Schwindelanfall  
 .. so schleifen (schlittern) im Schlaf im Kirchenzimmer  
 nämlich  
 diese auf der Zunge geschmeckte SPAR- ODER SPUR LOSIGKEIT  
 eines Schneefalles

Kaum ein Gedicht dieses Buches verdeutlicht so eindrücklich den transitorischen Charakter lyrischen Gespürs, und kaum eines zeigt zudem so deutlich, wie diffus dieses Gespür im Grunde ist: In diesem Punkt behauptet die Lyrik Mayröckers neben derjenigen Thomas Klings ein unerreichtes Optimum. Der Text Mayröckers verzichtet zudem vollkommen auf die üblichen Indizien lyrischer Rede und ist im Grunde nur anhand der linksbündigen Setzung als Gedicht identifizierbar. Sprachlich hingegen wirkt *solch Flugs- oder Schnee Schrift* angesichts der fehlenden Momente wie etwa Versform, Reim oder Metrum eher wie eine flüchtige Tagebuchnotiz. Im besten Sinne Mayröckers also ist dieses Gedicht „kurzgeschoren, kurzgeschlossen“<sup>25</sup>, wie es in *Magische Blätter* heißt. Der Text ist in der Tat nicht viel mehr denn „ein kurzgeschlossener Gedanke, ein kurzgeschlossenes Gefühl“, aber eben deshalb genau dasjenige, was nach Mayröcker für das „Zustandekommen eines Gedichtes“<sup>26</sup> unabdingbar ist. So verknüpfen sich blitzartiges Alltagsgeschehen mit hochgradig abstrakten Reflexionen zu einem lyrischen Fragment, welches dennoch in sich fertig erscheint, insofern es gerade im Vergleich zu den übrigen Gedichten dieses Kapitels ausgesprochen tief in jenes Heideggersche „Sich-Vorweg-Sein“ eindringt.

Entsprechend der Widmung an den russischen Lyriker Gennadi Ajgi beherzigt Mayröcker in diesem Gedicht zudem eine zentrale Maxime der Lyrik Aigis: keine Symbole, keine Metaphern, keine Allegorien. An die Stelle von Bildern tritt jedoch der im „so“ aus Zeile 9 bzw. im „nämlich“ (= genauso) aus Zeile 10 angedeutete Vergleich, der Fragen aufwirft: Ist der Schlaf in einer Sakristei und der Geschmack von Schneeflocken auf der Zunge dem blitzhaften Moment einer Todesvision vergleichbar? Nach Mayröcker ist dies der Fall, da beide Momente eine Impression der „Spurlosigkeit“ hinterlassen. Man kann dies tatsächlich nachempfinden, wenn gleich sich bei dem hier formulierten „Gespür für Schnee“ natürlich auch ein inter-

<sup>25</sup> Friederike Mayröcker: *Magische Blätter* Bd. I, Frankfurt am Main 1983, S. 105.

<sup>26</sup> Ebd.

textueller Bezug nicht ausschließen lässt. Aber es geht in diesem sehr notizenhaften Gedicht sicherlich nicht um Anspielungen an das Fräulein Smilla, sondern vielmehr um den Versuch, sinnliche bzw. blitzartig aufscheinende Impressionen auf ihre Strukturähnlichkeiten hin zu überprüfen und festzuhalten. Die jeweils als Heideggersches „Vorlaufen in den Tod“ beschreibbaren Momente einer Antizipation des eigenen Todes sind eben darin vollkommen anders als diejenigen Benns oder Brügels: Es geht um Spuren bzw. Schriften, die im Todesmoment ebenso wie in einem katholischen Ministranten- bzw. Kirchenzimmer oder im Schneegeschmack sichtbar bzw. spürbar werden. Anders als bei Benn fehlt in Mayröckers Antizipation jegliche Sentimentalität, es handelt sich also um eine regelrechte Analyse einer zutiefst diffusen und wahrlich jenseits des Sagbaren angesiedelten Impression.

Alfred Kolleritsch: Über uns hinaus (1999)

Wir sind dagesessen. Die alte Eiche  
hielt uns zusammen,  
sie schickte Blätter,  
Silben des Gesprächs,  
den Raum.

Er zog uns zu den Hütten,  
zu den Geräten, der Holunderbaum  
blühte, die Linde und Fichte,  
die Augen  
verliefen sich in die Wege des Ortes.

In den Feldsträuchern erkannte ich dich,  
neben mir warst du,  
wir spürten das Licht auf, den Zuruf  
im Wind, er zeigte uns die Grenze,  
kein hohes Wort braucht sie,  
sie läuft tief in die Schatten,  
sie werfen uns mit,  
wenn wir sie werfen,  
uns verwerfend.

Der Schrecken ist,  
daß wir es erhalten, dazwischen  
sind wir, Mündung,  
die Kunde gibt, Wange an Wange:  
daß keiner entbehren muß.

Tische, Sessel und Bänke  
setzen uns aus,  
wir kennen die Leute, die Häher,  
Wespen und Mücken,

die Nachbarn am Zaun,  
und der Freund brät Schwämme.

Welch freies Feld  
für Kaktusblüten, für Dämmerung,  
Mondlicht und jeden Morgen!<sup>27</sup>

Mit dem Gedicht *Über uns hinaus* eröffnete Kolleritsch 1999 seinen Gedichtband mit dem Titel *In den Tälern der Welt*. Das Gedicht beginnt mit einer Erinnerung an eine vergangene Situation, wie das bis zum Wort „Grenze“ aus der dritten Strophe verwendete Präteritum verdeutlicht. Dann schwenkt es über zu einer im Präsens geschilderten Darstellung des zukünftig Möglichen, weshalb das Motiv der Grenze das eigentliche Zentrum des Gedichts markiert. Das Licht zeigt diese Grenze deshalb an, weil jenseits des Lichts der Schatten beginnt, wenngleich es sich dabei nicht nur um impressionistische Lichtspiele handelt: Licht und Schatten haben auch eine bildliche Funktion. Entscheidender Anhaltspunkt der Interpretation dieses dunklen Poems ist nämlich die Tatsache, dass die Grenzziehung zwischen Licht und Schatten derjenigen zwischen Rückblick und Ausblick entspricht, die sich an gleicher Stelle vollzieht. Zugleich beginnt mit dem Ausblick der Übergang von einer vertrauten zu einer neuartigen Umgebung: Die erste Strophe evoziert im Bild des Zusammensitzens unter dem Blätterdach des Baumes eine Geborgenheit im Wir-Gefühl, wohingegen sich das Ich und Du ab der dritten Strophe augenscheinlich erst in diesem Moment als Paar erkennen. Mit diesem wechselseitigen Erkennen geht das Erkennen der genannten Grenze einher, deren Zeichen die stark im Heideggerschen Jargon der „Geworfenheit“ beschriebenen Schatten sind: „sie werfen uns mit,/wenn wir sie werfen,/uns verwerfend.“

Danach wechselt das Tempus vom Präteritum zum Präsens, wobei der grammatische Bezug schwierig ist: „Der Schrecken ist,/daß wir es erhalten, dazwischen/sind wir, Mündung,/die Kunde gibt, Wange an Wange:/Daß keiner entbehren muß.“ Zur Klärung ist der Bezug des Akkusativpronomens entscheidend: Das „es“ ließe sich auf „das Wort“ aus der dritten Strophe ebenso beziehen wie auf „das Licht“. Da es sich nun um eine „Mündung“ handelt, ist davon auszugehen, dass es das Licht ist, welches „wir [...] erhalten“. Von diesem Licht scheint demnach die „Kunde“ zu berichten, „dass keiner entbehren muss“. Das Gedicht handelt also von Grenzen, die tief in die Schatten hineinreichen, und speziell dessen signifikanter Titel *Über uns hinaus* legt nahe, diese Motivik ähnlich wie bei Benn auf den Tod und die Sterblichkeit zu beziehen. Ansonsten wäre dieses Gedicht „nur“ eine lyrische Reflexion über Lichtreflexe und Schattenspiele, der transgressive Titel spielt jedoch an auf den Tod als Grenze der menschlichen Möglichkeitshorizonte, also eben dasjenige, was im Jenseits *über uns hinaus* weist. Freilich muss dies nicht zwingend so gelesen werden, man kann die Deutung auch darauf beschränken, dass diese Transgression lediglich auf einen Raum offener Möglichkeiten im Sinne einer ausstehenden Zukunft verweist.

<sup>27</sup> Alfred Kolleritsch: *In den Tälern der Welt: Gedichte*, Wien 1999, S. 5.

Wie immer dem sei, entscheidend ist das Analogon. Denn wie das Licht im Menschen „mündet“ und von dort aus zu Schatten wird, so transformiert sich im Menschen auch die alltägliche Welt des Vertrauten in ein verborgen Unbekanntes. Erkennbar wird dieses Unbekannte im Grunde nur angesichts der leitmotivischen Passivkonstruktionen: „Die alte Eiche/hielt uns zusammen“, „Der Raum [...] zog uns zu den Hütten“, „Der Wind [...] zeigte uns die Grenze“, „Die Schatten [...] werfen uns mit“, „Tische, Sessel und Bänke/setzen uns aus.“ So entsteht das Bild einer seltsam belebten Umwelt, die zugleich als offene Sphäre einen Möglichkeitsraum darstellt, der sich im Moment dieser Übergänge immer wieder neu zeigt und erkennen lässt. Dem Paar wird die Sensitivität zugesprochen, im Unterschied zu den Nachbarn diese Sphäre aufzuspüren, wie die dritte Strophe betont. Der „Zuruf im Wind“ ist wie jene Kunde, nach welcher keiner entbehren muss, also nur partiell in der menschlichen Sphäre aus „Mund“ und „Wange“ angesiedelt. Im Grunde geht diese Kunde von den umgebenden Dingen und Halbdingen aus, deren Zuruf das Paar aus „Ich und Du“ zu erspüren und als Ziel bzw. „Mündung“ diesen Signalen einen Sinn zu verleihen vermag. Dies geschieht jedoch nur deshalb, weil dieses Paar jenseits der in der fünften Strophe geschilderten Welt des alltäglich Bekannten – „Wir kennen die Leute, die Häher,/Wespen und Mücken,/die Nachbarn am Zaun“ – die in der letzten Strophe geschilderte Welt des Möglichen in ihrer Offenheit erkennt: „Welch freies Feld/für Kaktusblüten, für Dämmerung,/Mondlicht und jeden Morgen!“ Man kann daher wohl vermuten, dass in diesem Gedicht auch die intensive Beschäftigung Kolleritschs mit der Existenzphilosophie Martin Heideggers nachwirkt. 1964 promovierte sich Kolleritsch mit einer Dissertation zu dem Thema *Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit in der Philosophie Martin Heideggers*, und eben diese Differenz zwischen eigentlichem und uneigentlichem Sein scheint hier artikuliert.

## B) Das Vergangene erspüren

Was heißt es, die Präsenz der Vergangenheit zu erspüren? Die vorliegenden Gedichte machen vor allem deutlich, dass es sich bei diesem Vorgang zumeist um das Erspüren frühkindlicher Impressionen handelt: So etwa in Berthold Viertels *Das graue Tuch*, Günter Eichs *Pfannkuchenrezept* oder Harald Hartungs *Öldruck*. Alle drei Gedichte liefern uns zudem einen wichtigen Anhaltspunkt hinsichtlich der Thematik dieses Kapitels: Sie ignorieren, um dies mit Aleida Assmann zu sagen, das sogenannte „Ich-Gedächtnis“ chronologisch-biographischen Erinnerens, und fokussieren stattdessen das sogenannte „Mich-Gedächtnis“ der eher passiven, spontanen und affektuellen Erinnerung. „Während das eine verbal und deklarativ ist, ist das andere flüchtig und diffus, dabei jedoch nicht ohne Prägnanz; es appelliert eher an die Sinne als an den Verstand.“<sup>28</sup> Wie Assmanns Begriff des Mich-

<sup>28</sup> Vgl.: Aleida Assmann: *Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München 2006, S. 119f, hier S. 120.

Gedächtnisses an der berühmten Madeleine-Episode aus dem ersten Band der *Recherche du Temps perdu* Marcel Prousts bzw. dem ähnlich effektvollen Geschmack von Brausepulver in den Erinnerungen Günther Grass' orientiert ist<sup>29</sup>, so sind die erspürten Vergangenheiten bei Viertel, Eich oder Hartung allesamt sinnliche Kindheitsimpressionen. Beim Mich-Gedächtnis im Sinne Assmanns wird eine tief im Vergessen ruhende Erinnerung durch sinnliche Stimuli wie Brausepulver oder Teegebäck wieder ins Bewusstsein zurückgerufen und in Poesie verwandelt<sup>30</sup>, ähnlich sind auch bei Viertel, Eich und Hartung sinnliche Stimuli wie eben ein graues Tuch, ein Pfannkuchengeschmack oder ein Ölgemälde die Medien einer plötzlichen, also als „memoire involontaire“ beschreibbaren Erinnerung. Wir können damit sogar den Verankerungspunkt dieser Kindheitserinnerungen präzise angeben: es ist der frühkindliche Oralsinn im Sinne Hubertus Tellenbachs. Hier wäre Assmanns Theorie des Mich-Gedächtnisses zu ergänzen durch Tellenbachs eingangs dargelegte These, dergemäß der Sinn für vertraute Atmosphären und vertraute Umgebungen erstmals im frühkindlichen Oralsinn ausgeprägt und insofern aufs Engste mit gustatorischen bzw. olfaktorischen Stimuli verbunden ist.

Was hingegen geschieht, wenn ein Erinnerungsgedicht diesen Verankerungspunkt des frühkindlichen Oralsinns außer Acht lässt, verdeutlicht das 1991 entstandene Gedicht *Trance* von Gerhard Rühm. Denn im Unterschied zu den zuvor genannten Beispielen fehlt es in diesem an einem visuellen, olfaktorischen, taktilen oder gustatorischen Stimulus: Weder Brausepulver noch Pfannkuchen, weder Stoff noch Ölbild orientieren hier die Erinnerung, einzig der schrille Klang zerbrochenen Glases liefert Anhaltspunkte. Dadurch wird die Erinnerung selbst weit diffuser, es fehlen die Bilder der ursprünglichen Impression, wie sie insbesondere von Viertel und Hartung geliefert werden. Dass das Spüren der Vergangenheit weit undeutlicher wird, wenn dessen Verankerung in der kindlichen Sinneswelt nicht gegeben ist, zeigen aber auch die übrigen Gedichte dieses Kapitels. Denn die erspürte Vergangenheit kann auch dann ein geradezu enigmatisches Phänomen sein, wenn es sich um eher abstrakte Kollektiverinnerungen wie in den Gedichten Volker Brauns und Max Dauthendey handelt. Diese Gedichte erspüren die Vergangenheit als einen drückend-schwebenden Komplex, als Last bzw. als Schatten, der sich etwa als nebulöser Geist der familiengeschichtlichen (Dauthendey) bzw. als unabgegoltene Bürde einer dorfgeschichtlichen Vergangenheit (Braun) deuten, also nicht biographisch verorten lässt. In diesem Sinne wird in Volker Brauns *Landwüst* von 1971 eine politisch-historische Schuld registriert, die von der eigenen Biographie vollkommen gelöst ist, sich also nur in Form von Scham und Schande einer sprachlosen und aussätzigen Vergangenheit spüren lässt.

---

29 Ebd.

30 Ebd.

## Max Dauthendey: Unsere Toten (1910)

Nebel filtert um die Felderrunden, um die brachen,  
 Und von Nebeln wird das Fenster grau umwunden.  
 Die sonst nur in unsern Träumen nachts am Bett erwachen,  
 Unsere Toten, die des Hauses Ausweg leis gefunden,  
 Kommen herbsttags mit den Nebeln in die Türen, in die Stunden.  
 Unsere Toten, die nur lächeln, nicht mehr lachen,  
 Wollen jetzt im Grauen abgebrochene Gespräche weiterführen.  
 Wollen mit den Nebeln Wangen und Dein Kinn anrühren.  
 Ihre Arme sind Gedanken, und Du kannst die Toten näher spüren,  
 Näher jetzt als damals, wo sie noch vom gleichen Glase mit Dir tranken.  
 Alle Toten können, ohne Ende, liebend die Geschlechter führen,  
 Und sie gehen aus und ein, wie die Nebel durch geschlossene Türen.<sup>31</sup>

Man tut gut daran, sich vor dem Lesen dieser Verse die Worte Hermann Hesses in Erinnerung zu rufen, der in seiner Rezension zu Max Dauthendey's 1910 erschienenem Gedichtband *Weltspek* betonte, dessen Lyrik sei „nicht für den Verstand und die Bedürfnisse der zählenden Logik da, sondern für die Sinne.“<sup>32</sup> Es sei „die Weite und Buntheit der Welt samt ihrer heimlichen Trauer und offenkundigen Vergänglichkeit in tausend Bildern“<sup>33</sup>, welche es bei Dauthendey zu entdecken gebe. Was genau dies meint, lässt sich an *Unsere Toten* leicht erkennen. Denn der Spuk als ein Leitmotiv dieses 1910 publizierten Gedichtbandes entfaltet sich in diesem Gedicht in einer trüben Nebelatmosphäre, die ein stark isoliert wirkendes lyrisches Ich in seiner Einsamkeit und Verlassenheit zum Gedenken an die Verstorbenen motiviert. Dem Gedicht liegt der Gedanke zu Grunde, daß die vielen Freunde, die schon außerhalb des Lebens sind, aber noch seltsam darin umgehen, eine immer stärkere Macht werden, derer man sich auch in den Armen der Liebe kaum mehr erwehren kann. Das ist typisch impressionistische Stimmungslirik, hier jedoch nicht im Sinne der „schwülen Treibhaus-Atmosphäre des *Jugendstils*, mit den künstlichen Blumendüften und goldverzierten Accessoires“<sup>34</sup>, wie sie jüngst Hans-Georg Kemper als Indikator unfreiwilliger lyrischer Komik am Beispiel Richard Dehmels erarbeitete. Dauthendey bewegt sich in *Weltspek* eher auf der Ebene jenes okkulten Spiritualismus, wie er zu dieser Zeit auch etwa in Rilkes *Malte Laurids Brigge* formuliert ist, in welchem in ähnlicher Form die Toten als untote Wiedergänger aus der Vergangenheit heimkehren, wie Nebel durch geschlossene Türen wandern und an Wangen und Kinn spürbare Eindrücke hinterlassen.

31 Max Dauthendey: *Gesammelte Gedichte und kleinere Versdichtungen*, München 1930, S. 372.

32 Hermann Hesse: *Die Welt im Buch: Rezensionen und Aufsätze aus den Jahren 1911-1916*, Frankfurt am Main 1988, S. 32.

33 Ebd.

34 Hans-Georg Kemper: *Komische Lyrik – lyrische Komik: Über Verformungen einer formstrenge Gattung*, Tübingen 2009, S. 211.

## Berthold Viertel: Das graue Tuch (1929)

Zurück, zurück, ein Kind zu sein!  
 Schon hüllt das graue Tuch mich ein.  
 Ich liege auf dem Küchenschrank,  
 Die Köchin wäscht die Teller blank,  
 Marie! Fast jede hieß Marie.  
 Wien war katholisch so wie sie.

Ich lag auf ihrem grauen Tuch.  
 Sie wußte um des Sängers Fluch,  
 Die Bürgerschaft und den Taucher, und  
 Es geht ein Rad im Wiesengrund,  
 Es plätschert die Forelle,  
 Hinaus zog ein Geselle.

Da wuchs der alte Lindenbaum,  
 Da träumten wir so manchen Traum,  
 Wir schnitten's in die Rinde,  
 Wir weinten's in die Winde.  
 Ich spür es ewig am Geruch  
 Vom grauen Tuch, Marientuch,  
 Wie warm ich dort gelegen,  
 Und ohne mich zu regen.<sup>35</sup>

Das Gedicht stammt aus dem Jahre 1929, entstand jedoch nicht im eigentlichen Exil im Sinne einer Flucht vor den Nazis, da Viertel zwar seit 1928 als Drehbuchautor und Filmregisseur in Hollywood arbeitete, aber 1932 nach Europa zurückkehrte, um dort erneut Gedichte und Essays in Zeitschriften zu publizieren. Dennoch evoziert dieses Gedicht das verschwundene kindliche Sein anhand von Reminiszenzen, die unwiederbringlich verloren scheinen. Das „graue Tuch“ der Kindheit, dem Berthold Viertel im „Notizbuch Hollywood 1929“ dieses Gedicht gewidmet hat, ist also eine sinnliche Impression ganz im Sinne Hubertus Tellenbachs. Allerdings ist dieses Gedicht keine Immersion in den frühkindlichen Oral-sinn, wie wir es etwa in Eichs *Pfannkuchenrezept* oder Harald Hartungs *Öldruck* vorfinden, vielmehr sind es Zitate, die in der Erinnerung an das graue Tuch zusammenfließen und im amerikanischen Exil für Viertel aktuell werden: In der erinnerten Welt scheint der Alltag noch wie selbstverständlich eingebunden in die Tradition der Klassik und Romantik, einer Hochkultur aus Linde und Mühlrad. Auffallend ist also die enorme Intertextualität, die sich an die Kindheitserinnerung selbst knüpft: Die zweite Strophe zitiert in der zweiten Zeile im Passus „Ich wusste um des Sängers Fluch“ eine Ballade Ludwig Uhlands, die dritte Strophe zitiert Schillers Ballade *Die Bürgerschaft*, die vierte Zeile spielt an auf Schuberts *Lied von der Forelle*, die sechste Zeile zitiert Eichendorffs Lied *Die zwei Gesellen*, und schließlich

<sup>35</sup> Berthold Viertel: Das graue Tuch. Gedichte, Wien 1994, S. 270f.

variiert die erste Zeile der dritten Strophe Wilhelm Müllers *Am Brunnen vor dem Tore*.

Das „graue Tuch“ wird so zu einem Zeichen, das die Geborgenheit der Kindheit in einer längst versunkenen Welt bürgerlicher Hochbildung situiert, die in der amerikanischen Ferne und Fremde verloren scheint. Was dem lyrischen Ich vor seinem Haus in Santa Monica von dieser Welt bleibt, sei, so Johann Holzner, „das Sich-Versenken in die Natur, die Hoffnung, darin jene Ruhe zu erlangen, die das Kind im Haus gefunden hat.“ So entstände nach Holzner „die Konstruktion eines Gedichts, das aus einsichtigen Gründen auf das Fundament altbewährter poetischer Stilelemente aufbaut“ und sowohl in Reim als auch in „den anaphorischen und-Verkettungen“ vom Bedürfnis zeuge, „die in der Kindheit wahrgenommene Harmonie wieder herzustellen.“<sup>36</sup> In der Tat ist das Metrum altbewährt, also an einer der bekanntesten Kirchenliedstrophen des 16. Jahrhunderts orientiert: Der Sechszeiler aus jambischen Vierhebern mit durchweg männlicher Kadenz, der in drei Reimpaaren gleichförmig wiederholt wird. Dieses Schema ist in der Lyrik des 20. Jahrhunderts so gut wie ausgestorben, prägt aber diverse evangelische Gemeindelieder des 16. Jahrhunderts wie z. B. Spangenberg's *Ein Kind geboren zu Betlehem*. Wir dürfen daher vermuten, dass sich die so vollkommen konträre Inszenierung frühkindlicher Vergangenheit in Günter Eichs nun folgendem *Pfannkuchenrezept* von 1945 auch als Versuch eines Bruchs mit dieser vermeintlichen Harmonie lesen lässt.

#### Günter Eich: Pfannkuchenrezept (1945)

Die Trockenmilch der Firma Harrison Brothers, Chicago,  
das Eipulver von Walkers, Merrymaker & Co, Kingstown, Alabama,  
das von der deutschen Campführung nicht unterschlagene Mehl  
und die Zuckerration von drei Tagen  
ergeben, gemischt mit dem gut gechlorten Wasser des Altvaters Rhein,  
einen schönen Pfannkuchenteig.  
Man brate ihn in der Schmalzportion für acht Mann  
auf dem Deckel einer Konservenbüchse und über dem Feuer  
von lange gedörretem Gras.  
Wenn ihr ihn dann gemeinsam verzehrt,  
jeder sein Achtel,  
oh dann spürt ihr, wenn er auf der Zunge zergeht,  
in einer üppigen Sekunde das Glück der geborgenen Kindheit,  
wo ihr in die Küche schlichet, ein Stück  
Teig zu erbetteln in der Vorweihnachtszeit,  
oder ein Stück Waffel, weil der Besuch gekommen war am Sonntagnachmittag,  
spürt ihr in der schnell vergangenen Sekunde allen  
Kuchenduft der Kinderjahre, habt noch einmal

<sup>36</sup> Johann Holzner: Berthold Viertel's ‚Kalifornien‘-Gedichte, in: Jörg Thunecke (Hg.): Deutschsprachige Exillyrik von 1933 bis zur Nachkriegszeit, Amsterdam-Atlanta 1998, S. 174.

fest gepackt den Schürzenzipfel der Mutter,  
 oh Ofenwärme, Mutterwärme, – bis ihr  
 wieder erwacht und die Hände leer sind  
 und ihr euch hungrig ansieht und wieder  
 mürrisch zurückgeht ins Erdloch. Der Kuchen  
 war auch nicht richtig geteilt gewesen und immer  
 muss man aufpassen, dass man nicht zu kurz kommt.<sup>37</sup>

Nahezu beispielhaft ist in diesem Gedicht die *memoire involontaire* im Sinne Prousts umgesetzt, und zwar derart explizit, dass sich der Verdacht der Parodie nicht ganz von der Hand weisen lässt. In diesem Sinne betonte Dieter Breuer, Eich kontrastiere in diesem Gedicht die Realität des Kriegsgefangenenlagers mit einer parodistischen Verwendung antiker Metren: Die unregelmäßigen Rhythmen des ersten Teils (Rezept) gingen über in versfußmäßig regulierte Verse („Wenn ihr dann gemeinsam verzehrt“). Parodistische Verwendung des Adoneus („jeder sein Achtel“), des Trochäus („spürt ihr in der schnell vergangenen Sekunde“), schließlich ironische Anspielung auf die Metren der alkäischen Odenstrophe würden zudem im gegenrhythmischen Schlussvers unternommen.<sup>38</sup> Dass wir es hier mit einem ironischen Ton zu tun haben, verdeutlicht auch das dem ursprünglichen Titel des Gedichts eingeschriebene Enkomion: als „Ehrentafel für einen Eierkuchen“ war *Pfannkuchenrezept* anfangs entstanden.

Und doch erlaubt uns der Vergleich zu den übrigen Gedichten eine etwas andere Deutung. Denn Eich benutzt in den ersten Versen das Strukturschema eines Kochrezepts; die sprachlichen Merkmale der Rezeptform (Angabe der Zutaten, Beschreibung der Zubereitung, konjunktivische Anweisungen) gehen ein in die Darstellung eines Pfannkuchengerichts, das wiederum Auslöser für eine Kindheits Erinnerung ist. Allein daran erkennen wir einen deutlichen Impuls zur formalen Innovation, die den bisherigen Gedichten fehlt. Das Spiel mit Alltagssprache und ganz prosaischem Sprachmaterial muss also weit eher in den Kontext der Erneuerung denn in denjenigen der Komisierung gestellt werden. Freilich ist dies keine Montage, denn es handelt sich nicht um eine situationsabstrakte Kochinstruktion, vielmehr wird das Rezept in den Kontext der situativen Realität um 1945 gerückt, wie schon Günther Kirchberger betonte.<sup>39</sup> Die Zutaten wie auch die Zubereitung dieses Pfannkuchens ist also ganz auf die besonderen Verhältnisse in einem amerikanischen Gefangenenlager abgestimmt, wie sich unschwer erkennen lässt. Zwar liefert gerade diese Zweckform der Rezeptur einen deutlichen Kontrast zu jener lyrischen Rückerinnerung an schönere Kindheitstage, wie sie in weit eher konventioneller Form Berthold Viertel entfaltete. Das elementare Glücksgefühl des Essens bzw. des Sattseins wird jedoch weniger parodiert denn vielmehr elegisch gebro-

<sup>37</sup> Günter Eich, *Abgelegene Gehöfte*. Frankfurt am Main 1948. S. 34f.

<sup>38</sup> Dieter Breuer: *Deutsche Metrik und Versgeschichte*, München <sup>3</sup>1981, S. 377.

<sup>39</sup> Vgl. dazu: Günther Kirchberger: *Literarische Zweckformen im deutschen Roman des 20. Jahrhunderts*, München 1983, S. 92.

chen, wenn das Gedicht gegen Ende sogleich zurückkehrt zur unerbittlichen Härte dieser Kriegsjahre.

Volker Braun: Landwüst (1971)

Natur, wie zieht mich, mit grüner Schlinge  
 Das Blühen an, das Lodern  
 Des Winds auf den kahlen Kuppen  
 Und die harten halten mich, die verbohrt  
 Kirschbäume, auf den Schiefeln!

Aber ich geh  
 In die Wälder, wo sie am dichtesten sind  
 Auf die gelassene Erde  
 Und seh sie gedreht und gewendet  
 Von Hand, und der Hang menschlich  
 Bestanden mit grüner Erfahrung.  
 Noch unter dem Dorf  
 Unter Brachdisteln und Fladern verschollen  
 Spür ich ein Dorf  
 Meiner Vorvoreltern Schlag  
 Und aufgebrannt der Welt ein Fleck  
 Zum Leben.

Und der Berg, herzieht mich: abgerichtet  
 Für Galgen. Fingerhut  
 Welch blutiges Rot! Den harten Zügen  
 Folge ich, in der Gegend herum, Haufen  
 Leichnamen der geschlachteten Bauern.  
 Eisern noch  
 Strahlt der Morgenstern hier. Und ungestalt  
 Scheint alles Leben, wild  
 Und unbetreten die Tage.

Natürlich bleibt nichts.  
 Nichts bleibt natürlich.  
 Die Signale wachsen grün, die weichen  
 Der Äcker. Ich, der Nachfahr  
 Lauf über die grauen Entwürfe  
 Ohne Geduld. Langsam  
 Steigen die Stallungen herauf  
 Zu den Burgen der Silos, Traktoren  
 Traben unter den Peitschenlampen.  
 Ich geh, in diesem Dorf  
 Mit zureichendem Grund aus mir heraus.

Wirtsberg  
 Rundblick 360 Grad  
 Der volle Winkel der Zukunft: gefüllt schon  
 Ein Streif.<sup>40</sup>

Als Doppelbewegung des Entdeckens der eigenen historischen, autobiographischen wie auch der Schichtung der umgebenden Landschaft erfährt Volker Braun die erspürte Vergangenheit, wie sein im Band *Gegen die symmetrische Welt* veröffentlichtes Gedicht *Landwüst* zeigt. Unter der Oberfläche der Landschaft liegen mehrere Landschaften, unter dem Dorf der Gegenwart spürt das lyrische Ich das Dorf, die Dörfer der Vorfahren. Aus der Natur liest es die (Bauern-?) Kriege vergangener Zeiten heraus. In diesem Zusammenhang gewinnt eine Erläuterung von Heinz Czechowski ihre Bedeutung: Der poetisch reizvolle Name „Landwüst“ (ein bei Adorf im Vogtland gelegenes Dorf) verweise auf den Begriff Wüstung, der durch die Kriege oder Seuchen entvölkerte Dörfer und Fluren kennzeichnete, wie sie in Sachsen häufig vorkommen.<sup>41</sup> Daserspüren der historischen Schichtung der Landschaft und der historischen Schichten des eigenen Ichs bedingen sich also. Es handelt sich um einen wechselseitigen Prozess, den Volker Braun wie folgt beschrieb:

In Landwüst stelle ich mich bewusst einer Landschaft, in die ich mich natürlicherweise mischen kann. Es ist die Landschaft meiner Vorfahren, die dort vor 300 Jahren Zimmerleute und Müller waren. Ich kann da überhaupt nur reden, indem ich mich als mehr oder weniger vermischter Fortsatz dieser Geschichte sehe. Das natürliche Sich-Vermengen in Landschaft und in politische Vorgänge ist, glaube ich, eine Voraussetzung, dem Gedicht den Grad von Wahrhaftigkeit zu geben, der Poesie ausmacht.<sup>42</sup>

Ausgangspunkt ist dabei der Besuch eines Aussichtspunktes „auf den kahlen Kuppen“, welcher diese Reflexion einer politischen Vorgeschichte auslöst. Zunächst schlägt sich das lyrische Ich ins Abseits, in die „dichteste“ Stelle der Wälder, wo dann unter der „gedreht und gewendet(en)“ Erde dieses Dorf der Vorvorfahren spürbar wird. Es ist eine verbrannte Erde, „blutiges Rot“, gezeichnet von den „Haufen Leichnamen der geschlachteten Bauern“, deren Leiden hier – vor dem Hintergrund eines wohl marxistischen Geschichtsdenkens – vom lyrischen Ich erspürt werden. Und doch ändern sich die Zeiten, denn „Natürlich bleibt nichts, nichts bleibt natürlich“, der also sogleich erfasste Wandel der Dinge lässt den Dichter angesichts seiner Langsamkeit gar ungeduldig werden. Der „Nachfahr [...] ohne Geduld“ hat nämlich noch viel zu tun: „Wirtsberg/Rundblick 360 Grad/Der volle Winkel der Zukunft: gefüllt schon/Ein Streif.“ Man mag darin die „sozialistische“ Variante unseres Motivs sehen, insofern Braun der hier erspürten Vergan-

40 Volker Braun: *Gegen die symmetrische Welt*. Gedichte, Halle (Saale) 1974, S. 29f.

41 Heinz Czechowski: *Bleibendes Landwüst*. Zur Lyrik Volker Brauns, in: *Sinn und Form* 25 (1973). H. 4., S. 900-915, hier S. 914.

42 Zitiert nach: Silvia Schlenstedt: *Das Wir und das Ich*. Interview mit Volker Braun, in: Anneliese Löffler (Hg.), *Auskünfte*. Werkstattgespräche mit DDR-Autoren, Berlin Weimar 1974, S. 324.

genheit eine Perspektive auf die Zukunft ergänzt, statt sich ganz in der Reminiscenz zu verlieren, wie dies etwa bei Eich, aber auch im folgenden Gedicht Harald Hartungs geschieht.

Harald Hartung: *Öldruck* (1973)

Am Wasserwerkeich die dünne  
Lache auf dem Eis: ich sehe  
immer ein anderes Bild den  
billigen Öldruck

überm Bett der Eltern: ein Teich  
wie dieser doch schwarz mit Wasser-  
rosen und im bekränzten Kahn  
fleischige Engel

rosige Hintern die heftig  
hüpfen wie vorm Spiegel  
jemand der im Bild sich überm Bootsrand  
beugt in das Wasser

wo Lichter zittern von soviel  
Musik und dann ist die Reihe  
zu hüpfen schon an ihm und im  
Sack wie die andern

Kinder hüpf er und fällt und spürt  
Gras oder Haar, bleibt im Gefühl  
Jahre liegen oder geht als  
Fremder vorüber<sup>43</sup>

Es ist nicht ganz einfach zu ermessen, was in diesem Gedicht eigentlich „geschieht“, aber sehr wahrscheinlich geht es um einen Erinnerungsakt, ausgelöst durch eine Wasserlache, welche sich auf der Eisschicht eines gefrorenen Wasserwerkeiches gebildet hat. Diese Lache ist im Gedicht der Stimulus einer regelrechten Zeitreise, die das lyrische Ich zunächst in ein Ölbild über dem Bett seiner Eltern führt. Ausgelöst wird diese Zeitreise durch assoziative Verknüpfung, gleicht doch der Wasserwerkeich jenem Teich auf dem elterlichen Ölbild, der sich dem lyrischen Ich in der Erinnerung aufdrängt. Diesem ersten assoziativen Sprung folgt ein zweiter, der gleichfalls aus dem Vergleich resultiert: Wie die fleischigen Engel mit ihren rosigen Hintern auf dem Bild über dem elterlichen Bette hüpfen, so hüpf im direkten Anschluss ein kleiner Junge beim Sackhüpfen mit den anderen Kindern. Dass es sich also in *Öldruck* nicht um eine Bildbeschreibung, sondern ganz im Gegenteil um eine über diese doppelte Assoziation entfaltete Kindheitserinnerung handelt,

<sup>43</sup> Harald Hartung: Aktennotiz meines Engels: Gedichte 1957-2004, a. a. O., S. 85.

stellte Harald Hartung zwölf Jahre später, in seinen 1985 erschienenen *Notizen im Glashaus* fest:

Ein silbenzählender Vers hat ja rhythmische Möglichkeiten, die der metrisch festgelegte nicht besitzt: er kann rhythmisch straff, ja starr sein, aber auch kolloquial-entspannt. Auch Regeln, die verborgen sind oder nicht wahrgenommen werden, sind ja Regeln: Sie schaffen Bedingungen, unter denen die Spannung steigt, die Torsion aber zugleich den Anschein von Natürlichkeit behält. Zuviel Hindernisse verlangen allzu kunstvolle Sprünge. Ich denke lieber an einen leichten Taumelschritt oder ans Sackhüpfen – eine Kindheitsszene:

und dann ist die Reihe/ zu hüpfen schon an ihm und im/ Sack wie die andern/ Kinder hüpfen er und fällt und spürt/ Gras oder Haar...<sup>44</sup>

Was diese Notiz so spannend macht, das ist Hartungs Verknüpfung der Kriterien silbenzählender, d. h. nicht metrisch festgelegter Lyrik mit dem kindlichen Spiel. Beides scheint demnach also auch in *Öldruck*, aus dem Hartung an dieser Stelle illustrierend zitiert, angelegt zu sein. Insofern ist zu vermuten, dass auch der Begriff der Torsion in irgendeiner Form auf *Öldruck* bezogen ist: Als Torsion werden ja bekanntlich Sachverhalte bezeichnet, die mit einer (Ver-)Drehung zusammenhängen, und eben dies geschieht auch in den doppelten Wendungen des Gedichts. Die Sprünge, die das von strenger Metrik befreite Gedicht auf sprachlich-rhythmischer Ebene vollzieht, entsprechen demnach den assoziativen Sprüngen vom Wasserwerkeich über das elterliche Ölbild bis hin zu den Szenen aus der frühen Kindheit. In der Tat wird hier das Vergangene nicht durch eine einfache Assoziation evoziert, sondern durch eine regelrechte Torsion, durch eine doppelte Drehung, um im Bild zu bleiben.

Gerhard Rühm: Trance (1991)

auch wenn man mich zu sehen glaubt  
 ich bin nicht da  
 ich bin auf reisen  
 das glas zerbrach  
 schrill  
 doch danach  
 war es nicht still  
 es klang nach totgeglaubten weisen  
 nach bildern blass  
 in einem alten buch  
 nicht dinge mehr  
 nur ihr geruch  
 nun such  
 ich  
 mich

<sup>44</sup> Harald Hartung: *Deutsche Lyrik seit 1965*, München 1985, S. 230.

als kleines kind  
 taste  
 kann nichts sehen  
 spüre nur den wind  
 ein weiches wehen  
 spielt im haar  
 ich bin nur schaum  
 es weht und weht  
 ich sehe kaum  
 hör nur was war  
 nur leise hört man es  
 doch laut genug  
 etwas das geht  
 und immerzu zum brunnen geht  
 und immer mit demselben krug<sup>45</sup>

Dass das Erspüren des Vergangenen keiner haptisch, gustatorisch oder olfaktorisch erfassbarer Dinge bedarf, sondern auch etwa durch den Klang bzw. das Geräusch als eines Halbdings ausgelöst werden kann, dies verdeutlicht das Gedicht *Trance* von Gerhard Rühm. Denn hier ist es nur das schrill zerbrechende Glas, dessen flüchtiges Geräusch eine Erinnerung an „totgeglaubte weisen“ und „blasse bilder“ heraufbeschwört. Allerdings ist auffallend, wie wenig Orientierung es ohne die in den übrigen Gedichten dieses Kapitels durchweg vorhandenen Medien für das lyrische Ich im flashback zu geben scheint. Es bewegt sich tatsächlich wie im Trance, jenem schlafähnlichen Bewusstseinszustand, bei welchem man paradoxerweise zugleich höchst konzentriert ist, da man sich meist sehr intensiv mit einer spezifischen Thematik beschäftigt. Was dabei freilich verwundert, ist das im Unterschied zu den übrigen Gedichten völlige Fehlen einer wirklichen Kindheitserinnerung: Die einzig anschauliche Szene in den letzten zwei Zeilen ist ja im Grunde nur die Variation einer Spruchweisheit – Der Krug geht solange zum Brunnen bis er bricht –, aber sicherlich kein konkretes Bild aus der Kindheit.

In diesem Zusammenhang sei daran erinnert, dass Rühm, der ja nebenbei auch Maler ist, ein Bild gleichen Titels – also *Trance* – in einer Ausstellung führte, die Bilder unter dem Stichwort „Erotische Symmetrie“ bzw. „Autoerotisches Konzentrationsbild“ versammelte. In dieser Sammlung zerschneidet Rühm Fotos zu Collagen, welche dann als Vorlagen durch Zeichnungen und schriftliche Titel ergänzt werden. Diese einfühlsame Form des experimentellen Gestaltens scheint auch im Gedicht *Trance* eine wesentliche Rolle zu spielen, denn auch dieses überführt ein Motiv – die sinnliche getriggerte Kindheitserinnerung – in ein neues Medium: Die Spruchweisheit. Die Analogie besteht jedoch nicht allein in der Überführung eines Motivs vom realistischen ins abstrakte Medium, sondern generell in der Technik des Verwischens, der Verunklarung.

<sup>45</sup> Gerhard Rühm: *Gesammelte Werke*: 1.1. Gedichte, hg. v. Michael Fisch, Berlin 2005, S. 612.

## C) Die Zeit erspüren

Nach Heidegger lässt sich die Zeit nur deshalb spüren, weil sie aufs Engste mit den Stimmungen und Befindlichkeiten des Menschen verknüpft ist. Von diesen werden in *Sein und Zeit* vor allem Angst und Furcht analysiert, aber – in § 68 b) unter der Überschrift *Die Zeitlichkeit der Befindlichkeit* – auch „Phänomene wie Überdruß, Traurigkeit, Schwermut, Verzweiflung“<sup>46</sup> illustrierend genannt. Entscheidend ist bei dieser Analyse, dass Heidegger zwei unterschiedliche Kognitionsformen nennt, mittels derer die eigentliche Zeitlichkeit in ihren spezifischen Ekstasen der Zukunft und der Gewesenheit erfahren würde: Das auf die Zukunft bezogene Verstehen und die auf die Gewesenheit bezogene Wiederholung. Anders gesagt: „Das Verstehen gründet primär in der Zukunft, die Befindlichkeit dagegen zeitigt sich primär in der Gewesenheit.“<sup>47</sup> Nach Heidegger müsse zudem ‚die theoretische ‚Vorstellung‘ eines kontinuierlichen Jetzt-Flusses ferngehalten“ bzw. ausgeblendet werden, um diese existentiellere Form der Zeitlichkeit zu erfassen. Anders gesagt: Das Erspüren der Zeit setzt das Ausblenden der Kontinuität voraus, ist also nur möglich anhand der Wahrnehmung der sich in der „Sorge“ entgegen aller chronologischen Logik überschneidenden Dimensionen der Gewesenheit, der Gegenwart und der Zukunft. Nun wird das Abstraktum der Zeit auch in den vorliegenden Gedichten anhand der Gewesenheit und der Zukunft bzw. dem Verstehen und der Wiederholung erfahren: Bei Hofmannsthal etwa zeigt sich die Wiederholung in einer dreimal gleichen Situation, die das lyrische Ich als siebenjährigen Knaben, als Siebzehnjährigen und als aktuelles Ich einen nächtlichen Weg gehen und Erinnerungen aufsteigen lässt. Recht ähnlich basiert auch bei Walter Helmut Fritz das Erspüren der Zeitlichkeit auf dem von Heidegger betonten Prinzip der Wiederholung, wenn im Gedicht *Heute Abend* die Zeitlichkeit auf dem schon unendlich häufig zurückgelegten Heimweg erspürt wird: „Der Zaun, die Telefonzelle, wie sind sie nah/auch die Häuser, an denen ich vorbeigehe,/verändert, unverändert seit Jahren.“

Bei Rilke und Kolleritsch dagegen geht das Erspüren der Zeit aus der Erwartung bzw. dem Warten, also dem Heideggerschen „Verstehen“ hervor. Wie die Zeit immer eine Zeit zu etwas, so ist das Warten auch ein Warten auf etwas. Aber dieses Warten ist sowohl bei Rilke wie bei Kolleritsch dadurch ausgezeichnet, dass ihm die Erfüllung fehlt. Die reine Passivität des bloßen Wartens erfährt so gewissermaßen die Leere als eine Zeit, die in ihrer Dauer zu entgleiten scheint. Darum heißt es bei Rilke, dass die *Perlen entrollen*, nämlich die der Möglichkeit nach kostbaren, in Wirklichkeit aber wertlos gebliebenen Augenblicke, deren Erfüllung nutzlos verstreicht. So bleibt ein Motiv, welches auch Kolleritsch variiert: Das Verrinnen der Zeit im Warten, welches im Bild der Spinne seinen klassischen Topos hat, in deren Zeichen bei Kolleritsch schließlich auch die Selbstwahrnehmung des Wartenden mündet.

<sup>46</sup> Heidegger: *Sein und Zeit*, a. a. O., S. 345.

<sup>47</sup> Ebd., S. 340.

Natürlich ist das Erspüren der Zeit anders als in Heideggers *Sein und Zeit* hochgradig elegisch, und zwar in allen sieben Fällen, speziell aber bei Günter Eich und Karl Krolow. Dies dürfte wohl vor allem dem Umstand geschuldet sein, dass beider Texte in jener epochalen „Zwischenmoderne“ zwischen Magischem Realismus und Trümmerliteratur entstanden, die sich nach Burkhard Schäfer durch einen „Interim-Charakter“ auszeichnet. In diesem Sinne ist das *Heute* von Krolow keine emphatische Erkundung reiner Gegenwart, sondern ein von diesem Interim schwer gezeichneter Moment, dessen inhärente Vergänglichkeit jedes Erleben behindert und zerstört. Gerade die idyllisch-instantanen Naturerfahrungen der *Kolonne*-Dichtung werden durch diesen Interim-Charakter endgültig als Täuschung desavouiert, weshalb etwa Hans Egon Holthusen in der Lyrik Krolows „ein Zeiterlebnis von tief elegischer Schwermut, ein bis zum baren Nihilismus gesteigertes Vergänglichkeitsgefühl“<sup>48</sup> angelegt sah. Ähnlich inszeniert auch Günter Eich seine Gedicht als Dokument einer transitorischen Übergangszeit, die ihren signifikanten Ausdruck findet im Titel des Gedichts: *Veränderte Landschaft*. Das diese Form der Zeitwahrnehmung ein derart hermetisches Gedicht entstehen ließ, führt uns zudem wieder zu jener bereits mehrfach formulierten Frage: Welche Rolle spielt für den Abstraktionsgrad hermetischer Lyrik der Vorgang des Erspürens und Darstellens von Zeit?

Hugo von Hofmannsthal: Der nächtliche Weg (1899)

Ich ging den Weg einmal: da war ich sieben,  
So arm und reich!  
Mir war, ich hielt ein nacktes Schwert in Händen  
Und selbst die Sterne bebten seinem Streich.

Mit siebzehn ging ich wiederum den Weg  
Erst recht allein:  
Ein Etwas huschte in den blassen Winden,  
Von oben kam der fremden Welten Schein.

Nun führ ich dich, du spürst nur meine Hand:  
Einst war ich sieben ...  
Und das Vergangne glimmt, von Geisterhand  
Mit blassem Schein ins Dunkel hingeschrieben!<sup>49</sup>

Das Gedicht beschreibt ein Déjà-vu-Erlebnis, das sich in dem Gefühl äußert, eine bestimmte Situation schon dreimal erlebt und gesehen zu haben. Dabei bezieht sich dieses Gefühl der Wiederholung weniger auf das Beschreiten eines bestimmten Weges, den das lyrische Ich sowohl als siebenjähriger Knabe wie auch als sieb-

48 Hans Egon Holthusen: Ja und Nein. Neun kritische Versuche, München 1954, S. 111.

49 Hugo von Hofmannsthal: Gedichte, Dramen, Frankfurt am Main 1980, S. 196.

zehnjähriger Jüngling und als aktuell Sprechender zurücklegte. Entscheidender ist vielmehr der Vergleich eines jeweils dominanten Gefühls: Der Knabe meint, noch die Sterne erzitterten ob der Hiebe seines Schwertes; dem Siebzehnjährigen scheint die räumliche Umgebung von plötzlich vorbeihuschenden Wesen und fremden Welten durchzogen, und ähnlich erfährt auch der aktuelle Sprecher dieser Zeilen diese Vergangenheit als quasi lebendige, d. h. „ins Dunkel hingeschrieben(e)“ Atmosphäre. Was sich also wiederholt, das ist das mit diesem Weg verknüpfte Raumgefühl, welches sich mit Theodor Lipps als „Raumseele“, mit Ludwig Binswanger als „gestimmter Raum“ oder mit Hermann Schmitz als „Gefühlsraum“ beschreiben ließe. Zugleich geleitet der aktuelle Sprecher eine als Du adressierte Begleitperson auf diesem Weg, beleuchtet von dem scheinbar immergleichen Schein fremder Welten. Während sich jedoch diese Begleitperson nur an der leiblich erfahrenen Gegenwart des lyrischen Sprechers orientiert, also „nur“ dessen Hand spürt, weckt die Erinnerung im lyrischen Ich selbst jene genannten Situationen. Insofern also basiert die im leitmotivischen „Schein“ angedeutete Aura dieses Weges auf der Vergangenheit: Sie scheint wie „von Geisterhand/Mit blassem Schein ins Dunkel hingeschrieben.“ Dennoch aber ist hier keine wehmütige Sehnsucht nach der Kindheit artikuliert, vielmehr scheint die Vergangenheit in ihrer auratischen Stimmung die gesamte Gegenwart zu erfüllen. Eben darum aber ist dieses Gedicht eines, welches die Zeit erspürt: Nicht als vergehende bzw. gar vernichtende, sondern als Fluidum, welches wesentlich vom Prinzip der Dauer, des Andauerns geprägt ist.

Rainer Maria Rilke: Perlen entrollen (1912)

Perlen entrollen. Weh, riß eine der Schnüre?  
Aber was hülf es, reih ich sie wieder: du fehlst mir,  
starke Schließe, die sie verhielte, Geliebte.

War es nicht Zeit? Wie der Vormorgen den Aufgang,  
wart ich dich an, blaß von geleisteter Nacht;  
wie ein volles Theater, bild ich ein großes Gesicht,  
daß deines hohen mittleren Auftritts  
nichts mir entginge. O wie ein Golf hofft ins Offne  
und vom gestreckten Leuchtturm  
scheinende Räume wirft; wie ein Flußbett der Wüste,  
daß es vom reinen Gebirg bestürze, noch himmlisch, der Regen, –  
wie der Gefangne, aufrecht, die Antwort des einen  
Sternes ersehnt, herein in sein schuldloses Fenster;  
wie einer die warmen  
Krücken sich wegriß, daß man sie hin an den Altar  
hänge, und daliegt und ohne Wunder nicht aufkann:  
siehe, so wälz ich, wenn du nicht kommst, mich zu Ende.

Dich nur begehrt ich. Muß nicht die Spalte im Pflaster,  
wenn sie, armselig,  
Grasdrang verspürt: muß sie den ganzen

Frühling nicht wollen? Siehe, den Frühling der Erde.  
 Braucht nicht der Mond, damit sich sein Abbild im Dorfteich  
 fände, des fremden Gestirns große Erscheinung? Wie kann  
 das geringste geschehn, wenn nicht die Fülle der Zukunft,  
 alle vollzählige Zeit, sich uns entgegenbewegt?

Bist du nicht endlich in ihr, Unsägliche? Noch eine Weile,  
 und ich besteh dich nicht mehr. Ich altere oder dahin  
 bin ich von Kindern verdrängt...<sup>50</sup>

Rilkes Gedicht *Perlen entrollen* aus dem Jahr 1912 entfaltet im Vergleich zu Hofmannsthal einen gänzlich anderen Bezug zur Zeit: Nicht die Erinnerung, sondern die Erwartung steht hier im Mittelpunkt der Zeiterfahrung. Speziell am Schluss des Gedichtes wird dieser Zusammenhang zwischen Erwartungshaltung und Zeiterfahrung explizit gemacht: Wie kann das Geringste geschehn, wenn nicht die Fülle der Zukunft, alle vollzählige Zeit, sich uns entgegenbewegt? Diese Frage ist diejenige des nutzlos Wartenden, dem sich die erwartete Geliebte hartnäckig verweigert, und mit ihr die „Fülle der Zukunft“ als notwendiges Element für die „vollzählige Zeit“. So aber bleibt nur das Fragment, welches schon der Titel artikuliert und die erste Strophe expliziert: „Perlen entrollen. Weh, riß eine der Schnüre?/ Aber was hülf es, reih ich sie wieder: du fehlst mir,/starke Schließe, die sie verhielte, Geliebte.“ Mit diesem anschaulichen Bild ist vor allem angespielt auf die Funktion der Erfüllung einzelner sehnsüchtiger Momente: Die Erfüllung ist eben jene verbindende Schnur, die riss, weshalb nun die zur Kette aufgereihten Perlen durcheinander rollen. Und so lange das Erwartete ausbleibt bzw. sich nicht erfüllt, scheint es sinnlos, die entrollenden Perlen wieder aufzureihen, denn es fehlt deren Bindung an die Kette, sie würden nur aufs Neue auseinanderfallen. Rilke artikuliert also ein dem Hofmannsthalschen Gedicht vollkommen konträres Zeitgefühl: Fügten sich in *Der nächtliche Weg* die einzelnen Momente der Zeit sinnhaft zusammen, so dominiert in *Perlen entrollen* im Gegenteil das Bild eines hoffnungslosen Entrinnens ihrer temporalen Bestandteile.

Eben diese Deutung bietet die zweite Strophe des Gedichtes selbst an: „War es nicht Zeit?“ Ergänzt man diese suggestive Frage um die wohl fehlende Präposition, dann war es Zeit *zu* etwas, Zeit also, *etwas zu tun*. Auch diesbezüglich fällt die Differenz zu Hofmannsthal ins Gewicht: Bei Rilke geht es ausschließlich um eine extreme Sehnsucht, die in der Hofmannsthalschen Zeiterfahrung gerade fehlte. Wo sich also bei Hofmannsthal die Zeit erfüllt, scheint sie bei Rilke in der schmerzlichen Sehnsucht zu entgleiten, die Perlen entrollen, die kostbaren, aber nutzlos verstreichenden Augenblicke bleiben leer. Allerdings verbleibt das Gedicht keineswegs im klagenden Ton, sondern transformiert diese Situation in die Gesetzmäßigkeit nahezu ontologischer Gleichnisse, wie sie schon Otto F. Bollnow in seiner Studie zu Rilke identifizierte: „Der Vormorgen wartet auf den Sonnenaufgang, der Zuschauer im Theater wartet auf den Auftritt, der beengte Meeressgolf auf das freie

<sup>50</sup> Rainer Maria Rilke: Werke: Gedichte 1910 bis 1926, Frankfurt am Main 1996, S. 39.

Meer jenseits des Leuchtturms, das Flußbett auf den Regen, der Gefangene auf den aufgehenden Stern, und so auch der Dichter auf die Geliebte.“<sup>51</sup>

Mit der dritten Strophe beginnt dann die Legitimation dieser sehnsüchtigen Bilder: Es ist ein einzig auf die Geliebte fokussiertes Begehren, wie es gleichfalls in der Natur als elementare Gesetzmäßigkeit vorherrscht: Jeder Drang braucht eine Erfüllung. Wenn daher die kleine Spalte im Pflaster den Grasdrang verspürt, dann braucht sie zur Erfüllung den Frühling, um so das Gras aus ihrem bißchen Erde aufsprießen zu lassen. Eine in diesem Sinne über alles Einzelne hinausgehende Erfüllung braucht auch der Mond, um etwas ähnlich Unauffälliges – das Spiegelbild des Mondes im Dorfteich – zu vollbringen: Er braucht das Licht der Sonne. Leicht lässt sich an diesen Verallgemeinerungen ermessen, dass Rilkes Gedicht eine Liebessehnsucht in eine hochkomplexe Philosophie der Zeitlichkeit transformiert, deren zentrale Frage Bollnow wie folgt zusammenfasst:

*Wie kann das Geringste geschehn, wenn nicht die Fülle der Zukunft, alle vollzählige Zeit, sich uns entgegenbewegt?* Jedes einzelne Geschehen wird nur dadurch möglich, daß es in ein größeres Ganzes einbezogen ist, dessen Fülle ihm, es ermöglichend, entgegenkommt. So spricht Rilke, an die biblische Wendung von der *Fülle der Zeit* anspielend, von der *Fülle der Zukunft*: das sind nicht die einzelnen kommenden Ereignisse, sondern die ganze Zukunft in ihrer überzeitlichen Einheit auf einmal, oder er spricht von der *vollzähligen Zeit*, in der das Nacheinander von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft aufgehoben und in voller Gleichzeitigkeit gegenwärtig ist.<sup>52</sup>

Unschwer lässt sich an dieser Deutung Bollnows die Übertragung des Heideggerischen Begriffes der Zeitlichkeit auf das Gedicht Rilkes erkennen. Dies wird ersichtlich anhand der von Bollnow sogenannten „vollzähligen Zeit, in der das Nacheinander von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft aufgehoben und in voller Gleichzeitigkeit gegenwärtig ist“: Genau dies meint Heidegger mit dem eingangs skizzierten Begriff der Sorge. Wir haben jedoch bereits betont, dass diese vollzählige Zeit bei Rilke – anders als im Gedicht Hofmannsthals – eben nicht erfüllt wird. Der elegische Ton hat sogar eben diese Unvollständigkeit zur Voraussetzung, wie neben dem Gedicht Rilkes auch Karl Krolows Gedichtzyklus *Heute* von 1950 zeigt, den wir nun auszugsweise zitieren und analysieren werden.

Karl Krolow: Heute (1950; Auszug)

Unausdenkbar: ein Tag wie ein Leib, der aus Gras,  
Aus duftendem Grase gehöhlt ist im heißen August,  
Der mit leuchtender Anmut – ein Scherben aus rötlichem Glas –  
Die Luft spannt und lockert, die sich zu rühren gewußt  
Über der Welt der Minute, den sanften und langsamen Gesten  
Eines Manns, einer Frau, die ihre Herzen erpfeßten. Heute!

<sup>51</sup> Otto F. Bollnow: Rilke, Stuttgart 1956, S. 320.

<sup>52</sup> Ebd.

Du Antlitz des Glücks mir, das niemand verletzt  
 Alles ist möglich und da und wird schon entführt.  
 Vögel und Sterne: sie werden aufs Haupt mir gesetzt,  
 Kampfergeruch der Insekten hab ich als Himmel gespürt.  
 Und ich leb in der Mitte der schönen Vernunft, bei Gefühlen,  
 Die in des Schweigens abstraktem Gestein die Stirne mir kühlen.

An die Wand gelehnt einen Augenblick lang, an das Jetzt, wie ein  
 Fahrrad, die Leiter des lunchers oder gebündeltes Stroh!  
 Ganz einfach ein Gegenstand ohne Zeit, ohne Angst, und allein  
 Mit der Lepra des Steins in der Mauer, ihrem Aussatz, und so  
 Auf das Vergessen zu hoffen, auf das Ertrinken im Heute  
 Der leblosen Fremde, den Fliegenschwärmen zur Beute!

Heute und Jetzt. Und der Aussatz, der überall frißt:  
 Zeit, die mir stirbt, meine Straße mit Speichel befleckt,  
 Speichel der Schwermut, du Zeit, die sich gnadenlos mißt  
 Mit einem Tag im August, einem duftenden Leib, der sich streckt,  
 Sanftem Sklaven der Vögel und leichter Geräusche  
 Seligen Windes von oben, an dem ich mich täusche.<sup>53</sup>

Was sich nach Hermann Korte in diesem Gedicht Karl Krolows artikuliert, sei „ein Abschied von der metaphysischen Grundstimmung, welche die Naturlyrik fast zwanzig Jahre lang beherrscht hatte.“<sup>54</sup> Vor allem das ekstatische Zeitbewußtsein der „magischen“ Naturlyrik wird hier entwertet, denn über die Ungültigkeit einer idyllischen Naturerfahrung im Sinne etwa Wilhelm Lehmanns macht sich das lyrische Ich keine Illusionen. Dieses an Gottfried Benns *Melancholie*-Gedicht erinnernde Thema der Enttäuschung idyllischen Naturglücks wird schon in der Anfangsstrophe dieses Gedichtzyklus angedeutet: Sie entwickelt sich von der Beschreibung der Welt als Idylle zur Reflexion einer fast metaphysischen Problemstellung. Darin zeigt sich Krolows eigener geistiger Entwicklungsgang vom Naturlyriker im Sinne der Kolonne-Dichter hin zu jenem von Rolf Paulus und Gerhard Kolter sogenannten „gedämpften, melancholischen Existentialismus der Nachkriegszeit“<sup>55</sup>. Diese andere Sicht bricht im Zyklus *Heute* mit der dritten Strophe fast schlagartig als neue Erkenntnis in die anfängliche Naturhingabe ein, wie schon Klaus Weissenberger in seiner Studie zur Elegie bemerkte. Das Element der Zeitlichkeit lasse dabei den Erlebenden aus seiner Idylle herausfallen, Zeit sei nicht länger jene erfüllte Jahreszeit, sondern vielmehr der Ausdruck einer Vergänglichkeit, die verfremdend auf die idyllische Lebenshaltung einwirke.<sup>56</sup> In den beiden Schlußstrophen formuliert Krolow erneut sein Anliegen, der Welt zu begegnen, da die idyllische Haltung sich als nicht adäquat erwiesen hat. Das „Heute“ soll wieder erfahren werden, aber ohne seine Bedingtheit in der Zeit. Dieses Erfassen gleicht der photographischen Mo-

53 Karl Krolow: *Gesammelte Gedichte: Poems. 1944-1964*, Frankfurt am Main 1985, S. 42.

54 Hermann Korte: *Geschichte der deutschsprachigen Lyrik seit 1945*, Stuttgart 2004, S. 22.

55 Rolf Paulus u. Gerhard Kolter: *Der Lyriker Karl Krolow*, Bonn 1983, S. 31.

56 Klaus Weissenberger: *Formen der Elegie von Goethe bis Celan*, Bern 1969, S. 126.

mentaufnahme, und „der Gegenstand ohne Zeit, ohne Angst“ ist tot und in diesem Sinne „Lepra des Steins in der Mauer, ihr Aussatz“. Es bleibt dann nur die Hoffnung „auf das Ertrinken im Heute der leblosen Fremde“.

Auffallend ist an diesem Gedicht zweifellos der fast lehrbuchmäßige Anapäst: „Vegetarisch lebt selten die Löwin im Büsch“, nach diesem Prototyp fügt sich die erste Strophe mit dem Schema: x x X x x X x x X x x X. Auch die äußere Form wird beiden Gehalten gerecht, da die variierenden Sprechhaltungen ihre entsprechende Form finden. Die resultative und verdichtende Funktion des Reimpaars kommt vor allem in der zweiten Hälfte dieses Teils zur Geltung und dämpft die Sprechhaltung. Gleiches gilt für die Metaphorik: „Tag“ wird mit „Leib“ verglichen, woraus sich eine ganze Kette von Metaphern zur genaueren Definition des Leibes entfaltet. Dabei jedoch bricht die Zeit in ihrer Zeitlichkeit jedes Erleben, insofern sie dieses wie eine Art Aussatz behaftet und zerstört. Durch sie wird die idyllische Daseinsform zur Täuschung. Holthusen nennt dieses Fazit: „ein Zeiterlebnis von tiefer elegischer Schwermut, ein bis zum baren Nihilismus gesteigertes Vergänglichkeitsgefühl.“<sup>57</sup> Wie einflussreich dieser Paradigmenwechsel des jungen Karl Krolow auf einen Autor wie etwa Günter Eich gewesen ist, zeigt dessen fünf Jahre nach Krolows *Heute* entstandenes Gedicht *Veränderte Landschaft*.

#### Günter Eich: Veränderte Landschaft (1955)

Die Schwermut kommt von Süden,  
daß wir die Schneefelder sehen  
und die Waldblößen,  
die Stellen im Herzen,  
die vergessen sind,  
Baumgruppen des Zweifels,  
die geschwungenen Wege der Zuversicht  
und die Zäune der Armut.

Ob die Toten den Föhn spüren,  
zeigen die Brachfelder an.  
(Es ist verschieden  
wie die Schneeereste verschieden sind.)  
Die Nachricht der Maulwurfshügel  
wird noch weitergegeben,  
aber nicht mehr gültig sind  
die Namen der Dörfer.<sup>58</sup>

In den Metaphern dieses Gedichtes spiegelt sich der Gedanke des Rests, des Reliktes: Baumgruppen, Waldblößen, Schneefelder, Brachfelder, Maulwurfshügel, all dies sind Zeichen einer von der Natur eingeholten und vom Zahn der Zeit reamor-

<sup>57</sup> Hans Egon Holthusen: Ja und Nein. Neun kritische Versuche, München 1954, S. 111.

<sup>58</sup> Günter Eich: Gesammelte Werke, Band I: Die Gedichte; Die Maulwürfe, a. a. O., S. 93.

tisierten Kulturlandschaft, die wir mit Burkhard Schäfer auch als „Ruderalflächen“ bezeichnen können.<sup>59</sup> Solche Ruderalflächen identifizierte Schäfer als Zeichen des epochalen Interims, des Übergangs, dessen Stellenwert auch im Gedicht unverkennbar ist: Aus diesem speist sich offensichtlich jene das Gedicht einleitende Schwermut. Diese dient zum einen dazu, dieses Vergessene und seine Überreste zu erkennen, wie das als „damit“ übersetzbare faktische „dass“ der zweiten Zeile verdeutlicht. Zugleich aber erweckt diese Schwermut den Zweifel, die Zuversicht und die Armut, die als Charakterzüge in den Genitivkonstruktionen der ersten Strophe metaphorisch eingeflochten sind in die hier beschriebene ruderale Landschaft. So entsteht Kahlschlag-Lyrik im besten Sinne des Wortes, beschreibt und variiert dieses Gedicht doch systematisch jene aus der Forstwirtschaft bekannten Flächen, in welcher nach einer Rodung sämtliche Gehölze, Bäume und Sträucher dauerhaft entfernt wurden. Anders als in Eichs für die Kahlschlag-Lyrik so zentralem Gedicht *Inventur* ist hier jedoch nicht die berühmte „Stunde Null“ beschrieben, sondern eben eine von der inzwischen fortgeschrittenen Zeit *Veränderte Landschaft*.

Ob sich diese im Prozess der Regeneration oder aber der endgültigen Verwesung befindet, ist schwer zu sagen: Eben dies aber scheint die zentrale Frage des Gedichtes. Insofern jedoch sind die hier beschriebenen Relikte auch als Zeichen zu verstehen, wie insbesondere die zweite Strophe verdeutlicht. Die Brachfelder, also jene Grundstücke, die sich einst in menschlicher Nutzung befanden, dann jedoch aufgegeben wurden, hinterlassen nicht nur Spuren ihrer Geschichte, sondern geben zugleich sachdienliche Hinweise bzgl. der Frage, ob „die Toten den Föhn spüren“. Wie immer man diese seltsame Frage auch deuten mag, auffallend ist in jedem Fall die in diesem Gedicht jeweils zu Beginn der Strophen angedeutete Perspektive Richtung Süden, Richtung Wärme, Richtung hangabwärts gerichteter Fallwinde. Ob damit zugleich eine optimistische Perspektive inmitten der gerodeten Landschaft angezeigt ist, scheint allerdings zweifelhaft: „Idyllisches, gleich erinnernden Wunderblumen hochgetrieben, entkräftet nicht genug die Ängste des schnellen Vergehens“<sup>60</sup>, wie schon Günter Oliass in einem Aufsatz *Eich oder die Idyllen der Angst* von 1958 bemerkte. So aber bleiben in diesem Gedicht letztlich nur die markanten Zeichen der Zeit, die ganz im Sinne Schäfers eine Zeit des Interims, des Übergangs ist, wie dessen Ende ganz unmissverständlich betont:

Die Nachricht der Maulwurfshügel  
wird noch weitergegeben,  
aber nicht mehr gültig sind  
die Namen der Dörfer.

59 An der Ruderalfläche leitet Schäfer eine eigene Kontinuität ab. Texte des ‚Magischen Realismus‘ und der ‚Trümmerliteratur‘ verhandeln den Ort nicht allein thematisch, die Ruderalfläche ist vielmehr auch ihr Strukturierungsmodell: die poetologische Reflexionsfigur einer Prosa, die ihrerseits durch ‚Interim-Charakter und die hybride Koinzidenz von Modernität und Traditionalismus‘ gekennzeichnet sei. Vgl.: Burkhard Schäfer: Unberühmter Ort: die Ruderalfläche im magischen Realismus und in der Trümmerliteratur, Frankfurt am Main 2001, S. 77.

60 Günther Oliass: Eich oder die Idyllen der Angst. Versuch einer Standortbestimmung, in: Deutsche Rundschau 84 (1958), Heft 3, S. 280-284, hier S. 283.

## Walter Helmut Fritz: Heute Abend (1963)

In dieser Straße lebe ich also.  
 Der Zaun, die Telefonzelle, wie sind sie nah  
 auch die Häuser, an denen ich vorbeigehe,  
 verändert, unverändert seit Jahren.

Vom Flughafen das Licht des Scheinwerfers  
 kreist nachts über den Dächern,  
 huscht über die Fenster,  
 hinter denen ich also wohne.

Vor mich hintrottend  
 spüre ich der Luft schöne Kälte.  
 In diesem Körper bin ich also,  
 gehüllt in diesen Mantel.

Das Metall des Schlüssels,  
 mit dem ich die Tür öffnen werde,  
 zum wievielten Mal, ist heute abend  
 fester und kühler, als es je war.<sup>61</sup>

Das Gedicht *Heute Abend* von Walter Helmut Fritz wurde 1963 in dessen Band *Veränderte Jahre* veröffentlicht und fällt deutlich ins Genre der seit der Mitte der sechziger Jahre boomenden Alltagslyrik, die ihren Höhepunkt dann Mitte der siebziger Jahre erreichte.<sup>62</sup> Wir erkennen dies an der in diesem Gedicht auffallend anderen Form der Subjektivität, die eingeflochten ist in eine ausgesprochen alltägliche Umgebung, und die in gewisser Hinsicht gar als empirische Subjektivität bezeichnet wurde.<sup>63</sup> An die Stelle eines lyrischen Ichs trete nach Einschätzung Medard Kammermeiers ein Autor-Ich, um damit dem Widerspruch zwischen Kunst und Leben entgegenzuwirken.<sup>64</sup> Freilich scheint es in diesem Gedicht um mehr denn nur den banalen Alltag zu gehen. Denn auffallend ist zugleich die enorme Sensibilität für die Dinge inmitten dieses Alltags: Der Zaun, die Telefonzelle, die Häuser, das Licht der Scheinwerfer am nahe gelegenen Flughafen, welches über die Zimmerfenster huscht, aber auch die Kälte der Luft, der Mantel, der Schlüssel und schließlich die Zimmertür: All diese Dinge kommen hier regelrecht zu Wort, und zwar nicht allein in ihrer äußeren Erscheinung. Entscheidend ist vielmehr ihre Nähe, ihre Konstanz, ihr sich bis zur engen Vertrautheit steigender, bleibender Eindruck, den sie beim lyrischen Ich schon seit Jahren hinterlassen. Unverkennbar wird diese Nähe im Gedicht gesteigert: Nach dem Blick auf Zaun, Telefonzelle und umgebende Häuser dringt schon das Licht der Scheinwerfer in die eigene

61 Walter Helmut Fritz: *Veränderte Jahre*. Gedichte, Stuttgart 1963, S. 87.

62 Vgl.: Hans-Heino Ewers: *Alltagslyrik und Neue Subjektivität*, a. a. O., S. 6.

63 Medard Kammermeier: *Die Lyrik der neuen Subjektivität*, Frankfurt am Main 1986, S. 125.

64 Ebd., S. 127.

Wohnung, schließlich ist dann die „schöne Kälte“ der Luft leiblich und der kühle und feste Schlüssel gar haptisch zu spüren.

Noch stärker wird diese zunehmende Nähe vertrauter und daher „schöner“ Dinge des Alltags durch die grammatikalische Struktur des Gedichts. Das anaphorische „Also“ aus den Strophen 1, 2 und 3 beschreibt eine Schlussfolgerung, die sich paradoxerweise auf längst bekanntes – die eigene Adresse, die eigene Wohnung, den eigenen Körper – bezieht. Dadurch entsteht der Effekt einer Wieder-Erinnerung, wie man sie etwa aus Fällen der Amnesie kennt: Das längst Bekannte erscheint so als erstmals Erlebtes. Selbst dem eigenen Körper wird im Zuge dieser markanten Schlussfolgerungen neu begegnet.

Jürgen Becker: Zukunft für Bilder (1977)

Am Morgen schon die Pathétique; wie lebst du  
weiter bis in den Abend, an einem  
Friedhofs-Tag im Frühling, wenn aus der Erde  
Trauer bricht. Du stehst  
in der Sonne auf einem Asphalt-Weg  
und siehst Kinder aus der Schule kommen,  
und sie wissen noch nichts. Noch nichts  
von den späten Erinnerungen  
an ihrem Heimweg an Häusern vorbei,  
die bald nicht mehr da sind. Es gibt  
die Dauer eines Schmerzes, den wir  
nicht mehr spüren, der sich hinzieht im Schatten  
glücklicher Jahre, im Echo einer alten Musik,  
zwischen Bissen und Schlägen.  
Weitergegangen. Du gehst wieder weiter  
und nimmst noch einige Bilder mit;  
wenn niemand mehr, die Bilder werden erzählen.<sup>65</sup>

Auffallend ist auch an diesem Text die Nähe zu Benns Melancholie-Gedicht, denn in beiden Fällen steht das Ende am Anfang: Benns „Doch vom Rasieren wieder schon so müd“<sup>66</sup> korrespondiert hier das „am Morgen schon die Pathétique“. Das Gedicht startet also mit jener Frage, wie sie schon Friedrich Nietzsche am Beispiel von Goethes *Torquato Tasso* stellte: „nun ist es aus – nach diesem Abschiede; wie soll man weiter leben, ohne wahnsinnig zu werden!“<sup>67</sup> Dieser hochmelancholische Introitus ist jedoch im Unterschied zu Benns Gedicht nicht erst zu desillusionieren, sondern erkennt schon von vornherein in der umgebenden Szenerie die Zeichen einer extremen Vergänglichkeit. Was die dem lyrischen Ich entgegenkommenden Schulkinder noch nicht ahnen, ist diesem längst bittere Gewissheit: Selbst

<sup>65</sup> Jürgen Becker: Erzähl mir nichts vom Krieg. Gedichte, Frankfurt am Main 1977, S. 101.

<sup>66</sup> Gottfried Benn: Gesammelte Gedichte, Wiesbaden Zürich 1956, S. 318.

<sup>67</sup> Friedrich Nietzsche: Menschliches, Allzumenschliches I und II, Bände 1-2, hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1988, S. 482.

die Häuser am Heimweg werden „bald nicht mehr da“ sein. So bleibt nicht viel mehr denn die „Dauer eines Schmerzes“, der sich unausweichlich „hinzieht im Schatten glücklicher Jahre“. Diesem lässt sich wenig bis nichts entgegensetzen, denn er ist scheinbar das einzig Bleibende. Nur der Satzsatz dieses reim- und verslosen Poems liefert diesbezüglich eine weitere bleibende Impression: Wenn nichts mehr ist, dann bleiben zumindest die Bilder: „die Bilder werden erzählen“.

Es ist zur Deutung dieses Gedichtes entscheidend, diesen Zusammenhang zwischen der ungebrochenen Dauer des Schmerzes und dem Bleiben der Bilder genauer zu klären. Allerdings liefert das Gedicht selbst dafür wenig Anhaltspunkte. Anders ist dies, wenn wir den Kontext hinzuziehen. *Zukunft für Bilder* entstammt dem von Becker als „lyrisches Tagebuch“ bezeichneten Band *Erzähl mir nichts vom Krieg* von 1977, in welchem eine vielstimmige Erkundung des Subjekts und dessen naturhafter wie gesellschaftlicher Umwelt konfrontiert wird mit dem persönlichen Erlebnis, der biographisch fixierbaren Vergangenheit. Dabei kreisen die Gedichte dieses Bandes einerseits um die Erfahrung des Alterns, andererseits um bleibende Kriegs- und Nachkriegserlebnisse, wie sie etwa im Gedicht *Träume wiederholen sich* formuliert sind, deren entscheidende Zeile lautet: „Aufrecht sitze ich im Bett. [...] Meine Stadt liegt wieder in Trümmern. Es ist wieder Krieg.“<sup>68</sup> Ähnlich traumatisch wirkende Impressionen beschreibt das Gedicht *Am 21. Oktober 1944*: „und ich vergaß zu erzählen/von einem Foto, Aachen/existierte nicht mehr, alleine/ein Soldat, hier/in den Trümmern von Bahnsteig Drei.“<sup>69</sup> Solche Trümmerbilder also sind es, die bleiben, und eben darin dem Schmerz gleichen. Die in der letzten Zeile formulierte Selbstexplikation der Bilder ist also im Sinne einer bleibend schmerzhaften „Reizschutzdurchbrechung“ zu verstehen, wie sie in diesem Gedichtband häufig formuliert ist. Die hier dargestellte Zeitlichkeit ist daher aus zweifacher Perspektive erfasst: Als bleibender Schmerz bzw. bleibendes Bild inmitten einer dem schleichenden Verfall gewidmeten Umwelt. Gänzlich konträr zu diesem Vergänglichkeitsdenken ist nun wiederum die expektatorische Zeiterfahrung in Alfred Kolleritschs *ich warte*.

Alfred Kolleritsch: *ich warte* (1978)

im ausgetrockneten teich  
ist der schlamm gefroren,  
ich denke an diesen teich,  
der teich ist eine riesige Spinne.

ich warte,  
wer weiß, daß ich warte?  
Ich spüre die Gefäße im Hirn.

<sup>68</sup> Jürgen Becker: *Erzähl mir nichts vom Krieg*, a. a. O., S. 12.

<sup>69</sup> Ebd., S. 79.

Die Gefäße sind eine riesige Spinne.  
 Ein Ohr gewöhnt sich nicht an die Geduld,  
 es hört dich kommen.  
 Ich stecke den Finger ins Ohr.

Die Zeit ist vergangen,  
 langsam von Raymond Roussel auf die Reise geschickt.

Ich warte,  
 keine Axt ist im Haus, keine Kegelbahn,  
 nur der aufklappbare Mensch  
 aus dem „Lexikon der Gesundheit“.  
 Von oben her habe ich die Organe  
 zur Seite gedrückt,  
 das Skelett war das „innerste“.  
 Das Skelett ist eine riesige Spinne.

Ich schließe den menschen  
 und lege die hand darauf.<sup>70</sup>

Dass Kolleritsch ein Autor des Wartens ist, verdeutlicht schon seine Biographie: Erst spät, fast fünfzigjährig, ist Kolleritsch mit der *Einübung in das Vermeidbare* von 1978 als Lyriker an die Öffentlichkeit getreten. Wenngleich dies zu einem historisch signifikanten Zeitpunkt geschah, nämlich der Hochphase der Alltagslyrik, so scheint das Gedicht Kolleritschs jedoch nur bedingt vergleichbar den zuvor zitierten Gedichten von Fritz und Becker zu sein. So signifikant und bezeichnend nämlich die Wahrnehmung von Zeit sich dem Themenfeld der Alltagslyrik zu fügen schein, so spezifisch ist doch die Deutung Kolleritschs: Weder ist auf die symbolistische bzw. metaphorische Überhöhung des Geschehens verzichtet – „weg von Symbol, Metapher, von allen Bedeutungsträgern“<sup>71</sup>, so lautete die Forderung von Nikolas Born von 1967 –, noch ist das Warten an einen „snap shot“ im Sinne Rolf Dieter Brinkmanns gebunden.<sup>72</sup> Auch verzichtet Kolleritsch sowohl auf eine Zerstörung der Syntax wie auch auf Experimente im Wortbereich, anhand des Satzbaus ließe sich dem Gedicht also eine gewisse Prosanähe attestieren. Zwar ist das Gedicht nicht gereimt, sondern nurmehr rhythmisiert. Aber die Schwierigkeit beim Lesen des Gedichtes resultiert eher aus der hier verwendeten Bildlichkeit, die eine fast barocke Zeitklage im Sinne der Vergänglichkeitsmotivik anstimmen. Und doch wäre es falsch, das in diesem Gedicht mehrfach wiederholte Leitmotiv der Spinne metonymisch als Bild der Zeit zu deuten.

Der ausgetrocknete Teich, die Gefäße im Hirn des lyrischen Ichs, das Skelett im „Lexikon der Gesundheit“: Sie alle sind identifiziert als jene riesige Spinne, die

70 Alfred Kolleritsch: *Einübung in das Vermeidbare: Gedichte*, Wien 1978, S. 35.

71 Zitiert nach: Hans Heino Ewers (Hg.): *Alltagslyrik und Neue Subjektivität*, a. a. O., S. 90.

72 „Spontan erfasste Vorgänge und Bewegungen, eine nur in einem Augenblick sich deutlich zeigende Empfindlichkeit“, so heißt es in Brinkmanns *Notiz* aus dem Band *Die Piloten* von 1968, vgl.: Ebd., S. 94.

demnach nicht nur als Allegorie der Zeit, sondern zudem als Indiz einer fortschreitenden Ich-Entfremdung zu verstehen sind. Zu vermuten ist dabei eine Rilkes Gedicht *Perlen entrollen* vergleichbare Wartehaltung eines vergeblich Liebenden, wie schon die dritte Strophe – „es hört dich kommen“ – erkennen lässt. Dies entspricht dem Konzept des gesamten Gedichtbandes: *Einübung in das Vermeidbare* ist zum großen Teil gemischt aus reflektierenden Gedichten und der Anrede eines männlichen namenlosen Ich an ein weibliches Du und steht im Zeichen des Versuches, eine real vollzogene Trennung zu bewältigen. *Ich warte* kann demnach als eine Variation dieser Trennungsarbeit begriffen werden.

### D) Eine Stunde erspüren

Der Verankerungspunkt der Gedichte dieses Kapitels ist wiederum im Mythos zu suchen: Man könnte die Gedichte unter die Überschrift des Kairos stellen, der für die antike Tradition steht, Zeit nicht lediglich quantitativ, sondern auch qualitativ fassen zu können. Die Denkfigur des Kairos benennt einen solchen Aspekt der qualitativen Zeit, sie markiert im religiös-philosophischen Sinne den günstigen Zeitpunkt einer Entscheidung, dessen ungenütztes Verstreichen nachteilig sein kann. Man könnte dieses Wort auch mit dem Begriff der Gelegenheit umschreiben, diese beim Schopfe zu fassen heißt, die günstige Stunde im Sinne des Kairos zu erkennen und zu nutzen. Man würde mit diesem Vergleich jedoch letztlich nur feststellen, dass das Erspüren einer Stunde in der modernen Lyrik vom Erfassen des Kairos unterschieden werden muss. Das Erspüren einer ausgezeichneten Stunde meint in diesen Gedichten zwar auch einen nur eine Stunde geltenden Ausnahmezustand, allerdings ist er kein Augenblick der günstigen Gelegenheit. Erspürt wird weniger der entscheidende Augenblick denn vielmehr ein spezifischer Moment, der bei Hofmannsthal die Züge eines Traums trägt, bei George von Trübsinn geprägt ist, bei Gottfried Benn ein metaphysisches Vermuten und bei Günter Eich eine quasi in sich zerfallende Erfahrung auslöst. Gemeinsam aber ist diesen Gedichten stets, dass sich dieser Ausnahmezustand im Bild der guten, der mit dem abendhauch geteilten, der zögernden oder der präzise bezifferbaren Stunde fassen lässt.

Im Unterschied zum Kairos ist das Erspüren einer Stunde in den vorliegenden Gedichten zudem kein dezisionistischer, sondern ein magischer Moment. Diese Magie erkennen wir daran, dass die Dinge im Sinne der romantischen Korrespondenz ihre Stimme erheben und zu sprechen beginnen, wie Hofmannsthals Gedicht *Gute Stunde*, aber auch Georges *es winkte der abendhauch* suggeriert. Das Ziel der vorliegenden Gedichte scheint es entsprechend zu sein, diesen magischen Moment zu beschwören bzw. als ein augenblickliches Glück zu artikulieren. Die magische Stunde ist also vor allem eine glückliche Stunde, in welcher das lyrische Ich, um es mit George zu sagen, „glückes nähe spürt/Es schauend und doch es nicht fassend.“ Ähnlich heißt es noch bei Peter Rühmkorf in Anspielung auf Goethes *Faust I*: „Verweile doch und laß dich auch begreifen,/mein Pfauen-Augen-Blick.“ Freilich ist eben dies angesichts der Sukzession der Zeit nicht leicht: „Es ist das Stundenglas nicht umzukehren/

und was die Parze spinnt“, das ist als Schicksalsfaden nicht zu halten, so könnte man ergänzen. Das chronostatische<sup>73</sup> Arretieren der fortschreitenden Zeit ist im magisch überhöhten Augenblick im Grunde nur möglich durch einen lyrischen Sprechakt, den man mit Heinz Schlaffer als „Sprechakt der Beschwörung“<sup>74</sup> beschreiben könnte. Die vorliegenden Gedichte bestehen in diesem Sinne aus Zauberworten, die „das Gewünschte heraufbeschwören, statuieren und befehlen“<sup>75</sup>, wie Bronislaw Malinowski definiert. Solche Zauberworte werden „nur ernsthaft im wohlervogenen Augenblick gesprochen“, da sie nach Schlaffer „situativ auf die Gegenwart bezogen und grammatisch an das Präsens gebunden“<sup>76</sup> sind. Speziell romantische Lyrik hat diese Magie der Beschwörung artikuliert, denken wir an Brentanos *Sprich aus der Ferne* oder Tiecks *Wunder der Liebe*: „Mondbeglänzte Zaubernacht,/Die den Sinn gefangen hält,/Wundervolle Märchenwelt,/Steig auf in der alten Pracht!“ Und diese alte Pracht ist unverkennbar die Pracht der Natursprache, insofern in der magischen Stunde die Dinge zu sprechen beginnen: Speziell Hofmannsthals *Gute Stunde* reaktiviert diese genuin romantische Idee, und selbst noch beim späten Gottfried Benn lässt sich Vergleichbares im Genitiv von „der Rausch, der Rosen Du“ wiederfinden.

Zweifellos ist Gottfried Benns Gedicht *Astern* der unangefochtene Höhepunkt dieser Stundenlyrik: Die zögernde Mittagsstunde in Nietzscheanischer Coleur, die einen letzten Blick in jene magische Mythenwelt erlaubt, die Hofmannsthals *Gute Stunde* noch naiv durchlebte, und die Benn im heroischen Gestus endgültig dem Untergang weihet. Vor diesem Hintergrund ist jedoch auch die späte Lyrik Günter Eichs neu zu bewerten. Denn wo Benn dem Mythos nur halbherzig entsagt, liefert Eichs 1955 erstmals publiziertes Gedicht *Mittags um zwei* die eigentlich radikale Absage an diese romantische Magie des Kairos. Es ist ein „Zerfall der Wirklichkeit zu Wörtern“, um es mit Hans-Jürgen Heinse zu formulieren, der sich jedoch erst vor dem Hintergrund der Lösung vom beschwörenden Sprechakt einstellt. Entsprechend formuliert Eichs im Jahre 1956 gehaltene berühmte Rede *Der Schriftsteller vor der Realität* die Vermutung, das Unbehagen an der Wirklichkeit liege in dem, was man Zeit nennt. „So tilgt er das Zeitwort“<sup>77</sup>, schreibt diesbezüglich Gerhard Schmidt-Henkel, eine Einschätzung, die auch und gerade für das magische Zeitwort gilt, welches eben die Magie des Augenblicks erhalten und konservieren zu können meint. Wo also Gottfried Benns berühmtes Gedicht *Astern* die „zögernde Stunde“ noch ein letztes Mal mit der Geste der „alten Beschwörung“ bzw. dem „Bann“ zu arretieren versucht, um „das Ersehnte“ herbeizurufen, da lässt Günter Eich die Ma-

73 Als Chronostasis (von griechisch χρόνος, chrónos, „Zeit“ und στάσις „Stauung“, „Stockung“) wird die Wahrnehmungstäuschung bezeichnet, dass der erste Sinneseindruck nach einer Augenbewegung subjektiv verlängert erscheint.

74 Heinz Schlaffer: Sprechakte der Lyrik, in: *Poetica* 40 (2008), S. 21-42, hier S. 33.

75 Bronislaw Malinowski: *Magie, Wissenschaft und Religion und andere Schriften*, Frankfurt am Main 1983, S. 58.

76 Schlaffer: *Sprechakte der Lyrik*, a. a. O., S. 34.

77 Gerhard Schmidt-Henkel: „Poetizitätsgrade“. Die Entstehung von Günter Eichs Gedicht *Mittags um zwei* in sechs Fassungen, in: *Poetik und Geschichte*. Viktor Zmegac zum 60. Geburtstag, hg. v. Dieter Borchmeyer, Tübingen 1989, S. 284-296, hier S. 293.

gie der Stunde in separate Einzelteile zerfallen: Keine Geste der Zerstörung, sondern ganz im Gegenteil der „Gelassenheit“ angesichts einer Sterbestunde, die sowohl den „erblindenden Spitz“, als auch die Raupe und den Maulwurf einholt.

Hugo von Hofmannsthal: Gute Stunde (1894)

Leise tratest an mein Bette,  
Lieblich rätselhafte Stunde,  
Mit so fremd vertrauten Augen,  
Mit so süßem herbem Munde.

Unter deinem Blick erwacht ich  
Und war erst als wie im Traum,  
So verwandelt stand mein Zimmer,  
Der vertraute kleine Raum:

Zwar von außen ganz wie immer,  
Doch ein wundervolles Leben  
Spürt ich mit erregten Sinnen  
Unter jeder Hülle beben:

Als du Wasser mir ins Becken  
Gossest, meint ich, in der Welle  
Aus dem Krug in deinen Händen  
Spräng lebendig eine Quelle.

Meines Bettes Füße sagten:  
„Wir sind aus dem Leib geschnitten  
Einer Esche, aus des schlanken  
Rauschend jungen Leibes Mitten,

Aus dem Stamm, daraus der Flöten  
Selig singend Holz sie schneiden,  
Diesen kleinen Leib, durchbebt von  
Namenlosen süßen Leiden ...“

Meine Feder sagte: „Schreibe!  
Aus dem zauberhaften Grund  
Glühts und zuckts, und reden will ich  
Große Dinge mit kindischem Mund!“

Vor den Fenstern übern Himmel  
Flogen Morgenwolken hin  
Und verwirren erst unsäglich  
Meinen still berauschten Sinn.<sup>78</sup>

78 Hugo von Hofmannsthal: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Band 1: Gedichte, Dramen, Frankfurt a. M. 1979, S. 163-165.

Deutlich schliesst dieses Gedicht Hugo von Hofmannsthal an die romantische Idee des Zauberspruchs und des Zauberworts an. Eichendorffs romantische Vorstellung, es schlafe „ein Lied in allen Dingen, Die da träumen fort und fort, Und die Welt hebt an zu singen, Triffst du nur das Zauberwort“, sie teilt auch der frühe Hofmannsthal. Eichendorffs in allen Dingen schlafendes Lied, welches vom Zauberwort der Poesie geweckt wird, variiert Hofmannsthal jedoch zum Dialog: „Meines Bettes Füße“ wie auch „meine Feder“ werden in dieser rätselhaften Stunde – ähnlich wie die Sterne der Nacht in Tiecks *Im Windsgeräusch, in stiller Nacht* – zu Gesprächspartnern des lyrischen Ichs. Sie erzählen wie des Bettchens Füße von ihrem Werdegang oder wie die Feder vom „zauberhaften Grund“ dieser seltsam *Guten Stunde*. Das Gedicht scheint dabei ein zur Schöpfung drängendes erhöhtes Einsgefühl mit der Welt zu erwecken oder doch zumindest ahnen zu lassen. Dieses Gefühl einer mystischen unio zeigt sich etwa in der stillen Berausung im Anblick des springenden nüchternen Wassers oder im Gefühl eines höheren Anrufs. Allotropisch kehrt das Gleichnis bei Hofmannsthal in Vers und Prosa wieder; der strömende Krug prägt sich ein, als Sinnbild eines heimlichen Stromes, der durch die Welt, durch das Ganze geht und für den jedes Leben in seiner Sphäre Zeugnis gibt.<sup>79</sup>

Wie eng Hofmannsthal sich in diesem Gedicht an der Romantik orientiert, zeigt sich natürlich auch auf formaler Ebene: Der Vierzeiler aus trochäischen, weiblich schließenden Vierhebern mit Kreuzreim bzw. gekreuztem Teilreim ist vor allem bekannt aus der romantischen Balladen- und Romanzendichtung, aber auch aus Brentanos *Hör es klagt die Flöte wieder*. In der Moderne ist es hingegen vor allem Stefan George, der die metrische Form etwa in *Lieder wie ich gern sie sänge* aus dem *Jahr der Seele* verwendete, dabei aber einen weit schwereren und getrageneren Tonfall anschlug. Diese Differenz wird schon im folgenden Gedicht Stefan Goerges mit dem Titel *Es winkte der abendhauch* deutlich.

Stefan George: Es winkte der abendhauch (1897)

Es winkte der abendhauch  
Mit dem geneigten glücke  
Nimm und bewahr es auch  
Eh dir ein andrer es pflücke.

Doch wie in fesseln geschnürt  
Jammert die seele erblassend  
Die glückes nähe spürt  
Es schauend und doch es nicht fassend.

79 Max Rychner: Sphären der Bücherwelt. Aufsätze zur Literatur, Zürich 1952, S. 109.

Da brachte der abendhauch  
 Ihr die erlösende kunde:  
 Meine trübste stunde  
 Nun kennest du sie auch.<sup>80</sup>

Wir haben das seltene Glück, dieses kleine Gedicht Stefan Georges aufgrund einer meisterhaften Deutung des Würzburger Musikhistoriker Wolfgang Osthoff in seiner prosodisch-musikalischen Form sehr präzise zu kennen.<sup>81</sup> Dies gibt uns die Möglichkeit, anhand der Ausführungen Osthoffs die hier melancholisch besungene Abendstunde in ihrer metrischen bzw. rhythmischen Umsetzung genauer zu bestimmen. Denn als vorletztes Gedicht aus dem *Jahr der Seele* zählt *Es winkte der Abendhauch* zu den *Traurigen Tänzen*, welche nach Ernst Morowitz „mehr gesungen als gesprochen gedacht“<sup>82</sup>. Dies verdeutlicht die Rhythmik des Gedichtes: drei jeweils dreibeigige deutsche Verse, die sowohl auftaktig (zb Vers 1) als auch abtaktig (zb Vers 3) einsetzen und sowohl steigend-männlich als auch fallend-weiblich enden (zb Vers 1 oder Vers 2). In der ersten Strophe bemerken wir zwei rhythmische Haltungen. Die Verse 1-3 haben zu Beginn jeweils einen Daktylus: „winkte der“, „Mit dem ge-“ und „Nimm und be-“; darauf folgen gleichmäßig alternierende Hebungen und Senkungen (z. B. „Abendhauch“). Dagegen ist der 4. Vers durchgehend daktylisch, entsprechend der besorgten Warnung: „eh dir ein anderes es pflücke“. In der zweiten Strophe wird dieses numerische Verhältnis genau umgekehrt. Die Verse 5, 6 und 8 sind drangvoll-daktylisch, wie um das in Fesseln geschnürte Fassen-wollen und Nicht-können auszudrücken. Dagegen ruht Vers 7 in jambischem Alternieren ganz in sich selbst: „Die glückes nähe spürt“, ein isolierter, vorübergehender Moment des ruhigen Sich-Versicherns. Die Entwicklung der beiden ersten Strophen im ganzen bringt also eine Bewegungssteigerung bis hin zu Vers 8, der als durchweg daktylischer die dichteste Bewegung und die meisten Silben (neun) enthält: „Es schauend und doch es nicht fassend.“ Dies ist der Höhepunkt des drangvollen Jammers.

Die folgende dritte Strophe scheint mit der Wiederkehr des Wortes „abendhauch“ wie eine Wiederaufnahme der ersten zu beginnen, so als ob das Gedicht sich im Sinne einer einfachen Liedfolge a – b – a runden wollte, und wirklich lässt der Dichter diese vertraute Anlage im Hintergrund mitschwingen. Doch entscheidend ist, was sich gerade von solchem Hintergrund abhebt. Dass an dieser Stelle etwas im Ablauf des ganzen Gedichtes geschieht, kündigt George mit dem einzigen Wörtchen „Da“ unmissverständlich an. Alle Verse dieser dritten Strophe sind jetzt rhythmisch verschieden gehalten. Vers 9 beginnt daktylisch und wird dann angehalten, wie die Verse 1 usf. – dies trägt zum suggerierten Eindruck der Rundung bei. Vers 10 bricht noch einmal in ungehemmte Daktylen aus, denn dies soll eine

80 Stefan George: *Das Jahr der Seele*. Gesamt-Ausgabe der Werke, Band 4, Berlin 1928, S. 120-121.

81 Vgl. zu den folgenden Ausführungen insgesamt: Wolfgang Osthoff: *Stefan George und „Les deux musiques“*, Stuttgart 1989, S. 20ff.

82 Ernst Morowitz: *Kommentar zu dem Werk Stefan Georges*, München und Düsseldorf 1960, S. 140.

„erlösende Kunde“ sein. Dass es sich aber um eine Täuschung handelt, erweist Vers 11: er ist rein alternierend, doch gegenüber dem ebenfalls alternierenden aber jambischen Vers 7 nun ganz lastend, da in trochäischen Versfüßen gehalten, die jeweils von einem Wort gefüllt sind: „Meine – trübste – stunde“ – abgegrenzt, nicht weiterführend, unwiderruflich abgeschnitten. Auch der letzte, 12. Vers bringt kein happy end, auch er ist rein alternierend, enthält keinen Daktylus. Allerdings wirkt er gegenüber Vers 11 wie eine tröstlich-beschwichtigende Gebärde, da sich das Alternieren zum Jambischen abmildert, Facit der rhythmischen Entwicklung bleibt jedoch, dass nur am Schluss des Gedichts zwei Verse hintereinander erscheinen (11 und 12), die überhaupt keine daktylischen Elemente enthalten. Das Gedicht rundet sich also nicht, sondern führt zu einer neuen rhythmischen Fügung, in der die neue Erkenntnis eingefangen ist, die der Abendwind am Schluss ausspricht. Diese neue Situation ist auch an der veränderten Reimanlage ablesbar. Während die beiden ersten Strophen jeweils kreuzweise reimten, reimt die dritte Strophe nach dem Schema  $x - y - y - x$ . Dies wirkt sich aber auch in rhythmischer Hinsicht derart aus, dass nun die beiden weiblichen Versschlüsse von den beiden männlichen eingerahmt werden und dadurch diese Strophe und damit das ganze Gedicht um Gegensatz zu den beiden ersten Strophen männlich schließt.

Gottfried Benn: A stern (1935)

A stern – schwälende Tage,  
alte Beschwörung, Bann,  
die Götter halten die Waage  
eine zögernde Stunde an.

Noch einmal die goldenen Herden,  
der Himmel, das Licht, der Flor,  
was brütet das alte Werden  
unter den sterbenden Flügeln vor?

Noch einmal das Ersehnte,  
den Rausch, der Rosen Du -  
der Sommer stand und lehnte  
und sah den Schwalben zu,

Noch einmal ein Vermuten,  
wo längst Gewissheit wacht:  
Die Schwalben streifen die Fluten  
und trinken Fahrt und Nacht.<sup>83</sup>

83 Gottfried Benn: Gedichte. In der Fassung der Erstdrucke, Frankfurt am Main 1982, S. 268.

Dieses 1935<sup>84</sup> entstandene Gedicht Gottfried Benns ist zweifellos der Höhepunkt der Stundenlyrik dieses Kapitels: Ein letzter Stillstand der fortschreitenden Zeit in einer panischen Mittagsstunde, ausgesprochen angesichts des klaren Bewusstseins vom definitiven Ende der Metaphysik und des dionysischen Mythos. Die diesbezüglich von Benn anaphorisch wiederholte Beschwörungsformel des „noch einmal“ ist also nichts weniger denn ein lyrischer Sprechakt im Sinne Schlaffers: Zwar enthält sie im Umkehrschluss das analoge „Nie wieder“, aber eben dadurch evoziert sie diesen letzten Moment visionärer Größe, in welchem sich das klassisch verdeckt bleibende lyrische Ich einer letztlich „homerischen“ Welt zuwendet, wie die Formel von den „goldenen Herden“ – eine Anspielung an „die goldenen Rinder des Sonnengottes“<sup>85</sup> – suggeriert. *Astern* prägt die Rückschau auf den alten, rauschhaften und mittelmeerisch-antiken Mythos der Götter, eingebunden in die seit Ende der 1920er Jahre an ästhetischer Relevanz gewinnenden Naturlyrik des *Kolonnen*-Kreises, deren „Vegetationsdetails“ Benn hier freilich die seit Stefan George heroisierte *Aster* als Blumenmythos im Sinne eines neuen ästhetischen Paradigmas entgegenhält. Die Motivik der Natur aus „Astern“, „Himmel“, „Licht“, „Flor“, „Rosen“ und „Sommer“ wird also durch den Rekurs auf den Mythos – „Beschwörung“, „Bann“, „Götter“, „Waage“ – gebrochen bzw. neu perspektiviert: Eine Kombination, die in der Nachkriegslyrik etwa Wilhelm Lehmanns, Karl Krolows oder Johannes Bobrowskis erneut aufgegriffen werden wird, wie wir bereits zeigten.

Die „alte Beschwörung“ dieses Gedichts hat freilich auch literaturgeschichtliche Hintergründe, denn ganz im Unterschied etwa zu den Stundengedichten Hofmannsthals und Georges weiß Benn um die Unmöglichkeit, an die magischen „Zauberworte“ der Romantik anzuschließen. Entsprechend fehlt dieser Stunde jeglicher Bezug zur Stimmungslyrik Tieckscher oder Eichendorffscher Coleur: Im „Noch einmal die goldenen Herden“ ist vielmehr auf Nietzsches Abendröthe der Kunst angespielt: Auf ein Intermezzo also, eine kurzzeitige Reminiszenz an den ehemaligen, aber so nicht mehr aufrecht zu erhaltenden Impetus der regressiven Entrückung durch das Zitieren antiker Mythen. Auch das Bild der ausgependelten, sich im Gleichgewicht befindenden Waage, die zum Stillstand gekommen ist, verweist auf jene Bewegungslosigkeit, wie sie dem „großen Mittag“ des Zarathustra eingeschrieben ist. „Die Waage“, so deutet Beate Hochbahn diesen Passus, „wird zum Bild für eine Kunstauffassung, die Benn ‚statisch‘ nennt, da sie nicht auf die

84 Am 3.9.1935 schickte Benn es zusammen mit den Gedichten „Ach, der Erhabene“ und „Am Saum des nordischen Meeres“, auf der Rückseite einer Speisekarte notiert, an Oelze. Nach einer – den Umständen entsprechenden – unauffälligen Veröffentlichung erfolgte eine erneute Publikation in der Sammlung „Statische Gedichte“ nach dem Zweiten Weltkrieg im Jahr 1948.

85 Vgl. dazu die Erläuterung von Beate Hochbahn: „In der entsprechenden Passage der Odyssee kann der listenreiche Held [...] nicht verhindern, daß seine Gefährten trotz seiner Warnung die heiligen Rinder schlachten. Diese Verletzung des Tabus kostet sie ihr Leben, während Odysseus, der zwar nicht teilhat an dem Frevel, ihn aber auch nicht unterbinden konnte, seiner Unschuld beraubt aus der Geborgenheit des Mythos ausgestoßen und auf seine lange Irrfahrt zum heimatlichen Ithaka geschickt wird.“ In: Beate Hochbahn: *Astern – Der Autor in den Rönne Jahren 1935/36*, in: Interpretationen. Gedichte von Gottfried Benn, hg. von H. Steinhagen, Stuttgart 1997, S. 113-131, hier S. 123.

Realität einwirken will, sondern in sich ruht und nur ihren eigenen Formgesetzen verpflichtet ist.<sup>86</sup> Nach der ersten Strophe setzen die folgenden anaphorisch mit „[n]och einmal“ an. Diese Temporaladverbien bezeichnen zum einen die erneute Wiederholung, das „Noch einmal“ zu Beginn der zweiten Strophe führt jedoch zugleich in eine idyllische, helle, heitere Natur ein, die durch „Licht“, „Himmel“ und „Flor“ gleichfalls auf den „großen Mittag“ der panischen Stunde anspielt, wie ihn Nietzsche im *Zarathustra* prophetisch nahen sah:

Oh Glück! Oh Glück! Willst du wohl singen, Oh meine Seele? Du liegst im Grase.  
Aber das ist die heimliche feierliche Stunde, wo kein Hirt seine Flöte bläst.  
Scheue dich! Heisser Mittag schläft auf den Fluren. Singe nicht! Still! Die Welt ist vollkommen.  
Singe nicht, du Gras-Geflügel, oh meine Seele! Flüstere nicht einmal! Sieh doch – still! Der alte Mittag schläft, er bewegt den Mund: trinkt er nicht eben einen Tropfen Glücks –  
– einen alten braunen Tropfen goldenen Glücks, goldenen Weins? Es huscht über ihn hin, sein Glück lacht. So – lacht ein Gott. Still!<sup>87</sup>

Auffallend viel ist in diesem zentralen Passus des *Zarathustra* vorformuliert: Nicht nur „die goldenen Herden“, „das alte Werden“ oder die „Nacht und Fahrt“ trinkenden Amseln, sondern vor allem die „heimliche feierliche Stunde“, in welcher ein „heisser Mittag“ auf den „Fluren“ schläft. Die zu dieser lichtdurchfluteten Metaphorik kontrastiv gesetzte Frage der abschließenden Verse der zweiten Strophe „was brütet das alte Werden/unter den sterbenden Flügeln hervor?“ drängt mittels der Adjektive ‚alt‘ und ‚sterbend‘ sowie dem Verbum ‚brüten‘ die Assoziation einer Todegeburt auf. Das „Ersehnte“, der „Rausch“, die „Rosen“ stehen ähnlich wie die lichtdurchflutete Himmelsphäre für eine mythisch-mystische Welteinheit zu Beginn der dritten Strophe. Die Rosen, eine gängige Metapher für Liebe, und die Anrede „der Rosen Du“ lässt Liebessubjekt und Metapher miteinander verschmelzen. Doch nach der Mittelachse verweist der personifizierte Sommer „der Sommer stand und lehnte/und sah den Schwalben zu“ mit dem Tempuswechsel (Präteritum) auf das transitorische Element dieses Augenblickes mystischer Welteinheit. Die nach Süden aufbrechenden Schwalben kündigen den beginnenden Herbst an. Der Sommer, durch die Verben ‚stehen‘, ‚lehnen‘ und ‚sehen‘ gezeichnet, nimmt eine bewegungslose, passive Haltung gegenüber dem unausweichlichen Wechsel der Jahreszeiten ein.

Eindrücklich ist die rhythmisch-prosische Umsetzung dieser Thematik. Auf den ersten Blick scheint Benn in *Astern* auf den ausgesprochen beliebten Vierzeiler aus jambischen Dreihebern mit wechselnder Kadenz im Kreuzreim zurückzugreifen, allerdings ist Benns Interpretation dieser Strophenform eigenwillig. Denn unverkennbar ist das stets und systematisch einfließende daktylische Metrum (schwälen-

<sup>86</sup> Ebd., S. 121.

<sup>87</sup> Friedrich Nietzsche: *Also sprach Zarathustra*.: Ein Buch für Alle und Keinen. (1883-1885), in *Kritische Gesamtausgabe* Band VI,1, hg. v. Giorgio Colli und Mazino Montinari, Berlin 1968, S. 339.

de, Älste Beschwörung, halten die Wáage, zögernde usw.) mehr als nur eine zu überlesende Dehnung des jambischen Dreihebers. Hier ist vielmehr ein das Metrum systematisch verzögernder Rhythmus eingebaut, dessen retardierender Effekt eben jenen Inhalt stützt, den das Gedicht formuliert: Die zögernde, also auch sprachlich verzögerte Stunde. Zudem orientiert sich schon die erste Strophe aufgrund der auffallenden „a“-Assonanz – „Astern“, „Tage“, „Waage“, „alte“, „Bann“ – an einer eher dem Kolon denn der Silbe gehorchenden rhythmischen Betonung. Diese wird auch anhand der von Benn geprägten Neologismen deutlich. So etwa entpuppt sich die nach dem Gedankenstrich folgende Partizip-Metapher „schwälende Tage“ – die Schreibweise mit dem Umlaut ist abweichend, es schreibt sich „schwelen“ – als eine Wortschöpfung, die Erinnerungen freisetzt an „schwärende Wunden“ oder auch an „schwül“, „schwellen“, „quellen“ und „quälen“. Das Verglimmen eines Sommertages im beginnenden Herbst ist also mit weitgehend unangenehmen Konnotationen belegt.

Alexander Xaver Gwerder: Die letzte Stunde (1952)

Dies ist die letzte Stunde. Oh Glück!  
 Ich kann nicht erzählen, wie es ist.  
 Mir fehlen endlich die Worte. Sag du's ...

„Ich bin im Wald, und muss nie mehr zurück  
 Und spüre, wie mich die Welt vergisst –  
 Aber Worte? – Ich sehe nur noch Kronen –,

Ja – wir werden an den Quellen wohnen.<sup>88</sup>

Auch in diesem Gedicht ist eine letzte Stunde vertont, dennoch aber steht sie unter einem im Vergleich zu Benns *Astern* vollkommen anderen Vorzeichen. Gwerder schrieb dieses Gedicht zwischen Ende August und Anfang September 1952, also kurz vor seinem Tod. Dies erklärt die von einem ganz eigenen Pathos geprägte Überschrift *Die letzte Stunde*, die offenkundig anspielt auf jene autobiographischen Hintergründe, die schließlich zum Selbstmord Gwerders im September 1952 führten. Im Juli desselben Jahres schrieb Gwerder, er verspüre, dass es „vor allem psychisch, immer dunkler wurde. [...] 1952 ist ein seltsames Jahr. Ich halte mich nirgends, lasse mich überall fallen.“<sup>89</sup> Diese letzte Stunde ist also anders als diejenige Gottfried Benns eine Art Sterbestunde, was auch die von Ericson betonte „starke Ich-Bezogenheit“<sup>90</sup> des Gedichts erklären dürfte. Das Du und das Wir der ersten beziehungsweise dritten Strophe rahmt das zentrale Ich der zweiten Strophe ein, wobei ein Ich auch bereits am Anfang präsent ist. Offen bleibt die Funktion

88 Alexander Xaver Gwerder: Nach Mitternacht. Lyrik, hg. v. Roger Perret, Zürich 1998, S. 159.

89 Alexander Xaver Gwerder: Gesammelte Werke und Ausgewählte Briefe, hg. v. Roger Perret, Bd. II: Briefe aus dem Packeis. Prosa und Briefe, Zürich 1998, S. 406 und 408.

90 Vgl.: Kristina Ericson: Heinz Holliger – Spurensuche eines Grenzgängers, Bern 2004, S. 98f.

der Anführungszeichen der zweiten Strophe: Kommt das Du der Aufforderung, die Situation in Worte zu fassen, nach oder soll so eine traumwandlerische Stimmung heraufbeschworen werden?

Details weisen auf persönliche Problemfelder hin: „Mir fehlen endlich die Worte“, „muss nie mehr zurück“ stehen für Kapitulation vor Sachzwängen, die jedoch gleichzeitig mit dem Entzug des kreativen Ichs ihre Machtposition verloren haben. Denn nicht nur die Welt scheint das Ich zu vergessen, sondern dieses will sich letztlich auch in sich selbst vergessen. Und wiederum findet sich die Erfüllung in der Natur, „im Wald“. „Ich sehe nur noch Kronen“: Assoziieren lassen sich himmelwärts strebende Baumkronen, aber auch gekrönte Häupter, die sich alle beide vom Rest abheben. Erhebt hier der verkannte, bis zuletzt von seinem Genie überzeugte Dichter Anklage gegen die uneinsichtige Welt? „Ja – wir werden an den Quellen wohnen“: Zurück zum Ursprung, aber auch Weltfremdheit sind das Ziel, das im verbalen Schwebезustand, wohl nur scheinbar ohne Verbitterung, erreicht wird.

Günter Eich: Mittags um zwei (1955)

Der graue Spitz des Pfarrers  
An der Sakristeitür.  
Vor seinen erblindenden Augen  
Schwirren im Sand die Flügel der Sperlinge.

Er spürt wie Erinnerungen  
Die Schnur des Fasanenbündels,  
die in der Friedhofsmauer als Riß erschien,  
das Beben der Grabsteine,  
wenn die Raupe buckelt vorm lähmenden Stich,  
die Verfärbung der Ziegel  
beim Schrei des sterbenden Maulwurfs.

Gelassen vernimmt er  
Das Gerücht aus den Wäldern,  
die Tore des Paradieses würden geöffnet.<sup>91</sup>

Wir haben es zweifellos mit einem ausgesprochen schwierigen Text zu tun. Im Unterschied zu den übrigen Gedichten dieses Buches wissen wir jedoch sehr genau Bescheid über die Genese von *Mittags um zwei*. Gerhard Schmidt-Henkel hat die Entstehungs- und Transformationsgeschichte des Gedichtes präzise dargelegt, ziehen wir dessen Ausführungen heran, so fallen drei wichtige Momente auf. In seiner Urfassung bildete dieses Gedicht noch ohne Überschrift ein fast barock anmutendes, morbides Szenario im Sinne einer Ansammlung durchaus grausam versterbender Tiere: Ein Bündel toter Fasanen, schreiende Schweine bzw. Maulwürfe und

91 Eich: Gesammelte Werke, Bd. I: Die Gedichte. Die Maulwürfe, a. a. O., S. 94.

erstochene Raupen. All diese Wesen tummelten sich zudem in der ursprünglichen Fassung noch in den „Ställen und Schlachthäusern“. Allerdings war in dieser Erstfassung bereits das Gerücht zu vernehmen, „dass die Tore des Paradieses geöffnet werden,/die verriegelt sind/mit dem Hochmut der Gläubigen.“<sup>92</sup> Auffallend ist zweitens der zwischenzeitliche Arbeitstitel: In der fünften und vorletzten Fassung hieß das Gedicht noch *Tiere*, zugleich dominierte in dieser Fassung die Perspektive des blinden, grauen Spitzes. Der Titel *Tiere* wird durch die Zeitangabe *Mittags um zwei* ersetzt, und noch eine weitere, also dritte wichtige Änderung vollzog sich im Übergang zur Endfassung: Aus dem ersten Satz des Gedichtes wurde das Verb gestrichen, zuvor hieß es also: „Der graue Spitz *begleitet* den Pfarrer.“ Nach Gerhard Schmidt-Henkel werde erst durch diese Streichung des Verbes das Gedicht zu einer „Definition“ im Eichschen Sinne. Von dieser heißt es bekanntlich in der 1956 gehaltenen Rede Eichs *Der Schriftsteller vor der Realität*:

Ich bin über das Dingwort noch nicht hinaus. Ich befinde mich in der Lage eines Kindes, das Baum, Mond, Berg sagt und sich so orientiert.  
 Ich habe deshalb wenig Hoffnung, einen Roman schreiben zu können. Der Roman hat mit dem Zeitwort zu tun, das im Deutschen mit Recht auch Tätigkeitswort heißt. In den Bereich des Zeitwortes aber bin ich nicht vorgedrungen. Allein für das Dingwort brauche ich gewiß noch einige Jahrzehnte.  
 Für diese trigonometrischen Zeichen sei das Wort „Definition“ gebraucht. Solche Definitionen sind nicht nur für den Schriftsteller nutzbar. Daß sie aufgestellt werden, ist mir lebensnotwendig. In jeder gelungenen Zeile höre ich den Stock des Blinden klopfen, der anzeigt: Ich bin auf festem Boden.<sup>93</sup>

Wie ist dies zu verstehen? Das Zeitwort bzw. Tätigkeitswort, welches Eich in der Endfassung gestrichen hat, ist das „begleiten“: So bleibt der Spitz des Pfarrers rein statisch im Sinne eines Tableaus, wengleich er zweifellos das einzig handelnde Wesen dieses Gedichtes ist. Denn dieser blinde Spitz, dem die unmittelbare Gegenwart der vor ihm im Sand schwirrenden Sperlinge entgeht, erspürt die latenten Zeichen der Vergänglichkeit. Bebende Grabsteine, Risse in der Friedhofsmauer, sich rot färbende Ziegel: All diese dinghaften Indizien deuten auf jene sterbenden Tiere hin, die noch in der Erstfassung das barock-morbide Szenario der in der Endfassung gestrichenen „Ställe und Schlachthäuser“ bildeten. Inmitten dieser rings erspürten Sterblichkeit reagiert dieser Spitz mit „seinen erblindenden Augen“ jedoch müde und gleichgültig – so die Formulierung der früheren Fassungen – bzw. „gelassen“. Das Gerücht aus den Wäldern, „die Tore des Paradieses würden geöffnet“, vernimmt er mit eben dieser Gelassenheit, ist doch seine Perspektive auf die Dinge längst nurmehr die der Erinnerung. Dass das Paradies seine Pforten öffnen könnte, scheint ihm trotz oder gar angesichts der Grausamkeit der Natur also eher gleichgültig zu sein.

92 Zitiert nach: Gerhard Schmidt-Henkel: ‚Poetizitätsgrade‘. Die Entstehung von Günter Eichs Gedicht *Mittags um zwei* in sechs Fassungen, in: *Poetik und Gescichte*. Viktor Zmegac zum 60. Geburtstag, hg. v. Dieter Borchmeyer, Tübingen 1989, S. 286.

93 Günter Eich: *Gesammelte Werke*, Bd. IV, S. 441ff.

Warum aber heißt dieses Gedicht nach diesen diversen Überarbeitungen nicht mehr *Tiere*, sondern eben *Mittags um zwei*? Schmidt-Henkel liefert zwei mögliche Erklärungen: „mittags um zwei ist die Stunde des Pan längst vorbei; die Herden haben ihren zeitlich begrenzten Schrecken gehabt. Der Schrecken dieses Gedichts aber dauert an.“ Und: „Eich assoziiert mit dem Bild der Sperlinge die Tageszeit, da der Sand am wärmsten ist.“<sup>94</sup> Mir scheint vor dem Hintergrund des gesamten Bandes *Botschaften des Regens*, in welcher *Mittags um zwei* erschien, die erste Erklärung zutreffender. Denn dieser entspräche eine grundlegende Interpretation Axel Vieregg: Die *Botschaften des Regens* thematisierten „nicht allein das Ausgeschlossensein des Menschen aus einer ansonsten guten Naturharmonie, sondern das Zerschneiden dieser Naturharmonie selbst, das Antlitz einer verfehlten, grausamen Schöpfung.“ In dem speziell in *Mittags um zwei* geschilderten „Prinzip des Fressens und Gefressenwerdens erleidet die Schöpfung einen Riß; in der Schlupfwespe (deren Larven die gelähmte Wirtsraupe von innen zerfressen) wird sie zu einem jeder Hoffnung auf ein Paradies hohnsprechenden Skandal.“<sup>95</sup>

Peter Rühmkorf: Tagelied (1977)

An springt der Sommer-: mitten durch den Reifen,  
 – noch einmal trägt mein Glück –  
 Verweile doch und laß dich auch begreifen,  
 mein Pfauen-Augen-Blick-  
 Es ist das Stundenglas nicht umzukehren  
 und was die Parze spinnt . . .  
 Das Leben, das wir beide so verehren,  
*es rast – es rinnt –*

Es traut kein Bürger, segnet uns kein Paster,  
 kein Sozi stimmt mit ein.  
 Es muß, mein Kind, nicht immer gleich das Laster,  
 es kann auch Liebe sein.  
 Denn was sich liebt, das spottet der Erfahrung,  
 und was sich fesselt, gibt sich aus der Hand.  
 Dein Arsch hängt über mir wie eine Offenbarung:  
 gesammelt – und entspannt.

Verdammter Morgen, bleiche Abschiedsstunde,  
 wenn uns der Schweiß gefriert.  
 Dein Finger passt so schön in meine Wunde,  
 faß rein, dass sie sich spürt.  
 Und Biß um Biß sich aneinanderreihend,  
 machen der Seele die Gestalt bewusst ...

<sup>94</sup> Gerhard Schmidt-Henkel: ‚Poetizitätsgrade‘, a. a. O., S. 293.

<sup>95</sup> Axel Vieregg: Günter Eich, in: In: Deutsche Dichter. Leben und Werk deutschsprachiger Autoren. Hg. von Gunter E. Grimm u. Frank Rainer Max. Bd. 8: Gegenwart, Stuttgart 1990, S. 94.

Scharf wie Makrelen, Plankton seihend,  
 schlürfen wir uns die Seufzer aus der Brust.

Die Nacht ist hin, die Dinge sind so sausend  
 (Ein Kuß noch draufgepappt)  
 Eh uns der schwarze Müllmann 1:100.000  
 im Acheron verklappt –  
 Ein Blutsturz, gut, so steigt er, so verstrullt er,  
 Schmerzböen, Tränenschauer, immer hinterher!  
 Das nimmt das Wasser alles auf die leichte Schulter.  
 Das trägt die Flut ins Meer.<sup>96</sup>

Das Gedicht mischt Zitate aus dem literarischen Kanon („Es ist das Stundenglas nicht umzukehren“) mit derber Alltagssprache („Dein Arsch hängt über mir wie eine Offenbarung“) und spielt im Titel an auf eine schon länger existierende Erscheinungsform der Lyrik. Das Tagelied ist „eine Untergattung der mittelalterlichen Liebeslyrik, genauer die häufigste Form erzählender Liebeslieder des Mittelalters, die in vielen Literaturen sowie auch noch in späteren Zeiten bis in die unmittelbare Gegenwart hinein nachweisbar ist.“<sup>97</sup> Ihr Kernmotiv ist „der von der gesellschaftlichen Konvention geforderte morgendliche Abschied eines Liebespaares nach einer heimlichen Liebesnacht.“<sup>98</sup> Auch in Rühmkorfs *Tagelied* geht es um den morgendlichen Abschied nach einer Liebesnacht, die in Anspielung auf Goethes Faust als Augenblick begriffen wird, der eben nicht „verweilen“ mag. Wie das „Stundenglas“ „nicht umzukehren“, so spinnen die Parzen als Göttinnen des Lebensschicksals<sup>99</sup> ihr Netz, und ebenso unaufhaltsam „rast“ und „rinnt“ dem lyrischen Ich das Leben davon. Und doch ist dieses in einer Mischung aus hochgebildetem Spiel mit Zitaten, lustvoller Hingebung an die Schönheiten des weiblichen Hinterteils und dissidenter Haltung jenseits von Bürger, Paster und Sozi durchaus ein Genießer dieses Momentes, wenngleich der Abschied wird verflucht als „[v] erdammt Morgen, bleiche Abschiedsstunde“. Die Aussicht darauf, dass das „Laster“ dieser Morgenstunde zur Abwechslung auch einmal „Liebe“ sein könnte, lässt zudem den Romantiker erkennen, der freilich um den Schmerz des unwiederbringlichen weiß: Dies betonte schon Hans Hiebel in seiner Lektüre des Gedichtes:

Es zelebriert gewissermaßen den Schmerz des Abschiednehmens in der Aufforderung an das Du, den „Finger– in die „Wunde– zu legen, denn „Dein Finger passt so schön in meine Wunde, /faß rein, dass sie sich spürt–. Die Metaphern „Schmerzböen, Tränenschauer“, die das Subjekt dem Du bei seinem Abschied „hinterhersendet, scheinen direkt dem Vokabular der deutschen Romantik entlehnt und verstärken den Eindruck eines ganz in sich versunkenen Subjektes sowie dessen Befindlichkeit.<sup>100</sup>

96 Peter Rühmkorff: Haltbar bis Ende 1999. Gedichte, Reinbek bei Hamburg 1979, S. 58.

97 Otto Knörrich: Lexikon lyrischer Formen, Stuttgart 2005, S. 232.

98 Ebd.

99 Vgl. Manfred Lurker: Lexikon der Götter und Dämonen, Stuttgart 1984, S. 252

100 Hans Hiebel: Das Spektrum der modernen Poesie, a. a. O., S. 488ff.

Anders als in den übrigen Gedichten ist hier jedoch auch der ironische Sarkasmus des Autoren Rühmkorf nicht zu überhören. Dies verdeutlichen jene beiden Metaphern, die diese Ode an das „Leben, /das wir beide so verehren“ konterkariert: Der „schwarze Müllmann“ ist eine Allegorie des Todes, der dieses Liebespaar im Archeon – jenem Totenfluss aus der antiken Mythologie, über den Charon mit seiner Fähre die toten Seelen in den Hades brachte – „verklappt“, was wohl mit Recht an die Müllabfuhr denken lässt. Anders als im traditionellen Tagelied ist der Abschied hier also nicht nur ein Abschied eines Paares voneinander, sondern gleichzeitig ein Abschied vom Leben. Und im zweiten, finalen Bild nimmt „das Wasser“ die Schmerzen und Tränen des Todes „auf die leichte Schulter“ und trägt sie mit der Flut ins Meer, wobei hier das „verstrullen“ eine ähnliche ironische Brechung darstellt, deren Assoziationen bekannt sein dürften. Dass dies in wunderbar neuwertigen Reimen geschieht – sausend/1:100000; verstrullt er/leichte Schulter-, die schon an Wortkünste des Hip Hop denken lassen, sei überdies nicht unerwähnt.

### E) Das Enden spüren

Das Enden zu spüren bzw. den Abschied zu denken, dies ist eine die Zeitphilosophie Martin Heideggers wohl transzendierende Fragestellung. Mit Recht hat Karl Heinz Bohrer in seiner zentral wichtigen Studie über den *Abschied. Theorie der Trauer* auf die fundamentale Differenz hingewiesen, mit welcher sich Heideggers Denken der je eigenen Sterblichkeit unterscheidet von der radikalen Melancholie der literarischen Moderne, wie sie Bohrer in der Lyrik Baudelaires, in Goethes *Torquato Tasso* oder in den auf Goethe Bezug nehmenden Reflexionen Friedrich Nietzsches aus *Menschliches, Allzumenschliches* aufwies. Was Bohrer mit dem „Problem des Abschieds als Reflexionsfigur des je schon Gewesenen“<sup>101</sup> benennt, ist die radikale Form eines Zeitbewusstseins, welches entgegen einer wehmütig-elegischen Erinnerung des Vergangenen – etwa im Sinne der idealistischen Elegien Friedrich Schillers – auf den weit radikaleren Gedanken des definitiven Verschwindens melancholisch fixiert ist. Auch Heidegger sei letztlich „auf das Gegenteil dessen aus, was die Literatur als Reflexionsfigur des je schon Gewesenen fasst: nämlich Versicherung von Sein, nicht Aufhebung.“<sup>102</sup> Selbst Walter Benjamins Theorie der Melancholie, welche bekanntlich gerade am Beispiel von Baudelaire gewonnen wurde, halte aufgrund ihrer geschichtsphilosophisch-messianistischen Implikationen dem von Baudelaire vorgegebenen Zeitgefühl des „spleens“ nicht stand. Vielmehr unternahmen Benjamins Baudelaire-Studien eine „geschichtsphilosophische Rettung der verlorenen Zeit“, sodass letztlich „die starke Form des Abschieds als Reflexionsfigur des je schon Gewesenen“ im Grunde fast nur, d. h. „in stolzer Einsamkeit mit Baudelaires Werk gegeben“<sup>103</sup> sei. Auch die Gedichte Hölderlins, Trakls oder Ril-

101 Karl Heinz Bohrer: *Der Abschied. Theorie der Trauer*, Frankfurt am Main 1996, S. 27.

102 Ebd., S. 35.

103 Ebd., S. 38.

kes liessen sich mit der Baudelaireschen Radikalität nicht messen, insofern sie im Anschluss an das Mnemosyne-Konzept Hölderlins in der Wiedererweckung des Mythos die verlorene Zeit wiederzugewinnen suchten.<sup>104</sup>

Natürlich fordert diese provokante These die Frage heraus, ob und inwiefern sich ein Bewusstsein vom radikalen Enden außer bei Goethe, Baudelaire und Nietzsche nicht doch auch bei anderen, von Bohrer ungenannten Lyrikern der Moderne und Postmoderne finden lässt. Bevor man diese Frage erörtern kann, ist jedoch die Differenz der in diesem Kapitel verfolgten Frage zu derjenigen Bohrers zu betonen. Die Bohrersche Theorie des Abschieds und der Trauer ist nicht auf das genuine *Spüren* eines Endens bezogen: Die Reflexionsfigur des „je schon Gewesenen“ ist vielmehr ein klares, d. h. dem Bewusstsein offenkundiges Existential. Im Unterschied dazu richtet sich das Erspüren eines Endens in den folgenden Gedichten auf ausgesprochen latente Indizien: Einen Regenabend (Greiner), einen gefällten Baum (Loerke), eine diffuse Geräuschkulisse vor dem eigenen Haus (Brinkmann), einen Schwanengesang (Artmann), die Müdigkeit der Leute (Schlesak), den von Altersmilde gezeichneten Ehealltag in der Provinz (Enzensberger) oder den von zunehmender Bedeutungslosigkeit geprägten Alterungsprozess eines Künstlers (Krolow). Woran erkennen diese Gedichte also, dass etwas zu Ende geht, seinen Abschied nimmt oder dem Untergang geweiht ist? Befragt man dazu diese genannten Indizien, dann wird die Subtilität der Erfahrung schnell deutlich: „Man sieht’s an der Luft, an den Augen der Leute,/überall rollen sie die Erinnerungen ein“, so heißt es in Dieter Schlesacks *Es geht zu Ende* von 1981, und weiter: „Alt sind unsere Gefühle geworden./Und oft ist es kalt und du spürst nur Gewohnheit,/als wäre über den Augen ein Schleier,/und wir gehen mit Abwesendem um.“ Dieser Vagheit des Gespürs mag es geschuldet sein, dass in den meisten Gedichten nicht klar ist, was genau eigentlich endet. Was endet in Rolf Dieter Brinkmanns *Godzillas Ende* oder Karl Krolows *Die Geschichte ist aus?* Man kann dies nicht sagen, wenngleich ganz eindeutig etwas endet. Bei Brinkmann jedoch bleibt dies bewusst offen, denn das im Titel genannte Ende der Figur Godzillas dürfte es nicht sein, um das es geht. Wenngleich es so klingt – „Später steht sie auf und sagt/,das ist das Ende!‘ Es ist das Ende“ –, als ginge es einzig um Godzilla, so ist der Satz auch beziehbar etwa auf die wohl endende Beziehung jener beiden Figuren, die im Gedicht Brinkmanns sprach- und wortlos auf Godzilla warten.

Nun ist das Erspüren des Endens von etwas freilich auch ein romantischer Topos, wenn wir insbesondere an die Abschiedsstimmung des Herbstes denken, an die damit so häufig assoziierte Melancholie. Und natürlich lassen sich in den folgenden Gedichten auch neoromantischen Töne finden: Leo Greiners an die unruhvollen Wehmutsgedichte Nikolaus Lenaus erinnerndes Gedicht *Regenabend* von 1906<sup>105</sup> etwa wäre ein Beispiel für die romantische Variante dieses Motivs. Nach Bohrer wäre jedoch das Gedicht Greiners kein akzeptables Beispiel radikaler Melancholie. Nur in wenigen Fällen nämlich scheint das Erspüren eines Endes ohne

104 Ebd., S. 30.

105 Vgl. dazu auch: Neue deutsche Biographie: Bd. Grassauer-Hartmann, Berlin 1965, S. 39.

die bei Greiner unverkennbare, letztlich versöhnliche Wehmut auszukommen, im Grunde reduzieren sich die Beispiele wohl auf die Gedichte Rolf Dieter Brinkmanns und Karl Krolows.<sup>106</sup> Wir haben das Erspüren des Endens also zu unterscheiden von jener bei Bohrer sehr kritisch diskutierten elegischen Lyrik, wenngleich auch diese nach heutigem Verständnis meist traurige, klagende Themen zum Inhalt hat. Der Unterschied liegt in der Thematisierung des Endens, welches sowohl in der elegischen Todes- oder Abschiedsklage herkömmlichen Zuschnitts als auch in der Bohrerschen „Reflexionsfigur des je schon Gewesenen“ zumeist sehr konkret fassbar ist. Dagegen ist das Ende in den vorliegenden Gedichten meist nicht konkret, sondern liegt nurmehr in der Luft. Wo also die Elegie etwa das konkrete Ende bzw. den konkreten Verlust der Geliebten, des Ideals, der Natur oder der griechischen Antike – so bei Hölderlin oder Schiller – zum Thema hat, ist in den vorliegenden Fällen der konkrete Verlust von etwas kaum benennbar. Aber dennoch spüren diese das Ende, das Enden oder doch zumindest ein Enden: „in diesen grau-verschlafnen Stunden/Nimmt vieles Abschied, das ich sehr geliebt,/Ich kann die Wanderstimmen nicht erkennen,/[...] / Ich weiß nur: [...] / Ein Herz wird kalt, ein Baum verlischt im Winde,/Und alles geht und winkt und schwindet fern.“

Leo Greiner: Regenabend (1905)

Wenn kalt der Regen um die Fenster stiebt,  
 Der Nebel wankend übern Berg gefunden,  
 Der Sumpf die Schatten meiner Wiesen trübt,  
 Spür' ich: in diesen grau-verschlafnen Stunden  
 Nimmt vieles Abschied, das ich sehr geliebt,  
 Ich kann die Wanderstimmen nicht erkennen,  
 Die dunkle Worte rufen über Feld,  
 Das Sterben nicht mit Namen nennen,  
 Das jetzt verhüllt durchwandert meine Welt.  
 Ich weiß nur: irgendwo im Sternenschein  
 Neigt ein geliebtes Haupt sich dunkler Sünde,  
 Ein Herz wird kalt, ein Baum verlischt im Winde,  
 In einem Becher welkt der kühle Wein,  
 Und alles geht und winkt und schwindet fern,  
 Im Grau verrieselt auch der letzte Stern.<sup>107</sup>

Was an diesem Gedicht zunächst und vor allem auffällt, das ist dessen besonderer Ton. Es geht hier nicht um jenen „Byronschen“ Welterschmerz des neunzehnten Jahrhunderts, den Greiner an seinem großen Vorbild Nikolas Lenau so präzise definierte. Freilich ist die Kenntnis dieser Tradition unbedingt anzunehmen: Als

106 Bei Krolow endet sicherlich eine „promesse du bonheur“, an deren Stelle eine fast nihilistische Stimmung des „je schon Gesagten“ tritt, die ähnlich wie in Benns Melancholie nicht länger anzuschließen vermag an die mit der Romantik einsetzende Emphasisierung des Augenblicks.

107 Leo Greiner: Das Tagebuch. Gedichte, München und Leipzig 1906, S. 27.

einer der besten Lenaukenner seiner Zeit gab Greiner 1911 eine Werkauswahl zu Lenau mit dem signifikanten Titel *Der Kampf um das Licht* heraus. Und in seinem 1904 erschienenen Essay zu Lenau betonte Greiner eben dessen Weltschmerz, den Lenau als ein – so Greiner – „Überwinder der Romantik“ entfaltet habe, hierin Heine nicht unähnlich: „Heine zerstört das Nächtliche, Lenau zerstört das Bewegungslose der Romantik. [...] Heine zerbricht innerlich an dem Schmerz des Nichterkennens, Lenau an dem des Nichthandelns. [...] Heines Art führt zur Weltironie, Lenaus Art zum Weltschmerz.“<sup>108</sup> Mit dieser Frontstellung ist jedoch Lenau für Greiner nicht als Stimmungsliriker identifiziert, wie eine weitere Passage verdeutlicht: Entscheidend für die Dichtung Lenaus sei der reflexive, also eben nicht stimmungsmäßige Status von Melancholie und Wehmut:

Allein wer mit poetischer Melancholie den Begriff jener süßen Trauer verbindet, die die Dinge nur wie ein leiser Regenvorhang verdunkelnd umschleiert, wird entdecken, dass sie in Lenaus Gedichten kaum einmal zu finden ist. [...] Über seinem ganzen Schaffen liegt scheinbar die Sehnsucht nach Ruhe im Tode gebreitet. Aber es enthüllt sich bald, dass sie nicht unmittelbar einem spontanen Gefühlsstrom, sondern der Reflexion entspringt.<sup>109</sup>

Diese Art der Reflexion ist auch im eigenen Gedicht Greiners, also in *Regenabend*, unschwer zu erkennen. Es geht hier nicht um eine melancholische Stimmung, die sich als Färbung auf die dann traurig scheinenden Dinge legt bzw. eine Entsprechung in der Natur findet. Die Dinge, deren Enden das lyrische Ich dieses Gedichtes wahrnimmt, sind Spuren bzw. Indizien im Rahmen eines ahnungsvollen Erkundens. Das Gedicht erspürt also im Anwesenden – dem kalten Regen, dem wankenden Nebel, dem trüben Sumpf, den Wanderstimmen und den dunklen Worten – das Abwesende: das erkaltende Herz, den verlichenden Baum, den welkenden Wein, den verrieselnden Stern. Es erfasst anhand der umgebenden Spuren die weit entfernten, im „Irgendwo“ sich vollziehenden Prozesse des Vergehens und Verschwindens, die demnach weniger aus einer melancholischen Stimmung als vielmehr aus einem bestimmten Prozess des Spurenlesens hervorgehen. Das Enden wird hier ganz dezidiert als latentes Phänomen erfasst, welches sich den Sinnen im Grunde verschließt und durchaus an der Grenze des Sagbaren changiert, aber dennoch diesem spürenden lyrischen Ich evident scheint: „Ich weiß nur: irgendwo im Sternenschein/Neigt ein geliebtes Haupt sich dunkler Sünde,/Ein Herz wird kalt, ein Baum verlicht im Winde“. Man könnte diese Bilder auf ein symbolistisches Verfahren im Sinne Hermann Bahrs zurückführen, denn auch Greiner bedient sich einer „Technik der Symbolisten“, insofern die von ihm dargestellte „Stimmung“ nicht empfindsamer Ausdruck des „inneren Schicksals“ ist, sondern sich auf ein fremdes „äußeres Ereignis“ bezieht, welches aber dennoch „die nämliche Stimmung erwecken“ solle. Wie für Bahr, so sind also auch für Greiner Stim-

108 Leo Greiner: Lenau, Berlin und Leipzig 1904, S. 16.

109 Ebd., S. 73f.

mungsgedichte in der Moderne kein direkter, sondern allenfalls ein indirekter Ausdruck von Stimmungen.

Oskar Loerke: Ende

So mag das Leben innen im Holze  
Des eben gefällten Baumes  
Erschrecken und aufstehn,  
Geblendet zur Blendung  
An seiner Grenze  
Drücken und tasten:  
Zur großen Wunde.

Noch zögert das Leben  
Auf der runden Seite des Schnittes  
Gegenüber dem Absturz  
Des ungeheuren Himmels,  
Gegenüber der eigenen  
Irr gespiegelten Wunde:  
Der Sonne des Westens.

Ein Schwindel fasst es,  
Und es geht unter.  
Doch im Erlöschen,  
Mit neuen Organen,  
Ahnt es läuten seinen Wandel,  
Der ihm stumm war achzig Jahre:  
Nie hat es die Glocke des Donners vernommen,  
Nie sich selbst gerauscht.  
Nun will das beginnen  
Ganz oben im Raume,  
Wo es schon leer ist.  
Noch spürt es sich fallen  
Stämmig, doch hört es  
Den Aufschlag nicht mehr  
Und die Peitschung der Erde.<sup>110</sup>

Das Ende, von welchem dieses Gedicht handelt, ist dasjenige eines Baumes, dem das vielfältig beschriebene „Leben“ im Zuge einer Rodung im wahrsten Sinne ausgehaucht wird. Fokussiert wird dabei der Sturz als jener Moment, in welchem im Stamm das Leben plötzlich erlischt. Wir haben es mit einer ausgesprochen vitalistischen Perspektive zu tun, insofern hier das Motiv des Endens am Beispiel eines in der Natur gleichsam personifizierten Lebens verhandelt wird. Dessen hier festgehaltener Todesmoment folgt einer regelrechten Dramaturgie: Das personifizierte Leben im Bauminneren erschrickt, steht auf, drückt und betastet seine Wunde,

<sup>110</sup> Oskar Loerke: Gedichte. Volume 1, Frankfurt am Main, S. 452.

zögert, wird dann vom Schwindel erfasst, geht unter und erlischt. Und doch ahnt es in diesem Sterbemoment seinen wohl transzendentalen Wandel, hört das Läuten ferner Glocken und erspürt einen Neubeginn „oben im Raume“. Das Leben transformiert sich so im Augenblick seines durch das Fällen bedingten Todes in eine jenseitige Existenz. Nach Burkhard Schäfers wichtiger Studie über die Ruderalmotivik zwischen Magischem Realismus und Trümmerliteratur lässt sich diese im Schnitt zugefügte „große Wunde“ auch als Bild für einen „Zwischenraum (U-topos) bzw. eine Zwischenzeit (Interim)“ lesen, „auf dem bzw. in der sich das ‚Leben‘ im wahrsten Sinne des Wortes ‚an seine[] Grenze‘, den Tod, heran-, tasten‘ kann.“<sup>111</sup> Schäfer belegt dies anhand der in der zweiten und dritten Strophe entfaltenen Motivik des Zögerns zwischen „dem gerade ‚Noch‘ und schon ‚nicht mehr‘ des ‚erschreckenden‘ Ereignisses“, in diesem öffne sich ein „leerer Raum“, den das Gedicht in seinem Verlauf ausfülle. So werde in der zweiten Strophe das „‚Zögern‘ des ‚Lebens‘ auf sechs Zeilen ausgedehnt, die alle nur den einen Zweck haben, den genauen Ort dieses Zögerns zu lokalisieren“, ähnlich retardierend seien zudem jene „Ahnungen des Lebens“, die während des „Erlöschens“ in der dritten Strophe entfaltet werden. So entstände eine „Streckung, Dehnung und Ausfaltung eines transitorischen Zeit-Raumes“, welche aus diesem Enden einen Übergang macht.

Diesem sehr scharfsinnigen Befund ist zuzustimmen. Mehr noch, eben darin unterscheidet sich Loerkes Versuch über das Ende bzw. das Enden signifikant von allen übrigen in diesem Kapitel diskutierten Beispiele. Denn zum einen ist dieser Versuch über das Lebensende eines Baumes vollkommen frei von jeglicher Melancholie eines lyrischen Ichs, an dessen Stelle hier eine Art metaphysischer Faszination für das Vitale in seinen verschiedenen Ausformungen tritt. Und zum anderen ist Loerke eben deshalb auch denkbar weit entfernt von jenem eingangs genannten Maßstab des Abschiednehmens, wie er in Bohrs Reflexionsfigur des „Je schon Gewesenen“ vorliegt. Hier ist der Abschied kein Abschied, sondern ein Transformationsprozess, wie er in dieser Form wohl nur unter dem Vorzeichen eines Magischen Realismus denkbar ist: Das vegetative Leben selbst erfasst sich im Moment seines Ablebens, weshalb dieses Enden im Sinne Schäfers in Wahrheit ein Übergang ist.

Rolf Dieter Brinkmann: Godzillas Ende (1968)

Sie kommt und ist da, endgültig.  
Es wird später, als man erwartet  
hat. Der Ofen geht aus. Ein Geräusch  
von einem schweren Fallen ist

draußen zu hören, aber wir sind  
drinnen und spüren es nicht. Dann  
kommt etwas anderes und ist

111 Burkhard Schäfer: Unberühmter Ort, a. a. O., S. 47f.

dasselbe. Der Ofen geht wieder

aus. Dasselbe Warten. Es wird spät.  
Kein Geräusch ist mehr zu hören, aber  
wir sind noch da. Die Beleuchtung der  
Tankstelle an der Ecke ist schon

lange erloschen. Der Ölofen ist  
ausgebrannt. Wir sitzen wieder auf  
unseren Stühlen, bis wir umfallen  
und das Geräusch von einem schweren

Fallen von neuem draußen zu hören  
ist. Später steht sie auf und sagt  
„das ist das Ende!“ Es ist das Ende.<sup>112</sup>

Im Unterschied zu den beiden vorherigen Beispielen steht das Gedicht Brinkmanns im Zeichen eines langsam-siechenden, ja fast quälenden Alltags, wie man ihn etwa auch aus frühen Filmen Rainer Werner Fassbinders kennt. Es dominiert eine Sprachlosigkeit in der Interaktion, die eine eigentümlich erstarrte Beziehung fast zum Stillleben werden lässt. All dies vollzieht sich vor dem Hintergrund der Figur Godzilla, die bei Brinkmann eine Art Titelheld mit seriellem Charakter darstellt: Fünfmal tritt Godzilla im Gedichtband *Standphotos* in Erscheinung, namentlich in den Gedichten *Godzilla*, *Godzilla-Baby*, *Godzilla telefoniert so gern*, *Godzilla und der Vogel* und dem vorliegenden Gedicht *Godzillas Ende*. Das Gedicht *Godzillas Ende* lässt zudem aufgrund der Beschreibung der räumlichen Situation, die Brinkmanns Wohnung in der Engelbertstraße 65 gleicht, stark autobiographische Bezüge erkennen.<sup>113</sup>

In dieser Szenerie, die sehr konkrete Details aus Brinkmanns Kölner Umgebung wie den Ölofen aus seiner Wohnung und die Tankstelle an der Ecke verarbeitet, sitzen zwei Liebende am Ende und versinken in ein beharrliches und zielloses Warten. In ihrem privaten Raum sind sie von der Außenwelt abgeschnitten, ihr Kontakt nach „draußen“ ist abgerissen, ja es erscheint fast so, als sei alles Leben in dieser gespenstischen Atmosphäre um sie erloschen, als seien sie die einzig Überlebenden nach einer Katastrophe.<sup>114</sup> Sprachlos sitzen sie auf ihren Stühlen, bis sie „umfallen /und das Geräusch von einem schweren//Fallen von draußen zu hören/ist.“ Noch nehmen sie das Geräusch nicht bewußt wahr, sie verfügen noch über keine Deutungsmöglichkeit, so daß sich die Spannung erst nach der Wiederholung auflöst. Beide konstatieren zum Schluß: „das ist das Ende“. Doch kann die Spannung auch nach Godzillas Vernichtung nicht in eine Zukunftsvision aufgelöst werden,

112 Rolf Dieter Brinkmann: *Standphotos: Gedichte 1962-1970*, Reinbek bei Hamburg 1980, S. 182.

113 Sascha Seiler: „Das einfache wahre Abschreiben der Welt“: Pop-Diskurse in der deutschen Literatur nach 1960, Göttingen 2006, S. 154.

114 Sybille Späth: „Rettungsversuche aus dem Todesterritorium“. Zur Aktualität der Lyrik Rolf Dieter Brinkmanns, Frankfurt am Main 1986, S. 185.

sondern das Gedicht endet mit dieser ambivalenten Aussage, deren Bezug mehrdeutig bleibt und keine voreilige Hoffnung aufkommen läßt. So wie Godzilla zwar im privaten Raum überwunden werden kann, so stellt doch dieser individuelle Sieg den Kontakt zur Außenwelt nicht wieder her. Die Überlebenden bleiben alleine, auf sich selbst gestellt, so daß die Aussage „Es ist das Ende“ ein Fortbestehen dieser Beziehung wohl ausschließt.

H. C. Artmann: *singt, meine schwäne, singt* (1969)

singt, meine schwäne, singt,  
die blätter treiben so sehr,  
was liebend unter linden lag,  
liebt lang schon nimmer mehr.

ich stand vor einem fenster  
und warf einen kleinen stein;  
der kranich durchzog den abend,  
den bitteren, dunkelen wein.

der wein in dem roten himmel  
schmeckt traurig wie ein blatt,  
das gestern der endlose regen  
vom baume gewaschen hat.

ein fenster hat vier scheiben,  
dahinter brennt hell das licht;  
ich spüre in wind und in regen  
mein bitteres Blättergesicht.

singt, meine Schwäne, singt  
die blätter treiben so sehr,  
was liebend unter linden lag,  
liebt lang schon nimmer mehr.<sup>115</sup>

Was dieses Gedicht von allen anderen unterscheidet, ist die ironische Brechung des Abschiedsmotivs im durchweg zitathaft durchgesetzten, hochartifizialen Spiel mit der lyrischen Tradition. Durchaus ließe sich von einer parodistischen Intention sprechen, insofern in *singt, meine schwäne, singt* nicht nur der Topos vom Schwänngesang, sondern auch die pseudobarocke Form der Alexandriner-Epigramme variiert wird. Auf den ersten Blick erscheint also die hier geschilderte Vergänglichkeit ähnlich unernst wie etwa Artmanns makabre Kindervers-Adaptionen in dem bekannten Band *allerleirausch*. Zumindest aber ist das Gedicht in formaler Hinsicht ein Zitat: Das Metrum des sechshebigen Jambus mit Zäsur nach der Mitte bzw. sechsten Silbe spielt an auf die vierzeilige Strophenform des Alexandriners,

<sup>115</sup> Hans Carl Artmann: Ein lilienweißer Brief aus Lincolnshire, Frankfurt am Main 1969, S. 359.

zudem liegt auch bei Hartmann der feste Akzent auf der sechsten bzw. der zwölften Silbe. Wir haben es demnach mit einem elegischem Alexandriner zu tun, wie er etwa auch im berühmten Gedicht *Es ist alles eitel* von Andreas Gryphius vorliegt:

Du siehst, wohin du siehst,/nur Eitelkeit auf Erden.  
Was dieser heute baut,/reißt jener morgen ein,  
Wo itzund Städte stehn,/wird eine Wiese sein,  
Auf der ein Schäferskind/wird spielen mit den Herden.<sup>116</sup>

Auch auf inhaltlicher Ebene scheint das Ende dieses Poems weit entfernt von jeglicher Authentizität, also ganz bezogen auf fast klischeehafte Facetten einer vordergründig romantischen Melancholie. Artmanns Schwanengesang setzt ein mit dem Verschwinden der Liebenden unter den Linden und dem Treiben der Blätter, eine Strophe, die im Sinne eines Refrains gegen Ende wiederholt wird. Dazwischen liegt in der 2. Strophe die Erinnerung des lyrischen Ichs an eine im Präteritum gehaltene Szene, durchbrochen vom Bild des bitteren dunklen Weins/Abends. Auffallend ist das Leitmotiv des Blattes. Das lyrische Ich bleibt im Gedicht außerhalb, draußen vor dem Fenster und dessen vom gegenüber liegenden Innen her hell leuchtenden Lichts; es verbleibt im Regen, im Wind: wie die leitmotivischen treibenden Blätter. Draußen die Welt ist unverändert: Die Liebenden fehlen, nun ist sie wie der Abend bitter, dunkel, traurig, verregnet.

Dieter Schlesak: Es geht zu Ende (1974)

Es geht zu Ende was bisher war,  
und die Stimmen sind fern wie morgens um fünf,  
wir werden uns nie mehr wiedersehn,  
wir werden vergessen.

Man sieht's an der Luft, an den Augen der Leute,  
überall rollen sie die Erinnerungen ein,  
heut sah ich Fotos der siebziger Jahre, da waren  
wir jung und alles schien offen,  
du stiegst in den fahrenden Zug,  
der kam nie an,  
und fuhr ab nur zum Schein.

Alt sind unsere Gefühle geworden.  
Und oft ist es kalt und du spürst nur Gewohnheit,  
als wäre über den Augen ein Schleier,  
und wir gehen mit Abwesendem um.

<sup>116</sup> Andreas Gryphius: Werke in einem Band, Berlin 1969, S. 5.

In allem spür ich schon das Vergessen,  
 und die Leute sehn mich gar nicht mehr an,  
 so denk ich: vielleicht bin ich plötzlich gestorben  
 und hab's nicht bemerkt, bin unsichtbar geworden.

Es ist nicht nur die Liebe die jetzt vergeht,  
 es ist nicht nur Eiszeit der Sinne, es liegt,  
 ein Stillstand um uns in der Luft, der uns Angst macht  
 und uns den Atem verschlägt.

Denn es geht zu Ende was bisher war,  
 und die Stimmen sind fern wie morgens um fünf,  
 wir werden uns nicht mehr wiedersehn,  
 und wir werden vergessen am Leben zu sein.<sup>117</sup>

Dieter Schlesak ist wie Oskar Pastior oder Herta Müller ein Vertreter der rumäniendeutschen Literatur, d. h. ein Autor deutscher Staatsangehörigkeit, der heute in Camaiore in Italien lebt, aber in Transsylvanien, dem heutigen Rumänien, geboren und aufgewachsen ist. Dies zeigt sich etwa in Werken wie der *Dracula-Legende*, aber auch im Gedichtband *Weisse Gegend. Fühlt die Gewalt in diesem Traum*, der 1981 im Rowohlt-Verlag erschien. Dieser Gedichtband thematisiert die Problematik eines Menschen, der sich spätestens seit 1970 als einen sogenannten „Zwischenschaffler“ begreift. Er ist dies nicht nur, weil er zwischen allen Ländern und Sprachen im Niemandsland steht, sondern auch, „weil seine Ost-West-Erfahrungen es ihm erlaubten, sich über beide gesellschaftlichen Systeme kritisch zu äußern.“<sup>118</sup> Die zentrale Problematik des Bandes *Weisse Gegend* formulierte Schlesak als „Umwelt-Verlust, aber auch Reinigung, auch Heilung von alten seelischen Krücken, beispielsweise vom deutsch-protestantischen Über-Ich, dem schon marxistische Dialektik und östliche Mystik entgegengewirkt hatten.“ Mit dem Abschiedsmotiv verbindet sich wohl vor allem das Verhältnis zu den deutschen Wurzeln: „das Deutsche“, so heißt es erläuternd über den Titel des Gedichtbandes, „das in mir mehrfach gebrochen ist, auch von außen und aus der Distanz sehen, die verinnerlichten Mauern zerstören und sich darin üben, dahinter einen neuen festen Boden zu erkennen – das ist die historische Landschaft der ‚Weißen Gegend‘: Übergang, unbetreter Boden, Hoffnung – aber auch die Möglichkeit ausgelöscht zu werden.“<sup>119</sup>

Die Hoffnung darauf, an Land zu kommen oder dieses zumindest zu sehen, scheint im vorliegenden Text allerdings nur bedingt erfüllbar. Denn dessen Abschied hängt auch zusammen mit Schlesaks zweiter Flucht oder „Emigration“ ins Italienische Agliano im Jahre 1974. Schlesaks Gedichte halten sich an die Maxime:

117 Dieter Schlesak: *Landsehn. Gedichte*, Berlin 1997, S. 9.

118 Georg Weber u. a.: *Emigration der Siebenbürger Sachsen: Studien zu Ost-West-Wanderungen im 20. Jahrhundert*, Wiesbaden 2002, S. 859.

119 Zitiert nach: Jürgen Serke: *Die verbannten Dichter. Berichte und Bilder von einer neuen Vertreibung*, Hamburg 1982, S. 330.

„Nichts ist wirklich“, weder angesichts der politischen Zukunft, noch vor allem angesichts jener Zukunft, die jeden erwartet: an der Grenze des Todes. Abwesenheit, fehlender Blickkontakt, Unsichtbarkeit, Vergessen: Das sind die Indizien Schlesaks für das im Gedicht formulierte Abschiedsgefühl. Es ist ähnlich wie bei Greiner ein eher an den Leuten beobachtetes Phänomen und weniger ein existentielles Gefühl im Sinne jener Bohrschen „Reflexionsfigur des je schon Gewesenen“.

Karl Krolow: Die Geschichte ist aus (1982)

Die Nacht, still und warm. Das klingt ganz wie  
unter den Pflanzen begraben,  
wie der sanfte Rest einer Melodie.  
Man wird nie ihren Anfang haben.  
Man kennt ihn nicht und braucht ihn nie.

Die Geschichte ist aus. Die Geschichte fängt an.  
Es gibt wirklich das Rauschen von Bäumen,  
bei denen man ruhig lieben kann  
und seine Feinde verstehen kann.  
Es gibt gar nichts mehr zu versäumen.

Ein schönes Wasser fließt einfach hin.  
Wenn du glücklich bist, bin ich es auch.  
Das hat seinen Sinn und Widersinn.  
Was bedeutet schon, daß ich glücklich bin?  
Die Enttäuschung kommt als ein Hauch.

Und ob du lange am Fenster stehst –  
das alles ist längst geschrieben  
und oft gefühlt, wenn du eingestehst:  
da ist kein Wort von geblieben,  
von allem Verschwenden und Lieben.  
Oder spürst du noch etwas, wenn du gehst?<sup>120</sup>

Nichts weniger als das Ende der lyrischen Rede steht in Krolows Gedicht auf dem Spiel. Und doch gibt es gute Gründe, dieses Gedicht Krolows mit demjenigen Enzensbergers zu vergleichen. Harald Hartung etwa hat in Krolows Texten aus dem Band *Zwischen Null und Unendlich* von 1982 den „Triumph des Künstlers über sich selbst, über sein Alter und über das Altern als Problem für Künstler“ gesehen. Unverkennbar zeugt dieses Gedicht vom Prozess des Alterns, ohne dabei freilich jene Milde an den Tag zu legen, wie sie bei Enzensbergers *Restlicht* vorliegt. Auffallend ist, wie das hier sprechende Ich sich vorbereitet für das, was allen bevorsteht: Abschied vom Leben. Trotz und Wut, mit denen Einspruch erhoben wird gegen

120 Karl Krolow: *Zwischen Null und Unendlich*, Frankfurt am Main 1982, S. 67.

das Verhängnis, werden besänftigt durch ein Einverständnis, für das der Intellektuelle, der hier spricht, das Glücksdenken seiner Mitmenschen gleichsam akzeptabel findet, ohne es freilich ernst nehmen zu können. Voll wütender Trauer werden Worte des Abschieds erprobt, um zugleich die Bereitschaft zum einverständigen Nicken zum Ausdruck zu bringen. Daneben steht jedoch nach wie vor das Bemühen um ein kleines, zumeist auf eine halbe oder eine Seite konzentriertes Sprachkunstwerk: Nach Einschätzung von Rolf Michaelis ein „Zeichen für Freude am Dasein und – momentane – Aufhebung der Trauer um Vergänglichkeit.“<sup>121</sup>

Hans Magnus Enzensberger: Restlicht (1983)

Doch doch, ich gehöre auch zu denen,  
 die es hier aushalten. Leicht sogar,  
 im Vergleich zu Kattowitz oder Montevideo.  
 Hier und da Reste von Landschaft,  
 rostende Eisenbahnschienen, Hummeln.  
 Ein kleiner Fluß, Erlen und Haselnüsse,  
 weil das Geld nicht gereicht hat  
 zur Begradigung. Über dem trüben Wasser  
 das Summen der Hochspannungsmasten  
 stört mich nicht. Es redet mir ein,  
 daß ich noch eine Weile lang  
 lesen könnte, bevor es dunkel wird.  
 Und wenn ich mich langweilen will,  
 ist das Fernsehen da, der farbige Wartebausch  
 auf den Augen, während draußen  
 die kindlichen Selbstmörder auf ihren Hondas  
 um den nassen Platz heulen. Auch der Krach,  
 auch die Rachsucht ist noch ein Lebenszeichen.  
 Im halben Licht vor dem Einschlafen  
 keine Kolik, kein wahrer Schmerz.  
 Wie einen leichten Muskelkater  
 Spüren wir gähmend, sie und ich,  
 die von Minute zu Minute  
 kleiner werdende Zeit.<sup>122</sup>

Natürlich ist dieses Gedicht kein elegischer Text in jenem etwa bei Greiner, Artmann, Schlesak oder Krolow vorliegenden Sinne. Eher noch wird hier eine „Ruderalfläche“ in jenem von Burkhard Schäfer beschriebenen Sinne verhandelt, ein „unberühmter“ bzw. im Interim der Zeiten verlorener Ort, der als Relikt bzw. „Rest“ einer Landschaft weniger dem idyllischen locus amoenus denn eher noch dem locus terribilis entspricht, wie Schäfer ihn beschrieb.<sup>123</sup> Die Eingangsverse, die

121 Vgl.: Rolf Michaelis: Die Wut des alten Dichters: Karl Krolows neuer Gedichtband „Ich höre mich sagen“. Nicht dort und nicht hier, in: Die Zeit vom 21. 8. 1992.

122 Hans Magnus Enzensberger: Zukunftsmusik, Frankfurt am Main 1991, 51f.

123 Burkhard Schäfer: Unberühmter Ort, a. a. O., S. 14; S. 86.

durch das spondeisch hervorgehobene „doch“ eindeutig dialogischen Charakter tragen, legen die Vermutung nahe, dass es sich bei *Restlicht* um eine Antwort auf einen im Gedicht nicht enthaltenen Einwand handelt, der die Lebensqualität in der Bundesrepublik in Frage gestellt haben muss. Dies ist bedeutsam insofern, als der junge Enzensberger Anfang der sechziger Jahre in einer Reihe von Texten die Bewohnbarkeit Westdeutschlands in mehrfacher Hinsicht bestritten hatte, so dass *Restlicht* mithin als Selbstkorrektur früherer Positionen gelesen werden könnte.<sup>124</sup> Insofern ließe sich hier eine Art Altersmilde erkennen, die entgegen der früher formulierten Kulturkritik zur Versöhnlichkeit zu tendieren scheint. Und doch wäre es falsch, würde man den revisionistischen Aspekt dieses Gedichtes als zentral ansehen. Weit wichtiger scheint doch die Tatsache, dass es in diesem Gedicht um Relikte in ihrer Funktion als Lebenszeichen geht: Eine an Texte Günter Eichs erinnernde Motive, die nochmals das Thema dieses Kapitels spürbar macht: das Ende.

---

124 Rainer Barbey verweist als möglichen Prätext, auf den die ersten Verse des Gedichts anspielen, auf Enzensbergers als „Anti-Hymnus“ bezeichnete Langgedicht „Landessprache“ von 1960, vgl.: Rainer Barbey: *Unheimliche Fortschritte: Natur, Technik und Mechanisierung im Werk von Hans Magnus Enzensberger*, Göttingen 2007, S. 75.



## STATT EINES SCHLUSSWORTES: AUSBlick AUf EINE EMPIRISCHE ÜBERPRÜFUNG DER THESE

Das vorliegende Buch entstand im Rahmen des Exzellenz-Clusters *Languages of emotion* der Freien Universität Berlin, also in einem dezidiert interdisziplinären Forschungskontext. Entsprechend sollen seine Ergebnisse bzw. Thesen nach Veröffentlichung dieses Buches in Form einer empirischen Studie überprüft werden. Die wohl entscheidende These ist dabei die Relevanz lyrischen Gespürs für die ästhetische Wirkkraft von Gedichten: Sie wird mittels einer explorativen Befragung empirisch zu testen sein. Um die bisher analytisch kaum erfassten Bereiche des atmosphärischen Gestimmtseins und des Spürens operationalisieren zu können, werden in einem Online-Fragebogen Testpersonen sowohl nach Auslösern für Stimmungen als auch nach Häufigkeit und Dauer der so verursachten Stimmungen befragt, welche zusätzlich mittels etablierter Inventare (z.B. dem „MDBF“)<sup>1</sup> und auf Basis frei wählbarer Adjektive beschrieben werden. Durch die ergänzende Erfassung von demographischen Daten und Persönlichkeitseigenschaften soll so eine Gruppe von stimmungssensiblen „Experten“ von weniger stimmungssensiblen „Laien“ unterschieden werden. Darüber hinaus sollen vorhandene Inventare zur Erfassung alltäglicher Stimmungen um spezifische Adjektive erweitert werden, die besonders die Erlebnisdimension spürbarer Atmosphären charakterisieren: Adjektive wie etwa heiter, düster, drückend, gespannt, trübe und trostlos. Zu ermitteln ist dabei auch, ob diesen spürbaren Atmosphären im Vergleich zu den uns bekannten Alltagsstimmungen im Sinne der *background emotions* Damasio eigene Basisdimensionen zugrunde liegen, so wie z.B. Zentner, Grandjean und Scherer<sup>2</sup> zeigen konnten, dass musik-induzierten Emotionen (als Beispiel für ästhetische Emotionen) eine andere Faktorenstruktur zugrunde liegt als sogenannten utilitaristischen Emotionen.<sup>3</sup>

In einem zweiten Schritt soll dann auf der Basis des vorliegenden Buches ein Textkorpus einschlägiger Stimmungsliryk erstellt werden, der vor allem hinsichtlich des kognitiven Prozesses des Spürens möglichst signifikant ist. Dabei geht der Test von der in diesem Buch analytisch-hermeneutisch bezugten These aus, dass die Kognition des „Spürens“ in Stimmungsgedichten sprachlich erfasst wird und

1 Steyer, R., Schwenkmezger, P., Notz, P., & Eid, M. Testtheoretische Analysen des Mehrdimensionalen Befindlichkeitsfragebogen (MDBF). *Diagnostica*, 40(4) (1994), S. 320-328.

2 Zentner, M., Grandjean, D., & Scherer, K.: Emotions evoked by the sound of music: Characterization, classification, and measurement. *Emotion*, 8 (2008), S. 494-521.

3 Fontaine, J., Scherer, K., Roesch, E., & Ellsworth, P.: The World of Emotions Is Not Two-Dimensional. *Psychological Science*, 18 (2007), S. 1050-1057.

für deren ästhetische Wirkkraft eine wichtige Rolle spielt. Dies verdeutlichte schon unser prominenteste Beispiel lyrischen Gespürs – Goethes *Ein Gleiches*: Goethe spürte „kaum einen Hauch“ über den Wipfeln der Ilmenauer Wälder, und vollzog zugleich eine Ingression in die atmosphärisch entfaltete Ruhe dieser Szenerie. Vor diesem Hintergrund soll in der empirischen Studie dem Hinweis Emil Staigers nachgegangen werden: „Wen es nicht ekelt, der setze in ‚Wanderers Nachtlid‘ statt ‚spürest‘ ‚merkest‘ ein.“<sup>4</sup> Die Frage lautet: Wäre durch eine solche Verschlimmbesserung im Sinne einer Ersetzung von „spüren“ durch „merken“ die ästhetische Faszination des Gedichts nachhaltig beeinträchtigt? Ginge wirklich die von Adorno gerühmte „Stofflosigkeit“ dieser Zeilen verloren?<sup>5</sup> Die Fragestellung basiert also auf der These, dass eine an Stimmungsgedichten mögliche ästhetische Erfahrung auf sprachlich modulierte Ingressionsprozesse zurückzuführen ist, die mit dem kognitiven Prozess des „Spürens“ in unmittelbarem Bezug stehen.

Diese These soll in einer größeren, im kommenden Wintersemester stattfindenden und von Dr. Jana Lüdtke betreuten Studie am *Fachbereich Erziehungswissenschaft und Psychologie* der *FU Berlin* empirisch überprüft werden. Dazu wird zum einen auf die zuvor ermittelten Gruppen von stimmungssensiblen „Experten“ und „Laien“, zum anderen auf die genannten Stimmungsgedichte zurückgegriffen. Durch intensive Beschäftigung mit den akustisch präsentierten Gedichten (Identifizierung mit dem „lyrischen Ich“ im Sinne der „Leerdeixis“ Kaspar Spinners) soll eine Induktion atmosphärischen Gestimmtseins erreicht und mit Stimmungsinduktionen anhand „verschlimmbesserter“ Gedichte verglichen werden. Die Gedichte werden also dahingehend variiert, dass ihr Vokabular des Spürens durch verwandte Begriffe wie etwa „Merken“ ersetzt wird. Die Beurteilung dieser Differenz soll in einem Prä- und Post-Design mittels der erweiterten Adjektivliste erfasst werden. So lassen sich sowohl der Erfolg der Stimmungsinduktion als auch mögliche Zusammenhänge zwischen Ausgangsstimmung, Induktionsmethode und Endstimmung in Abhängigkeit der Stimmungssensibilität erfassen. Den in dieser Phase geplanten Untersuchungen liegt somit ein 2 (Stimmungssensibilität: Experte vs. Laie) x 3 (Stimmungsinduktion: „originale“ Stimmungsgedichte, „manipulierte“ Stimmungsgedichte vs. Musik) x 2 (Messzeitpunkt: vor vs. nach der Induktion) Design zugrunde. Ziel wird es sein, die ästhetische Faszination von Gedichten auf den Modus des Spürens hin zu untersuchen. Mit einer Publikation der Testergebnisse ist dann auf einer größeren Stimmungstagung im September des kommenden Jahres zu rechnen.

4 Emil Staiger: *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich 1946, S. 16.

5 Vgl.: Theodor W. Adorno: *Noten zur Literatur*, Frankfurt am Main 1981, S. 53.

## LITERATURVERZEICHNIS

### Primärtexte:

- Anders, Richard: Die Pendeluhr haben Ausgangssperre. Ausgewählte und neue Gedichte mit Collagen des Autors, Berlin 1998.
- Arp, Hans: Gesammelte Gedichte, Band 2, Zürich 1963.
- Arnim, Achim von: Sämtliche Werke. Band 22: Gedichte, Teil 1, Bern 1970.
- Artmann, Hans Carl: Ein lilienweißer Brief aus Lincolnshire, Frankfurt am Main 1969.
- Ausländer, Rose: Gesammelte Gedichte, Köln 1977.
- Ausländer, Rose: Gesammelte Werke. Band 2: Die Sichel mäht die Zeit zu Heu: Gedichte 1957-1965 Frankfurt am Main 1985.
- Ausländer, Rose: Und preise die kühlende Liebe der Luft. Gedichte 1983-1987, Frankfurt am Main 1988.
- Ball, Hugo: Gedichte, Göttingen 2007.
- Bauer, Wolfgang: Das Herz. Gedichte, Wien 1981.
- Becher, Johannes R.: Lyrik, Prosa, Dokumente, Wiesbaden 1965.
- Becher, Johannes R.: Werke in drei Bänden: Gedichte, Berlin 1976.
- Becker, Jürgen: Erzähl mir nichts vom Krieg. Gedichte, Frankfurt am Main 1977.
- Benn, Gottfried: Gesammelte Gedichte, Wiesbaden Zürich 1956.
- Benn, Gottfried: Szenen und Schriften. In der Fassung der Erstdrucke, hg. v. Bruno Hillebrand, Frankfurt am Main 1990.
- Benn, Gottfried: Gedichte. In der Fassung der Erstdrucke, Frankfurt am Main 1982.
- Blass, Ernst: Die Strassen komme ich entlang geweht: Sämtliche Gedichte, hg. v. Thomas B. Schumann, München 1980.
- Borchardt, Rudolf: Gedichte, Stuttgart 2003.
- Born, Nikolas: Gedichte, hg. v. Katharina Born, Göttingen 2004.
- Braun, Volker: Gegen die symmetrische Welt, Halle (Saale) 1974.
- Brecht, Bertolt: Gesammelte Werke Band 14: Gedichte 4, Frankfurt am Main 1989.
- Brecht, Bertolt: Gesammelte Werke V, Stücke V, Frankfurt am Main 1990.
- Brecht, Bertolt: Geschichten vom Herrn Keuner, Frankfurt am Main 1971.
- Brockes, Barthold Heinrich: Auszug der vornehmsten Gedichte aus dem Irdischen Vergnügen in Gott, Stuttgart 1965.
- Brentano, Clemens: Gedichte und Erzählungen, hg. v. Hans-Georg Werner, Darmstadt 1986.
- Brentano, Clemens: Werke. Band 1, München [1963–1968].
- Brentano, Clemens: Sämtliche Werke und Briefe, Band 29, Ausgabe 1, hg. v. Jürgen Behrens, Wolfgang Frühwald und Detlev Lüdgers, Stuttgart 1988.
- Brinkmann, Rolf Dieter: Standphotos: Gedichte 1962-1970, Reinbek bei Hamburg 1980.
- Bürger, Gottfried August: Gedichte. [Erster Teil] Göttingen: Johann Christian Dieterich 1789.
- Celan, Paul: Mohn und Gedächtnis: Gedichte, Stuttgart <sup>8</sup>1968.

- Celan, Paul: Die Gedichte: kommentierte Gesamtausgabe in einem Band, hg. v. Barbara Wiedemann, Frankfurt am Main 2003.
- Cotten, Ann: Fremdwörterbuchsonette. Gedichte, Frankfurt am Main 2007.
- Czernin, Franz Josef: Elemente, Sonette, Gedichte, Wien, München 2002.
- Däubler, Theodor: Der sternhelle Weg, Leipzig 1923.
- Däubler, Theodor: Das Sternenkind, Leipzig 1916.
- Däubler, Theodor: Mit silberner Sichel, Leipzig 1920.
- Dauthendey, Max: Gesammelte Gedichte und kleinere Versdichtungen, München 1930.
- Dauthendey, Max: Gesammelte Werke in 6 Bänden, Band 4: Lyrik und kleinere Versdichtungen, München 1925.
- Dehmel, Richard: Weib und Welt, Berlin 1896.
- Domin, Hilde: Abel steh auf: Gedichte, Prosa, Theorie, Leipzig 1979.
- Eich, Günter: Abgelegene Gehöfte. Frankfurt am Main 1948.
- Eich, Günter: Gesammelte Werke, Band 1.
- Eichendorff, Joseph von: Werke in einem Band, hg. v. Wolfdietrich Rasch, München 2007.
- Eichendorff, Joseph von: Werke, Bd. 1 hg. v. Wolfdietrich Rasch, München 1971.
- Eichendorff, Joseph von: Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff. Historisch-kritische Ausgabe. Bd. 1.1: Gedichte. Erster Teil. Text, hg.v. Harry Fröhlich und Ursula Regner, Stuttgart u. a. 1993.
- Eichendorff, Joseph von: Werke: Gedichte, Versepen, Dramen, Autobiographisches, München 1970.
- Engelke, Gerrit: Rhythmus des neuen Europa, Jena 1921.
- Enzensberger, Hans Magnus: Die Gedichte, Frankfurt am Main 1983.
- Fried, Erich: Liebesgedichte, Berlin 1979.
- Fritz, Walter Helmut: Immer einfacher, immer schwieriger. Gedichte und Prosagedichte 1983-1986, Hamburg 1987.
- Fritz, Walter Helmut: Veränderte Jahre. Gedichte, Stuttgart 1963.
- Geibel, Emanuel: Werke, Band 1+2, Leipzig und Wien 1918.
- George, Stefan: Das Jahr der Seele. Gesamt-Ausgabe der Werke, Band 4, Berlin 1928.
- Goethe, Johann Wolfgang von: Gedichte und Epen, Band 1 (Hamburger Ausgabe), hg. v. Erich Trunz, München 1981.
- Goll, Yvan: 100 Gedichte, hg. v. Barbara Glauert-Hesse, Göttingen 2003.
- Goll, Iwan: Die drei guten Geister Frankreichs (= Tribüne der Kunst und Zeit. Eine Schriftensammlung, hg. v. Kasimir Edschmid; Bd. V) Berlin 1919.
- Greiner, Leo: Das Tagebuch: Gedichte, München u. Leipzig 1906.
- Greiner, Leo: Lenau, Berlin und Leipzig 1904.
- Greve, Ludwig: Die Gedichte, hg. v. Reinhard Tgahrt, Göttingen 1991.
- Grillparzer, Franz: Sämtliche Werke. Band 1, München 1960.
- Grünbein, Durs: Von der üblen Seite. Gedichte 1985-1991, Frankfurt am Main 1994.
- Gryphius, Andreas: Werke in einem Band, Berlin 1969.
- Gwerder, Alexander Xaver: Gesammelte Werke und Ausgewählte Briefe, hg. v. Roger Perret, Zürich 1998.
- Hagedorn, Friedrich von: Sämtliche poetische Werke, Leipzig o.J.
- Hahn, Ulla: Liebesgedichte. Stuttgart 1993.
- Handke, Peter: Leben ohne Poesie. Gedichte, hg. v. Ulla Berkéwicz, Frankfurt am Main.
- Handke, Peter: Die Innenwelt der Aussenwelt der Innenwelt, Frankfurt am Main 1972.
- Hartung, Harald: Aktennotiz meines Engels: Gedichte 1957-2004, Göttingen 2005.
- Hebbel, Friedrich: Sämtliche Werke. 1. Abteilung: Werke, Berlin [1911 ff].

- Hesse, Hermann: Gesammelte Werke: Bd. 1: Stufen. Die späten Gedichte. Frühe Prosa. Peter Camenzind, Frankfurt am Main 1970.
- Hesse, Hermann: Die Welt im Buch: Rezensionen und Aufsätze aus den Jahren 1911-1916, Frankfurt am Main 1988.
- Heym, Georg: Gesammelte Gedichte, mit einer Darstellung seines Lebens und Sterbens, hg. v. Carl Seelig, Zürich 1947.
- Hilbig, Wolfgang: Abwesenheit. Gedichte, Frankfurt am Main 1979.
- Hille, Peter: Gesammelte Werke, Berlin 1916.
- Hochhuth, Rolf: Alle Erzählungen, Gedichte und Romane, Reinbek bei Hamburg 2001.
- Hodjak, Franz: Siebenbürgische Sprechübung. Gedichte. Mit einem Nachwort von Werner Söllner, Frankfurt am Main 1990.
- Hölderlin, Friedrich: Sämtliche Werke. 6 Bände, Band 4, Stuttgart 1962.
- Hölderlin, Friedrich: Sämtliche Werke (Kleine Stuttgarter Ausgabe), Band 2, Ausgabe 1, hg. v. Friedrich Beissner, Stuttgart 1946.
- Hofmannsthal, Hugo von: Gesammelte Werke in Einzelausgaben: Gedichte und lyrische Dramen, Frankfurt am Main 1966.
- Hofmannsthal, Hugo von: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Reden und Aufsätze 1-3. Frankfurt am Main 1979f.
- Hofmannsthal, Hugo von: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen, Frankfurt am Main 1979.
- Holz, Arno: Werke, Band 1, Stuttgart 1961.
- Holz, Arno: Phantasmus, Stuttgart 1978.
- Holz, Arno: Briefe: eine Auswahl, München 1948.
- Huch, Ricarda: Gesammelte Werke, Band 5, Stuttgart 1971.
- Huch, Ricarda Octavia: Gedichte, Dramen, Reden, Aufsätze und andere Schriften: Gesammelte Werke, Bd. 5, Köln 1971.
- Jandl, Ernst: selbstporträt des schachspielers als trinkende uhr. gedichte, Darmstadt Neuwied 1983.
- Jandl, Ernst: der gelbe hund. Gedichte, Darmstadt Neuwied 1980.
- Jandl, Ernst: stanzen, Hamburg Zürich 1992.
- Jünger, Friedrich Georg: Der Missouri, Leipzig 1940.
- Kästner, Erich: Herz auf Taille, Zürich 1985.
- Kästner, Erich: Doktor Erich Kästners Lyrische Hausapotheke: Gedichte für den Hausbedarf der Leser, Zürich 1936.
- Karsunke, Yaak: hand & fuß. Gedichte, München 2004.
- Kaschnitz, Marie Luise: Gesammelte Werke, Band 5, Frankfurt am Main 1985.
- Kiwus, Karin: Von beiden Seiten der Gegenwart. Gedichte, Frankfurt am Main 1976.
- Klabund: Das heiße Herz. Berlin 1922.
- Klabund: Der himmlische Vagant, Köln 1968.
- Kling, Thomas: Brennstabi: Gedichte, Frankfurt am Main 1991.
- Kling, Thomas: Itinerar, Frankfurt am Main 1997.
- Klopstock, Friedrich Gottlieb: Ausgewählte Werke, München 1962.
- Kolleritsch, Alfred: Einübung in das Vermeidbare: Gedichte, Salzburg 1978.
- Kolleritsch, Alfred: In den Tälern der Welt: Gedichte, Wien 1999.
- Kraus, Karl: Gedichte, in: Ders.: Schriften, Band 9, hg. v. Christian Wagenknecht, Frankfurt am Main 1989.
- Krolow, Karl: Gesammelte Gedichte: Poems, 1944-1964, Frankfurt am Main 1985.
- Krolow, Karl: Zwischen Null und Unendlich, Frankfurt am Main 1982.

- Krolow, Karl: Ein Gedicht entsteht: Selbstdeutungen, Interpretationen, Aufsätze, Frankfurt am Main 1973.
- Kunert, Günter: Erinnerung an einen Planeten. Gedichte aus fünfzehn Jahren, München 1963.
- Kunert, Günter: Gedichte, Stuttgart 1987.
- Kunze, Reiner: Gedichte, Frankfurt am Main 2001.
- Lachmann, Hedwig: Gesammelte Gedichte. Potsdam 1919.
- Langgässer, Elisabeth: Gedichte, Hamburg 1959.
- Lange, Horst: Das tägliche Brot, Grimma 2010.
- Lichtenstein, Alfred: Gesammelte Gedichte. Zürich 1962.
- Loerke, Oskar: Gedichte und Prosa I, Frankfurt am Main 1958.
- Mayröcker, Friederike: Gesammelte Gedichte, Frankfurt am Main 2004.
- Mayröcker, Friederike: Magische Blätter Bd. I, Frankfurt am Main 1983.
- Mayröcker, Friederike: Ausgewählte Gedichte 1944-1978, Frankfurt am Main 1979.
- Mayröcker, Friederike: Winterglück. Gedichte 1981-1985, Frankfurt am Main 1986.
- Mayröcker, Friederike: Gesammelte Gedichte 1939 – 2003, Frankfurt am Main 2004.
- Mörike, Eduard: Ausgewählte Werke, Erster Band: Gedichte, Bergen 1949.
- Mörike, Eduard: Sämtliche Werke in zwei Bänden. Band 1, München 1967.
- Morgenstern, Christian: Werke und Briefe, Stuttgarter Ausgabe, Band I: Lyrik 1887 – 1905, Stuttgart 1988.
- Morgenstern, Christian: Werke und Briefe: Stuttgarter Ausgabe, kommentierte Ausgabe, Band II, Stuttgart 1992.
- Mühsam, Erich: Ausgewählte Werke, Bd.1: Gedichte. Prosa. Stücke, Berlin 1978.
- Nietzsche, Friedrich: Also sprach Zarathustra.: Ein Buch für Alle und Keinen. (1883-1885), in: Kritische Gesamtausgabe Band VI,1, Berlin 1968.
- Novalis: Schriften in 4 Bdn., Band III, Stuttgart 1960ff.
- Ostermaier, Albert: Polar. Gedichte. Mit einem Nachwort von Michael Althen, Frankfurt am Main 2006.
- Pastior, Oskar: Villanella & Pantum. Gedichte, München 2000.
- Priessnitz, Reinhard: vierundvierzig gedichte, Linz Wien 1978.
- Rilke, Rainer Maria: Sämtliche Werke. Band 1–6, Wiesbaden und Frankfurt a.M. 1955–1966.
- Rilke, Rainer Maria: Werke 1. Kommentierte Ausgabe. Gedichte 1895 bis 1910, Band 1, Frankfurt am Main 1996.
- Rilke, Rainer Maria: Briefe und Tagebücher aus der Frühzeit. 1899 – 1902, Leipzig 1931.
- Rilke, Rainer Maria; Salomé, Lou Andreas: Briefwechsel, hg.v. Ernst Pfeiffer, Zürich und Wiesbaden 1952.
- Rückert, Friedrich: Gesammelte Gedichte, Erlangen 1836.
- Rühm, Gerhard: Gesammelte Werke: 1.1. Gedichte, hg. v. Michael Fisch, Berlin 2005.
- Rühmkorf, Peter: Gedichte. Werke I, hg. v. Bernd Rauschenbach, Reinbek 200.
- Schickele, René: Weiß und Rot. Gedichte, Berlin 1910.
- Schlesak, Dieter: Landsehn. Gedichte, Berlin 1997.
- Sachs, Nelly: Fahrt ins Staublose: Die Gedichte, Frankfurt am Main 1961.
- Schnurre, Wolfdieter: Kassiber und neue Gedichte: Literarisches Gesamtwerk 1945-1979, Berlin 1979.
- Seiler, Lutz: Vierzig Kilometer Nacht: Gedichte, Frankfurt am Main 2003.
- Seiler, Lutz: Im Felderlatein. Gedichte, Berlin 2010.
- Stadler, Ernst: Dichtungen, Band 1, Hamburg o.J. [1954].

- Stadler, Ernst: Dichtungen, Schriften, Briefe. Kritische Ausgabe, hg. v. Klaus Hurlbusch und Karl Ludwig Schneider, München 1983.
- Storm, Theodor: Werke: Bd. 1: Gedichte, Märchen und unheimliche Geschichten, Novellen, hg. v. Gottfried Honnefelder, Frankfurt am Main 1975.
- Stramm, August: Das Werk, hg. v. René Radrizzani, Wiesbaden 1963.
- Thoma, Ludwig: Gesammelte Werke in sechs Bänden. Band 6, München 1968.
- Tieck, Ludwig: Gedichte. Teil 1, Heidelberg 1967.
- Trakl, Georg: Das dichterische Werk, München 1972.
- Tucholsky, Kurt: Gesammelte Werke, Band VI: 1928, Reinbek bei Hamburg 1976.
- Viertel, Berthold: Das graue Tuch. Gedichte, Wien 1994.
- Vring, Georg von der: Hundertzehn Gedichte., Ebenhausen bei München 2007
- Walser, Robert: Das Gesamtwerk, Band 7, Frankfurt am Main 1978.
- Wedekind, Frank: Prosa, Dramen, Verse, Band II, München Wien 1960.
- Werfel, Franz: Das lyrische Werk, hg. v. Adolf Klarmann, Frankfurt am. Main, 1967.
- Zuckmayer, Carl: Werkausgabe in zehn Bänden. 1920-1975, Bd 3, Frankfurt am Main, 1976.

### Lyriktheorie:

- Adorno, Theodor W.: Noten zur Literatur, Frankfurt am Main 1981.
- Altenhöfer, Friedrich: Der Traum und die Traumstruktur im Werk Franz Kafkas, Münster 1964.
- Andreotti, Mario: Die Struktur der modernen Literatur. Neue Wege in der Textanalyse. Einführung. Erzählprosa und Lyrik, Bern, Stuttgart, Wien <sup>3</sup>2000.
- Anz, Thomas: Kulturtechniken der Emotionalisierung. Beobachtungen, Reflexionen und Vorschläge zur literaturwissenschaftlichen Gefühlsforschung, in: Karl Eibl; Katja Mellmann; Rüdiger Zymner (Hg.): Im Rücken der Kulturen (Poetogenesis 5), Paderborn 2007. S. 207-239.
- Austermühl, Elke: Poetische Sprache und lyrisches Verstehen. Studien zum Begriff der Lyrik, Heidelberg 1981.
- Bahr, Hermann: Studien zur Kritik der Moderne. Frankfurt am Main 1894.
- Barbey, Rainer: Unheimliche Fortschritte: Natur, Technik und Mechanisierung im Werk von Hans Magnus Enzensberger, Göttingen 2007.
- Bauer, Iris: „Ein schuldloses Leben gibt es nicht“. Das Thema „Schuld“ im Werk von Wolf-dietrich Schnurre, Paderborn 1996.
- Becker, Sabina: Urbanität und Moderne. Studien zur Großstadtwahrnehmung in der deutschen Literatur 1900-1930, St. Ingbert 1993.
- Bender, Hans: In diesem Lande leben wir. Deutsche Gedichte der Gegenwart, München 1978.
- Bendt, Jutta: Ricarda Huch. 1864-1947. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar. 7. Mai – 31. Oktober 1994 Schiller-Nationalmuseum Marbach, Marbach am Neckar 1994.
- Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften, Frankfurt am Main 1972 ff.
- Berger, Wilhelm Richard: Der träumende Held. Untersuchungen zum Traum in der Literatur. Aus dem Nachlass herausgegeben u. mit einem Nachwort versehen v. Norbert Lenartz, Göttingen 2000.
- Bernhart, Walter: Überlegungen zur Lyriktheorie aus erzähltheoretischer Sicht, in: Tales and „their telling difference“. Zur Theorie und Geschichte der Narrativik. Festschrift

- zum 70. Geburtstag von Franz K. Stanzel, hg. v. Herbert Foltinek, Heidelberg 1993, S. 359-375.
- Bethge, Hans: Deutsche Lyrik seit Liliencron, Leipzig 1921.
- Beutel, Albrecht: Kirchengeschichte im Zeitalter der Aufklärung: Ein Kompendium, Göttingen 2009.
- Billen, Josef; Hassel, Friedhelm: Undeutbare Welt. Sinnsuche und Entfremdungserfahrung in deutschen Naturgedichten von Andreas Gryphius bis Friedrich Nietzsche, Würzburg 2005.
- Bingel, Horst (Hg.): Deutsche Lyrik: Gedichte seit 1945, München 1963.
- Bircken, Margrid: Marienfiguren in Seghers' frühen Texten, in: Argonautenschiff: Jahrbuch der Anna-Seghers-Gesellschaft 5 (1996).
- Bischoff, Doerte: Poetischer Fetischismus. Die Macht der Dinge im 19. Jahrhundert, Paderborn 2011.
- Bode, Christoph: Einführung in die Lyrikanalyse. Trier 2001 (= WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium, 3).
- Böckmann, Paul: Formen der Stimmungsliteratur. Klang und Bild in der Stimmungsliteratur der Romantik, in: Ders.: Formensprache. Studien zur Literarästhetik und Dichtungsinterpretation, Hamburg 1966. S. 425-442.
- Böhme, Hartmut: Bildung, Fetischismus und Verträglichkeit in Leopold von Sacher-Masochs Venus im Pelz, in: Ingrid Spörk und Andrea Strohmaier (Hg.): Leopold von Sacher-Masoch, Graz 2003, S. 11-41.
- Bohrer, Karl Heinz: Der Abschied. Theorie der Trauer, Frankfurt am Main 1996.
- Bollnow, Otto F.: Rilke, Stuttgart 1956.
- Bradley, Brigitte: Rainer Maria Rilkes: Der Neuen Gedichte anderer Teil. Entwicklungsstufen seiner Pariser Lyrik, Bern München 1976.
- Brandmeyer, Rudolf: Art. Lyrik, in: Handbuch der literarischen Gattungen. hg. v. Dieter Lamping. Stuttgart 2009, S. 485-497.
- Braun, Helmut: ‚Ich bin fünftausend Jahre jung‘. Rose Ausländer: Zu Ihrer Biographie, Stuttgart 1999.
- Bräunert, Svea: „Und ich weiß noch immer nicht, wer ich bin“ Weibliche Autorschaft bei Drewitz, Fleißer, Kaschnitz und Bachmann, in: „Von der Unzerstörbarkeit des Menschen“: Ingeborg Drewitz im literarischen und politischen Feld der 50er bis 80er Jahre, hg. v. Barbara Becker-Cantarino und Inge Stephan, Bern 2005, S. 283-295.
- Breuer, Dieter: Deutsche Metrik und Versgeschichte, München <sup>3</sup>1981.
- Brüderlin, M.: Die List der Aura, in: Aura. Die Realität des Kunstwerks zwischen Autonomie, Reproduktion und Kontext, Wiener Secession 1994, Wien 1994, 54-77.
- Brüggemann, H.: Diskurs des Urbanismus und literarische Figuration der Sinne in der Moderne, in: Der Sinn der Sinne, hg. von U. Brandes, Göttingen 1998 (Schriftenreihe Forum, 8), S. 362-400.
- Bruggen, Max Ferdinand Eugen van: Im Schatten des Nihilismus. Die expressionistische Lyrik im Rahmen und als Ausdruck der geistigen Situation Deutschlands, Amsterdam 1946.
- Burdorf, Dieter: Bemerkungen zu einer neuerschienenen Studie über das „Lyrische in der Dichtung“, in: Wirkendes Wort 42 (1992), S. 517-521.
- Ders: Einführung in die Gedichtanalyse, Stuttgart u.a. <sup>2</sup>1997.
- Ders: Art. Lyriktheorie, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, hg. v. Harald Fricke. Bd. II. Berlin u.a. 2000, S. 502-505.
- Ders: Art. Lyrik, in: Enzyklopädie der Neuzeit. Bd. 7. Stuttgart u.a. 2008, Sp. 1052-1064.

- Coenen-Mennemeier, Brigitta: Das lyrische Du. Funktionen und Variationen einer poetischen Sprechsituation. Frankfurt am Main u.a. 2004.
- Conrady, Karl O.: Kleines Plädoyer für Neutralität der Begriffe Lyrik und Gedicht, in: Brücken schlagen ... „Weit draußen auf eigenen Füßen“. Festschrift für Fernand Hoffmann. hg. v. Joseph Kohnen u.a. Frankfurt a. M. u.a. 1994, S. 35-57.
- Cosentino, Christine: Tierbilder in der Lyrik des Expressionismus, Bonn 1972.
- Dilthey, Wilhelm: Das Erlebnis und die Dichtung: Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin (Gesammelte Schriften XXVI. Band, Göttingen 2005).
- Ders: Die drei Epochen der modernen Aesthetik und ihre heutige Aufgabe, in: Deutsche Rundschau 19 (1892), S. 200-236.
- Domin, Hilde: Doppelinterpretationen. Das zeitgenössische Gedicht zwischen Autor und Leser, Frankfurt am Main, Bonn 1966.
- Dormer, Lore Muerdel: Das kleine Stück Brot, in: Seltene Augenblicke. Interpretations of Poems by Hugo von Hofmannsthal, hg. v. Margit Resch, Columbia 1989.
- Emmerich, Wolfgang: Lyrik des Exils, Stuttgart 1985, S. 22-28.
- Engel, Manfred: Literarische Träume und traumhaftes Schreiben bei Franz Kafka. Ein Beitrag zur Oneiropoetik der Moderne, in: Träumungen. Traumerzählungen in Film und Literatur. hg. v. Bernard Dieterle, St. Augustin 1998, S. 233-262.
- Engelen, Bernhard: Die Synästhesien in der Dichtung Eichendorffs, Köln 1966.
- Ericson, Kristina: Heinz Holliger – Spurensuche eines Grenzgängers, Bern 2004.
- Ewers, Hans-Heino: Alltagslyrik und Neue Subjektivität. Mit Materialien. hg. v. Dietrich Steinbach, Tübingen Basel 1993. Stuttgart 1982.
- Frank, Horst Joachim: Handbuch der deutschen Strophenformen.
- Freund, Winfried: Deutsche Lyrik. Interpretationen vom Barock bis zur Gegenwart, München 1990.
- Fricke, Harald: Norm und Abweichung. Eine Philosophie der Literatur, München 1981.
- Fricke, Harald / Stocker, Peter: Art. Lyrik, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, hg. v. Harald Fricke. Bd. II. Berlin u.a. 2000, S. 498-502.
- Friedrich, Hugo: Die Struktur der modernen Lyrik: von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts, Reinbek bei Hamburg 1979.
- Fritz, Walter Helmut: Gespräch über Gedichte, Ausgabe 2, Wiesbaden 1984.
- Frühwald, Wolfgang: Die Erneuerung des Mythos. Zu Eichendorffs Gedicht „Mondnacht“, in: Gedichte und Interpretationen. Klassik und Romantik, hg. v. Wulf Segebrecht, Stuttgart 1984, S. 395-407.
- George, Stefan: Einleitungen und Merksprüche der Blätter für die Kunst, Düsseldorf, München 1964.
- Görner, Rüdiger: Rainer Maria Rilke: Im Herzwerk der Sprache, Wien 2004.
- Goodbody, Axel : Natursprache. Ein dichtungstheoretisches Konzept der Romantik u. seine Wiederaufnahme in der modernen Naturlyrik. Novalis – Eichendorff – Wilhelm Lehmann – Eich, Neumünster 1984.
- Gottschall, Rudolph: Poetik. Die Dichtkunst und ihre Technik. Vom Standpunkte der Neuzeit, Breslau 1858.
- Gottsched, Johann Christoph: Versuch einer critischen Dichtkunst, in: Ders.: Ausgewählte Werke. 12 Bände, Band 6,1, Berlin und New York 1968-1987.
- Greber, Erika: Auf dem Brett ein Sonett – Nabokovs Schachtrilogie, in: Wortkunst – Erzählkunst – Bildkunst. Festschrift für Aage A. Hansen-Löve, hg. v. Rainer Grübel und Wolf Schmid, München 2008, S. 263-280.

- Hähnel, Klaus-Dieter: Tradition und Entwicklung des Lyrikbegriffs. Vorläufige Anmerkungen zu einem theoretischen Problem, in: Zeitschrift für Germanistik 1 (1980), S. 183-200.
- Härle, Gerhard: Lyrik – Liebe – Leidenschaft: Streifzug durch die Liebeslyrik von Sappho bis Sarah Kirsch, Göttingen 2007.
- Hamm, Peter: Glück ist schwer in diesem Land. Zur Situation der jüngsten DDR-Lyrik, in: Merkur 19 (1965), Nr. 205, S. 365-379.
- Hanuschek, Sven: Keiner blickt dir hinter das Gesicht. Das Leben Erich Kästners. München, Wien 1999.
- Hart, Julius: Homo sum! Ein neues Gedichtbuch. Nebst einer Einleitung: Die Lyrik der Zukunft. Großenhain und Leipzig 1890.
- Hartmann, Eduard von: Grundriß der Ästhetik (= System der Philosophie im Grundriß, Band 8), Bad Sachsa Südharz 1909.
- Hartung, Harald: Experimentelle Literatur und konkrete Poesie, Göttingen 1975.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über die Ästhetik III, in: Ders.: Werke Band 15, hg. v. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt am Main 1970.
- Heimann, Moritz: Kritische Schriften, Zürich und Stuttgart 1969.
- Heinz, Tobias: Hofmannsthals Sprachgeschichte: Linguistisch-literarische Studien zur lyrischen Stimme, Tübingen 2009.
- Hempfer, Klaus W.: Überlegungen zur historischen Begründung einer systematischen Lyriktheorie, in: Sprachen der Lyrik. Von der Antike bis zur digitalen Poesie. Für Gerhard Regn anlässlich seines 60. Geburtstags, hg. v. Klaus W. Hempfer, Stuttgart 2008 (= Text und Kontext, 27), S. 33-60.
- Heselhaus, Clemens: Deutsche Lyrik der Moderne von Nietzsche bis Yvan Goll. Die Rückkehr zur Bildlichkeit der Sprache, Düsseldorf 1961.
- Heydebrandt, Renate von: Parabel, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, hg. v. Klaus Weimar, Band III: P-Z, Berlin 2003.
- Hiebel, Hans Helmut: Das Spektrum der modernen Poesie: (1900 – 1945), Teil 1, Würzburg 2005.
- Hillebrand, Bruno: Gesang und Abgesang deutscher Lyrik von Goethe bis Celan, Göttingen 2010.
- Hochbahn, Beate: Astern – Der Autor in den Rönne Jahren 1935/36, in: Interpretationen. Gedichte von Gottfried Benn, hg. von H. Steinhagen, Stuttgart 1997, S. 113-131.
- Hoffmann, Dieter: Arbeitsbuch deutschsprachige Lyrik, Band 2, Tübingen 2001.
- Ders.: Arbeitsbuch deutschsprachige Lyrik seit 1945, Tübingen 1998.
- Holthusen, Hans Egon: Ja und Nein. Neun kritische Versuche, München 1954.
- Holzner, Johann: Berthold Viertel's ‚Kalifornien‘-Gedichte, in: Jörg Thunecke (Hg.): Deutschsprachige Exillyrik von 1933 bis zur Nachkriegszeit, Amsterdam-Atlanta 1998, S. 171-180.
- Homann, Renate: Theorie der Lyrik. Heautonome Autopoiesis als Paradigma der Moderne, Frankfurt am Main 1999.
- Hühn, Peter: Lyrik und Systemtheorie. In: Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik 17 (1992), S. 23-50.
- Ders.: Art. Lyriktheorie, in: Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen, hg. v. Dieter Burdorf u.a. 3. Aufl. Stuttgart u.a. 2007, S. 464-465.
- Hühn, Peter / Schönert, Jörg: Zur narratologischen Analyse von Lyrik, in: Poetica 34 (2002), S. 287-305.
- Huber, Alexander: Versuch einer Ankunft: Peter Handkes Ästhetik der Differenz, Würzburg 2005.

- Jacobs, Angelika: Vom Symbolismus zur „Stimmung“. Zur Poetik des Gefühls beim frühen Rilke, in: „Unter den großen Städten die sympathischste, duldsamste und weiteste“. Rilke und München, hg. v. Rudi Schweikert, Frankfurt a.M. u.a. 2004 (= Blätter der Rilke-Gesellschaft, 25), S. 99-127.
- Dies.: Den ‚Geist der Nacht‘ sehen. Stimmungskunst in Hofmannsthals lyrischen Dramen, in: Joachim Grage (Hg.), Literatur und Musik in der klassischen Moderne. Mediale Konzeptionen und intermediale Poetologien, Würzburg 2006 (Klassische Moderne. Bd. 7), S. 107-133;
- Dies.: Stimmungskunst als Paradigma der Moderne. Am Beispiel von Novalis’ Die Lehrlinge zu Saïs, in: Germanistische Mitteilungen. Zeitschrift für deutsche Sprache, Literatur und Kultur 64 (2006). S. 5-27.
- Jaeger, Stephan: Theorie lyrischen Ausdrucks. Das unmarkierte Zwischen in Gedichten von Brentano, Eichendorff, Trakl und Rilke, München 2001.
- Jaegle, Dietmar: Das Subjekt im und als Gedicht. Eine Theorie des lyrischen Text-Subjekts am Beispiel deutscher und englischer Gedichte des 17. Jahrhunderts, Stuttgart 1995.
- Jakobson, Roman: Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie. Sämtliche Gedichtanalysen. Kommentierte deutsche Ausgabe. Bd. 1: Poetologische Schriften und Analysen zur Lyrik vom Mittelalter bis zur Aufklärung, hg. v. Hendrik Birus, Berlin u.a. 2007.
- Ders.: Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971, Frankfurt am Main 1979.
- Jaufß, Hans Robert: Literaturgeschichte als Provokation, Frankfurt am Main 1970.
- Kähler, Hermann: Der kalte Krieg der Kritiker. Zur antikommunistischen Kritik an der DDR-Literatur, Berlin 1974.
- Kammermeier, Medard: Die Lyrik der neuen Subjektivität, Frankfurt am Main 1986.
- Kaszynski, Stefan H.: Österreichische Kriegsgedichte nach 1945, in: Krieg und Literatur III (1991), 5/6, S. 132-139.
- Kaute, Brigitte: Stil des Bedeutens oder Figuration als Stil? Die exemplifikative Funktion der Literatur, in: Matthias Rothe / Hartmut Schröder (Hrsg.): Stil, Stilbruch, Tabu. Stilerfahrung nach der Rhetorik. Eine Bilanz, Münster 2007, S. 39-51.
- Kayser, Wolfgang: Kleine deutsche Versschule, Bern 1982.
- Ders.: Das Groteske in Malerei und Dichtung, Hamburg 1960.
- Kelletat, Alfred: Bändigung und Läuterung. Georg Heyms Gedicht „Die Ruhigen“, in: Gedichte und Interpretationen. Band 5: Vom Naturalismus bis zur Jahrhundertmitte, Stuttgart 1983, S. 138-147.
- Kemper, Hans-Georg: Komische Lyrik – lyrische Komik: Über Verformungen einer formstrengen Gattung, Tübingen 2009.
- Kemper, Hans-Georg: Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit, Band V/1: Aufklärung und Pessimismus, Tübingen 1991.
- Killy, Walther: Elemente der Lyrik, München 1972.
- Kirchberger, Günther: Literarische Zweckformen im deutschen Roman des 20. Jahrhunderts, München 1983.
- Kirchdörfer-Bossmann, Ursula: „Eine Pranke in den Nacken der Erkenntnis“: zur Beziehung von Dichtung und Naturwissenschaft im Frühwerk Gottfried Benns, St. Ingberg 2003.
- Kittstein, Ulrich: Sprachkunst und Liebesfeuer. Überlegungen zum Umgang mit Liebesgedichten, in: Die Poesie der Liebe. Aufsätze zur deutschen Liebeslyrik, hg. v. Ulrich Kittstein, Frankfurt am Main 2006, S. 9-39.
- Kluge, Gerhard: Die Rehabilitierung des Ich. Einige Bemerkungen zu Themen und Tendenzen in der Situation der Literatur in Deutschland, in: Wolfgang Kutteneuler (Hg.):

- Poesie und Politik. Zur Situation der Literatur in Deutschland, Stuttgart 1973, S. 206-235.
- Knörrich, Otto: Lyrik – Begriff und Theorie einer Gattung. Einleitung, zu: Ders.: Lexikon lyrischer Formen, Stuttgart <sup>2</sup>2005, S. XII-LI.
- Kohl, Katrin: „Sey mir begrüßet!“ Sprechakte in der Lyrik Klopstocks und seiner deutschen Zeitgenossen, in: Klopstock an der Grenze der Epochen, hrsg. v. Kevin Hilliard u. Katrin Kohl, Berlin u.a. 1995, S. 7-32.
- Kohlross, Christian: Theorie des modernen Naturgedichts, Würzburg 2000.
- Kohlschmidt, Werner: Dichter Tradition und Zeitgeist: gesammelte Studien zur Literaturgeschichte, Bern und München 1965.
- Kommerell, Max: Gedanken über Gedichte, Frankfurt am Main 1985.
- Korte, Hermann: Geschichte der deutschsprachigen Lyrik seit 1945, Stuttgart 2004.
- Kraft, Herbert: Strukturen der Lyrik, in: Sammeln und Sichten. Festschrift für Oscar Fabbach zum 80. Geburtstag, hg. v. Joachim Krause u.a. Bonn 1982, S. 324-341.
- Kristensson, Jutta: Identitätssuche in Rose Ausländers Spätlyrik: Rezeptionsvarianten zur Post-Schoah-Lyrik, Berlin, Bern u. a. 2000.
- Krusche, Dietrich: Zeigen im Text: anschauliche Orientierung in literarischen Modellen von Welt, Würzburg 2001.
- Kurz, Gerhard: Macharten: über Rhythmus, Reim, Stil und Vieldeutigkeit, Göttingen 1999.
- Lamping, Dieter: Das lyrische Gedicht. Definitionen zur Theorie und Geschichte der Gattung, Göttingen 1993.
- Lamping, Dieter: Moderne Lyrik als Herausforderung der Lyrik-Theorie, in: Texte, Bilder, Kontexte. Interdisziplinäre Beiträge zu Literatur, Kunst und Ästhetik der Neuzeit, hg. v. Ernst Rohmer u. a., Heidelberg 2000, S. 229-242.
- Ders.: Das lyrische Gedicht. Definitionen zur Theorie und Geschichte der Gattung, Göttingen 1993.
- Ders.: Lyrikanalyse, in: Handbuch Literaturwissenschaft, hg. v. Thomas Anz. Bd. 2. Stuttgart 2007, S. 139-155.
- Lashley, Karl: In search of the engram. In: Symposia of the Society for Experimental Biology 4 (1950), S. 454–482.
- Lausberg, Heinrich: Elemente der literarischen Rhetorik, München 1979.
- Leonhard, Kurt: Moderne Lyrik. Monolog und Manifest: ein Leitfaden, Bremen 1963.
- Lenk, Elisabeth: Die unbewusste Gesellschaft. Über die mimetische Grundstruktur in der Literatur und im Traum, München 1983.
- Link, Jürgen: Das lyrische Gedicht als Paradigma des überstrukturierten Textes, in: Literaturwissenschaft. Grundkurs 1, hg. v. Helmut Brackert u.a. Reinbek bei Hamburg 1981, S. 192-219.
- Ludwig, Hans-Werner: Arbeitsbuch Lyrikanalyse, Tübingen u.a. <sup>5</sup>2005.
- Lüders, Detlev: Welterfahrung und Kunstgestalt: über die Notwendigkeit von Kunst und Dichtung, Würzburg 2004.
- Martínez, Matías: Das lyrische Ich. Verteidigung eines umstrittenen Begriffs, in: Autorschaft. Positionen und Revisionen, hg. v. Heinrich Detering, Stuttgart u.a. 2002, S. 376-389.
- Matt, Peter von: Die Lyrik im Verdacht. Zur Anthropologie des Gedichts und zum Ärgernis seiner Schönheit, in: Ders., Die verdächtige Pracht. Über Dichter und Gedichte. München u.a. 1998, S. 7-84.

- Mattenkloft, Gerd : Der Sehnsucht eine Form. Zum Ursprung des modernen Romans bei Friedrich Schlegel, erläutert an „Lucinde“, in: *Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaft*, 8: Zur Modernität der Romantik, hg. v. D. Bänsch, Stuttgart 1977, S. 143–166.
- Mennemeier, Franz Norbert: Der ‚*heilige Hauch*‘ [...] in den Tönen der Musik‘. Bemerkungen zur (früh)romantischen Theorie des Lyrischen, in: GRM 46 (1996), S. 34-43.
- Mersch, Dieter: Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen, Frankfurt am Main 2002.
- Meyer-Sickendiek, Burkhard: Tiefe. Über die Faszination des Grübelns, Paderborn 2010.
- Ders.: Struktur und Ereignis. Zwei Kategorien zur Begründung poetischer Selbstreferenz, in: Roman Jakobsons Gedichtanalysen. Eine Herausforderung an die Philologen, hg. v. Burkhard Meyer-Sickendiek, Hendrik Birus und Sebastian Donat, Göttingen 2003, S. 55-86.
- Der.: „Spürest du kaum einen Hauch“: Über die Leiblichkeit in der Lyrik, in: *Gefühle als Atmosphären. Der Beitrag der Neuen Phänomenologie zur philosophischen Emotions- theorie*, hg. v. Kerstin Andermann/Undine Eberlein, Bielefeld 2011, S. 213-232.
- Ders.: Über das Gespür. Neuphänomenologische Überlegungen zum Begriff der Stimmunglyrik, in: „Stimmung“. Zur Wiederkehr einer ästhetischen Kategorie, hg. v. Anna Gisbertz, Paderborn 2011, S. 45-61.
- Morawietz, Kurt: „Mich aber schon, Tod“. Gerrit Engelke 1890-1918, Hannover 1979.
- Morwitz, Ernst: Kommentar zu dem Werk Stefan Georges, München und Düsseldorf 1960.
- Motzan, Peter: Die rumäniendeutsche Lyrik nach 1944, Cluj-Napoca 1980.
- Mülder-Bach, Inka: „Abreißende Anfänge“. Über Literatur und Unfall, in: *Literaturwissen- schaft und politische Kultur. Für Eberhard Lämmert zum 75. Geburtstag*, hg.v. Win- fried Menninghaus und Klaus R. Scherpe, Stuttgart Weimar 1999, S. 107-116.
- Müller, Wolfgang G.: Das Problem der Subjektivität der Lyrik und die Dichtung der Din- ge und Orte, in: *Literaturwissenschaftliche Theorien, Modelle und Methoden. Eine Einführung*, hg. v. Ansgar Nünning. 4. Aufl. Trier 2004, hg. v., S. 93-105.
- Ders.: Art. Lyriktheorien, in: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Per- sonen – Grundbegriffe, hg. v. Ansgar Nünning. 4. Aufl. Stuttgart u.a. 2008, S. 451-452.
- Müller-Zettelmann, Eva: Lyrik und Metalyrik. Theorie einer Gattung und ihrer Selbstbe- spiegelung anhand von Beispielen aus der englisch- und deutschsprachigen Dichtkunst. Heidelberg 2000.
- Dies.: Lyrik und Narratologie, in: *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*, hg. v. Vera u. Ansgar Nünning. Trier 2002, S. 129-153.
- Dies.: Metalyrik, in: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe, hg. v. Ansgar Nünning. 4. Aufl. Stuttgart u.a. 2008, S. 490-491.
- Neumann, Gerhard: Lyrik und Mimesis, in: *Sprachen der Lyrik. Festschrift für Hugo Friedrich zum 70. Geburtstag*, hg. v. Erich Köhler. Frankfurt am Main 1975, S. 571-605.
- Olias, Günther: Eich oder die Idyllen der Angst. Versuch einer Standortbestimmung, in: *Deutsche Rundschau* 84 (1958), Heft 3, S. 280-284.
- Osthoff, Wolfgang: Stefan George und „Les deux musiques“, Stuttgart 1989.
- Pasewalck, Silke: „Die fünffingrige Hand“. Die Bedeutung der sinnlichen Wahrnehmung beim späten Rilke, Berlin 2002.
- Paulus, Rolf/Kolter, Gerhard: Der Lyriker Karl Krolow, Bonn 1983.
- Perl, Walter Hermann: Das lyrische Jugendwerk Hugo von Hofmannsthals, Zürich 1936.
- Pestalozzi, Karl: Die Entstehung des lyrischen Ich. Studien zum Motiv der Erhebung in der Lyrik, Berlin 1970.

- Pongs, Hermann: Dichtung im gespaltenen Deutschland, Stuttgart 1966.
- Der.: Das Bild in der Dichtung, Band I, Marburg 1960.
- Rademacher, Gerhard: Von Eichendorff bis Bieneck, Schlesien als offene literarische „Provinz“. Studien zur Lyrik schlesischer Autoren des 19. und 20. Jahrhunderts im transregionalen Kontext, Wiesbaden 1993.
- Radke, Gyburg: Sappho Fragment 31 (LP). Ansätze zu einer neuen Lyriktheorie. Stuttgart 2005.
- Rexheuser, Adelheid: Sinnsuche und Zeichen-Setzung in der Lyrik des frühen Celan. Linguistische und literaturwissenschaftliche Untersuchungen zu den Gedichtband „Mohn und Gedächtnis“, Bonn 1974.
- Riha, Karl: Deutsche Großstadtyrik. Eine Einführung, München und Zürich 1983.
- Rothe, Wolfgang: Der Expressionismus: theologische, soziologische und anthropologische Aspekte einer Literatur, Frankfurt am Main 1977.
- Rubiner, Ludwig (Hg.): Kameraden der Menschheit. Dichtungen zur Weltrevolution. Eine Sammlung, Potsdam 1919.
- Ruprecht, Erich; Bänsch, Dieter (Hrsg.): Jahrhundertwende. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1890-1910, Stuttgart 1981.
- Schäfer, Burkhard: Unberühmter Ort. Die Ruderalfläche im magischen Realismus und in der Trümmerliteratur, Frankfurt am Main u. a., 2001.
- Schäfer, Hans Dieter: Wilhelm Lehmann. Studien zu seinem Leben und Werk, Bonn 1969.
- Schenk-Haupt, Stefan: Die Einteilung der literarischen Gattungen und die Problematik der Lyrik, in: Gattungstheorie und Gattungsgeschichte, hg. v. Marion Gymnich u.a. Trier 2007, S. 117-136.
- Schiwy, Günther: Eichendorff: der Dichter in seiner Zeit; eine Biographie, München 2000.
- Schlaffer, Heinz: Sprechakte der Lyrik, in: Poetica 40 (2008), S. 21-42.
- Ders.: Die Aneignung von Gedichten. Grammatisches, rhetorisches und pragmatisches Ich in der Lyrik, in: Poetica 27 (1995), S. 38-57.
- Schlegel, August Wilhelm: Vorlesungen über philosophische Kunstlehre mit erläuternden Bemerkungen von Karl Christian Friedrich Krause, hg. v. August Wünsche, Leipzig 1911.
- Ders.: Kritische Ausgabe der Vorlesungen, Band 2, Teil 1: Vorlesung über Ästhetik (1803-1827) Paderborn u. a. 2007.
- Schlenstedt, Silvia: Wer schreibt, handelt. Strategien und Verfahren literarischer Arbeit vor und nach 1933, Berlin und Weimar 1983.
- Schmidt, Siegfried J.: Alltagssprache und Gedichtssprache. Versuch einer Bestimmung von Differenzqualitäten, in: Poetica 2 (1968), S. 285-303.
- Schmidt-Henkel, Gerhard: „Poetizitätsgrade“. Die Entstehung von Günter Eichs Gedicht Mittags um zwei in sechs Fassungen, in: Poetik und Geschichte. Viktor Zmegac zum 60. Geburtstag, hg. v. Dieter Borchmeyer, Tübingen 1989, S. 284-296.
- Schödlbauer, Ulrich: Entwurf der Lyrik, Berlin 1994.
- Schönert, Jörg: Normative Vorgaben als ‚Theorie der Lyrik‘? Vorschläge zu einer texttheoretischen Revision, in: Norm – Grenze – Abweichung. Kultursemiotische Studien zu Literatur, Medien und Wirtschaft. Michael Titzmann zum 60. Geburtstag, hg. v. Gustav Frank u.a., Passau 2004, S. 303-318.
- Ders.: Empirischer Autor, Impliziter Autor und Lyrisches Ich, in: Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs, hg. v. Fotis Jannidis u.a. Tübingen 1999, S. 289-294.
- Schönert, Jörg / Hühn, Peter / Stein, Malte: Lyrik und Narratologie. Text-Analysen zu deutschsprachigen Gedichten vom 16. bis zum 20. Jahrhundert, Berlin u.a. 2007.

- Schultz, Hartwig: Vom Rhythmus der modernen Lyrik. Parallele Versstrukturen bei Holz, George, Rilke, Brecht und den Expressionisten, München 1970.
- Schwarz, Sandra: Stimmen – Theorien lyrischen Sprechens, in: Theorien der Literatur. Grundlagen und Perspektiven. Bd. 3. hg. v. Hans V. Geppert u.a. Tübingen 2007, S. 91-123.
- Seidler, Manfred: Moderne Lyrik im Deutschunterricht, Frankfurt 1965.
- Seiler, Sascha: „Das einfache wahre Abschreiben der Welt“: Pop-Diskurse in der deutschen Literatur nach 1960, Göttingen 2006.
- Ders.: Pop-Lyrik als Ort der Medienreflexion, in: Literarische Medienreflexionen: Künste und Medien im Fokus moderner und postmoderner Literatur, hg. v. Sandra Poppe und Sascha Seiler, Berlin 2007, S. 155-167.
- Serke, Jürgen: Die verbannten Dichter. Berichte und Bilder von einer neuen Vertreibung, Hamburg 1982.
- Sommerhage, Claus: Romantische Aporien. Zur Kontinuität des Romantischen bei Novalis, Eichendorff, Hofmannsthal und Handke, Paderborn 1993.
- Späth, Klaus: Untersuchungen zur Verwendung der Farben in der modernen Lyrik, Tübingen 1971.
- Späth, Sybille: „Rettungsversuche aus dem Todesterritorium“. Zur Aktualität der Lyrik Rolf Dieter Brinkmanns, Frankfurt am Main 1986.
- Spinner, Kaspar H.: Zur Struktur des lyrischen Ich, Frankfurt am Main 1975.
- Staiger, Emil: Goethe. Band I, Zürich 1956.
- Ders.: Grundbegriffe der Poetik, Zürich und Freiburg i.Br. 1946.
- Steinecke, Hartmut: Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts, Berlin 1994.
- Stierle, Karlheinz: Die Identität des Gedichts – Hölderlin als Paradigma, in: Identität, hg. v. Odo Marquard u.a. München 1979 (= Poetik und Hermeneutik, 8), S. 505-552.
- Ders.: Lyrik – eine Gattung zweiter Ordnung? Ein theoretischer Vorschlag und drei Paradigmen, in: Sprachen der Lyrik. Von der Antike bis zur digitalen Poesie. Für Gerhard Regn anlässlich seines 60. Geburtstags, hg. v. Klaus W. Hempfer. Stuttgart 2008 (= Text und Kontext, 27), S. 131-149.
- Stokes, Lawrence D.: Der Eutiner Dichterkreis und der Nationalsozialismus 1936–1945. Neumünster 2001.
- Susman, Margarete: Das Wesen der modernen Lyrik, Stuttgart 1910.
- Szondi, Peter: Das lyrische Drama des *fin de siècle*. Studienausgabe der Vorlesungen, Band 4, Frankfurt am Main 1975.
- Taraba, Wolfgang: Eduard Mörike, in: Benno von Wiese (Hg.): Deutsche Dichter der Romantik: ihr Leben und Werk, Berlin 1983, S. 589-617.
- Tarot, Rolf: Käthe Hamburgers Lyriktheorie – eine Revision, in: Traditionen der Lyrik. Festschrift für Hans-Henrik Krümmacher, hg. v. Wolfgang Düsing. Tübingen 1997, S. 257-275.
- Timm, Eitel: Das Lyrische in der Dichtung. Norm und Ethos der Gattung bei Hölderlin, Brentano, Eichendorff, Rilke und Benn, München 1992.
- Utz, Peter: Das Auge und das Ohr im Text. Literarische Sinneswahrnehmung in der Goethezeit, München 1990.
- Vieregg, Axel: Günter Eich, in: Hartmut Steinecke: Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts, Berlin 1994, S. 507-519.
- Völker, Ludwig: Art. Lyriktheorie, in: Literaturlexikon, hg. v. Walther Killy. Bd. 14. Gütersloh u.a. 1993, S. 57-59.
- Ders.: Art. Lyrik, in: Das Fischer Lexikon. Literatur, hg. v. Ulfert Ricklefs. Bd. 2. Frankfurt am Main 2002, S. 1186-1222.

- Vollmar, Hartmut: *Einheitliche Theorie des Verses*, Würzburg 2008.
- Vos, Jaak de: „Du knüpfest zwischen Nationen / Aus noch getrennten, fernen Zonen / Ein heiliges, geweihtes Band“. Novalis und Hölderlin in der Lyrik der ehemaligen DDR, in: Erika Tunner (Hg.): *Romantik – eine Lebenskräftige Krankheit: ihre literarischen Nachwirkung in der Moderne*, Amsterdam Atlanta 1991, S. 87-120.
- Wanner-Meyer, Petra: *Quintett der Sinne. Synästhesie in der Lyrik des 19. Jahrhunderts*, Bielefeld 1998.
- Warning, Rainer: *Interpretation, Analyse, Lektüre: Methodologische Erwägungen zum Umgang mit lyrischen Texten*, in: Ders., *Lektüren romanischer Lyrik. Von den Trobadors zum Surrealismus*. Freiburg im Breisgau 1997, S. 9-43.
- Weber, Georg (u. a.): *Emigration der Siebenbürger Sachsen: Studien zu Ost-West-Wanderungen im 20. Jahrhundert*, Wiesbaden 2002.
- Wellbery, David E.: *Das Gedicht: zwischen Literatursemiotik und Systemtheorie*, in: *Systemtheorie der Literatur*, hg. v. Jürgen Fohrmann u.a., München 1996, S. 366-383.
- Weissenberger, Klaus: *Formen der Elegie von Goethe bis Celan*, Bern 1969.
- Wiese, Benno von: *Rede auf Friedrich Georg Jünger*, in: *Friedrich Georg Jünger zum 60. Geburtstag*, München 1958.
- Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart 1989.
- Winko, Simone: *Kodierte Gefühle. Zu einer Poetik der Emotionen in lyrischen und poetologischen Texten um 1900*, Berlin 2003.
- Witte, Georg: *Das Gesicht des Gedichts. Überlegungen zur Phänomenalität des poetischen Texts*, in: *Die Sichtbarkeit der Schrift*, hg. v. Susanne Strätling u.a., München 2006, S. 173-190.
- Zymner, Rüdiger: *Uneigentlichkeit. Studien zur Semantik und Geschichte der Parabel*, Paderborn u. a. 1991.
- Ders.: *Lyrik. Umriss und Begriff*, Paderborn 2009.

### Zum Begriff der Stimmung:

- Abele, Andrea E.: *Stimmung und Leistung*. Göttingen 1995.
- Beedie, C., Terry, P., & Lane, A.: *Distinctions between emotion and mood*, in: *Cognition & Emotion*, 19 (2005), S. 847-878.
- Bierhoff, H. & Müller, G.: *Leadership, mood, atmosphere, and cooperative support in project groups*, in: *Journal of Managerial Psychology*, 20 (2005), S. 483-497.
- Binswanger, Ludwig: *Ausgewählte Vorträge und Aufsätze*, Bd. II: *Zur Problematik der psychiatrischen Forschung und zum Problem der Psychiatrie*, Bern 1955.
- Bless, H., & Fiedler, K.: *Mood and the regulation of information processing and behavior*, in: *Affect in social thinking and behavior*, New York 2006, S. 65-84.
- Bless, H.: *Where has the feeling gone? The signal function of affective states*, in: *Psychological Inquiry*, 13 (2002), S. 29-31.
- Bollnow, O. F.: *Das Wesen der Stimmungen*, Frankfurt am Main 1956.
- Bower, G.: *Mood and memory*, in: *American Psychologist*, 36 (1981), S. 129-148.
- Clark, M. S., & Isen, A. M.: *Toward understanding the relationship between feeling states and social behaviour*, in: A. H. Hastorf & A. M. Isen (Hg.): *Cognitive Social Psychology*, New York 1982, S. 73-108.
- Clore, G. L., Schwarz, N., & Conway, M.: *Affective causes and consequences of social information processing*, in: R. S. Wyer & T. K. Srull (Hg.): *Handbook of social cognition*, Hillsdale 1994, S. 323-417.

- Clore, G., & Huntsinger, J.: How emotions inform judgment and regulate thought, in: *Trends in Cognitive Sciences*, 11 (2007), S. 393-399.
- Damasio, A.: *The feeling of what happens: Body and emotion in the making of consciousness*, Fort Worth 1999.
- Davidson, R. J.: On Emotion, Mood, and Related Affective Constructs, in: P. Ekman, & R. J. Davidson: *The nature of emotion: Fundamental questions*, New York 1994, S. 51-55.
- de Rivera, J.: Emotional climate: Social structure and emotional dynamics, in: K. T. Strongman (Hg.): *International Review of Studies on Emotion*, Bd. 2, Chichester 1992, S. 197-218.
- Dilthey, Wilhelm: *Gesammelte Schriften*. (Erstm.: Berlin 1911). 6. Auflage. Teil 8: Weltanschauungslehre. *Abhandlungen zur Philosophie der Philosophie*, Stuttgart 1911.
- Ekman, P.: Moods, Emotions, and Traits, in: P. Ekman, & R. J. Davidson: *The nature of emotion: Fundamental questions*, New York 1994, S. 56-58.
- Ewert, O.: Gefühle und Stimmungen, in: H. Thoma (Hrsg.): *Handbuch der Psychologie*, Bd. II, Göttingen 1965, S. 229-271.
- Ewert, O.: Ergebnisse und Probleme der Emotionsforschung, in: H. Thoma (Hg.): *Motivation und motion*. Band I: *Theorien und Formen der Motivation*, Göttingen 1983, S. 398-452.
- Frijda, N. H.: Moods, emotion episodes, and emotions, in: M. Lewis & J. M. Haviland (Hg.): *Handbook of emotions*, New York 1993, S. 381-403.
- Fontaine, J., Scherer, K., Roesch, E., & Ellsworth, P.: The World of Emotions Is Not Two-Dimensional, in: *Psychological Science*, 18 (2007), S. 1050-1057.
- Gawronski, B., Deutsch, R., & Strack, F.: Approach/avoidance and the encoding of affective stimuli: Congruency and incongruency effects, in: *Social Cognition*, 23 (2005), S. 182-203.
- Geiger, Moritz: *Zum Problem der Stimmungseinfühlung*, in: *Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste*, München 1976, S. 18-59.
- Gray, E., & Watson, D.: Emotion, mood, and temperament: Similarities, differences, and a synthesis, in: R. L. Payne & C. L. Cooper (Hg.): *Emotion at work*, Chichester 2001, S. 21-45.
- Hauskeller, Michael: *Atmosphären erleben. Philosophische Untersuchungen zur Sinneswahrnehmung*, Berlin 1995.
- Heider, G. (Hrsg.): *Carl Gustav Carus. Briefe- und Aufsätze über Landschaftsmalerei*. Leipzig, Weimar 1982.
- Heidegger, M.: *Sein und Zeit*: 1. Hälfte, Halle 1927.
- Isen, A. M.: Toward understanding the role of affect in cognition, in: R. S. Wyer & T. S. Srull (Hg.): *Handbook of social cognition*, Hillsdale 1984, S. 179-236.
- Isen, A. M.: Positiv affect, cognitive processes and social behaviour. *Advances*, in: *Experimental Social Psychology*, 20 (1987), S. 203-253.
- Leeper, R.M.: The motivational and perceptual properties of emotion as indicating their fundamental characters and role, in: M. Arnold (Hg.), *Feelings and Emotions*, New York 1970, S. 151-168.
- Lersch, Ph.: *Der Aufbau des Charakters*, Leipzig 1938.
- Lormand, E.: Toward a theory of moods, in: *Philosophical Studies*, 47 (1985), S. 385-407.
- Mitchell, R. L. C., & Phillips, L. H.: The psychological, neurochemical and functional neuroanatomical mediators of the effects of positive and negative mood on executive functions, in: *Neuropsychologia*, 45 (2007), S. 617-629.
- Morris, W. N.: *Mood: The frame of mind*, New York 1989.

- Neumann, R., Seibt, B. & Strack, F.: The influence of global mood on emotions: Disentangling feeling and knowing, in: *Cognition and Emotion*, 15 (2001), S. 725-747.
- Nolen-Hoeksema, S.: The role of rumination in depressive disorders and mixed anxiety/depressive symptoms, in: *Journal of Abnormal Psychology*, 109 (2000), S. 504-511.
- Nowlis, V., & Nowlis, H. H.: The description and analysis of mood, in: *Annals of the New York Academy of Sciences*, 65 (1956), s. 345-355.
- Oatley, K., & Jenkins, J.M.: Human emotions: Function and dysfunction, in: *Annual Review of Psychology*, 43 (1992), S. 55-85.
- Oatley, K., & Johnson-Laird, P. N.: Towards a cognitive theory of emotions, in: *Cognition and Emotion*, 1 (1987), S. 29-50.
- Pfau, T.: *Romantic Moods: Paranoia, Trauma, and Melancholy, 1790-1840*, Baltimore 2005.
- Puccinelli, N., Deshpande, R., & Isen, A.: Should I stay or should I go? Mood congruity, self-monitoring and retail context preference, in: *Journal of Business Research*, 60 (2007), S. 640-648.
- Riegl, A.: Die Stimmung in der modernen Kunst, in: Ders.: *Gesammelte Aufsätze*, Augsburg, Wien 1928.
- Riegl, A.: Das holländische Gruppenporträt. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 23,3/4, Prag 1902.
- Schwarz, N.: Feelings as information: Informational and motivational functions of affective states, in: R. M. Sorrentino, & E. T. Higgins (Hg.), *Handbook of motivation and cognition: Foundations of social behaviour* (Vol. 2), New York 1990, S. 527-561.
- Siemer, M.: Moods as multiple-object directed and as objectless affective states: An examination of the dispositional theory of moods, in: *Cognition and Emotion*, 19 (2005), S. 815-845.
- Ders.: *Stimmungen, Emotionen, und soziale Urteile*, Frankfurt am Main 1999.
- Silbergeld, S., Koenig, G. R., Manderscheid, R. W., Meeker, B. F., & Hornung, C. A.: Assessment of environment-therapy systems: The Group Atmosphere Scale, in: *Journal of Consulting and Clinical Psychology*, 43 (1975), S. 460-469.
- Smith, J. M., & Alloy, L. B.: A roadmap to rumination: A review of the definition, assessment, and conceptualization of this multifaceted construct, in: *Clinical Psychology Review*, 29 (2009), S. 116-28.
- Steyer, R., Schwenkmezger, P., Notz, P., & Eid, M. Testtheoretische Analysen des Mehrdimensionalen Befindlichkeitsfragebogen (MDBF), in: *Diagnostica*, 40(4) (1994), S. 320-328.
- Storbeck, J. & Clore, G. L.: With sadness comes accuracy; with happiness, false memory: Mood and the false memory effect, in: *Psychological Science*, 16 (2005), S. 785-791.
- Uccros, C.G.: Mood state-dependent memory: A meta-analysis, in: *Cognition & Emotion*, 3 (1989), S. 139-167.
- Võ, M., L.-H., Jacobs, A. M., Kuchinke, L., Hofmann, M., Conrad, M., Schacht, A. & Hutzler, F.: The Coupling of Emotion and Cognition in the Eye: Introducing the Pupil Old/New Effect, in: *Psychophysiology*, 45(2008), S. 130-140.
- Watson, D., & Tellegen, A.: Toward a consensual structure of mood, in: *Psychological Bulletin*, 98 (1985), S. 219-235.
- Wellbery, D.: Stimmung, in: K. Barck u. a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden* (Bd. 5), Stuttgart/Weimar 2003, S. 703-733.
- Wells, A., & Matthews, G.: *Attention and Emotion: A Clinical Perspective*, Hove, UK 1994.

- Wells, A., & Matthews, G.: Modeling cognition in emotional disorders: The S-REF model, in: *Behaviour Research and Therapy*, 34 (1996), S. 881-888.
- Welsh, Caroline: Die Figur der Stimmung in den Wissenschaften vom Menschen. Vom Sympathie-Modell zur Gemüts- und Lebensstimmung, in: Arne Höcker/Jeannie Moser/Philippe Weber (Hg.), *Wissen. Erzählen. Narrative der Humanwissenschaften*, Bielefeld 2006, S. 53-64.
- Zentner, M., Grandjean, D., & Scherer, K.: Emotions evoked by the sound of music: Characterization, classification, and measurement, in: *Emotion*, 8 (2008), S. 494-521.

## Zum Spüren und zum Gespür:

- Assmann, Aleida: *Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München 2006.
- Bayertz, Kurt (Hg.): *Solidarität. Begriff und Problem*, Frankfurt am Main 1998.
- Böhme, Gernot: *Ästhetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München 2001.
- Böhme, Gernot: *Anmutungen. Über das Atmosphärische*, Ostfildern 1998.
- Böhme, Gernot: *Synästhesien im Rahmen einer Phänomenologie der Wahrnehmung*, in: *Synästhesie: Interferenz, Transfer, Synthese der Sinne*, hg. v. Hans Adler und Ulrike Zeuch, Würzburg 2002, S. 45-56.
- Böhme, Gernot: *Theorie des Bildes*, München 2004.
- Böhme, Gernot: *Atmosphäre. Essays zur Neuen Ästhetik*, Frankfurt am Main 1995.
- Breithaupt, Fritz: *Kulturen der Empathie*, Frankfurt am Main 2009.
- Damasio, Antonio: *Descartes' Error. Emotion, Reason, and the Human Brain*, New York 1994.
- Damasio, Antonio R.: *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness*, New York 1999.
- Depraz, Natalie: *Putting the epoche into practice: schizophrenic experience as illustrating the phenomenological exploration of consciousness*, in: Fulford K.W.M.H., Morris K. J., Sadler J. Z., Tanghellini G.: (Hg.): *Nature and Narrative: An Introduction to the New Philosophy of Psychiatry*, Oxford 2003, S. 187-198.
- Eco, Umberto: *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen*, München 1985.
- Eco, Umberto: *Semiotik und Philosophie der Sprache*, München 1985.
- Emilliani, Cesare: *Planet Earth. Cosmology, Geology, and the Evolution of Live and Environment*, Cambridge 1992.
- Gendlin, Eugene T.: *Focusing. Technik der Selbsthilfe bei der Lösung persönlicher Probleme*, Reinbek 1998.
- Gershon, Michael D.: *The Second Brain. The Scientific Basis of Gut Instinct and a Groundbreaking New Understanding of Nervous Disorders of the Stomach and Intestine*, New York 1998.
- Gigerenzer, Gerd: *Bauchentscheidungen. Die Intelligenz des Unbewussten und die Macht der Intuition* München 2008.
- Gilman, Sander L.: *Rasse, Sexualität und Seuche. Stereotype aus der Innenwelt der westlichen Kultur*, Reinbek bei Hamburg 1992, S. 37-75.
- Gisbertz, Anna-Katharina: *Stimmung – Leib – Sprache. Eine Konfiguration in der Wiener Moderne*, München 2009.
- Gorlée, Dinda L.: *Der abduktive Ansatz in Übersetzungspraxis und Übersetzungsforschung*, in: Uwe Wirth (Hg.): *Die Welt als Zeichen und Hypothese. Perspektiven des semiotischen Pragmatismus von Charles S. Peirce*, Frankfurt am Main 2000, S. 158-180.
- Gumbrecht, Hans-Ulrich: *Reading for the „Stimmung.“ About the Ontology of Literature Today*, in: *Boundary 2 / 35* (2008), S. 213-221.
- Haas, Alois M.: *Mystik als Aussage: Erfahrungs-, Denk- und Redeformen christlicher Mystik*, Frankfurt am Main 1996.
- Harrowitz, Nancy: *Das Wesen des Detektiv-Modell. Charles S. Peirce und Edgar Allan Poe*, in: *Der Zirkel oder Im Zeichen der Drei: Dupin, Holmes, Peirce*, hg. v. Umberto Eco und Thomas A. Sebeok, München 1985, S. 262-287.
- Hauskeller, Michael: *Atmosphären erleben. Philosophische Untersuchungen zur Sinneswahrnehmung*, Berlin 1995.

- Heidegger, Martin: Sein und Zeit: 1. Hälfte. Halle: Niemeyer 1927.
- Hübler, Michael: Die Kunst emotionaler Entscheidungen: Mit Intuition und bewussten Motiven gegen Zerrissenheit und Ängste in der Entscheidungsfindung, Norderstedt 2009.
- Kast, Bas: Wie der Bauch dem Kopf beim Denken hilft. Die Kraft der Intuition, Frankfurt am Main 2008.
- Korte, Karl-Rudolf: Geschichte der deutschen Einheit: Deutschlandpolitik in Helmut Kohls Kanzlerschaft, Regierungsstil und Entscheidungen 1982-1989, Stuttgart 1998.
- Lazarus, Richard S.: The stable and the unstable in emotion, in: P. Ekman and R.J. Davidson (Hrsg.): The nature of emotions, New York 1994, S. 79-85.
- Lege, Joachim: Pragmatismus und Jurisprudenz: Über die Philosophie des Charles Sander Peirce und über das Verhältnis von Logik, Wertung und Kreativität im Recht, Tübingen 1999.
- Lipps, Theodor: Ästhetik: Psychologie des Schönen und der Kunst, Leipzig 1906.
- Lipps, Theodor: Leitfaden der Psychologie, Leipzig 1906.
- Lipps, Theodor: Ästhetik, in: Die Kultur der Gegenwart. Ihre Entwicklung und ihre Ziele, hg. v. Paul Hinneberg, Berlin und Leipzig 1907, S. 349-388.
- Lux, Michael. Der personenzentrierte Ansatz und die Neurowissenschaften, München 2007.
- Malinowski, Bronislaw: Magie, Wissenschaft und Religion und andere Schriften, Frankfurt am Main 1983.
- Metzger, Wolfgang: Psychologie: die Entwicklung ihrer Grundannahmen seit der Einführung des Experiments, Darmstadt 1963.
- Müller-Tamm, Jutta: Abstraktion als Einfühlung. Zur Denkfigur der Projektion in Psychophysiologie, Kulturtheorie, Ästhetik und Literatur der frühen Moderne, Freiburg 2005.
- Nagel, Thomas: What Is It Like to Be a Bat?, in: The Philosophical Review, Vol. 83, No. 4. (1974), S. 435-450.
- Neuweg, Georg Hans: Könnerschaft und implizites Wissen: Zur lehr-lerntheoretischen Bedeutung der Erkenntnis- und Wissenstheorie Michael Polanyis, Münster u. a. 2006.
- Neuweg, Georg Hans: Implizites Wissen als Forschungsgegenstand, in: F. Rauner (Hrsg.): Handbuch der Berufsbildungsforschung, Bielefeld 2005, S. 581-588.
- Nietzsche, Friedrich: Menschliches, Allzumenschliches I und II, Bände 1-2, hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1988.
- Otto, Jürgen H.; Euler, Harald A. und Mandl, Heinz (Hg.): Emotionspsychologie. Ein Handbuch, Weinheim 2000.
- Peirce, Charles Sander: Semiotische Schriften, Band I., hg. v. Christian J. W. Kloesel und Helmut Pape, Frankfurt am Main 2000.
- Peirce, Charles Sanders: „Guessing“, in: The Hound and Horn 2 (1929), S. 267-285.
- Peirce, Charles Sanders: Vorlesungen über Pragmatismus, hg. v. Elisabeth Walther, Hamburg 1991.
- Plessner, Henning; Betsch, Cornelia u. Betsch, Tilmann (Hg.): Intuition in Judgement and Decision Making, New York, London 2007.
- Polanyi, Michael: Implizites Wissen, Frankfurt am Main 1985.
- Polanyi, Michael: Personal Knowledge, Chicago 1958.
- Pothast, Ulrich: Lebendige Vernünftigkeit. Zur Vorbereitung eines menschenangemessenen Konzepts, Frankfurt am Main 1998.
- Ratcliffe, Matthew: Feelings of Being: Phenomenology, psychiatry and the sense of reality, Oxford 2008.
- Reichertz, Jo: Die Abduktion in der qualitativen Sozialforschung, Wiesbaden 2003.

- Schimmack, U. & Grob, A.: Dimensional models of core affect: A quantitative comparison by means of structural equation modeling, in: *European Journal of Personality*, 14 (2000), S. 325-345.
- Schmidt, Wilhelm: *Philosophie der Lebenskunst. Eine Grundlegung*, Frankfurt am Main 1998.
- Schmidt, Wilhelm: Die Wiederentdeckung der Lebenskunst, in: Ders. (Hg.): *Leben und Lebenskunst am Beginn des 21. Jahrhunderts*, München Paderborn 2005, S. 13-24.
- Schmitz, Hermann: *Der Gefühlsraum*, Bonn 1965.
- Schmitz, Hermann: *Der Leib im Spiegel der Kunst*, Bonn 1966.
- Schmitz, Hermann: *Neue Grundlagen der Erkenntnistheorie*, Bonn 1994.
- Schmitz, Hermann: *Der unerschöpfliche Gegenstand. Grundzüge der Philosophie*, Bonn 1964 ff.
- Schmitz, Hermann: *System der Philosophie*, Bonn 1964ff.
- Schmitz, Hermann: Philosophische Grundlagen der Dichtungstheorie, in: *Neue Phänomenologie*, Bonn 1990,
- Schmitz, Hermann: Personale und präpersonale Subjektivität, in: *Logos. Zeitschrift für systematische Philosophie* 6 (1999-2000), S. 52-66.
- Schulze, Holger: *Gespür und Spannung. Zur Tektonik des Handelns. Paragrana: Vol. 18, No. 2 (2009)*, S. 57-66.
- Schwarz, N., Strack, F., Kommer, D. & Wagner, D.: Soccer, rooms, and the quality of your life: Mood effects on judgments of satisfaction with life in general and with specific domains, in: *European Journal of Social Psychology*, 17, (1987), S. 63-79.
- Storch, Maja: *Das Geheimnis kluger Entscheidungen. Von somatischen Markern, Bauchgefühl und Überzeugungskraft*, Zürich 2003.
- Sugden, Robert: Beyond Sympathy and Empathy: Adam Smith's Concept of Fellow-Feeling, in: *Economics and Philosophy* 18 (1), S. 63-87.
- Tellenbach, Hubertus: *Geschmack und Atmosphäre, Medien menschlichen Elementarkontaktes*, Salzburg 1968.
- Tellenbach, Hubertus: Der Oralsinn und das Atmosphärische, in: *Jahrbuch für Psychologie, Psychotherapie und medizinische Anthropologie*, 12 (1965), S. 254-276.
- Traufetter, Gerald: *Intuition. Die Weisheit der Gefühle*, Reinbek 2007.
- Welzer, Harald: *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung*, Frankfurt am Main 2005, S. 152-162.
- Wirth, Uwe: *Die Welt als Zeichen und Hypothese: Perspektiven des semiotischen Pragmatismus von Charles Sanders Peirce*, Frankfurt am Main 2000.