

Kaspar H. Spinner

Zur Struktur
des lyrischen Ich

Studienreihe Humanitas
Akademische Verlagsgesellschaft

© by Akademische Verlagsgesellschaft
Frankfurt am Main

Alle Rechte vorbehalten

Gesamtherstellung: Druckerei Lokay, Reinheim/Odw.

Umschlagentwurf: Keil-Brinckmann Design

Printed in Germany 1975

ISBN 3-7997-0253-9

Inhaltsverzeichnis

	<u>Seite</u>
1. Theorie des lyrischen Ich	1
Zur Geschichte des Begriffs	1
Neuere theoretische Überlegungen zum lyrischen Ich	6
Linguistische Analyse	12
Rückgriff auf die Literaturtheorie	17
Zur Methode der Strukturanalyse	19
Rückgriff auf die Ich-Psychologie	23
Zu den nachfolgenden Einzelanalysen	26
2. F.G. Klopstock "Die künftige Geliebte"	28
3. J.W. Goethe "Jägers Abendlied"	45
4. F. Hölderlin "Unter den Alpen gesungen"	59
5. C. Brentano "Ich wollt ein Sträußlein binden"	75
6. J. v. Eichendorff "Nachts (Ich wandre...)"	86
7. E. Mörike "Im Frühling"	95
8. C.F. Meyer "Die tote Liebe"	108
9. R.M. Rilke "Ausgesetzt auf den Bergen des Herzens ..."	115
10. G. Trakl "Klage (Schlaf und Tod...)"	126
11. B. Brecht "Die Nachtlager"	137
12. G. Benn "Nur zwei Dinge"	144
13. P. Celan "Sperriges Morgen"	151

1. THEORIE DES LYRISCHEN ICH

Zur Geschichte des Begriffs¹

Der vielgebrauchte Begriff des lyrischen Ich ist problematisch: In der Literaturtheorie wird er unterschiedlich definiert, bei Interpretationen in schillernder Weise gebraucht, und zuweilen wird seine Tauglichkeit überhaupt bestritten. Walther Killy etwa sieht in den 1972 erschienenen "Elementen der Lyrik" vom lyrischen Ich ab, "weil seine Nützlichkeit für die Mehrzahl der Zeiten und Gegenstände bezweifelt werden darf"². Wenn ich hier dennoch Untersuchungen zum lyrischen Ich vorlege, so geschieht das in der Meinung, daß zwar die bisherige Verwendung des Begriffs mit heutiger poetologischer Theorie nicht mehr vereinbar sei, daß aber ein Verzicht auf ihn zugleich ein Absehen von einem der zentralsten poetologischen Probleme bedeuten kann. Ich werde im folgenden die wesentlichsten bisher vertretenen Standpunkte zum Problem des lyrischen Ich kurz beleuchten und dann mit Hilfe linguistischer und literaturtheoretischer Überlegungen einen neuen Ansatz entwickeln. Dieser wird in den an das Eingangskapitel anschließenden Einzeluntersuchungen an einer Reihe von Gedichten exemplifiziert.

Als genereller Anlaß für die Verwendung des Begriffs kann die Beobachtung gelten, daß im Gedicht das Wort 'ich' nicht schlechthin den Autor bezeichnet. So sagt der Interpret oder Literaturwissenschaftler etwa, der Dichter

1 Zur Geschichte des Begriffs "lyrisches Ich" vgl. Karl Pestalozzi, Die Entstehung des lyrischen Ich, Berlin 1970, S. 342 ff.

2 Walther Killy, Elemente der Lyrik, München 1972, S. 4

spreche "in der Rolle des lyrischen Ich"¹, oder er postuliert gar eine völlige Differenz von 'ich' im Gedicht und Autor. Historisch gesehen ist der Begriff lyrisches Ich am Anfang dieses Jahrhunderts von Margarete Susman² und Oskar Walzel³ eingeführt worden, nachdem sich - vor allem in der französischen Literaturtheorie - schon Ende des 19. Jahrhunderts eine grundsätzliche Abkehr von der Ansicht, Lyrik sei Selbstaussage des Autors, abgezeichnet hat. Für M. Susman ist das lyrische Ich "eine Erhöhung des empirischen Ich zu einem übergeordneten formalen"⁴, und Oskar Walzel sagt in dem 1916 erschienenen Aufsatz "Schicksale des lyrischen Ich": "Das 'Ich' der reinen Lyrik ist so wenig persönlich und subjektiv, daß es eigentlich einem 'Er' gleichkommt. Denn Gegenstand der reinen Lyrik ist nicht ein vereinzelt, einmaliges Erlebnis, sondern etwas Allgemeines, immer Wiederkehrendes, das von der Persönlichkeit des Dichters sich rein und vollständig abgelöst hat."⁵

Der Begriff des lyrischen Ich wäre aber nicht so gebräuchlich geworden, wenn nicht Gottfried Benn ihn aufgenommen hätte. Er hat 1927 einen Text mit dem Titel "Lyrisches Ich" verfaßt, den er zusammen mit dem Text "Epilog" unter dem Titel "Epilog und lyrisches Ich" veröffentlichte. Im "Lebensweg eines Intellektualisten" von 1934 nimmt er den früheren Text zitierend wieder auf, ebenso in den berühmt gewordenen "Problemen der Lyrik" von 1951, wo er die Problematik weiterentwickelt. Im "Vortrag in Knokke", der

1 Zitat aus Gisbert Lepper, Friedrich Hölderlin, Geschichtserfahrung und Utopie in seiner Lyrik, Hildesheim 1972, S. 83

2 Margarete Susman, Das Wesen der modernen deutschen Lyrik, Stuttgart 1910, besonders S. 15-20

3 Oskar Walzel, Leben, Erleben und Dichtung, Leipzig 1912, siehe besonders S. 43. Der Begriff ist durch Oskar Walzel, der ihn von Margarete Susman übernommen hat, gebräuchlich geworden.

4 Susman a.a.O. S. 19

5 Oskar Walzel, Schicksale des lyrischen Ich, in: O.W., Das Wortkunstwerk, Leipzig 1926, S. 270

im wesentlichen eine gekürzte Fassung der "Probleme der Lyrik" darstellt, definiert Benn das lyrische Ich mit folgenden Worten: "Dieser Begriff ist die Inkarnation alles dessen, was an lyrischem Fluidum in dem Gedichte produzierenden Autor lebt, ihn trennt vom epischen und dramatischen Autor, ihn befähigt und zwingt, in spezifischer Weise Eindrücke, innere und äußere, zu sammeln und sie in Lyrik zu verwandeln..." Benn zielt bei seiner Fassung des Begriffs nicht wie M. Susman und Walzel auf das Ich im Gedicht, sondern auf den Autor als den Verfertiger des Gedichts; sein Begriff des lyrischen Ich bezeichnet die schöpferische Instanz im Dichter, die Benn von der empirischen Person des Autors unterscheidet.¹ Damit rückt der Produktionsvorgang in den Vordergrund; mit Walzels Ausführungen vergleichbar ist die Tatsache, daß Benn ebenfalls einen grundsätzlichen Unterschied zwischen dem lyrischen Ich und der biographischen Person des Autors macht². Diese Trennung zwischen "dichterischem Subjekt" und "empirischem Ich" stellt Hugo Friedrich in seinem Lyrikbuch als Charakteristikum der modernen Lyrik heraus, das bei Rimbaud zuerst sich zeige³; in den gleichen frühen 70er Jahren des 19. Jahrhunderts, in denen Rimbaud seine Werke verfaßte und den vielberufenen Satz "car JE est un

1 Dazu vgl. die Infragestellung des Bennschen Begriffs des lyrischen Ich durch Karl Krolow, Das "absolute Gedicht" und das "lyrische Ich", In: Benn - Wirkung wider Willen, hsg. v. P.U. Hohendahl, Frankfurt/M 1971, S. 262-265 (ursprünglich in: Die Neue Zeitung, 28. Oktober 1951).

2 In seiner Schrift "Doppelleben" (und darin vor allem im Kapitel mit dem gleichen Titel) führt Benn seine grundsätzliche anthropologische Infragestellung der Einheit der Persönlichkeit aus. Die Gespaltenheit ist für ihn nicht bloß ein Phänomen der Lyrik.

3 Hugo Friedrich, Die Struktur der modernen Lyrik, Hamburg 1956, S. 52. Wichtig innerhalb der französischen Tradition ist Paul Valéry, der in bezug auf die Lyrik von "irgendeinem ICH" spricht, "das in wunderbarer Weise dem Ich überlegen ist" (1939), siehe Paul Valéry, Poésie et pensée abstraite, in: Ars poetica, hsg. v. B. Allemann, Darmstadt 1966, S. 228

autre"¹ prägte, hat Nietzsche in seiner "Geburt der Tragödie", gegen die Auffassung des Lyrikers als subjektiven Dichters polemisierend, den grundsätzlichen Unterschied zwischen dem Ich in der Lyrik und der Ichheit des "empirisch-realen Menschen" betont². Diese Auffassung kann verstanden werden als die Säkularisierung einer aus der Antike stammenden Anschauung, nach der im Gedicht durch den lyrischen Dichter hindurch der Gott spricht. So hat noch Herder die Lyrik verstanden: "...in ihr spricht nicht die Person des Dichters, sondern ein Gottbegeisterter, ein Priester der Muse, also aus ihm die Muse, der Gott selbst."³

Im 19. Jahrhundert aber herrscht die subjektivistische Lyriktheorie vor, der das Gedicht als subjektive und subjektbezogene Äußerung des Dichters galt. Der Ansatz leitet sich im wesentlichen von Hegel her, der im 3. Teil seiner Ästhetik die Lyrik im Gegensatz zur Epik folgendermaßen charakterisiert: "...in der Lyrik dagegen befriedigt sich das umgekehrte Bedürfnis, s i c h auszusprechen und das Gemüt in der Äußerung seiner selbst zu vernehmen"⁴, und dann etwas weiter: "Als der Mittelpunkt und eigentliche Inhalt der lyrischen Poesie hat sich daher das poetische konkrete Subjekt, der D i c h t e r , hinzustellen."⁵ Diese subjektive Lyriktheorie lebt noch heute fort und erscheint in verwässerter Form etwa in den "Literarischen

1 Im wichtigen Brief an Paul Demeny vom 15. Mai 1871, aber auch schon im Brief an Georges Izambard vom 13. Mai 1871

2 Friedrich Nietzsche, Die Geburt der Tragödie, Kapitel 5. Zu Nietzsches Subjekt-Kritik im Zusammenhang mit der Lyrik vgl. Theo Meyer, Kunstproblematik und Wortkombinatorik bei Gottfried Benn, Köln 1971, S. 27 ff.

3 Herder, Die Lyra, Abschnitt IV, in: Nachlese zur schönen Literatur und Kunst

4 Hegel, Aesthetik, 3. Teil, 3. Abschnitt, 3. Kap. C.II.1

5 Hegel, Aesthetik, 3. Teil, 3. Abschnitt, 3. Kap. C.II.2.a. Zentral für die subjektivistische Lyriktheorie ist dann die Aesthetik Friedrich Theodor Vischers, der im § 886 den vielzitierten Satz prägte: "...sie (die lyrische Poesie) ist ein punktuellles Zünden der Welt im Subjekte."

Gattungen" von W.V. Ruttkowski 1968 in Formulierungen wie "der reine Lyriker erlebt nur sich selbst, sein eigenes Gefühl"¹. Verkürzt ist dabei der dialektische Prozeß, den Hegel in der Lyrik sieht. Das im Sinne der idealistischen Philosophie reine, formale Subjekt kann für Hegel nicht als solches in der Lyrik erscheinen, sondern bedarf dazu einer "Besonderung", einer "konkreten Bestimmtheit der Stimmung oder Situation" (es erscheint etwa, so könnte man exemplifizieren, als unglücklich liebendes), muß sich aber zugleich in dieser Besonderung selbst "empfinden" und "vorstellen", darf diese Besonderung also nicht als eine bloß zufällige Rolle erfahren². Zu einem lyrischen Ich im Sinne Walzels gelangt man, wenn man - über Hegel hinausgehend - diese durch den genannten dialektischen Prozeß über die Besonderung zustande gekommene Ichidentität im Gedicht verselbständigt, sie also löst von ihrem Bezug auf das empirische Dichterich. Bei Nietzsche ist deutlich zu sehen, wie zwar das Hegelsche dialektische Modell in etwas veränderter Weise aufgenommen, das Schwerkgewicht aber zugunsten der Autonomie der "Ichheit" des "lyrischen Genius" auf Kosten des "empirisch-realen Menschen" verlagert ist³.

Beide Ansätze (der subjektive und der das lyrische Ich autonom setzende) erscheinen in vereinfachter Form als Alternativmöglichkeiten im Lyrikartikel von Brockhaus' Enzyklopädie: da wird die Lyrik beschrieben als "Selbst-

1 Wolfgang Victor Ruttkowski, Die literarischen Gattungen, Bern 1968, S. 47

2 Hegel, Aesthetik, 3. Teil, 3. Abschnitt, 3. Kap. C.II. 2.b. Nach Friedrich Sengle, Biedermeierzeit, Band 2, Stuttgart 1972, S. 478f. breitet sich erst gegen 1850 die Ansicht aus, daß Lyrik "Porträt der isolierten Individualität" und das "Subjekt selbst, das empirische, Ursprung der Dichtung" sei. Damit ist die Hegelsche Dialektik von reinem Subjekt und seiner Besonderung aufgehoben.

3 Nietzsche a.a.O.

aussage eines dichterischen Ichs, das dabei das persönliche Ich des Dichters oder ein fiktives Ich sein kann. Das lyrische dichterische Ich ist stellvertretend für die menschliche Subjektivität überhaupt¹. Damit soll wohl allen gedient sein; was freilich "menschliche Subjektivität" ist, wird nicht geklärt. Deutlich wird allenfalls, wie der Begriff des "lyrischen dichterischen Ich" gerade die Stelle deckt und verdeckt, die ein grundsätzliches Problem der Lyriktheorie darstellt. Denn eben die Spannung zwischen - traditionell gesprochen - individueller und allgemeiner Bedeutung der Ichbezeichnung steht zur Diskussion, wenn vom lyrischen Ich die Rede ist.

N e u e r e t h e o r e t i s c h e Ü b e r l e -
g u n g e n z u m l y r i s c h e n I c h

Eingehende theoretische Erörterungen zum lyrischen Ich gibt es - sieht man von M. Susman und O. Walzel ab - erst in jüngerer Zeit. Als wichtigste ist zu nennen: Karl Pestalozzi, Die Entstehung des lyrischen Ich, Berlin 1970. Einschlägig ist ferner das Lyrikkapitel in Käte Hamburgers Logik der Dichtung, Stuttgart ²1968 (das Kapitel ist für die 2. Auflage neu bearbeitet worden). Darüberhinaus sind Aufsätze von Eva M. Lüders und J. Peper bedeutsam². Die Ausführungen dieser Autoren widersprechen sich in grundsätzlichen Punkten, wobei wieder die Frage, ob und inwieweit das lyrische Ich mit dem Autor gleichzusetzen sei, der zentrale Streitpunkt ist. Es sei dies im folgenden kurz mit einigen kritischen Anmerkungen gezeigt.

1 Brockhaus Enzyklopädie, Band 11, Wiesbaden ¹⁷1970, S. 736

2 Wenig ertragreich sind die Ausführungen W. Lockemanns zum lyrischen Ich. Vgl. Wolfgang Lockemann, Lyrik, Epik, Dramatik oder die totgesagte Trinität, Meisenheim a.G. 1973, S. 286-304

Karl Pestalozzi geht für die Definition des Begriffs lyrisches Ich von M. Susman aus und legt dar, daß ihr lyrisches Ich nicht, wie sie meint, seit je in der Lyrik aufzuweisen sei, sondern einer "bestimmten, geistesgeschichtlichen Situation"¹ angehöre, die mit Schiller erstmals erreicht sei und vor allem die moderne Lyrik seit C.F. Meyer kennzeichne (wobei die zeitgenössische Lyrik wieder auszuschließen sei). Aufgrund dieser Historisierung des Begriffs kann Pestalozzi von der E n t s t e h u n g des lyrischen Ich sprechen, die er bis zu Dante zurückverfolgt. Es geht ihm beim lyrischen Ich im wesentlichen um eine inhaltliche Problematik, die er in Gedichten herausarbeitet und geistesgeschichtlich interpretiert. Der Untertitel seiner Arbeit zeigt deutlich diese inhaltliche Ausrichtung der Analyse: "Studien zum Motiv der Erhebung in der Lyrik". Die "Erhebung" wird dabei verstanden als eine Erhebung des Ich zu seinem Selbst, wodurch das Ich sich seiner Identität vergewissere. Die Ich-Identität im lyrischen Aufschwung sei das lyrische Ich. Mit dem vorzufindenden Wort 'ich' im Gedicht hat diese Fassung des Begriffs nur noch indirekt etwas zu tun, - Pestalozzi gelangt denn auch zum Schluß, ein Gedicht, in dem lyrischer Aufschwung ausgedrückt ist, als ganzes zum lyrischen Ich zu erklären: "Nicht nur mündet die Erhebung, die das Gedicht darstellt, in das Gedicht selber, sondern in der Erhebung wird die Wirkungsweise des Gedichts thematisch. In diesem Motiv erhebt das Gedicht seinen Anspruch, 'lyrisches Ich' zu sein."² Selbstfindung in der lyrischen Erhebung ist nach Pestalozzi geistesgeschichtlich begründet durch die seit Schiller sich zeigende Unmöglichkeit, das Selbst auf andere Weise als im Gedicht zu fassen. Pestalozzi versteht also unter dem lyrischen Ich einen sehr speziell gefaßten Begriff, der zum Beispiel kaum für Goethe und die auf seinen poetischen Ansatz zurückgehende Dichtung gilt; darin unter-

1 Pestalozzi a.a.O. S. 348

2 Pestalozzi a.a.O. S. 352

scheidet sich Pestalozzis Verwendung des Begriffs deutlich von der heute geläufigen - allerdings meist unreflektierten - Verwendung, bei der nicht ein notwendiger Zusammenhang mit dem Erhebungsmotiv und der angedeuteten geistesgeschichtlichen Konstellation vorausgesetzt ist.

Einen ganz anderen Stellenwert gewinnt der Begriff des lyrischen Ich im Lyrikkapitel von Käte Hamburgers Logik der Dichtung¹. Die Grundthese K. Hamburgers lautet: "Das vielumstrittene lyrische Ich ist ein Aussagesubjekt."² Damit ist gemeint, daß das in der Lyrik erscheinende Ich direkt auf den tatsächlich Aussagenden verweise und nicht einer fiktionalen Redesituation angehöre wie in der Epik und im Drama. K. Hamburger kann deshalb sagen, daß "das lyrische Aussagesubjekt identisch mit dem Dichter"³ sei; freilich gilt solche Identität nur im aussagelogischen Sinne und bezieht sich nicht notwendigerweise auch auf das im Gedicht ausgedrückte Erlebnis des Ich, denn der Dichter als lyrisches Aussagesubjekt kann eine nicht wirklichkeitsgerichtete Aussage machen. K. Hamburger vergleicht eine solche Aussage mit dem Traum und der Lüge⁴. Damit setzt sich K. Hamburger von der Hegelschen "Erlebnissubjektivität" ab⁵, die impliziert, daß im Gedicht subjektives Erleben des Dichters ausgedrückt ist; wenn K. Hamburger trotzdem die Verwandlung "objektiver Wirklichkeit in subjektive Erlebniswirklichkeit"⁶ als die Lyrik konstituierend bezeichnet, so versteht sie unter der Wirklichkeit des subjektiven Erlebnisses bloß, daß dieses von einem tatsächlichen Aussagesubjekt (dem Dichter) als sein eigenes berichtet wird, unabhängig davon, ob das Erlebnis stattgefunden hat, erträumt, erfunden oder im Gedicht vorge-

1 Käte Hamburger, Die Logik der Dichtung, Stuttgart ²1968

2 Hamburger a.a.O. S. 188

3 Hamburger a.a.O. S. 220

4 Hamburger a.a.O. S. 220f.

5 Hamburger a.a.O. S. 189

6 Hamburger a.a.O. S. 227

spiegelt ist. Durch die Beschränkung auf die Ebene der Aussagelogik spielen bei K. Hamburger die Probleme, die Pestalozzi interessieren, keine Rolle. Denn dieser untersucht, was inhaltlich mit dem Ich und für das Ich im Gedicht geschieht. Käte Hamburger dagegen spricht von der "Variabilität und Unbestimmtheit" der "Ichbedeutungen"¹ im Gedicht, während Pestalozzi diese Bedeutungen präzisieren will. Die beiden Autoren behandeln im Grunde unter dem Begriff lyrisches Ich zwei verschiedene Erscheinungen, nämlich einmal eine aussagelogische, das andere Mal eine inhaltliche. Gemeinsam ist ihnen allerdings, daß sie die eigentliche sprachliche Reflexion auf die Funktion des Wortes 'ich' im Gedicht überspringen. Pestalozzi geht von vorneherein von Inhalten aus, und K. Hamburgers Gleichsetzung von lyrischem Ich und Aussagesubjekt kann nur auf einer Ebene gelten, auf der vom Zeichencharakter der Sprache bereits abstrahiert ist. Als sprachliches Zeichen ist das Wort 'ich' nicht das Aussagesubjekt, sondern verweist allenfalls darauf. Ich werde unten zeigen, wie eben die Reflexion auf den sprachlichen Zeichencharakter eine neue und präzisere Erfassung des Problems des lyrischen Ich erlaubt.²

Zuerst aber ist noch kurz einzugehen auf die Überlegungen Jürgen Peper und Eva M. Lüders, die im lyrischen Ich einen Strukturbegriff sehen. J. Peper arbeitet in seinem 1972 erschienenen Aufsatz mit dem Titel "Transzendente

1 Hamburger a.a.O. S. 226

2 Zur Kritik an K. Hamburgers Ausführungen zum lyrischen Ich vgl. René Wellek, Gattungstheorie, das Lyrische und "Erlebnis", in: R.W., Grenzziehungen, Stuttgart 1972, S. 107-124; Bernhard Asmuth, Aspekte der Lyrik, Düsseldorf 1972, S. 130-132; auch Fritz Lockemann, Gedanken über das lyrische Du, in: Volk Sprache Dichtung, Festgabe für K. Wagner, hsg. v. K. Bischoff u. L. Röhrich, Gießen 1960, bes. S. 84; Klaus Weimar, Kritische Bemerkungen zur "Logik der Dichtung", in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte Jg. 48, 1974, S. 10-24

Struktur und lyrisches Ich"¹ mit Kantschen Kategorien und bezeichnet das lyrische Ich als "die Einheit der transzendenten Vorstellungsstruktur, die Einheit der in das Gedicht eingebrachten mentalen Synthesis"². Peper abstrahiert damit noch rigorosier als Pestalozzi und K. Hamburger vom Wort 'ich' im Gedicht. Denn durch eine "Vorstellungsstruktur" ist jede dichterische Äußerung bestimmt, unabhängig davon, ob eine Ich-Bezeichnung vorliegt oder nicht. Wenn Peper in seiner Argumentation sogar zur Feststellung kommt, daß die "transzendente Struktur" "dichtungs-, ja kunstneutral" sei (weil "vor aller Erfahrung im Bewußtsein liegend")³, so ist nicht mehr einzusehen, warum für das von ihm anvisierte Phänomen der Begriff "lyrisches Ich" erhalten muß. Denn "ich" kann in diesem Zusammenhang bloß noch bedeuten, daß mentale Synthesis immer vom menschlichen Subjekt abhängig ist. Ganz abgesehen von der Frage, ob bei solcher Absolutsetzung des Bewußtseins nicht in unhaltbarer Weise vor jede Erkenntnis der Dialektik zurückgegriffen wird und ob selbst mit Kant Peper's Ausführungen wirklich zu stützen sind, zeigt sich, daß ein lyrisches Ich in seinem Sinne als poetologischer Begriff untauglich wird.

Fruchtbarer ist dagegen der Ansatz von Eva M. Lüders. Sie ist auf die Problematik in einem Aufsatz von 1965 über Benn eingegangen⁴ und hat 1968 das Eingangskapitel zu einem - bis heute nicht erschienenen - Buch "Metakritik des lyrischen Ich" als Beitrag zur Festschrift Helen Adolf

1 Jürgen Peper, Transzendente Struktur und lyrisches Ich, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte Jg. 46, 1972, S. 381-434

2 Peper a.a.O. S. 408

3 Peper a.a.O. S. 431f.

4 Eva M. Lüders, Das lyrische Ich und das gezeichnete Ich, in: Wirkendes Wort 15, 1965, S. 361-385

veröffentlicht¹. E. M. Lüders geht von der Ichform im Gedicht aus und will untersuchen, welche Funktion dieser Ichform im Strukturzusammenhang des Gedichts zukommt. Die Methode ist gedichtimmanent-strukturalistisch, ausgerichtet auf die Frage, "was eigentlich die Dichtung zur Kunst macht"². Wenn Pestalozzi die Problematik zu einer inhaltlich geistesgeschichtlichen, K. Hamburger zu einer aussagelogischen, Peper zu einer erkenntniskritischen macht, so geht es bei E. M. Lüders um eigentliche Theorie und Analyse der Poesie. Ich halte dieses Vorgehen für das dem Begriff 'lyrisches Ich' adäquateste; eine Grenze in E. M. Lüders Ausführungen sehe ich allerdings in der von ihr bewußt vollzogenen Begrenzung auf die immanente Methode: denn selbst als Teil eines Ganzen, als Funktionsträger im Gedicht reicht die Bedeutung der Ich-Verwendung über das Gedicht hinaus, - natürlich immer über die Ganzheit des Gedichts vermittelt. Indem heute durch kommunikationstheoretische Überlegungen die strukturalistischen Methoden durch den Autor/Leser-Bezug ergänzt werden, bedarf auch der Ansatz von E.M. Lüders einer Erweiterung. Das dichterische Werk erhält zwar den Schein von einer auf Immanenz gegründeten Autonomie, aber dieser Schein hat seinerseits seinen bestimmten Sinn im poetischen Kommunikationsgeschehen, der in der Analyse erklärt werden muß. Sonst unterliegt die Analyse selbst der durch das poetische Werk hergestellten Fiktion, statt daß sie diese erklärt. Zu suchen ist also nach einem Begriff des lyrischen Ich, der zwar als poetologischer ausgewiesen ist, aber doch nicht beschränkt bleibt auf eine bloß gedichtimmanente Deutung.

1 Eva M. Lüders, Die Ich-Form und die Tendenzen des Lyrischen, in: Helen Adolf Festschrift, hsg. v. S. Buehne, J. Hodge, L. Pinto, New York 1968, S. 342-352

2 Lüders, Die Ich-Form... S. 352

L i n g u i s t i s c h e A n a l y s e

Der Begriff des lyrischen Ich ist aufgrund einer Reflexion auf die Ich-Bezeichnung im Gedicht aufgekomen. Es geht um ein sprachliches Phänomen¹, das aber bislang noch kaum mit den Methoden der Linguistik angegangen worden ist. Ich zeige im folgenden, wie mit linguistischen Überlegungen die Problematik des lyrischen Ich neu aufgerollt und zugleich mit der modernen Literaturtheorie und gewissen Richtungen der Sozialpsychologie in Verbindung gebracht werden kann.

Das Wort 'ich' unterscheidet sich in seinem sprachlichen Verweischarakter grundsätzlich von Wörtern wie 'Sonne', 'schlafen', 'fröhlich', mit denen jeder Teilhaber an einer Sprachgemeinschaft bestimmte, konvergente inhaltliche Vorstellungen verbindet. Das Pronomen 'ich' bedeutet nicht einen derartigen Inhalt, sondern verweist innerhalb einer Redesituation auf den jeweiligen Sprecher. Es ist deshalb auf den Sprechakt bezogen und erhält erst durch ihn Bedeutung. Im Hinblick auf die durch diesen Unterschied sich ergebenden zwei Klassen von Wörtern hat Karl Bühler in seiner Sprachtheorie vom "Zeigfeld" und vom "Symbolfeld" der Sprache gesprochen². Zum Symbolfeld gehören die genannten Wörter 'Sonne', 'schlafen', 'fröhlich', zum Zeigfeld neben den Pronomina Wörter wie 'hier', 'dort',

1 Auf die Sprachlichkeit des Ich im Gedicht weist Jacob Steiner (Rilkes Duineser Elegien, Bern 1962, S.9) mit Nachdruck hin: "Allein schon die Tatsache, daß 'ich' im Werk immer nur sprachlich besteht, das Ich der Person aber in der ganzen Komplexität des Seienden, trennt die beiden ebensowohl, wie sich gemaltes Porträt und Modell unterscheiden."

2 Karl Bühler, Sprachtheorie, Stuttgart ²1965, siehe bes. S. 80. Vgl. auch Ludwig Wittgenstein, Philosophische Untersuchungen, Frankfurt/M 1971, S. 153f. (Teil I, 410): "'Ich' benennt keine Person, 'hier' keinen Ort, 'dieses' ist kein Name. Aber sie stehen mit Namen in Zusammenhang. Namen werden mittels ihrer erklärt..."

'jetzt', 'morgen' usw. Bühler spricht im Zusammenhang mit dem Zeigfeld vom "hier - jetzt - ich - System der subjektiven Orientierung"¹, womit deutlich wird, daß im Zeigfeld neben dem pronominalen der zeitliche und der räumliche Verweis eine Rolle spielen. Der Unterschied zwischen Symbolfeld und Zeigfeld ist schon von antiken griechischen Theoretikern herausgestellt worden, von ihnen stammt auch der Begriff *D e i x i s* für den Verweischarakter im Zeigfeld, ein Begriff, der in der modernen Linguistik wieder geläufig geworden ist. Man kann im Hinblick auf die verschiedenen Zeigeformen von lokaldeiktischen, temporaldeiktischen und rollendeiktischen Elementen sprechen². Schwierig ist die Abgrenzung dieser Deixis, die auf die Kommunikationssituation verweist, von der anaphorischen Deixis. Unter diesem Begriff werden diejenigen Elemente zusammengefaßt, die auf andere Elemente innerhalb eines Textes verweisen: Das Pronomen 'er' kann als anaphorische Deixis ein vorher genanntes Wort wieder aufnehmen, - es kann aber auch auf eine Person verweisen, die im Gespräch z.B. mit einer Kopfbewegung näher bezeichnet wird.³ Die Ich-Deixis ist grundsätzlich nicht anaphorisch, denn sie verweist immer auf den Sprecher (den Begriff im linguistischen Sinne verstanden). Man grenzt sie deshalb zusammen mit der Du-Deixis gegen die Er/Sie/Es-Deixis ab; nach

1 Bühler a.a.O. S. XXXII (Inhaltsverzeichnis)

2 Vgl. Karl-Dieter Bunting, Einführung in die Linguistik, Frankfurt/M 31972, S. 102. Vgl. auch Dieter Wunderlich, Die Rolle der Pragmatik in der Linguistik, in: Der Deutschunterricht, Jg. 22, H. 4/1970, S.5-42, bes. S.14

3 Die Unterscheidung zwischen innertextlicher und außertextlicher Deixis ist häufig schwierig und in der Linguistik auch strittig. Die Problematik wird breit aufgerollt von Roland Harweg, Pronomina und Textkonstitution, München 1968. Harweg arbeitet vorwiegend mit dem Substitutionsbegriff, ohne daß dieser m.E. für die Problematik der Ich-Deixis überzeugend wird. Zu dieser siehe bes. S. 51f., auch S. 161 und 270f.

John Lyons¹ sind die Pronomina der ersten Person notwendig "definit", nämlich durch den Sprechakt als Sprecher und Angesprochener definiert, während die Pronomina der dritten Person entweder "definit" oder "indefinit" sein können, da sie nicht notwendigerweise eine bestimmte, durch den Sprechakt gegebene Bedeutung implizieren. Sonderfall der Ich-Deixis ist das Ich in direkter Rede: die Sprech-Situation ist bei ihr bloß als Vorstellung vorhanden, so daß das Pronomen 'ich' nicht auf den tatsächlichen, sondern auf den vorgestellten Sprecher verweist; man kann in diesem Fall von fiktiver Deixis oder auch von anaphorischem Charakter des Ich sprechen (nach letzterer Interpretation würde in einem Satz "Peter sagt: 'Ich gehe jetzt weg'" das Ich anaphorisch auf Peter verweisen). Definit bleibt das Ich auf jeden Fall. Die Deixis der direkten Rede ist mit derjenigen des Dramas verwandt, wo das Ich auf die Dramenfigur verweist, die in einer fiktiven Kommunikationssituation vorgestellt oder dargestellt wird.²

Schwieriger wird es, wenn die linguistischen Überlegungen auf die Lyrik angewendet werden, da bei ihr der Deixisbezug problematisch wird. In der Lyrik ist weder eine fiktive noch eine tatsächliche Kommunikationssituation, auf die die Deixis verweisen könnte, deutlich faßbar. (Ausnahme sind bloß Rollengedichte mit Personenangabe, die

1 John Lyons, Einführung in die moderne Linguistik, München 1971, S. 281. Zur Unterscheidung der dritten von der ersten und zweiten Person vgl. auch Harweg a.a.O. S. 270; ferner Klaus Heger, Personale Deixis und grammatische Person, in: Zeitschrift für romanische Philologie 81, 1965, S.76-97; ferner Emile Benveniste, La Subjectivité et le Langage, in: E.B., Problèmes de Linguistique générale, Paris 1966, S.258-266 (zuerst in: Journal de Psychologie 55, 1958); und ders., La Nature des Pronoms, in: For Roman Jakobson (Festschrift), Den Haag 1956, S.34-37.

2 Besondere Probleme ergeben sich beim Erzähltext in der Ich-Form. Dazu vor allem Lubomír Doležal, Die Typologie des Erzählers, in: Literaturwissenschaft und Linguistik, hsg. v. J. Ihwe, Band 3, S. 376-392.

strukturell in bezug auf das Ich dem Drama nahestehen und hier deshalb weitgehend unberücksichtigt bleiben.) Johannes Anderegg hat in seinem Buch "Fiktion und Kommunikation" dargelegt, wie in der fiktionalen Prosa ein geschlossenes "fiktives Bezugsfeld" durch den Text geschaffen wird.¹ Innerhalb eines solchen Bezugsfelds sind die deiktischen Bezüge klar. In der Lyrik aber ist keine fiktive Person vorhanden, auf die das Ich verweisen könnte, - deshalb spricht K. Hamburger davon, daß im Gedicht das Aussagesubjekt als ein reales vorgefunden werde.² Doch diese Realität des Aussagesubjekts täuscht. Das zeigt sich deutlich, wenn man das Gedicht nicht bloß im Hinblick auf seine Entstehung, sondern im tatsächlichen Kommunikationszusammenhang betrachtet. Für den Leser braucht der Autor, der der reale Sprecher (im linguistischen Sinne) ist, in keiner Weise Bezugsgröße des deiktischen Ich zu sein: Gedichte werden gelesen, ohne daß der Leser immer einen Bezug zum Autor herstellt. Am deutlichsten wird das bei anonymen Gedichten, bei denen das Wort 'ich' keineswegs weniger verständlich ist als bei einem Gedicht mit bekanntem Autor. Die Lyrik teilt also mit der dichterischen Prosa die Loslösung vom Bezugsfeld des Autors, aber die Konstituierung eines fiktiven Bezugsfelds im Hinblick auf die Personendeixis will nicht eindeutig gelingen. Der "aktuelle Bezug", den (mit dem Linguisten E. Benveniste zu sprechen³) das Wort 'ich' jeweils besitzt, weist bei der Lyrik ins Leere, weil das Gedicht im Augenblick des Verstehens den Bezug zum Augenblick der Entstehung verloren haben und trotzdem adäquat verstanden werden kann. Das ist etwa beim Brief, wo auch Entstehungszeit und Aufnahmezeit verschieden sind (wo mit den Begriffen Wunder-

1 Johannes Anderegg, Fiktion und Kommunikation, Göttingen 1973.

2 Hamburger a.a.O. S. 222

3 Benveniste, La subjectivité... a.a.O. Benveniste spricht von "référence actuelle".

lich ausgedrückt auch die Kennzeichen [Entfernung] und [Verzögerung] für die Sprechsituation gelten¹), nicht der Fall, da der Leser das Ich auf den Schreiber beziehen muß, um den Text angemessen zu verstehen. Für das Gedichtverständnis ist der Bezug auf den Autor nicht konstitutiv, sondern bleibt eine bloß fakultative Möglichkeit, und eben darin weist sich das Gedicht als poetisches Gebilde aus². Die Funktion solcher Loslösung ist deshalb literaturtheoretisch zu erläutern, was im folgenden mit Bezug auf neuere literaturwissenschaftliche Positionen geschehen soll. Es ist vorher allerdings noch darauf hinzuweisen, daß ich bei den linguistischen Ausführungen eine Vereinfachung vorgenommen habe, insofern als ich bloß die Ich-Deixis als Sprecher-Deixis erwähnt habe. Zu dieser gehören neben den deklinierten Formen des Personalpronomens 'ich' die entsprechenden Possessivpronomen und die Verb-Endung der 1. Person (in anderen Sprachen, z.B. dem Lateinischen, wird die Funktion des deutschen 'ich' von der Verb-Endung übernommen). Mit dem Begriff der Deixis ist die Fixierung auf einzelne Wörter und damit auf die bloße Wortsemantik überwunden. Im Sinne der generativen Transformationsgrammatik kann man die Deixis als Phänomen der Tiefenstruktur bezeichnen, das in der Oberflächenstruktur unterschiedliche Konkretisierungen erfährt. Wenn hier von Ich-Deixis die Rede ist, soll der ganze Komplex der Sprecherdeixis angesprochen sein.

1 Dieter Wunderlich, *Tempus und Zeitreferenz im Deutschen*, München 1970, S. 96

2 Dazu siehe auch Karl Maurer, *Der Liebende im Präteritum*, in: *Poetica* 5, 1972, S.1-34. Vgl. S.4f.: "In normaler Rede, etwa in einem Brief, würde denn auch kaum je ein nicht bekanntes Ich in der Weise ohne weitere Einführung zu sprechen beginnen, wie dies in der Lyrik gang und gäbe ist."

R ü c k g r i f f a u f d i e L i t e r a t u r - t h e o r i e

Die Loslösung der poetischen Ich-Deixis vom realen Bezugsfeld ist Teil jener Autoreflexivität, mit der im Gefolge des russischen Formalismus und des Prager Strukturalismus fiktionale Literatur gekennzeichnet wird¹. Was das Ich im Gedicht ist, erschließt sich nicht durch den Verweis auf Außertextliches, vielmehr gewinnt es seinen Sinn durch das, was im Gedichttext selbst über es ausgesagt ist. 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. Das Ich definiert sich durch die Aussagen, die über es im Text gemacht sind: es wird z.B. in einem Liebesgedicht als liebendes verstanden. Damit verweist die Deixis aber immer noch nicht auf eine faßbare Person: das Ich ist gleichsam das abstrakte Etwas, dem die Eigenschaften, Handlungen, Erfahrungen des Gedichts zugeschrieben sind. Man kann das lyrische Ich deshalb als **L e e r - d e i x i s** bezeichnen; den Begriff formuliere ich in

¹ Vgl. z.B. Umberto Eco, Einführung in die Semiotik, München 1972, S. 145ff.
Zusammenfassend über die Prager Schule z.B. Lubomír Doležel, Zur statistischen Theorie der Dichtersprache, in: Mathematik und Dichtung, hg. v. H.Kreuzer und R. Gunzenhäuser, München 1971, S.275-293, bes. S.278 (auch in: Literaturwissenschaft und Linguistik, hg. v. J.Ihwe, Bd.II/1, Frankfurt/M 1971). Als Hauptvertreter der Prager Schule siehe Jan Mukařovský, Die poetische Benennung und die ästhetische Funktion der Sprache, in: J.M., Kapitel aus der Poetik, Frankfurt/M 1967, S. 44-54

begrifflicher Anlehnung an die "Leerstellen", von denen W. Iser¹ im Hinblick auf die literarische Prosa spricht, und an die "Leermeynung", die nach E. Leibfried im dichterischen Text gegeben sei und durch verschiedene "sinnliche Ausfüllung" beim Lesen realisiert werde².

Ihre Funktion gewinnt die Leerdeixis im Rezeptionsvorgang. Bei der nicht-fiktionalen Rede ist das Gesagte im Raum/Zeitzusammenhang des Leser- und Autor-Bezugsfelds situiert. Bei der fiktionalen Kommunikation ist dieser Bezug aufgehoben, und damit droht die Aussage ihren Rahmen, innerhalb dessen sie sich als eine zusammenhängende konstituiert, zu verlieren. Im Text muß deshalb ein neues Raum/Zeit-Gefüge geschaffen werden; am prägnantesten wird dies in der klassischen Dramenstruktur mit der Einheit von Ort, Zeit und Handlung geleistet. Im Gedicht ist ein Mittel, eine neue Orientierung zu schaffen, die Ich-Deixis, die den fiktiven Ort kennzeichnet, von dem aus das Raum/Zeitgefüge des Ich-Gedichts sich entwickelt. Der Leser muß sich, um den Text zu verstehen, die durch die Ich-Deixis geschaffene Blickrichtung in einer Art Simulation aneignen. Damit wird zugleich das Vorstellungsvermögen des Lesers aktiviert und zum Nachvollzug subjektbezogener Erfahrung angeregt³. Orientierungspunkt ist im Gegensatz etwa zur Ballade nicht die Vorstellung einer faßbaren

-
- 1 Wolfgang Iser, Die Appellstruktur der Texte, Konstanz 1971
 - 2 Erwin Leibfried, Kritische Wissenschaft vom Text, Stuttgart 1972, bes. S.321f. Zugleich ist Benvenistes Formulierung, daß die Pronomen "signes vides" seien (Benveniste, La Nature...S.36), aufgenommen: ihre Füllung, die sich gewöhnlich durch den Sprechakt ergibt, bleibt in der Lyrik aufgeschoben.
 - 3 W. Iser sagt von der "Unbestimmtheit", die den literarischen vom nicht-literarischen Text unterscheidet, sie aktiviere "die Vorstellungen des Lesers zum Mitvollzug der im Text angelegten Intention". Iser a.a.O. S. 33

Person, sondern nur dieser abstrakte Ort Ich, in welchem die Gedichtsaussagen gleichsam ihren Brennpunkt haben¹.

Das Ich im Gedicht ist also unter doppeltem Aspekt zu sehen: im Sinne der Autoreflexivität des Textes bezogen auf den innertextlichen Funktionszusammenhang, im Sinne seiner kommunikativen Rolle als Element, das den Rezeptionsvorgang steuert. In den Einzelanalysen dieser Untersuchung sollen an konkreten Beispielen diese strukturellen Beziehungen, in denen die Ich-Deixis ihre Funktion gewinnt, herausgearbeitet werden.

Z u r M e t h o d e d e r S t r u k t u r a n a - l y s e

Nach den obigen Ausführungen kann ich präzisieren, was hier mit Strukturanalyse des lyrischen Ich gemeint ist. Ich grenze den Begriff der Strukturanalyse gegen die Methode der Interpretation ab². Mit letzterer kann im Hinblick auf das lyrische Ich erläutert werden, was an inhaltlicher Füllung für die Leerdeixis im Gedicht bereitgestellt ist und was vom Leser zusätzlich ergänzt und realisiert wird. Die Interpretation zeichnet damit einen Verstehensprozeß nach. Mit der Strukturanalyse dagegen soll der gegebene Rahmen, innerhalb dessen sich Verstehen vollzieht, beschrieben werden. Er ist gegeben durch die Textstruktur, aber auch durch die Struktur der Kommunikation. Da Kommunikation immer ein Vorgang ist, muß der Strukturbegriff dynamisch gefaßt werden: er könnte als die begriffliche Erfassung eines Funktionszusammen-

1 Dazu Mukařovský, Der Strukturalismus in der Ästhetik und in der Literaturwissenschaft, a.a.O. S. 16 (das Ich sei "der Punkt, auf den sich der ganze künstlerische Aufbau des Werks konzentriert und zu dem hin dieser Aufbau angeordnet ist").

2 Die gleiche Unterscheidung macht Anderegg a.a.O. S.133

hangs verstanden werden; ich wende mich damit gegen einen statischen und statistischen Strukturalismus, wie er in der Literaturwissenschaft lange vorgeherrscht hat. Es geht im Hinblick auf das lyrische Ich hier also darum, den Funktionszusammenhang der Ich-Deixis im Gedicht und im poetischen Kommunikationsakt aufzuzeigen und damit die Bedingungen zu beschreiben, unter denen ein Verstehen des Ich-Sagens im Gedicht sich vollzieht. Diese Problemstellung geht einer eigentlichen Interpretation voraus. Mit Roland Barthes gesprochen betreibe ich "science de la littérature", die den "sens vide" beschreibt, und nicht "critique", die den Sinn produziert¹.

Wenn der Strukturbegriff über die Textimmanenz hinaus auch den Kommunikationszusammenhang umfassen soll, so haben Entstehungs- und Rezeptionsbedingungen in die Analyse einzugehen. Das heißt aber nicht, daß etwa durch die Entstehungssituation das Gedicht erklärt werden könnte. Vielmehr geht es um die spezifisch poetische Umkehrung, daß das Gedicht nicht bloß Ausdrucksmittel in einer bestimmten Situation ist, sondern daß die Lebenssituation, der es entsprungen ist, ein Mittel des Gedichts wird. Nicht interessiert für das poetische Verständnis, daß der Dichter zu einem bestimmten Zeitpunkt dies oder jenes gefühlt hat, wohl aber ist bedeutsam, daß solches Erleben zum Material für eine poetische Aussage geworden ist. Die Entstehungssituation selbst ist ihrerseits sowohl über den gesamten, historisch-gesellschaftlich bedingten, Erlebenszusammenhang des Autors wie über die gegebenen poetischen Anschauungs- und Gestaltungsformen vermittelt. Gegen subjektivistische Lyriktheorien ist diese doppelte Bedingtheit der Subjektivität im Entstehungsprozeß des Gedichts festzuhalten. Mit der Wahl der Gedichtform als Aussagemittel hat der Autor z.B. schon das Feld subjektiv be-

1 Roland Barthes, Critique et Vérité, Paris 1966, S. 56ff.

stimmter Aussage verlassen¹. Adorno sagt im Subjekt-Objekt-Kapitel seiner Ästhetik in ähnlichem Zusammenhang, daß das "grammatische Ich des Gedichts von dem durchs Gebilde latent Redenden erst gesetzt"² sei; dieses latent redende Ich aber sei nicht der Autor, nicht eine Privatperson, sondern ein "Wir"³. Damit ist nicht etwas "immer Wiederkehrendes" wie im lyrischen Ich Walzels oder ein erhöhtes Selbst gemeint, sondern ein gesellschaftlich vermitteltes "Wir", das sowohl (als Ausdruck bestehender Subjekterfahrung) real wie (als Möglichkeit anderer Ich-Findung) utopisch ist. Wenn z.B. in der Zeit um 1800 eine bestimmte neue Form der Ich-Aussage im Gedicht in Erscheinung tritt, so ist das nicht bloß Angelegenheit einzelner Dichterindividuen, sondern Ausdruck eines Ich-Verständnisses, das sich aus gegebenen gesellschaftlichen Verhältnissen ergeben kann und diese zugleich als deren Negation transzendiert. Deshalb zeigt die Analyse eines Gedichts immer auch exemplarisch bestimmte Tendenzen einer Zeit. Festzuhalten ist, daß es dabei - auch im Sinne Adornos - nicht um inhaltlich Beschriebenes, um Darstellung von Individualität geht, sondern um die Bedeutung des Ich im poetischen Darstellungs- und Erfahrungszusammenhang⁴.

Die Rezeptionsbedingungen berücksichtige ich bei den nachstehenden Analysen nur in der Form, daß ich die im Gedicht gegebenen Bedingungen der Rezeption einbeziehe⁵. Es wäre

-
- 1 In gewisser Weise gilt das für Sprache überhaupt, da sie ein überindividuelles Phänomen ist. Dazu vgl. z.B. Hans Heinz Holz, Macht und Ohnmacht der Sprache, Frankfurt 1962, S. 161-179
 - 2 Theodor W. Adorno, Aesthetische Theorie, Gesammelte Schriften, Band 7, Frankfurt/M 1970, S. 249
 - 3 Adorno a.a.O. S. 250
 - 4 Dazu auch Theodor W. Adorno, Rede über Lyrik und Gesellschaft, in: T.W.A., Noten zur Literatur, Frankfurt/M 1958, S. 82f.
 - 5 Ähnlich geht Ingrid Girschner-Woldt, Theorie der modernen politischen Lyrik, Berlin 1971, vor. Vgl. bes.S.19f.

eine literaturhistorische Aufgabe, die tatsächliche Rezeption zu beschreiben und zu erklären. Ich beschränke die strukturalistische Analyse auf den Aspekt, den Harald Weinrich mit den Worten formuliert hat: "...mit den Methoden der literarischen Interpretation jene Leserrolle zu beschreiben, die in dem Werk selber enthalten ist."¹ Daß die Leserrolle ihrerseits nicht ein einheitliches Phänomen ist, hat Robert Escarpit gezeigt mit seiner Unterscheidung zwischen public-interlocuteur und public-milieu (Escarpits grand-public als die Summe aller Leser spielt hier keine Rolle, weil es das Werk selbst, seine Struktur nicht direkt bestimmt)²: unter public-interlocuteur ist der Adressat (resp. die Adressaten) des Gedichts zu verstehen, den nach Escarpit der Dichter beim Schreiben eines Textes immer vor sich hat (wobei er auch selbst als eigener Adressat fungieren kann). Mit public-milieu ist die Leserschaft gemeint, die zwar nicht Adressat zu sein braucht, die dem Dichter aber als Kreis möglicher Rezipienten vorschwebt und die deshalb ebenfalls die Struktur des Gedichts bestimmt. Die Analyse von Gedichten zeigt, daß selbst die Escarpitschen Unterscheidungen noch Abstraktionen sind und daß im konkreten Fall vielfältigere Strukturen bestehen. Verschieden ist die so zu beschreibende Rolle des Lesers jedenfalls von der, die der analysierende Literaturwissenschaftler einnimmt; er will nicht den Text, sondern die Textstruktur verstehen. Damit ist zugleich dargelegt, inwiefern hier nicht in der Art der Interpretationskunst eine ideale Leserrolle nachvollzogen werden soll.³

1 Harald Weinrich, Für eine Literaturgeschichte des Lesers, in: Methoden der deutschen Literaturwissenschaft, hsg. v. V.Žmegač, Frankfurt/M 1971, S. 331 (auch in: H.W., Literatur für Leser, Stuttgart 1971 und in: Merkur 21, 1967)

2 Robert Escarpit, Sociologie de la Littérature, Paris 41968, S. 98ff.

3 Zum Problem des Lesers vgl. auch Erwin Wolff, Der intendierte Leser, in: Poetica 4, 1971, S. 141-166

R ü c k g r i f f a u f d i e I c h - P s y c h o - l o g i e

Der strukturelle Begriff des lyrischen Ich, den ich hier verwende, kann zusätzlich erhellt werden durch einen Blick auf die interaktionistische Ich-Psychologie. Wie die Linguistik das sprachliche Zeichen als eine Bezugsgröße behandelt, werden im Interaktionismus die Freudschen Begriffe "Es", "Ich", "Überich" als funktionale Größen beschrieben¹. Die Vertreter des Interaktionismus zeigen, wie das Individuum in einem offenen Prozeß durch die Beteiligung an Interaktionen sein Selbst bzw. seine Identität immer neu stabilisiert. Dabei wird der Ichbegriff aufgespalten, und zwar nach George H. Mead, dem Hauptvertreter des Interaktionismus, zunächst in "I" (ich zitiere hier die originale englische Terminologie) und "me"²: das "me" ist das Ich als Objekt, und zwar erstens als Objekt der Erfahrung des Ich und zweitens als Haltung, die das Ich von anderen übernommen hat. "I" dagegen ist der Subjektpol, für den Betroffenen nicht erfahrbar, da jedes erfahrene Ich sogleich Ich-Objekt, "me", ist. Die Unmöglichkeit der Erfahrbarkeit des eigenen Ich als Subjekt hat bekanntlich

-
- 1 Das Ich als Funktion hat auch schon Erich Rothacker, Die Schichten der Persönlichkeit, Bonn 1965 beschrieben. Zusammenfassend über den Interaktionismus siehe Lothar Krappmann, Soziologische Dimensionen der Identität, Stuttgart 1971; ferner David J. de Levita, Der Begriff der Identität, Frankfurt/M 1971; Anselm Strauss, Spiegel und Masken, Frankfurt/M 1968
 - 2 George Herbert Mead, Sozialpsychologie, hsg. v. A. Strauss, Neuwied a.R. 1969, S. 292-298. Oder George H. Mead, Mind, Self, and Society, Chicago 1970, S. 173-178. Zur Lyrik speziell vgl. Mead, Sozialpsychologie S. 275f. De Levita a.a.O. S. 201 unterscheidet Ichgefühl und Selbstgefühl. Ähnlich auch bereits Richard Müller-Freienfels, Psychologie der Kunst, Leipzig 1912, Band 1 S. 162 ("Ichgefühl" und "Ichvorstellung").

schon den deutschen Idealismus beschäftigt¹. Mead definiert das "I" nun allerdings nicht idealistisch als ein absolutes oder reines Ich, sondern behavioristisch als "die Reaktion des Organismus auf die Haltung der anderen"². Wichtig im vorliegenden Zusammenhang ist die Trennung der beiden Ichbegriffe und die Erkenntnis ihrer Vermittlung im Interaktionsprozeß. Das Gedicht kann verstanden werden als ein Mittel der Interaktion, das lyrische Ich als ein "me", d.h. Ich-Objekt im doppelten Sinne Meads; es ist als Element des Gedichts losgelöst vom Subjektpol und wird zum Objekt der Erfahrung, zugleich ist es mitbestimmt von der poetischen Tradition, womit es zugleich eine Haltung bezeichnet, die der Dichter übernommen hat. Diese Haltung kann den Charakter einer bewußten Simulation haben (so etwa im Rollengedicht), sie kann aber auch den Schein von Subjektivität tragen. Auf diesem Schein gründet die Problematik des lyrischen Ich. Er entsteht dadurch, daß das lyrische Ich als "me" sich loslöst vom unmittelbaren Bezug auf das "I" und doch gerade dieses zu vertreten scheint. Da aber im Sinne der modernen Identitätspsychologie die Identität nicht etwas Vorhandenes ist, sondern sich immer neu herstellt, ist das lyrische Ich nicht als Bezeichnung oder Ausdruck einer bestehenden Identität, sondern als Funktionsteil im Prozeß der Identitätsfindung zu sehen. Die Frage in der poetologischen Diskussion, ob das lyrische Ich den Autor oder eine andere, höhere Ich-Identität bezeichne, wird hinfällig durch die Einsicht, daß das Gedicht Teil eines Interaktionsprozesses ist, in dem sich Identität erst herstellen kann³. Solange

1 Vgl. bes. Schelling, Vom Ich als Prinzip der Philosophie oder über das Unbedingte im menschlichen Wissen. Zur Problematik vgl. auch Hermann Ammann, Die menschliche Rede, Darmstadt 1969, S. 72ff. und 168f; Theodor W. Adorno, Zu Subjekt und Objekt, in: T.W.A., Stichworte, Frankfurt/M 1969, S. 151-168.

2 Mead, Sozialpsychologie... S. 294

3 Zum Identitätsproblem in der Lyrik vgl. auch Hilde Domin, Wozu Lyrik heute, München 1968, bes. S. 14ff.

dieser Prozeßcharakter des lyrischen Ich nicht erkannt wird, droht es ständigen Hypostasierungen zu erliegen, wie die Geschichte der neueren Poetik auch zeigt. Sowohl das Phänomen der Leerdeixis wie der vom "I" losgelöste "me"-Charakter des lyrischen Ich erklären, warum es zu den Hypostasen kommt: sobald die Leerdeixis gefüllt, dem Ich also eine bestimmte Entität zugeschrieben wird und das "me" selbst zu einer solchen gemacht wird, ist die Hypostasierung geschehen. Eine angemessene Analyse des lyrischen Ich-Sagens muß deshalb immer auf das Gedicht als einen sprachlichen Geschehensvorgang hinzielen. Zu fragen ist, was die Leerdeixis, die als solche noch sinnlos ist, auslöst und welche Interaktion durch das vom "I" losgelöste "me" ermöglicht wird. Damit ist wieder der Bezug auf die Rezeption hergestellt. Der "me"-Charakter des lyrischen Ich kann z.B. bewirken, daß der Leser das "me" des Gedichts auf sein eigenes Ich bezieht, daß er, wie man sagt, sich mit dem Ich des Gedichts identifiziert. Die Textanalyse kann zeigen, in welcher Weise die Möglichkeit solcher Identifikation im Gedicht strukturell eben z.B. durch das lyrische Ich angelegt ist. Wenn allerdings Herbert Lehnert in seinem Buch "Struktur und Sprachmagie" das lyrische Ich geradezu als die "Identität von Autor und Leser"¹ definiert, so ist der Prozeßcharakter der Identifikation wieder verwischt: die Identität ist auch in dieser Hin-

¹ Herbert Lehnert, Struktur und Sprachmagie, Stuttgart 1966, S. 123 et passim. Vgl. auch Emil Staiger, Lyrik und lyrisch, in: Zur Lyrik-Diskussion, hsg. v. R. Grimm, Darmstadt 1966, S. 76 (auch in: Der Deutschunterricht 1952, H.2): "Das Lyrische entspringt der Einsamkeit und spricht den einsamen Menschen an, so, daß sich der Leser, ohne es zu wissen, mit dem Gelesenen identifiziert und die Verse vor sich hin sagt, als kämen sie aus der eigenen Brust." Ferner Ernst Voeges Beschreibung des "monologischen Gedichts" in Ernst Voege, Mittelbarkeit und Unmittelbarkeit in der Lyrik, Darmstadt ²1968, bes. S. 16: "Es ist erforderlich, sich mit dem Ich des Gedichts abstands- und vorbehaltlos zu identifizieren."

sicht nur Schein, der dadurch entsteht, daß die Loslösung von bestimmter Deixis und vom "I"-Bezug die tatsächliche Nichtidentität verwischt und oft auch verwischen soll.

Z u d e n n a c h f o l g e n d e n A n a l y s e n

Mit den nachfolgenden Einzelabhandlungen will ich zeigen, was eine Analyse, die das lyrische Ich in der beschriebenen Weise als Funktionsgröße innerhalb des Text- und Kommunikationszusammenhangs begreift, leisten kann. Mit Nachdruck weise ich darauf hin, daß die Analysen jeweils nicht das Gedicht als Ganzes erläutern, sondern bloß auf die Problematik des lyrischen Ich hinzielen. Die Anordnung der Analysen ist historisch, ohne daß damit ein Anspruch auf eine Erläuterung der Geschichte des lyrischen Ich erhoben wird: vielmehr befolge ich ein exemplarisches Prinzip, indem ich Gedichte behandle, die in prägnanter - oft auch einseitiger - Weise die Strukturen eines literaturgeschichtlich relevanten Typus zeigen. Dabei habe ich nicht einfache, sondern eher komplexe Beispiele gewählt, da sich an ihnen der Erkenntnisgehalt eines theoretischen Ansatzes deutlicher erweisen läßt.

Ich beziehe in die Untersuchung auch Beispiele ein, in denen eine direkte Sprecherdeixis nicht vorhanden, aber doch als substituierte erkennbar ist. Es handelt sich dabei um je ein Gedicht von Rilke und Trakl. Auf soziologische Dimensionen, soweit sie in die Struktur des lyrischen Ich eingehen, verweise ich nur mit skizzenhaften Hinweisen, um die Strukturanalyse nicht von ihnen überwuchern zu lassen. Auf jeden Fall verstehe ich die Gesellschaftlichkeit des Gedichts nicht bloß als kausalgenetisches Prinzip oder im Sinne einer engen Abbildtheorie, sondern als die Tatsache, daß das Gedicht selbst Medium eines gesellschaftlichen Interaktionsaktes ist: Lyrik ist damit Vermittlung zwischen Individuum und Gesellschaft und kann deshalb nicht auf

Gesellschaftliches zurückgeführt, wohl aber in seiner Gesellschaftlichkeit erkannt werden.

Zur Abgrenzung gegen die geistesgeschichtliche Methode sei festgehalten, daß ich nicht von einem vermeintlichen Bewußtseinsstand der Epoche, der dem ästhetischen Erzeugnis zugrundeliegen soll, ausgehe. Das Gedicht verstehe ich nicht als Produkt von Bewußtsein, sondern als Mittel in einem Bewußtseinsprozeß. Insbesondere halte ich deshalb auseinander, was der Autor im Gedicht realisiert und was er in etwaigen theoretischen Schriften äußert. Weder die theoretischen Einsichten des Dichters noch die eines zeitgenössischen Philosophen sind von vorneherein eine Erklärung für das, was im und durch das Gedicht geschieht. Ich verweise deshalb so entschieden auf diesen Tatbestand, weil in vielen, wenn nicht den meisten Untersuchungen zur lyrischen Ichproblematik diese Unterscheidung nicht gemacht wird (das ist besonders deutlich in der Literatur zu Gottfried Benn, wo immer wieder Benns Lyrik unbefragt mit seiner eigenen Theorie erklärt wird).

Die Einzelanalysen beginnen mit Klopstock, dessen Lyrik schon zu seiner Zeit als Neuansatz gerade in dem, was das Problem der Subjektivität betrifft, empfunden wurde.

2. F. G. KLOPSTOCK "DIE KÜNFTIGE GELIEBTE"

- Dir nur, liebendes Herz, euch, meine vertraulichsten Tränen,
Sing' ich traurig allein dies wehmütige Lied.
Nur mein Auge soll's mit schmachtendem Feuer durchirren,
Und, an Klagen verwöhnt, hör' es mein leiseres Ohr!
- 5 Ach warum, o Natur, warum, unzärtliche Mutter,
Gabst du zu dem Gefühl mir ein zu biegsames Herz?
Und ins biegsame Herz die unbezwingliche Liebe,
Daurend Verlangen, und ach keine Geliebte dazu?
Die du künftig mich liebst, (wenn anders zu meinen Tränen
- 10 Einst das Schicksal erweicht eine Geliebte mir gibt!)
Die du künftig mich liebst, o du aus allen erkoren,
Sag, wo dein fliehender Fuß ohne mich einsam itzt irrt?
Nur mit Einem verratenden Laute, mit Einem der Töne,
Die der Frohen entfliehn, sag' es, einst Glückliche, mir!
- 15 Fühlst du, wie ich, der Liebe Gewalt, verlangst du nach mir hin,
Ohne daß du mich kennst; o so verhehle mirs nicht!
Sag' es mit einem durchdringenden Ach, das meinem Ach gleicht,
Das aus innerster Brust Klage seufzet, und stirbt.
Oft um Mitternacht wehklagt die bebende Lippe,
- 20 Daß, die ich liebe, du mir immer unsichtbar noch bist!
Oft um Mitternacht streckt sich mein zitternder Arm aus,
Und umfasset ein Bild, ach das deine vielleicht!
Wo, wo such' ich dich? wo werd' ich endlich dich finden?
Du, die meine Begier stark und unsterblich verlangt!
- 25 Jener Ort, der dich hält, wo ist er? wo fließet der Himmel,
Welcher dein Aug' umwölbt, heiter und lächelnd vorbei?
Werd' ich mein Auge zu dir einst, segnender Himmel, erheben,
Und umarmet die sehn, die aufblühen du sahst?
Aber ich kenne dich nicht! es ging die fernere Sonne
- 30 Meinen Tränen daselbst niemals nicht unter und auf.
Soll ich jene Gefilde nicht sehn? Führt nie dort im Frühling
Meine zitternde Hand sie durch ein blühendes Tal?
Sinkt sie, von süßer Gewalt der mächtigen Liebe bezwungen,
Nie mit der Dämmerung Stern mir an die bebende Brust?
- 35 Ach, wie schlägt mir mein Herz! wie zittern durch meine Gebeine
Freud' und Hoffnung, dem Schmerz unüberwindlich dahin!
Unbesingbare Lust, ein süßer begeisterter Schauer,
Eine Träne, die mir still von den Wangen entfiel;
Und, o ich sehe sie! mitweinende, weibliche Zähren,
- 40 Ein mir lispelnder Hauch, und ein erschütterndes Ach;
Ein zusegnender Laut, der mir rief, wie ein Schatten dem Schatten
Liebend ruft, weissagt dich, die mich hörte, mir.
O du, die du sie mir und meiner Liebe gebarest,
Hältst du sie, Mutter, umarmt; dreimal gesegnet sei mir!
- 45 Dreimal gesegnet sei mir dein gleich empfindendes Herze,
Das der Tochter zuerst weibliche Zärtlichkeit gab!
Aber laß sie itzt frei! Sie eilt zu den Blumen, und will da
Nicht von Zeugen behorcht, will gesehen nicht sein.
Eile nicht so! Doch mit welchem Namen soll ich dich nennen,
- 50 Du, die unaussprechlich meinem Verlangen gefällt?

- Heißest du Laura? Laura besang Petrarca in Liedern,
Zwar dem Bewunderer schön, aber dem Liebenden nicht!
Wirst du Fanny genannt? Ist Cidli dein feirlicher Name?
Singer, die Joseph und den, welchen sie liebte, besang?
55 Singer! Fanny! ach Cidli! ja Cidli nennet mein Lied dich,
Wenn im Liede mein Herz halb gesagt dir gefällt!
Eile nicht so, damit kein Dorn der verpflanzeten Rose
Deinen zu flüchtigen Fuß, wenn du eilest, verletzt;
Daß kein schädlicher Duft des werdenden Fühlings dich anhaucht;
60 Daß sich dem blühenden Mund reinere Lüfte nur nahn.
Aber du gehest denkend und langsam, das Auge voll Zähren,
Und jungfräulicher Ernst deckt dein verschönert Gesicht.
Täuschte dich jemand? und weinst du, weil deiner Gespielinnen eine
Nicht, wie von ihr du geglaubt, redlich und tugendhaft war?
65 Oder liebst du, wie ich? Erwacht mit unsterblicher Sehnsucht,
Wie sie mein Herz mir empört, dir die starke Natur?
Was sagt dieser erseufzende Mund? Was sagt dir dies Auge,
Das mit verlangendem Blick sich gen Himmel erhebt?
Was entdeckt mir dies tiefere Denken, als sähst du ihn vor dir?
70 Ach, als sankst du ans Herz dieses Glücklichen hin!
Ach du liebest! So wahr die Natur kein edleres Herz nicht
Ohne den heiligsten Trieb derer, die ewig sind, schuf!
Ja, du liebest, du liebest! Ach wenn du den doch auch kenntest,
Dessen liebendes Herz unbemerkt dir schlägt;
75 Dessen Seufzer dich ewig verlangen, dich bang vom Geschicke
Fodern, von dem Geschick, das unbeweglich sie hört.
Weheten doch sanftauschende Winde sein innig Verlangen,
Seiner Seufzer laut, seine Gesänge dir zu!
Winde, wie die in der goldenen Zeit, die vom Ohre des Schäfers
80 Hoch zu der Götter Ohr flohn mit der Schäferin Ach.
Eilet, Winde, mit meinem Verlangen zu ihr in die Laube,
Schauert hin durch den Wald, rauscht, und verkündigt mich ihr!
Ich bin redlich! Mir gab die Natur Empfindung zur Tugend;
Aber mächtiger war, die sie zur Liebe mir gab,
85 Zu der Liebe, der Tugenden schönsten, wie sie den Menschen
In der Jugend der Welt stärker und edler sie gab.
Alles empfind' ich von dir; kein halb beegnendes Lächeln;
Kein unvollendetes Wort, welches in Seufzer verflog;
Keine stille mich fliehende Träne, kein leises Verlangen,
90 Kein Gedanke, der sich mir in der Ferne nur zeigt;
Kein halb stammelnder Blick voll unaussprechlicher Reden,
Wenn er den ewigen Bund süßer Umarmungen schwört;
Auch der Tugenden keine, die du mir sittsam verbirgest,
Eilet mir unerforscht und unempfunden vorbei!
95 Ach, wie will ich, o Cidli, dich lieben! Das sagt uns kein Dichter,
Selbst wir entzückt im Geschwätz trunkner Beredsamkeit nicht.
Kaum, daß noch die unsterbliche selbst, die fühlende Seele
Ganz die volle Gewalt dieser Empfindungen faßt!

1771 erschienen (1., leicht ab-
weichende Fassung 1747 entstanden)

"Die künftige Geliebte" gehört zu den frühesten und bekanntesten¹ Gedichten Klopstocks und hat innerhalb der deutschen Lyrik eine wesentliche Rolle in der Ablösung des gesellig anakreontischen Stils gespielt. In diesem Gedicht, so ist etwa von literaturhistorischer Seite gesagt worden, sei der "unmittelbare Ausdruck des unbedingten Gefühls" gefunden und damit der "Anfang einer neuen Epoche der deutschen Liebesdichtung überhaupt"² gemacht worden; einer Untersuchung des lyrischen Ich stellt sich allerdings das Problem der Gefühlsunmittelbarkeit in differenzierterer Weise, aber eine Schlüsselstellung kann dem Gedicht auch im Hinblick auf die Ichproblematik zugeschrieben werden.³

In den ersten 4 Versen wird die Kommunikationssituation thematisch gemacht. Der genannte Adressat ist das eigene "liebende Herz"; mit dem wiederholten "nur" werden andere Hörer und Leser ausgeschlossen: dem Gedicht ist damit ausdrücklich monologischer Charakter zugesprochen. Für die Ichproblematik bedeutet dies aber zugleich, daß singendes Ich einerseits und dessen "Herz" (ebenso dessen "Tränen", "Auge" und "Ohr") andererseits auseinandertreten. Die Ich-Identität wird im Text durch die Aufspaltung in Sprecher und Adressat zweipolig (mit den Begriffen des Interaktionismus könnte von "I" - Ich-Subjekt - und "me"-Ich-Objekt - gesprochen werden). Selbst die Nachricht, die hier vom Sender zum Adressaten gehen soll, ist als "Lied" benannt, so daß ein elementares Kommunikationsmodell verbalisiert scheint. Sprecher-Ich, Adressat-Ich und Mitteilung sind mit Attributen (und adverbialen Ergänzungen)

1 Das Motiv der künftigen Geliebten ist zum Beispiel von Hölty mehrmals in seinen Gedichten wiederaufgenommen worden.

2 Friedrich Wilhelm Wodtke, Rilke und Klopstock, Diss. Kiel 1948

3 Dazu vgl. z.B. Rudolf Haller, Geschichte der deutschen Lyrik vom Ausgang des Mittelalters bis zu Goethes Tod, Bern 1967, S. 306 (zu Klopstock): "Zentrum der lyrischen Aussage wird das Ich."

gekennzeichnet, die die Situation des unglücklichen, einsamen Liebenden ausdrücken ("liebend", "vertraulich", "traurig allein", "wehmütig", "mit schmachtendem Feuer", "an Klagen verwöhnt", "leiser"). Damit erhält die thematisierte Kommunikation eine qualitativ übereinstimmende Charakterisierung in allen ihren Elementen und unterliegt im doppelten Sinn der Reflexivität: der Monolog ist keine wirkliche Mitteilung, und die Herstellung der scheinhaften Kommunikationssituation dient als Anlaß, den einsamen Liebesschmerz auszusprechen, der sowieso schon Attribut von Sprecher, Hörer und Mitteilung ist. Der Mitteilungscharakter von Sprache ist hier nicht nur poetisch strukturell wie generell im fiktionalen Text, sondern inhaltlich aufgehoben. Indem dies durch den radikalen Ichbezug (Ich als Sprecher, als Hörer, Mitteilung eigener Gefühle) geschieht, fällt die poetische Reflexivität zusammen mit der Ichreflexivität: die monologische Ausdrucksweise wird damit hier zum Inbegriff von Poesie schlechthin; so erklärt sich, warum die Literaturtheorie nach Klopstock tatsächlich für mehr als hundert Jahre die Lyrik mit dem Begriff der Subjektivität zusammengebracht hat. Bezeichnend ist es, wie Herder Klopstocks Lyrik charakterisiert: "Alle seine Oden sind meistens Selbstgespräche des Herzens."¹ Die bewußte, prononcierte Herstellung von Reflexivität durch Klopstock zeigt aber zugleich, daß etwas für die damalige Zeit nicht Selbstverständliches unternommen worden ist: der monologische Zug des Gedichts setzt sich ab von dem vorherrschend geselligen Ton der Lyrik im 18. Jahrhundert. Dieser Erwartungshorizont ist als negierter konstitutiv für das Gedicht und schlägt sich noch nieder in den Begriffen "Singen" und "Lied" im 2. Vers: beides sind traditionelle Bezeichnungen für das Dichten und beruhen auf der frei-

1 Herder, Über die neuere Deutsche Literatur, Fragmente, 3. Sammlung, III, 1

lich längst zur Metapher gewordenen Vorstellung eines vorsingenden Dichters; sie lassen hier selbst inhaltlich die Fiktionalität des Gedichtanfangs manifest werden.

Die in den ersten Versen thematisierte Kommunikationssituation ist zu sehen als Funktion im tatsächlichen Kommunikationszusammenhang, der keineswegs mit dem Begriff monologisch richtig charakterisiert ist. Klopstock hat sein Gedicht für ein Publikum geschrieben: er hat es Freunden geschickt, hat es publiziert. Der Widerspruch läßt sich wirkungsästhetisch erklären¹: die oben erwähnten, im Text genannten Attribute, die die Elemente der Kommunikationssituation vereinen, bilden den wesentlichen Inhalt der Botschaft²; der Monologcharakter ist zwar bloßer Schein, aber er ermöglicht die Aussage des einsamen Liebesempfindens, das seinem Begriff nach sich der Aussage in der Kommunikation verweigert. Würde die Tatsache, daß Leid hier mitgeteilt wird, eingestanden, wäre die Einsamkeit durchbrochen. Um eigentliche Mitteilung geht es auch gar nicht, vielmehr soll der Leser nachempfinden. Indem thematisch durch das Gedicht Kommunikation abgewehrt wird, fungiert der Leser nicht mehr als Adressat, sondern als Zeuge einer Aussage, die als nicht für ihn bestimmt ausgegeben wird. Damit soll bewirkt werden, daß der Leser sich selbst vom Gefühlsgehalt des Gedichts affizieren läßt und nicht das Gesagte als etwas Fremdes zur Kenntnis nimmt. Diese Identifikation wird gefördert durch die Anonymität des Lesers: das Gedicht gelangt als Gedrucktes an einen Leser, der dem Autor nicht bekannt ist und sich nicht persönlich als Adressaten verstehen kann. Nur der Text ist das verbindende Glied, und sowohl Autor wie Leser stehen

1 Zur Bedeutung der Wirkungsästhetik in Klopstocks Werk vgl. besonders Karl Ludwig Schneider, Klopstock und die Erneuerung der Deutschen Dichtersprache im 18. Jahrhundert, Heidelberg 1965, S. 87 - 110

2 "Botschaft" hier in semiotischem Sinne verstanden.

zunächst nur diesem gegenüber und nicht einem Kommunikationspartner. Dadurch ist ein reflexives Verhältnis zum Text sowohl seitens des Autors wie des Lesers ermöglicht; scheinbarer Monologcharakter des Textes und Identifikationsangebot sind darin begründet. Dies ist eine poetische Konsequenz aus der Verbreitung der Dichtung über den freien Buch- und Zeitschriftenmarkt. Das Abstraktwerden des sozialen Kommunikationsbezugs erweist sich so als Voraussetzung für die Verinnerlichung der Dichtung, die für die weitere Entwicklung der deutschen Literatur bestimmend geworden ist.¹ Die Wirkungsgeschichte der Klopstockschen Lyrik hat gezeigt, wie die Leser in seinen Gedichten tatsächlich unmittelbaren Gefühlsausdruck fanden und mitfühlten. Wenn später Hegel in seiner Ästhetik "Erregung des Gemüts" als Inhalt und Zweck der Kunst darstellt², ist damit auf eine Formel gebracht, was zur Zeit Klopstocks und wesentlich durch ihn Charakteristikum der Poesie wurde. In der Abhandlung "Gedanken über die Natur der Poesie" zeigt Klopstock bei der Polemik gegen die Nachahmungstheorie, nach der die Affekte schon gestillt sein müssen, wenn der Dichter zur Feder greift³, deutlich seine Intention: "Aber wer tut, was Horaz sagt: 'Wenn du willst, daß ich weinen soll; so mußt du selbst betrübt gewesen sein!' ahmt der bloß nach? Nur alsdann hat er bloß nachgeahmt, wenn ich nicht weinen werde. Er ist an der Stelle desjenigen gewesen, der gelitten hat. Er hat selbst gelitten."⁴ Der Dichter muß empfinden, nicht bloß nachahmen,

1 Dazu vgl. Hans Jürgen Haferkorn, Der freie Schriftsteller, Diss. Göttingen 1959, S. 67 et passim

2 Hegel, Ästhetik, Einleitung III. A. 3.b.

3 Zur Nachahmungstheorie (besonders bestimmend sind Gottsched und Charles Batteux) vgl. vor allem Klaus R. Scherpe, Gattungspoetik im 18. Jahrhundert, Stuttgart 1968, S. 34f., 74ff.

4 Z.B. in F.G. Klopstock, Der Messias, Oden und Elegien, Epigramme, Abhandlungen, hsg. v. U. Ketelsen, Reinbek/Hamburg 1968, S. 170f.

damit auch der Leser empfinde (er soll, nach dem zitierten Wort des Horaz, "weinen"). Der radikale Ich-Bezug im Gedicht provoziert das An-die-Stelle-treten; wenn ein Ich nur von sich und zu sich spricht, scheint der Text einen Leser nichts anzugehen, es sei denn, er versetze sich eben in einer Art Simulation selbst in die Situation des Ich. Dieses im Gedicht angelegte Leserverhalten macht hier die Fiktionalität des lyrischen Ich aus, die von Käte Hamburger in ihrer Logik der Dichtung generell bestritten worden ist.¹

Die Untersuchung der weiteren Verse (5 ff.) bringt zusätzliche Aspekte. Es treten im Text neue Du-Anreden auf:² die Natur, die Geliebte, der Himmel über der Geliebten, deren Mutter und die Winde werden im Verlauf des Gedichts angesprochen. Da keine der Anreden reale Kommunikationssituation beinhaltet, können sie sich abwechseln und zeigen so ihren vorwiegend funktionalen Charakter: die verschiedenen Anreden ermöglichen es dem Dichter, subjektive Empfindungen von verschiedener Seite her im Gedicht auszudrücken. Mit den Anreden sind nicht mehr Adressaten des Gedichts gemeint wie in den ersten beiden Distichen, vielmehr handelt es sich um rhetorische Anrufungen entweder der personifizierten Natur oder von Personen, die das "Lied" des Dichters nicht erreichen kann. Diese Ausdrucksform ermöglicht es dem Autor, auch hier das, worum es geht, nicht einfach mitzuteilen, sondern im Redegestus manifest werden zu lassen. Gefühl, Liebe, Verlangen sind nicht bloß genannt, sondern erscheinen als Bedingung der Sprechweise innerhalb der durch das Gedicht hergestellten Fiktion. Ebenso zielen die vielen Ausrufe, die rhetorischen

1 Käte Hamburger, Die Logik der Dichtung, Stuttgart 1968, S. 222

2 Die Ich-Du-Spannung als grundlegend für Klopstocks Odenstil betrachtet Ernst Kaussmann, Der Stil der Oden Klopstocks, Diss. Leipzig 1931, bes. S. 8 - 23.

Fragen und die Wünsche, die ohne Erfüllung bleiben, auf Gefühlsausdruck, als dessen Subjekt das Ich des Gedichts erscheint. Die Sprache dient nicht der Mitteilung, sondern ist Zeugnis des Ich, seiner Wünsche, seines Fühlens. Dies soll wiederum bewirken, daß der Leser nicht Adressat, sondern Mitvollziehender, Mitfühlender ist.

Die Hauptanrede im Gedicht ist die an die künftige Geliebte. Die Anrede ist virtuell, da die Geliebte nicht bekannt ist. Allerdings ist dieser künftigen Geliebten Realitätscharakter zugesprochen insofern, als sie als spätere Geliebte des Dichters irgendwo existieren muß. Die Aussagen über die Geliebte sind somit Imagination des Aussageichs und scheinen doch auf Realität zu zielen. Diese Struktur ermöglicht, daß zwar der Eindruck bloßer Phantasievorstellung abgewehrt ist, indem eine tatsächliche Person gemeint scheint, - daß aber doch, weil diese Geliebte vorläufig nur über die Vorstellung des Dichters vermittelt ist, das Erleben des Ich Zentrum des Gedichts bleibt. Das Gedicht entzündet sich an der künftigen Geliebten, aber dieses Du verweist als bloß vorgestelltes auf den Sprecher zurück. Die Virtualität der Geliebten erlaubt auch dem Leser ein freies Hineinprojizieren eigener Vorstellungen.

Dem neueren Leser, der die nachklopstocksche Lyrik kennt, fällt auf, wie kompliziert bei Klopstock noch die sprachlichen Veranstaltungen sind, die zur Identifikation des Lesers mit den dem Gedicht-Ich zugeschriebenen Gefühlen führen sollen. Die Literaturgeschichtsschreibung hat ausgehend von einem goethezeitlichen Begriff der Lyrik meist in der Klopstockschen Struktur ein Übergangsphänomen und den Beginn einer Lyrikform gesehen, die durch Goethe und die Romantik zur Vollendung gebracht worden sei. Man kann heute durch die Distanz, die sich zur klassisch-romantischen Dichtung einstellt, auch die Eigenstruktur der Klopstockschen Lyrik genauer bestimmen. Die Ichbezogenheit

eines Gedichtes wie "Die künftige Geliebte" beruht auf einem nicht individualistisch gebrochenen Universalitätsanspruch. Gerhard Kaiser hat in seinem Klopstockbuch dies pointiert formuliert mit den Worten: "...für Klopstocks Lyrik bedeutet Subjektivität nicht Individualität".¹ Was vom Ich ausgesagt wird, geht im wesentlichen nicht über Allgemeinheiten hinaus; wichtig ist das Gefühl, von dem das Ich betroffen ist, und dieses Gefühl ist für Klopstock nicht individuell begrenzt, sondern gerade von überpersönlicher Bedeutung. Klopstock spricht, wie Kaiser sagt, "aus dem Bewußtsein, im Aussage-Ich ein Stück Weltordnung, in seinem Leid ein Leid der Welt, in seinem Glück ein Glück der Welt zu haben"². Durch die Annahme eines solchen Repräsentanzcharakters kann das Gedicht, das nicht an den Leser gerichtet ist, in dieser monologischen Form für überindividuelle Kommunikation eingesetzt werden. Subjektivität wird zum Überpersönlichen und erreicht so den Leser. Damit wird auch die oben schon besprochene Formel, daß das Ich "singt" (Vers 2), neu legitimiert: Es zeigt sich darin, daß die Dichterpersönlichkeit im Gedicht über die Individualität des Autors als Menschen hinausreichen soll. Das Ich scheint auf eine Instanz zu verweisen, die den Gedichtstext und den Autor in seiner empirischen Alltäglichkeit übersteigt. Für die zeitgenössischen Leser war Klopstock tatsächlich über seine Gedichte hinaus ein Phänomen als Dichtergestalt, aber nicht als individuelle Person. In ihm war ein neuer Typus von Dichterpersönlichkeit verkörpert, der für das zeitgenössische Lesepublikum prophetische Züge trug³. Klopstock war der Meinung, daß er selbst durch das Gedicht und das darin ausgedrückte Gefühl zu einem höheren Menschen werde. Im Geniebegriff

1 Gerhard Kaiser, Klopstock, Gütersloh 1963, S. 317, vgl. auch S. 104f.

2 Kaiser a.a.O. S. 290

3 Zur zeitgenössischen Klopstocks als religiöses Phänomen vgl. Kaiser a.a.O. S. 157 - 160

haben Autoren der Epoche diesen qualitativen Unterschied zwischen empirischer und dichterischer Persönlichkeit zu fassen gesucht, wobei sie dann allerdings das, was zunächst an die Dichtung gebunden war, für eine Lebenshaltung generell geltend machten. Bei Klopstock hat das Genie sich noch im dichterischen Werk auszuweisen und unterscheidet sich nur durch dieses vom gewöhnlichen Menschen. Deshalb ist es für ihn bedeutsam, daß im Gedicht das Dichten selbst thematisch gemacht wird (vgl. Anfang und Schluß des Gedichts) und der Autor aus der Gegenwart des Liedes spricht: das Präsens im Gedicht meint die Zeit, in der dieses "Lied" vom Ich "gesungen" wird.

Indem sich der Dichter durch das Gedicht in fiktiver Subjektivität erhöht und dabei nicht in einen bestimmten Bezug zu einem Kommunikationspartner, zu einem bestimmten Publikum tritt, wird der für das spätere 18. Jahrhundert typische Anspruch ermöglicht, Dichter für das ganze Volk zu sein. Denn im Gedicht soll zum Ausdruck kommen, was jeder, der die Sprache spricht, als vorbildhaft mitvollziehen kann. Dieser überindividuelle Aspekt wird auch deutlich in der für den heutigen Leser wohl etwas merkwürdig anmutenden Namensbezeichnung der Geliebten (Vers 51 - 56, auch Vers 95). Es ist nicht klar, ob Klopstock schon bei der Niederschrift an ein bestimmtes Mädchen gedacht hat. Sehr bald aber hat er das Gedicht auf seine Cousine, Marie Sophie Schmidt, bezogen, die er in den Gedichten "Fanny" - ein Pseudonym - zu nennen pflegte¹. In der ersten Fassung des Gedichts hieß die unbekannte Ge-

¹ Im Brief vom 10.2.1748 an Fanny spricht Klopstock von einer "Ode", die er ihr schickt. Man nimmt an, daß es sich um "Die künftige Geliebte" handelte. Siehe Briefe von und an Klopstock, hsg. v. J. M. Lappenberg, Bern 1970 (Neuaufll.), S. 2f und Anm. S. 450. Vgl. F. G. Klopstocks Oden, hsg. v. Muncker und Pawel, 1. Bd., Stuttgart 1889, S. 31. Ferner Franz Muncker, Friedrich Gottlieb Klopstock, Berlin 1900, S. 63 + S. 192.

liebte die "Göttliche" (viermal so genannt, und zwar in Vers 14, 20, 73 und 95 in der Verszählung der 2. Fassung). Diese allzu weitgehende Übersteigerung realer Bezeichnung hat Klopstock später getilgt. Dafür hat er neu eingeführt Vers 51 - 56, in denen er für die Geliebte einen Namen sucht. Fanny, der dichterische Name für die frühe Geliebte, beim ersten Auftauchen des Motivs der künftigen Geliebten in der Ode "Auf meine Freunde" von 1747 schon verwendet¹, wird im Text erwogen, aber nicht dieser Name wird gewählt, sondern "Cidli", der dichterische Name, den Klopstock Meta Moller, seiner ersten Frau, gab. Im Gedicht selbst ist also von Individualität in bezug auf die Geliebte zunächst abstrahiert, dann werden Namen eingesetzt, die aber ihrerseits poetische Pseudonyme sind. Diese Abstraktheit ermöglicht den Repräsentanzcharakter des Ausgesprochenen, ohne daß wie gewöhnlich in anakreontischen Gedichten eine geschlossene spielerische Fiktivwelt aufgebaut würde.

In komplizierter Form stellt sich die Ich-Problematik in den letzten Versen des Gedichts dar. Die Sprache wird als versagende thematisch: "Das sagt uns kein Dichter, / Selbst wir entzückt im Geschwätz trunkner Beredsamkeit nicht." (Vers 95 f.) Da das Gedicht nicht darauf angelegt ist, Gefühle zu nennen, sondern darauf, sie empfindbar zu machen, ist diese Grenze der Sprache nicht zugleich ein Versagen des Gedichts.² Der alte, besonders in der

1 In der Fassung des Gedichts von 1767 (Titel "Wingolf") ist der Name ersetzt.

2 Dazu vgl. die These Friedrich Hassensteins, Sprachphilosophische Beiträge zum Stilproblem des Lyrischen, Diss. masch. Göttingen 1954, S. 24: "Ausdrucksdichtung = Bemühung um Unmittelbarkeit gegenüber dem eigenen Empfinden, dafür aber Distanz zur Sprache." Vgl. auch Hans Jaeger, Verstummen und Schweigen in der Dichtung Klopstocks, in: H.J., Essays on german literature 1935-1962, Indiana University 1968, S. 187-198 (zuerst in: Wirkendes Wort 12, 1962).

petrarkistischen Liebeslyrik geläufige Unsagbarkeits-
topos¹ soll bei Klopstock zugleich bewirken, daß der Leser
über das durch den Text Vermittelte hinaus Empfindungen
haben soll (in Vers 37 ist bereits von einer "unbesing-
baren Lust" die Rede). Überraschender ist, daß nach dem
Gedichtstext die "fühlende Seele" kaum die Empfindungen
der Liebe fassen kann. Die "volle Gewalt dieser Empfin-
dungen" ist damit mehr und anderes als das, was in der
Seele selbst ist. - In dieser Loslösung der Empfindung
von individueller psychischer Gebundenheit erweist sich
erneut die Abstraktion von Individualität. Nicht das Ich
ist Subjekt des Fühlens, sondern die "unsterbliche"
Seele, und selbst die Seele kann die Empfindungen, die
mehr sind als sie, kaum fassen; so ist das Ich in doppel-
ter Weise überstiegen.

Dazu tritt in den Schlußversen eine merkwürdige Doppel-
heit in der Sprecherbezeichnung auf, indem von "Ich" und
"Wir" die Rede ist: das Ich in Vers 95 entspricht dem Ich
der vorhergehenden Verse; das Wir in Vers 96 (und wohl
auch das "uns" in Vers 95) meint den Dichter als Verfer-
tiger des Gedichts. Dieses Wir ist ein versagender Dich-
ter, da es die Liebe nicht ganz zum Ausdruck bringen
kann. Das Wir, der Dichter, ist abgewertet gegenüber dem
Ich als Liebendem. Damit wird wieder der Wortlaut des
Gedichts transzendiert auf das Fühlen hin, auf das es an-
kommt. Als Inszenator dieser poetischen Wirkung ist auch
der Autor Klopstock (zumal in der oben beschriebenen re-
präsentativen Funktion) mehr als dieses beredte Wir. Der
Wir-Dichter - wenn man so sagen darf - in Vers 96 ist
eine Verkörperung des vom furor poeticus gepackten Dich-

¹ Zu den Unsagbarkeitstopoi vgl. Ernst Robert Curtius,
Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter,
Bern 41963, S. 168ff. Ferner Hassenstein a.a.O.
S. 84ff.

ters. Dieser traditionelle Topos ist durch den Vers zugleich infragegestellt, da von "Geschwätz" die Rede ist. Das "Wir" als Dichterbezeichnung ist doppelt gerechtfertigt: die Dichtung der Beredsamkeit - und als solche kann die vorklopstocksche Lyrik tatsächlich verstanden werden - war ihrer Theorie nach erlernbar, sie bestand im gekonnten Gebrauch der Worte, so daß der Dichter insofern ein Wir war, als noch kein Anspruch auf Originalität erhoben wurde; damit hing zusammen, daß der Dichter der Beredsamkeit eine Rolle annahm und auch so nicht Individualität vertrat. Für Klopstock wird angesichts der Aufwertung des Fühlens das bloß rhetorische Reden von Empfindungen zu einem "Geschwätz".

Zusammenfassend läßt sich zur Ich-Problematik in der "Künftigen Geliebten" sagen: das Ich "singt" - nach dem Text - das Lied, singt es nur für seine Person. Was es singt, ist Ausdruck seines Empfindens angesichts einer eigenen Vorstellung (der zukünftigen Geliebten). Der Widerspruch, daß Klopstock ein Gedicht veröffentlicht, in dem ein Ich nur für sich selbst singen will, löst sich durch die Tatsache, daß das Ich im Gedicht die Funktion hat, Empfindung als subjektgebundene vermittelbar zu machen. Diese Form der Ichbezogenheit in der Lyrik wurde von den Zeitgenossen als etwas Neues erfahren. Wenn spätere Literaturwissenschaft in Klopstock den Aufbruch der persönlichen Ausdruckslyrik sah, so wurden allerdings um 1800 die Akzente noch anders gesetzt. Hegel spricht in seiner Aesthetik von der "selbständigen Würde des Sängers"¹, die Klopstock fühlte und aussprach, Goethe in Dichtung und Wahrheit spricht in bezug auf Klopstock davon, daß "das Dichtergenie sich selbst gewahr würde, sich seine eigenen Verhältnisse selbst schüfe und den Grund zu einer unab-

1 Hegel, Aesthetik, 3. Teil, 3. Abschnitt, 3. Kap. C.II.2.a

hängigen Würde zu legen verstünde"¹; die Ichbezogenheit der Lyrik Klopstocks wird in solchen Zeugnissen deutlich im Zusammenhang mit einem besonderen Auftrag des Dichters gesehen: im Gedicht spricht sich nicht irgendein Ich aus, sondern ein "Dichtergenie", ein "Sänger". Die Ichform ist gerade deshalb wesentlich für Hegel und Goethe, weil sie über das Individuelle hinausgeht. Der geistig-moralische Anspruch verbindet sich dabei mit der ökonomischen Stellung: denn diese Würde heißt für die Autoren zugleich, daß der Dichter sich von seiner Abhängigkeit von Fürsten ("vom Verhältnis des Hofpoeten", wie Hegel an gleicher Stelle sagt) loslöste und zum freien Schriftsteller wurde². Diese Emanzipation des Schriftstellers als Teil des bürgerlichen Emanzipationsstrebens gelang zwar Klopstock trotz fester Absicht nicht ganz, - Klopstock blieb doch angewiesen auf einen fürstlichen Mäzen, so sehr er gerade solche Abhängigkeit verachtete³. Immerhin konnte er soweit seinen Prinzipien folgen, als er nicht einem Brotberuf nachgehen mußte, sondern tatsächlich Dichtung als Beruf und Berufung betreiben konnte. Mit ihm beginnt das Sonderbewußtsein des Dichters, der sich keiner bestimmten sozialen Gruppe zugehörig fühlt, was durch die im 18. Jahrhundert sich vergrößernde Durchlässigkeit der gesellschaftlichen

-
- 1 Goethe, Dichtung und Wahrheit II, 10. Buch
 - 2 Zum Aufkommen des selbständigen Dichterberufs in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts siehe Haferkorn op. cit., zu Klopstock bes. S. 130 ff. Ferner Robert Escarpit, Sociologie de la Littérature, Paris ⁴1968, bes. S. 51 f.
 - 3 In Briefen an Haller und Bodmer etwa sagt Klopstock, er möchte sein Glück nicht Fürsten (resp. einem Mäzenaten-König) zu verdanken haben. Siehe Helmut Pape, Die gesellschaftlich-wirtschaftliche Stellung Friedrich Gottlieb Klopstocks, Diss. Bonn 1962, S. 31. Vgl. ferner das Gedicht "Fürstenlob" mit der Strophe: Dank Dir, mein Geist, daß du seit deiner Reife Beginn, Beschlossest, bei dem Beschluß verharrtest: Nie durch höfisches Lob zu entweihn die heilige Dichtkunst,
...

Gruppengrenzen ermöglicht wurde. Der Dichter will sich durch die Dichtung seine soziale Stellung schaffen und sich zugleich jenseits aller gesellschaftlichen Gruppengrenzen situieren: im erhabenen subjektiven Empfinden ist ein solcher Standort anvisiert. Die Ichform erhält damit zugleich utopischen Charakter: denn das dichterische Ich übersteigt die reale Lebensbedingtheit des Autors. So manifestiert sich im ichbezogenen Gedicht der Widerspruch zwischen sozialer Wirklichkeit und Anspruch des Dichters. Verallgemeinert heißt dies: Indem das Individuum sich im sozialen Kontext nicht mehr findet, entfremdet es sich seines sozialen Ichs¹, ist auf seine Subjektivität zurückgeworfen². Um diese Subjektivität wieder mit dem Anspruch auf überpersönliche Relevanz verbinden zu können, muß sie hochstilisiert werden, wie das in Klostocks Gedicht durch die gesteigerte Bedeutung des Empfindens und der Seele geschieht³. Der Ausdruck dieses Prozesses im Gedicht wurde über die Problematik des Rollenverständnisses des Schriftstellers hinaus zum Leitbild eines neuen Ichverständnisses, das durch das sich emanzipierende Bürgertum in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts

-
- 1 Zum Gegensatz "soziales Ich" und "persönliches Ich" vgl. z.B. Alexander und Margarete Mitscherlich, Die Unfähigkeit zu trauern, München 1967, S. 276f. Unter sozialem Ich ist jene Ich-Identität zu verstehen, die als Erwartungshaltung der Gesellschaft dem Individuum vorgegeben ist.
 - 2 Zur Entfremdung als Phänomen von grundlegender Bedeutung für die Literatur der Goethezeit vgl. H.A. Korff, Geist der Goethezeit, bes. 1. Teil, Leipzig 1954 S. 10f., auch III. Teil Leipzig 1957, S. 218 - 220. Mit Entfremdung bezeichnet Korff die innere Distanzierung des idealistischen Menschen von der bürgerlichen Gesellschaft und den daraus entstehenden krankhaften seelischen Zustand.
 - 3 Vgl. dazu Adornos Ausführungen zum Geniebegriff in seiner Aesthetik: Theodor W. Adorno, Aesthetische Theorie, Gesammelte Schriften 7, Frankfurt/M 1970, S. 254ff. Vgl. auch Arnold Hauser, Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, München 1967, S. 568 + 576

entwickelt wurde¹. Durch die Diskrepanz zwischen Anspruch und Realität und der dadurch bedingten Hochstilisierung der dichterischen Subjektivität zum Außergewöhnlichen blieb aber die generelle Verwirklichung dieser literarischen Utopie unmöglich. Kommunikationsbasis für das mitfühlende Lesen und Verstehen war die im Pietismus religiös vorgebildete und in der französischen Revolution später politisch gewordene Vorstellung der Brüderlichkeit unter den Menschen. Deshalb wollte Klopstock nicht für einen Auftraggeber dichten, sondern für das Volk, - und wünschte, vom Volk dafür belohnt zu werden². Freilich fand Klopstock noch nicht dieses Volk vor, als dessen Dichter er sich fühlte. Die bürgerliche Leserschaft, die Klopstock enthusiastisch begrüßte, war eine kleine Elite. Auch der "Messias" wurde nicht, wie Klopstock es wollte, zum nationalen Epos. Diese Diskrepanz zwischen Anspruch auf nationales Dichten und tatsächlicher sozialer Geltung führte wiederum zu einer verstärkten Wendung nach innen: was von außen dem Dichter zur Identifikation versagt blieb, suchte dieser sich durch innere Wertsetzungen zu schaffen. Klopstock, der um seine wirtschaftliche Existenz zu kämpfen hatte, der deshalb seine Fanny nicht heiraten konnte, wurde zum Prototyp des Bürgers, der sich seine Stellung in der gesellschaftlichen Wirklichkeit überhöht durch Wert in der Innerlichkeit und dem damit das Gefühl zum Maßstab wird: im Empfinden glaubt er sich

1 Zum "Schriftsteller-Genie" als Führer des Bürgertums zur Emanzipation vgl. Hans Norbert Fügen, Die Hauptrichtungen der Literatursoziologie und ihre Methoden, Bonn 1971, S. 148 ff.

2 In diesem Zusammenhang ist Klopstocks Subskriptionsausschreibung der Gelehrtenrepublik interessant. Dazu vgl. Goethe, Dichtung und Wahrheit, III. Teil, 12. Buch

über seinen ökonomisch bedingten eigenen Stand zu erheben und die utopische Gleichheit und Brüderlichkeit zu erleben. Klopstocks Dichtung als Ausdruck des fehlenden gesellschaftlichen Bezugs ist so Vorstufe der idealistischen Scheidung zwischen absolutem und empirischem Ich. Indem das empirische Ich gesellschaftlich bedingt ist, muß es im Gedicht, das über diese Bedingtheit hinausweisen will, überstiegen werden. Wahrheit soll sich gegen die schlechte Wirklichkeit in der Ich-Qualität des Gedichts offenbaren: liberale Autonomie des Subjekts scheint in der poetischen Fiktion versprochen, zugleich aber schlägt die liberale Freiheit durch die Vorbildlichkeit der dichterischen Existenz um in Dogmatismus, indem der Subjektivität der tatsächlichen Mitglieder der Gesellschaft die Verbindlichkeit abgesprochen ist. Diese Autonomie zwischen Befreiung und neuem Aristokratismus ist grundlegend für Klopstocks Dichten; sie ist als Erbe von der deutschen Klassik übernommen worden und hat in der Bewunderung für den großen Einzelnen, Napoleon, ihre Apotheose gefunden. Die Gelehrtenrepublik von Klopstock hat diese Tendenz zur Bildung einer neuen geistigen Elite in aller Klarheit gezeigt und zugleich erwiesen, wie Klopstock in weltfremd gewordenem aristokratischem Anspruch erstarrte.

3. GOETHE "JÄGERS ABENDLIED"

Im Felde schleich ich still und wild,
Gespannt mein Feuerrohr.
Da schwebt so licht dein liebes Bild,
Dein süßes Bild mir vor.

Du wandelst jetzt wohl still und mild
Durch Feld und liebes Tal,
Und ach, mein schnell verrauschend Bild,
Stellt sich dirs nicht einmal?

Des Menschen, der die Welt durchstreift
Voll Unmut und Verdruß,
Nach Osten und nach Westen schweift,
Weil er dich lassen muß.

Mir ist es, denk ich nur an dich,
Als in den Mond zu sehn;
Ein stiller Friede kommt auf mich,
Weiß nicht, wie mir geschehn.

1789 erschienen (in abweichender 1. Fassung
im Winter 1775/76 entstanden)

Das Gedicht weist Parallelen zu Klopstocks "Künftiger Geliebten" auf: ein Ich spricht von sich und stellt sich ein geliebtes Du vor, das fern von ihm ist. Das Du aber ist in Goethes Gedicht dem Ich bekannt, weshalb jede weitere Bezeichnung fehlen kann (eine solche war bei Klopstock der Relativsatz "die du künftig mich liebst"). Der Leser wird also nicht orientiert, um was für ein Du es sich handelt; es steht auch kein verschleiender Name da, wie das in der vogoetheschen Lyrik Brauch ist (vgl. die ausdrückliche Namengebung bei Klopstock). An einen Leser scheint also gar nicht gedacht zu sein. Obschon in Klopstocks Gedicht inhaltlich jeder fremde Leser abgewehrt wird, ist doch auf das Publikum mehr Rücksicht genommen, indem die nötige Information zum Verständnis gegeben ist. Durch das Fehlen jeder weiteren Erläuterung zum Du bei Goethe wird dieses zu etwas Privatem, über das

das Gedicht nichts Weiteres verrät; zugleich aber ermöglicht es gerade wegen seiner Unbestimmtheit dem Leser besser als bei Klopstock die Projektion einer eigenen Vorstellung. Wenn er den Du-Bezug unmittelbar, gleichsam als eigenen erfährt, so nimmt er zugleich die Perspektive des Ich im Gedicht an. Die Privatheit des Textes schließt den Leser nicht aus, sondern führt zu dessen Identifikation und ist insofern selbst rezeptionsbezogen.

Die darin sich ausdrückende Dialektik von Allgemeinheit und Privatheit ist für einen großen Teil von Goethes Lyrik konstitutiv. In einem späten Brief an Zelter benennt Goethe selbst diese Struktur - im Ärger über die biographische Schnüffelei von Interpreten: "Ich habe nun noch eine besondere Qual, daß gute, wohlwollende, verständige Menschen meine Gedichte auslegen wollen und dazu die Spezialissima, wobei und woran sie entstanden seien, zu eigentlichster Einsicht unentbehrlich halten, anstatt daß sie zufrieden sein sollten, daß ihnen irgend einer das Speziale so ins Allgemeine emporgehoben, damit sie es wieder in ihre eigene Spezialität ohne weiteres aufnehmen können."¹ Die Verallgemeinerung ist nach dieser Äußerung Voraussetzung dafür, daß das Gedicht vom Leser in seine eigene "Spezialität" aufgenommen werden kann, daß es im Leser Persönliches anspricht.

Die "Spezialissima" von Jägers Abendlied, die den Interpreten nach Goethe eigentlich nichts angehen, beschäftigen die Forschung dennoch bis heute. Man streitet sich, auf wen sich das Du biographisch bezieht. Daß konkretes Liebeserleben zugrundliegt, ist bei Goethe anzunehmen, möglich ist aber, daß verschiedene Liebeserlebnisse im dichterischen Werk zusammengefloßen sind, wie das in Romanen vor allem der Fall ist (nachweisbar z.B. im "Werther"). Es ist fraglich, ob Goethe bei der ersten Niederschrift von "Jägers Abendlied" 1775/76 an die

1 Goethe an C.F. Zelter, 27.3.1830

gleiche Geliebte gedacht hat wie bei der Umarbeitung zwölf Jahre später, - und vielleicht hat bei der Umarbeitung der Gedanke an eine bestimmte Person auch gar keine Rolle mehr gespielt. Für die Urfassung kommt als reale Geliebte Lili oder Frau von Stein in Frage.¹ Die 3. Strophe, die auf den ersten Blick zur Motivik des Abschieds von Lili zu gehören scheint, bei genauerem Hinsehen sich aber nicht ganz in das übrige Gedicht integriert (vgl. die Spannung zwischen dem "Lassen müssen" der Geliebten und dem "Frieden", der durch das Denken an eben diese Geliebte das Ich umfängt), lautet in erster Fassung noch anders:

Des Menschen, der in aller Welt
Nie findet Ruh noch Rast,
Dem wie zu Hause so im Feld
Sein Herze schwillt zur Last.²

Die erste Fassung hat also eher den Charakter einer Liebeswerbung, wie sie zur Frau-von-Stein-Lyrik passen würde, aber es erstaunt, daß schon im Dezember 75 oder Januar 76 ein Liebesgedicht an Frau von Stein entstanden sein soll. Der Streit der Interpreten interessiert hier in seiner Aporie: Goethes Dichtung erweckt den Eindruck eines Lebensdokuments, zugleich ist in ihr vom rein Biographischen abstrahiert, so daß eine Rückführung darauf nicht ohne weiteres gelingt. (Im Titel von Goethes Autobiographie ist eine ähnliche Ambivalenz mit den Worten "Dichtung und Wahrheit" auf eine Formel gebracht.)

In Klopstocks "Künftiger Geliebten" ist der monologische Sprachgestus mit großem Aufwand thematisch gemacht.

1 Zur Lili-Deutung vgl. z.B. H.A. Korff, Goethe im Bildwandel seiner Lyrik, Band 1, Leipzig 1958, S. 180 ff. oder Emil Staiger, Goethe, Band 1, Zürich 1957, S. 328 ff. Zur Frau-von-Stein-Deutung vgl. Walter H. Bruford, Kultur und Gesellschaft im klassischen Weimar 1775-1806, Göttingen 1966, S. 159

2 Goethes Werke, Hamburger Ausgabe, Bd. 1, hsg. v. E. Trunz, Hamburg 1962, S. 121

Gerade dadurch wird der Widerspruch zwischen Öffentlichkeit des poetischen Werks und intimum Gehalt bewußt. Der Leser liest ein Gedicht, das vorgibt, ihn als Publikum abzuwehren. Im Goetheschen Gedicht ist vorausgesetzt, daß der Leser die Intimität nachvollzieht. Diese Art der Identifikation des Lesers mit der Ichaussage ist für das bürgerliche Leseverhalten des 19. und 20. Jahrhunderts bestimmend geworden. Klopstocks Gedicht stellt die Einsamkeit noch als eine Ausnahme dar, und durch den einsamen Redegestus wird thematisch der Leser ausgeschlossen, zugleich aber, da er doch liest, zu einem neuen Leserverhalten, dem Zeuge-sein, veranlaßt. In "Jägers Abendlied" ist der Leser schon von vorneherein als einer, der die Einsamkeit mitvollzieht, vorausgesetzt. Monologisierender Dichter und Leser, der kein Adressat mehr ist, sind somit in individueller Vereinzelung Teil eines Kommunikationsakts, der den Mitteilungscharakter abgestreift hat. Damit ist zugleich angelegt, was dann für die monologische Lyrik des 20. Jahrhunderts zum Problem geworden ist: die Lyrik, die auf die Struktur der Mitteilung nicht mehr Rücksicht nimmt (bei Klopstock ist sie wenigstens in der Negation noch angesprochen), droht am Charakter der Sprache als gesellschaftlicher Konvention vorbeizuzielen. Der Leser ist in der Tendenz des Gedichts nicht mehr ein Außenstehender, sondern versteht den Text als sich Identifizierender, - damit scheint eine überindividuelle Verbindlichkeit der Sprache nicht mehr nötig, obschon der Leser realiter darauf angewiesen bleibt. Die Gefahr der Unverständlichkeit, der Dunkelheit ist damit heraufbeschworen, moderne Formen der Lyrik haben in diesem Sinne das Erbe der goethezeitlichen Dichtung angetreten.

Provoziert wird durch die Goethesche Subjektivierung der Gedichtstruktur zugleich jene literarische Interpretation, in der der Interpret seine eigenen Gefühle anhand der Gedichterläuterung ausdrückt, da im Gedicht eine Verschmelzung der individuellen Erfahrung des Autors und der des

Lesers intendiert ist. Wenn heute in der literaturwissenschaftlichen Analyse diese poetische Struktur hinterfragt wird, so distanziert sich der Untersuchende von der im Gedicht selbst angelegten Leserhaltung, bekommt sie dafür aber theoretisch in den Griff.

Klopstock gibt sein Gedicht als Reflexion eines Ich aus; das Präsens im Text scheint auf diese Gegenwart des reflektierenden und seine Gedanken und Gefühle verbalisierenden Ich zu verweisen. Goethes Gedicht erscheint als unmittelbares Bild einer Erlebnissituation: Das Präsens des Gedichts bezieht sich nicht wie bei Klopstock auf die Gegenwart des reflektierenden und "singenden" Ich und damit auf die Gegenwart des Gedichts als eines sprachlichen Akts, sondern auf das thematisierte Erleben selbst. Der Gedichtstext wird scheinbar deckungsgleich mit diesem Erleben. Der sich identifizierende Leser vollzieht damit nicht bloß ein Fühlen, Denken und Sprechen mit, sondern versetzt sich in die Situation des Jägers im Feld und erlebt mit, was diesem geschieht. Die Kongruenz von Text und Erleben bei Goethe - bedenkt man den tatsächlichen Prozeß der Gedichtherstellung und die Bedingungen des realen Erlebnisgehaltes - ist als Schein zu bezeichnen. Text und Erlebnis sind im Gedicht über eine fiktive Gegenwartigkeit miteinander vermittelt. Das zeigt auch die Tempusstruktur. Linguistisch gesehen gehört die Tempusfunktion zum Zeigfeld der Sprache, ist also zur Kategorie der Deixis zu zählen. Das Präsens in Goethes Gedicht verweist aber nicht auf die tatsächliche Erlebnissituation, der das Gedicht entsprungen ist, sondern auf die durch das Gedicht selbst geschaffene fiktive Gegenwartigkeit. Die tatsächliche Erlebnissituation ist für den Leser irrelevant. Wie das Ich als Leerdeixis keine bestimmte Person bezeichnet, so verweist auch das Präsens nicht auf einen festlegbaren Zeitpunkt außerhalb des Textes, obschon es durchaus Gegenwartsbedeutung hat (und nicht temporale Allgemeingültigkeit ausdrückt wie etwa in Novalis' Lied

"Wenn ich ihn nur habe ..."). Für den Leser hängt das Präsens in der Luft, - aber eben deshalb kann er identifizierend dieses Präsens auf den Akt des Lesens beziehen, wodurch er sich in die Situation des Ich im Gedicht versetzt.¹ Dies macht die Unmittelbarkeit der Lyrik aus, die als virtuelle Gegenwärtigkeit etwas grundsätzlich anderes ist als die situationsgebundene temporale Unmittelbarkeit von Alltagsäußerungen (beides wird häufig miteinander verwechselt, woran unter anderem der mißverständliche Begriff Gelegenheitsdichtung für Goethes Lyrik schuld ist).²

Bei Klopstock war Unmittelbarkeit und damit Identifikationsangebot noch nicht in dem Maße hergestellt, da nicht die Gegenwärtigkeit eines Erlebnisses, sondern die des Singens eines "Liedes", des Reflektierens und Anrufens von Geliebter, Natur usw. simuliert war. Nicht ein erlebendes, sondern ein dichtendes Subjekt war vorgestellt, - und eben darin war noch Differenz zur Leseridentität angelegt: das dichtend sich äußernde Ich erschien als ein gesteigert repräsentatives.

Die virtuelle Kongruenz von Text und Berichtetem bei

-
- 1 Zur Analyse des Präsens als Zeit des Sprachakts verbunden mit der Ichproblematik vgl. Emile Benveniste, *La Subjectivité et le Langage*, In: E.B., *Problèmes de Linguistique générale*, Paris 1966, S. 258-266 (zuerst in: *Journal de Psychologie* 55, 1958)
 - 2 Johannes Anderegg (Fiktion und Kommunikation, Göttingen 1973) stellt in seiner Theorie der Prosa eine verwandte Kongruenz z.B. in Rilkes *Malte Laurids Brigge* fest. Er spricht vom "Eindruck künstlicher Identität zwischen erzähltem und berichtendem Ich" und folgert: "Weil aber das erlebende Ich nicht g l e i c h - z e i t i g sich mitteilt und ein berichtendes Ich nicht s o sich mitteilt, verlieren beide ihre Glaubwürdigkeit" (S. 71). In der Lyrik dient diese künstliche Identität aber gerade der dichterischen Überzeugungskraft (im *Malte* verrät sich in dieser Hinsicht auch der Lyriker Rilke).

Goethe kann durch fortlaufende Analyse der einzelnen Strophen noch spezifiziert werden. Der erste Satz des Gedichts nennt die Situation, in der das Ich sich befindet; der Leser soll sie selbst mitvollziehen: für ihn sollen im Leseakt Raum (d.h. Perspektive des Gedicht-Ichs) und Zeit des Gedichtinhalts gelten. Im zweiten Satz (2. Hälfte der 1. Strophe) wird ein Ereignis genannt, das nun auch für den sich identifizierenden Leser zum Ereignis werden soll. Das "da", das Präsens, das "so", die Wiederholung des "dein...Bild" helfen mit zu bewirken, daß dieser zweite Satz psychisches Geschehen als unmittelbar präsentisches, eben geschehendes evozieren kann. Das genannte Geschehen scheint im Augenblick, d.h. nach den zwei ersten Versen einzutreten. Durch die Verwendung der 2. Person ("dein") hat der Satz mehr Ausrufs- als Mitteilungscharakter, da das Du dem Ich als Adressat nicht erreichbar ist. Auch in der zweiten Strophe bleibt die Du-Anrede virtuell; die Aussage wird gerade deshalb gemacht, weil die Geliebte ferne ist; sie nennt eine paradoxe Situation, da das Ich die Geliebte anredet, eben weil ihm ein Reden mit und zu ihr versagt ist; wie in der Autor-Leser-Beziehung zeigt sich auch in diesem inhaltlichen Zusammenhang, wie das sprachlich-dichterische Gebilde sich durch Abwesenheit des Mitteilungscharakters konstituiert. In der 3. Strophe ist die Ichdeixis aufgehoben, und das Präsens umfaßt einen größeren Zeitraum, indem das Ich, das durchs Feld schleicht, allgemeiner, d. h. nicht nur bezogen auf die gegebene Situation, charakterisiert ist ("Des Menschen, der die Welt durchstreift ..."). Die Er-Bezeichnung des Ich ist hier dadurch motiviert, daß es vom Du aus gesehen erscheint (als "Bild", das sich dem Du "stellen" möge, wie es schon in der 2. Strophe heißt). Wo also das Ich nicht mehr bloß Subjekt ist, das etwas erlebt, sondern selbst charakterisiert wird, erscheint es in der Er-Form. Die Ichform bleibt bezogen auf die Aussage dessen, was diesem Ich in der

vorgestellten Situation geschieht, und damit ist gewährleistet, daß der Schein eines Ich-Subjektes und nicht Anschauung eines Ich-Objektes entsteht, - oder anders ausgedrückt, daß der Leser sich in das Ich hineinversetzen kann, ohne durch eine Ich-Charakterisierung in Distanz zu ihm zu geraten. Wo das Ich charakterisiert ist - in Strophe 3 - , wird es im Text selbst nicht mehr mit "ich" benannt. Die 4. Strophe leitet von zunächst allgemeinerer Temporalität ("Mir ist es, denk ich ...") zu erneuter Kongruenz von Text und Geschehen im 3. Vers ("Ein stiller Friede kommt auf mich"); auf das neu eintretende Geschehen dieses 3. Verses wird im letzten Vers als auf etwas bereits Eingetretenes Bezug genommen. Der "Friede" "kommt" also sozusagen im zweitletzten Vers und hat im letzten das Ich erfüllt: von einem Vers zum anderen vollzieht sich fiktiv ein Geschehen, dessen Resultat ein psychischer Zustand ist. Während im 1. Vers der Strophe noch eine Art iteratives Präsens steht, so ist durch das Perfekt am Schluß jede Wiederholbarkeit aufgehoben. Das Gedicht endet mit einer Zuständlichkeit des Ich. Dieser Zustand ist aber nicht beschrieben, vielmehr wird ein Geschehen genannt (der Friede kommt), dessen Resultat der Zustand ist. Das Gedicht findet damit in der 4. Strophe ein notwendiges Ende, denn in der Gegenwärtigkeit des psychischen Zustandes, die am Ende hergestellt ist, hat kein Bereden mehr Platz. Mit dem Perfekt ist das Gedicht zugleich perfectum, abgeschlossen. Ein weiterer Satz würde das Ziel des Gedichts wieder zerstören, nämlich Distanz zu eben diesem Zustand und damit auch zum Ich schaffen. Der vorher Unmutige (vgl. Strophe 3) kann nicht jetzt als Beruhigter beschrieben werden, wenn die Identifikationsmöglichkeit gewahrt bleiben soll. Deshalb ist das Gedicht so arrangiert, daß der Leser den neuen Zustand

in seinem Entstehen mitvollzieht.¹

Nun kann auch das besondere Verhältnis vom Ich im Gedicht und Autorbezeichnung genauer benannt werden. Indem im Gedicht nicht über etwas Geschehenes berichtet wird oder Reflexionen angestellt werden, sondern ein außerpoetischer Vorgang sich im Gedicht zu ereignen scheint, tritt der Autor als Verfertiger des Textes aus diesem zurück. Das Gedicht präsentiert sich nicht mehr als Kommunikationsmittel; dem scheinbaren Fehlen des Senders entspricht das Vermeiden jeglichen Empfängerbezuges, was eben wieder die Identifikation des Lesers mit dem Ich des Gedichts fördert. Bei Klopstock war noch die Fiktion einer Selbstmitteilung aufrechterhalten. Bei Goethe soll sich Sprache nicht mehr als Mitteilung zwischen Empfinden und Aussage, zwischen Autor und Leser, zwischen Bewußtsein und Fühlen, wie das bei Klopstock noch der Fall ist, stellen. - Ganz scheint dies allerdings erst am Ende des Gedichts realisiert, da, wo der Text aufhört. Hier scheint auch volle Ich-Identität

1 Zur temporalen Problematik vgl. Oskar Walzel, Zeitform im lyrischen Gedicht, in: Das Wortkunstwerk, Darmstadt 1968 (Neudruck), S. 277 - 296. Walzel geht u.a. auch auf "Jägers Abendlied" ein. Er betont den "Vorgangs"-Charakter der Goetheschen Lyrik und die Verwendung des Präsens als "eine der wichtigsten künstlerischen Entdeckungen Goethes" (S. 291). Vgl. ferner Hegel, Aesthetik, 3. Teil, 3. Abschnitt, 3. Kapitel C. II. 2. b: "Denn der lyrische Erguß steht zu der **Z e i t** als äußerem Elemente der Mitteilung in einem viel näheren Verhältnis als das epische Erzählen, das die realen Erscheinungen in die Vergangenheit verlegt und in einer mehr räumlichen Ausbreitung nebeneinanderstellt oder verwebt - wogegen die Lyrik das augenblickliche Auftauchen der Empfindungen und Vorstellungen in dem zeitlichen Nacheinander ihres Entstehens und ihrer Ausbildung darstellt und deshalb die verschiedenartige zeitliche Bewegung selbst künstlerisch zu gestalten hat." Hegel verallgemeinert hier eine Struktureigenschaft, die vor allem der Goetheschen Lyrik zukommt. Vgl. ferner Kurt Oppert, Das Dinggedicht, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 4, 1926, S. 747 - 783, Begriff "werdendes Gedicht" S. 747.

erreicht, die interessanterweise von etwas anderem her, dem "stillen Frieden", erfahren wird und an die Grenze der eigenen Bewußtheit führt ("... Weiß nicht, wie mir geschehn"). In der Psychologie wird solche Icherfahrung idealtypisch in der erotischen Hingabe, vor allem im Orgasmus gesehen: die Nähe zu dieser psychischen Erfahrungsstruktur läßt sich in Goethes Texten immer wieder zeigen. Damit ist auf ein Grundproblem der Ichlyrik hingewiesen: Wo vom Ich die Rede ist, droht es sich zu spalten, wie in der 3. Strophe des Gedichts in der Er-Form oder bei Klopstock in der Aufteilung in Herz, Ohr usw. Bei Goethe ist mit subtilen Mitteln der Eindruck von Ich-Einheit am Schluß des Gedichts geschaffen. Die Ich-Spaltung wird sich in den Analysen von Lyrik der Folgezeit weiter unten als ein Hauptproblem erweisen.

Für die Problematik Ich im Gedicht und Autor spielt auch der Titel eine Rolle, der durch das typisierende Wort "Jäger" Distanz zum Autor schafft.¹ Im Titel zeigt sich erneut, wie das Gedicht nicht aufs Biographische zielt, sondern auf Präsenz eines Geschehens, das zwar die Verbalisierung eines tatsächlichen Erlebnisses sein mag, sich aber im Gedicht davon losgelöst hat. Diese Dialektik des Ich-Bezuges als eines Zurückgehens auf biographische Erfahrung und zugleich Sichabsetzens davon wird häufig erkannt, eben weil aus dieser Dialektik ein Identifikationsangebot an den Leser resultiert und dieser damit einen unmittelbaren Bezug zum Text erfährt (bei Klopstock wird dagegen die Fremdheit des Textinhalts dem Leser durch die Struktur noch bewußt). Goethe selbst war sich der Spannung zwischen Gedicht und biographischer Erfahrung wohl bewußt.

¹ Wenn poetologisch zwischen "Rollengedicht" und "Maskengedicht" unterschieden wird, würde man hier von einem "Maskengedicht" sprechen, indem der Dichter eigenes Erleben einer fiktiven Gestalt zuschreibt. Vgl. Julius Wiegand, Abriß der lyrischen Technik, Fulda 1951, bes. S. 53

Während der frühe Klopstock sich durch die Dichtung auch in der außerdichterischen Wirklichkeit als Individualität konstituieren will, bedeutet für Goethe Dichten Befreiung von dem im Gedicht Ausgedrückten. Im poetischen Akt distanziert er sich vom Erlebten. Der berühmte Abschnitt über die Dichtung als "Bruchstück einer großen Konfession" faßt diesen Vorgang zusammen.¹ Hegel hat in seiner Aesthetik diese Struktur verallgemeinert und kanonisiert, indem er der Kunst schlechthin zuschreibt, daß der Mensch durch sie in Freiheit gegen seine Triebe und Neigungen komme² (damit nimmt er zugleich den Aristotelischen Katharsisgedanken auf). Für Goethe war der Begriff der Individualität mit diesem Prozeß des Abrückens verbunden, indem sie sich dadurch ausweist, daß der Mensch im lebendigen Fortgang über das Gegebene hinausgelangt.³ In einem Gedicht wie "Jägers Abendlied" ist dieser fortschreitende Charakter in den Text selbst hineingenommen⁴: das Ich unterliegt durch den stillen Frieden einer Wandlung, die der sich identifizierende Leser mitvollzieht. Aber eben weil im Gedicht die Differenz von Bericht und Berichtetem, von Äußerndem und Geäußertem scheinbar schwindet, verselbständigt sich die Gedichtsaussage gegenüber dem tatsächlichen Autor, dessen Bezugsfeld

1 Dichtung und Wahrheit II, 7. Buch

2 Hegel, Aesthetik, Einleitung III. A.3.c, speziell auf die Lyrik angewandt 3. Teil, 3. Abschnitt, 3. Kap. C. II. Zu Goethe: 3. Teil, 3. Abschnitt, 3. Kap. C. II. 2.a

3 Vgl. Goethe, Ein Wort für junge Dichter: der Künstler wirke von innen heraus, "indem er, gebärde er sich wie er will, immer nur sein Individuum zutage fördern wird... fragt euch nur bei jedem Gedicht, ob es ein Erlebtes enthalte, und ob dies Erlebte euch gefördert habe... Man halte sich ans fortschreitende Leben und prüfe sich bei Gelegenheiten; denn da beweist sich im Augenblick, ob wir lebendig sind, und bei späterer Betrachtung, ob wir lebendig waren."

4 Vgl. dazu auch Hermann August Korff, Vom Wesen Goethescher Gedichte, in: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1927, S. 3-27, bes. S. 8

mit der fiktiven unmittelbaren Gegenwärtigkeit des Gedichts nicht kongruent ist.¹

Ein Gedicht wie "Jägers Abendlied" darf freilich nicht als repräsentativ für Goethes ganzes Schaffen angesehen werden. Es gehört zwar zur voritalienischen Weimarerlyrik, die eine entscheidende Etappe in der Geschichte der deutschen Lyrik bedeutet und zu einem immer wieder neu interpretierten Muster für romantisches und nachromantisches Dichten wurde; die beschriebene Ich-Struktur im Gedicht hängt aber doch mit ganz bestimmten äußeren Entstehungsbedingungen zusammen und ist in der Folgezeit in anderem gesellschaftlichen Zusammenhang auch umgedeutet worden. Der von außen empfangene "stille Friede" in "Jägers Abendlied" ist Ausdruck jenes mit der Übersiedlung nach Weimar hervortretenden Bestrebens von Goethe, die einseitige Ich-Bezogenheit abzulegen.² Das Eintreten des Bürgersohnes in eine geschlossene Gesellschaft aristokratischer Struktur forderte ein Zurückstellen persönlicher Erwartungen, zumal die gesellschaftliche Stellung Goethes in Weimar zunächst unsicher war.

1 In etwas anderer Weise beschreibt Max Kommerell die Differenz zwischen gedichtetem Ich und Autor: "Und so schränkt sich der Satz: Goethes Lyrik ist die unmittelbare Dichtung des Ich, sogleich durch den andern ein: Ja, des Ich, aber des Ich als Gegenstand gesehen! Seine Art, sich im Gedicht zu sagen, erklärt sich aus seiner Art, sich selbst als Person gegenüberzustehen." Max Kommerell, Goethes Gedicht, in: M.K., Dichterische Welterfahrung, Frankfurt/M 1952, S. 23-52, Zitat S. 24

2 Dazu vgl. besonders das Tasso-Drama, etwa 5. Aufzug, 2. Auftritt:

... Es liegt um uns herum
Gar mancher Abgrund, den das Schicksal grub;
Doch hier in unserem Herzen ist der tiefste,
Und reizend ist es, sich hinabzustürzen.
Ich bitte dich, entreiße dich dir selbst!

Zum Abgrund des Ich bei Goethe vgl. Alfred Doppler, Der Abgrund, Graz 1968, S. 154 ff.

Dichterweihe im Sinne Klopstocks konnte ihm nur sehr beschränkt eine Ausnahmestellung sichern. Der Zug ins Private, Individuelle aber, der den kleinen, provinziellen Weimarerischen Hof kennzeichnete¹, zeigte Goethe zugleich eine neue Form von Gesellschaftlichkeit. Goethes Bestreben, die eigenen Ansprüche mit den gesellschaftlichen zu versöhnen, war insofern an diesem Hof vorgeprägt, als da die zwar aristokratischen Umgangsformen doch wesentlich von Individuen geprägt waren und persönliche Beziehungen im Vordergrund standen. In dieser Verquickung von Gesellschaftlichkeit und Individualität brauchte das Individuum seine Ansprüche nicht mehr - wie es im Sturm und Drang geschah - im Gegensatz zur Gesellschaft zu erfahren. Entsprechend beruhte Goethes Dichtung jener Zeit auf der unausgesprochenen Voraussetzung des intimen Einverständnisses mit dem Leser. Wenn der "stille Friede" am Ende des Gedichts als von außen kommend erfahren wird, so spiegelt sich darin jene Einordnung in die äußeren Verhältnisse, die Goethe auch gesellschaftlich vollzog. Die selbstbestimmte Gefühlssteigerung Klopstocks ist damit gebrochen. Das Individuelle erscheint in seinem Eigensten durch Äußeres vermittelt und steht nicht mehr als subjektiv Abstraktes realen Gegebenheiten entgegen. In dieser Verschiedenheit zeigt sich, warum Klopstock der Dichter des sich emanzipierenden Bürgertums war, das über einen neuen Individualitätsbegriff einen neuen gesellschaftlichen Stand erstrebte, und warum der klassische Goethe zum Dichter des etablierten Bürgertums wurde, für das der Individualitätsbegriff seine Grenze fand im gegebenen gesellschaftlichen Sein. Die Tatsache, daß Goethe selbst die Einschränkung des Individualismus mit dem Eintreten in eine aristokratische Gesellschaft vollzog, scheint auf den ersten Blick ein Widerspruch zu seiner späteren Geltung als spezifisch bürgerlicher Dichter zu sein. Aber das Bürgertum des 19. Jahrhunderts unterlag selbst restaurativen Tendenzen im Vergleich zur Aufbruchszeit am

1 Vgl. dazu Bruford a.a.O. bes. S. 83

Ende des 18. Jahrhunderts, was nicht zuletzt sich ausdrückt in der für das 19. Jahrhundert in Deutschland typischen Verbindung von Großbürgertum und Aristokratie. Eine entscheidende Differenz zwischen den gesellschaftlichen Entstehungs- und Wirkungsbedingungen von Goethes früher Weimarer Lyrik und der gesellschaftlich-kulturellen Situation des bürgerlichen Goethepublikums im 19. Jahrhundert besteht allerdings darin, daß Goethe in der Weimarerzeit eine kleine Gesellschaft von bekannten Personen (den Weimarer Hof) vor Augen hatte, während im 19. Jahrhundert die Erfahrung der Anonymität um sich griff. Damit war das Individuum auf sich selbst zurückgeworfen, und erst aus diesem Erfahrungshorizont heraus hat auch die frühe Weimarer Dichtung Goethes, obschon anders angelegt, zu einem Prototyp der monologischen Lyrik der Einsamkeitserfahrung werden können. Das Erfülltwerden vom stillen Frieden in "Jägers Abendlied" war für Goethe eine Versöhnung mit dem Gesellschaftlichen, denn in der Weimarer Gesellschaft war für ihn eine Menschlichkeit versprochen, die solches Empfinden ermöglichte. In der "Iphigenie" ist eine Gemeinschaft, die den Raum dafür bietet, dichterisch entworfen. Die bürgerliche Kultur des 19. und 20. Jahrhunderts hat solche Erfahrung immer mehr sublimiert zu einer individualethischen Utopie, die von der gesellschaftlichen Entwicklung sich entfernte.

4. F. HÖLDERLIN "UNTER DEN ALPEN GESUNGEN"

Heilige Unschuld, du der Menschen und der
Götter liebste vertrauteste! du magst im
Hause oder draußen ihnen zu Füßen
Sitzen, den Alten,

Immerzufriedner Weisheit voll; denn manches
Gute kennet der Mann, doch staunet er, dem
Wild gleich, oft zum Himmel, aber wie rein ist
Reine, dir alles!

Siehe! das rauhe Tier des Feldes, gerne
Dient und trauet es dir, der stumme Wald spricht
Wie vor Alters, seine Sprüche zu dir, es
Lehren die Berge

Heil'ge Gesetze dich, und was noch jetzt uns
Vielerfahrenen offenbar der große
Vater werden heißt, du darfst es allein uns
Helle verkünden.

So mit den Himmlischen allein zu sein, und
Geht vorüber das Licht, und Strom und Wind, und
Zeit eilt hin zum Ort, vor ihnen ein stetes
Auge zu haben,

Seliger weiß und wünsch' ich nichts, so lange
Nicht auch mich, wie die Weide, fort die Flut nimmt,
Daß wohl aufgehoben, schlafend dahin ich
Muß in den Wogen;

Aber es bleibt daheim gern, wer in treuem
Busen Göttliches hält, und frei will ich, so
Lang ich darf, euch all', ihr Sprachen des Himmels!
Deuten und singen.

Frühling 1801 entstanden.¹

Wie in den analysierten Gedichten von Klopstock und Goethe
findet sich hier eine Du-Anrede; sie zielt aber nicht auf
eine Geliebte, sondern, wie es im Gedicht heißt, auf die
"neilige Unschuld". Das Du ist nicht als abwesendes vor-
gestellt (wie in den Gedichten von Klopstock und Goethe),

¹ Die ausführlichste Interpretation des Gedichts bietet
Rolf Zuberbühler, Hölderlins Erneuerung der Sprache aus
ihren etymologischen Ursprüngen, Berlin 1969, S. 67-84

sondern wird angesprochen, als wäre es der unmittelbare Adressat (im "siehe" der dritten Strophe wird das besonders deutlich)¹; es handelt sich somit nicht mehr um einen fingierten Monolog.

Die Deutung der angeredeten "Unschuld" ist in der Forschung kontrovers, wobei ähnlich wie bei Goethes Gedicht die Diskussion aufschlußreich für die poetische Struktur des Gedichtes ist. F. Beißner gibt in der großen Stuttgarter Ausgabe folgenden Kommentar zur "heiligen Unschuld": "Kennzeichnendes und besonders schönes Beispiel für die dichterische und eigentümlich Hölderlinische Gestaltwerdung eines Wertes, wofür die herkömmliche Bezeichnung als 'Personifikation' zu kurz greift: in der ersten Strophe erscheint die Unschuld zwar ganz als Gestalt, als individuelles Wesen, ... in der dritten und vierten Strophe wird der Bereich wieder erweitert zur ursprünglichen Vielfalt der Erscheinungen, indem eher an Kinder und unschuldige Menschen gedacht zu sein scheint, denen Zutrauen von der Kreatur und Offenbarung von der Natur zuteil wird, als an eine einzelne plastische Figur mit abgegriffenen Attributen - trotz der beibehaltenen Anrede."² Obschon im Gedicht das "du" als Anrede im Singular durchgehalten ist, möchte Beißner eine pluralische "Vielfalt der Erscheinungen", "Kinder und unschuldige Menschen" darin sehen; zugleich läßt er das angeredete Du schillern zwischen einem gestaltgewordenen "Wert" und der "ursprünglichen Vielfalt der Erscheinungen", wobei ungeklärt bleibt, wie das Abstraktum ("Wert") mit der Erscheinungswelt vermittelt ist. Die Unbestimmtheit von Beißners Deutung spiegelt die ungewohnte semantische

1 Zur Du-Anrede in Hölderlins Dichtungen vgl. Paul Böckmann, Sprache und Mythos in Hölderlins Dichten, in: Die deutsche Romantik, hsg. v. H. Steffen, Göttingen 1967, S. 7-29

2 F. Hölderlin, Große Stuttgarter Ausgabe, Band 2, hsg. v. F. Beißner, Stuttgart 1951, S. 475

Struktur von Hölderlins Gedichten. Andere Kommentare zur Ode helfen ebenfalls nicht weiter oder komplizieren das Problem noch mehr. In der Insel-Ausgabe von Beißner/Schmidt wird gar keine Erklärung gegeben¹. Mieth in der Hanser-Ausgabe zitiert einen Hauptwiler Brief Hölderlins an den Bruder, wo die Unschuld als Abstraktum erscheint; die Unschuld als Gestalt bleibt ungeklärt². Einen anderen Ansatz für die Interpretation bietet Wilhelm Böhm in seinem großen Hölderlin-Buch: er vermutet, daß das "Bild des unschuldigen Kindes" auf eines der Mädchen des Hauses Gonzenbach in Hauptwil, in dem Hölderlin als Hofmeister Anfang 1801 tätig war, hinweise³. Diese Deutung ist aufgenommen worden von L. Kempter⁴ und R. Zuberbühler⁵. D. Lüders erwähnt sie in der Athenäumsausgabe, fügt aber bei: "Trifft das zu, so ist dieses Urbild sogleich wieder aufzuheben in dem überpersönlichen Bedeutungsraum, den das Gedicht der Unschuld anweist"⁶, wobei in der konditionalen Formulierung wieder die Verlegenheit des Kommentators deutlich wird. Er macht es sich im übrigen schwerer als nötig, denn das "Urbild" braucht gar nicht "aufgehoben" zu werden, es ist von Hölderlin selbst schon im Gedicht aufgehoben worden, und zwar im idealistischen Sinne des Wortes: bewahrt und zugleich überwunden und auf höhere Stufe gestellt. - Ich meine also auch, daß von der Entstehung des Gedichts her gesehen ein Kind zur

1 F. Hölderlin, Werke und Briefe, hsg. v. F. Beißner und J. Schmidt, Band 3, Frankfurt/M 1969, S. 30

2 F. Hölderlin, Sämtliche Werke und Briefe, hsg. v. G. Mieth, Band 1, Darmstadt 1970 (Lizenz Hanser), S.1046

3 Wilhelm Böhm, Hölderlin, Band 2, Halle 1930, S. 384 und 637

4 Lothar Kempter, Hölderlin in Hauptwil, St.Gallen 1946, S. 65

5 Zuberbühler a.a.O. S. 72. Vgl. auch Walter Silz, Hölderlin: Unter den Alpen gesungen, in: The german Quaterly 43, 1970, S. 24-34, der die Unschuld auch als menschliche Gestalt sieht, eine Bestimmung des Urbilds aber für unmöglich hält (S. 26).

6 F. Hölderlin, Sämtliche Gedichte, hsg. v. D. Lüders, Band 2, Bad Homburg 1970, S. 210

Vorstellung der "heiligen Unschuld" geführt hat, womit aber die poetische Bedeutungsstruktur des Ausdrucks noch nicht geklärt ist. Im Gedichttext ist von der konkreten Anschauung zwar noch die Vorstellung des Dasitzens bewahrt, aber die Person des Kindes ist zum Abstraktum geworden. Am Kind interessiert im Gedicht nur dessen Unschuldigkeit, weshalb der abstrakte Ausdruck "heilige Unschuld" genau das bezeichnet, worauf es ankommt. Im Gegensatz zu symbolischer Dichtung liegt also nicht eine durch Sprache bezeichnete anschauliche Vorstellung vor, der eine weitergehende Bedeutung zukommt, vielmehr ist das Konkrete im Gedicht nur als schon zur Bedeutung gebrachtes genannt. Diese Tatsache, daß Sprache beim späten Hölderlin immer schon Gedeutetes bezeichnet, daß also Deutung weder konnotativ erfolgt noch argumentativ dargelegt ist, macht das Verstehen der Hölderlinschen Semantik schwierig. Im handschriftlichen Entwurf Hölderlins ist übrigens die Personhaftigkeit der Unschuld durch eine Variante des Attributs, nämlich das Adjektiv "fröhlichblickend", noch deutlicher. Mit Parallelstellen läßt sich die Verbindung von "Kind" mit dem Sinnbereich des Heiligen und der Unschuld in Hölderlins Schriften verschiedentlich belegen. So spricht z.B. Hölderlin im Brief an die Mutter vom 24. Januar 1801 vom "unschuldigen Frohsinn" der "Jüngeren", d. h. der Kinder, in der Familie Gonzenbach in Hauptwil. Diotima, obschon kein Kind mehr, wird von Hölderlin kindlich genannt, eben weil sie die heilige Unschuld besitzt.¹

Das Deuten wird im letzten Vers des Gedichts selbst thematisch und ist durch das dazugestellte "singen" ("deuten

¹ Vgl. besonders die Gedichte "Elegie" und "Menons Klagen um Diotima". Zum "Kind" ferner "Der Frieden", "An die Deutschen", "Wie wenn am Feiertage", "Die Götter" u.a., ferner Hyperion 1. Band, 1. Buch, 3. Brief. Über die Göttlichkeit des Kindes bei Hölderlin siehe Wolfgang Binder, Hölderlins Deutung des Menschen, in: W.B., Hölderlin-Aufsätze, Frankfurt/M 1970, S. 112-133, bes. S. 120-122

und singen") als poetisches Phänomen ausgewiesen. Im Gedicht als deutendem Gesang erscheint hier Erfahrungswelt immer als schon gedeutet; die Unschuld ist das im dichterischen Akt gedeutete Kind. Auch die anderen wichtigen Elemente des Gedichts sind in diesem Sinne Gedeutetes: Wenn etwa vom "rauhem Tier des Feldes" die Rede ist (und nicht von e i n e m Tier oder d e n Tieren oder gar von einem Rind oder Fuchs), so ist der generalisierende Ausdruck unmittelbar in seiner Bedeutung als Gegensatz zum zivilisiert behausten Menschen zu verstehen.

Diese Struktur des Zur-Bedeutung-gebracht-Seins gilt auch für das Ich, freilich in modifizierter und komplizierterer Form, weil in der Sprecherdeixis der Deutende sich selbst deutet und damit das Problem der Ich-Reflexion aufgerissen ist. Die Ich-Problematik ist dabei eng verknüpft mit der Du-Anrede und bildet mit ihr eine Art wechselseitigen Prozeß im Fortlauf des Gedichts¹.

In den ersten Strophen ist das Ich nicht expressis verbis vorhanden. Der Anruf der Unschuld impliziert aber einen Anrufenden, - man kann präzisieren: einen Staunenden. In der zweiten Strophe wird ein Satz mit Reflexionscharakter (beginnend mit "denn") eingeschaltet, in dem von "staunen" ausdrücklich die Rede ist. Subjekt zu diesem "staunet" ist das Substantiv "der Mann" (vertreten durch das Pronomen "er"), der als Begriff im Gegensatz zur Unschuld des Kindes entworfen ist. Der fiktive anrufende Sprecher ist in diesem Begriff eingeschlossen. In den ersten beiden Strophen ist das Ich also enthalten im Akt des Anrufens als dessen Subjekt und in der Bezeichnung

¹ Zur Funktion von Du und Ich bei Hölderlin (gezeigt am Gedicht "Die Lebensalter") vgl. Wolfgang Binder, Friedrich Hölderlin, in: Schweizer Monatshefte, 45. Jg., 1965, S. 583-591, bes. S. 587 und 590

des gedeuteten Mannes. Weder die Betroffenheit des Stauenden und Anrufenden noch der allgemeine Begriff "Mann" konstituieren aber eine Ich-Vorstellung wie etwa in "Jägers Abendlied" von Goethe, wo der Autor vom Ich ausgeht und dieses konkret als durch das Feld schleichendes vorstellt.

In der dritten und vierten Strophe, die wie die ersten beiden eine gewisse Einheit bilden, zeigt sich eine veränderte Sprechweise, was in Hölderlinscher Terminologie als "Wechsel des Tones" betrachtet werden kann (nach Lawrence Ryan sind die ersten beiden Strophen *naïve idyllisch*, die dritte und vierte Strophe *heroisch naïve*).¹ Der Abstand des Stauenden vom Bestaunten ist vermindert; das "siehe" schafft den Raum einer Kommunikation zwischen zwei Gesprächspartnern. Das Ich selbst ist enthalten in der 1. Person Plural des Ausdrucks "uns Vielerfahrenen" (und im "uns" des folgenden Verses), womit grammatikalisch im Gegensatz zu dem "Mann" der 2. Strophe nun die erste Person - wenn auch im Plural - realisiert ist. Auch hier aber ist die Personenangabe zugleich Deutung, indem beim "uns" das Adjektiv "vielerfahrenen" steht.

Das Wort "ich" taucht dann im nächsten, 3. Teil des Gedichts, der die 5. und 6. Strophe umfaßt, auf; in diesem Teil ist dagegen die Unschuld nicht mehr direkt angesprochen: das Ich selbst kann erst da genannt werden, wo nicht mehr die Betroffenheit durch das Heilige das vorherrschende Thema ist. Was inhaltlich in den späten Gedichten Hölderlins immer wieder thematisiert wird, die

¹ Lawrence Ryan, Hölderlins Lehre vom Wechsel der Töne, Stuttgart 1960, zu "Unter den Alpen gesungen" S. 74 - 77 und 104. Ähnliche Interpretation schon bei Meta Corssen, Der Wechsel der Töne in Hölderlins Lyrik, in: Hölderlin Jahrbuch 1951, S. 19 - 49, zu "Unter den Alpen gesungen" S. 33 f.

Unmöglichkeit des direkten Bezugs zum Göttlichen, ist hier in der Ich-Struktur des Gedichts enthalten. In der unmittelbaren Konfrontation mit dem Heiligen, wie sie in der 1. Strophe thematisch ist, wäre keine Selbstreflexion wie in der 5./6. Strophe möglich, das Ich-Bewußtsein ist gleichsam vernichtet angesichts des Göttlichen. Selbst im Übergang von der 5. zur 6. Strophe läßt sich noch eine Stufung erkennen: in der fünften ist die Seinsweise der Unschuld losgelöst von ihr selbst beschrieben, indem grammatikalisch ein subjektloser Infinitivsatz verwendet ist; das Ich ist aber noch nicht genannt, sondern erscheint erst in der sechsten Strophe, die durch den Anakoluth von der fünften getrennt ist. Mit der Seinsweise der Unschuld, wie sie in der 5. Strophe beschrieben ist, ist das Ich aber doch durch den Komparativ "seliger" in Beziehung gesetzt, der den Anakoluth zwischen der 5. und 6. Strophe überbrückt. Derart vorsichtig ist das Ich eingesetzt, in sorgsamer Scheidung ist die Ich-Reflexion vom angesprochenen Göttlichen getrennt. Der konzessive Satz in der 6. Strophe, der mit "so lange nicht" eingeführt ist, stellt übrigens durch das Thema der Vergänglichkeit gleich wieder einen Horizont her, von dem her das Ich in seiner Bedingtheit erscheint: von der selbstverständlichen Ich-Bezogenheit der Gedichte Klopstocks und Goethes ist wenig mehr vorhanden.

Die letzte Strophe steht im Rahmen des sonst zweistrophigen Aufbaus allein und nimmt auch von der inhaltlichen Struktur her eine Sonderstellung ein. Gnomisch fängt sie an ("Aber es bleibt daheim gern, wer in treuem Busen Göttliches hält"), wobei im allgemeinen "wer" das Ich inbegriffen ist; dann ist von einem "freien" Wollen des Ich die Rede, - durch das "so lang ich darf" ist aber wiederum ähnlich wie in der zweitletzten Strophe eine einschränkende Aussage gemacht; wie im ersten Teil des Gedichts steht ein Anruf ("ihr Sprachen des Himmels"). So können drei Grundstrukturen der Ichpräsenz, die in den

vorherigen Strophen auftraten, nämlich Anruf (der einen Anrufenden impliziert), Er-Form, die das Ich einbegreift, und Ich-Nennung hier wiedergefunden werden. Die Strophe ist in dieser Hinsicht eine Art Summe der vorigen. Im Gegensatz zum direkten betroffenen Anrufen in der ersten Strophe ist nun der Bezug des Ich zum Angerufenen von Vermittlung geprägt: Nicht die heilige Unschuld, sondern die "S p r a c h e n des Himmels" sind angerufen, das Ich ist nicht mehr ein staunendes, unmittelbar betroffenes, sondern ein deuten und singen wollendes. Das Medium Sprache ist zum Bindeglied zwischen Ich und Himmlischem geworden. Damit spiegelt sich in der inhaltlichen Struktur, was das Gedicht als Sprechakt für Hölderlin überhaupt leistet. Die beiden Pole Ich und Himmlisches, die vorher unvermittelt und deshalb in verschiedene Strophen aufgeteilt waren, sind jetzt durch den Akt der kommunikativen Vermittlung miteinander verbunden und werden von Hölderlin in der gleichen Strophe genannt. Das Ich selbst, das noch in der ersten Strophe vor der Unschuld zurücktrat, kann als Mittler ("frei will ich...such all' ...deuten und singen") seinen Ort angesichts des Heiligen finden¹. Das Gedicht erscheint damit selbst als Teil dieses Auftrags, den das Ich übernimmt, und zugleich ist die Perspektive auf weiteres Dichten eröffnet. Die Aussage hat performa-

¹ Zum Dichter als Mittler für die Götter bei Hölderlin siehe besonders Bernhard Böschstein, Hölderlins Rheinymne, Zürich ²1968, S. 79 f.

tiven Charakter¹: es ist nicht etwas benannt, was geschah oder geschieht, sondern Sprache ist hier selbst Vollzug; indem das Ich sagt: "und frei will ich, so lang ich darf, euch...deuten und singen", verpflichtet es sich auf dieses Vorhaben. So kommt dem Gedicht selbst Geschehenscharakter zu.

Das Ich ist am Schluß des Gedichts nicht mehr nur in einem bestimmten Augenblick gesehen, sondern in einem Auftrag, der über den Anlaß des Gedichts hinausreicht; der Titel "Unter den Alpen gesungen" kennzeichnet durch das Partizip Perfekt diesen Anlaß auch als einen zugleich überwundenen. Dem Ich ist die Perspektive eröffnet, als Sänger und Deuter sich Identität zu verschaffen. Sie wird von einem Äußeren her gewonnen, den Sprachen des Himmels, - aber indem dieses Äußere ein "frei" gewähltes ist, erscheint das Ich doch nicht von außen bestimmt. Darin manifestiert sich die für Hölderlin grundlegende Vorstellung von Ich-Identität. Im Aufsatz "Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes" hat Hölderlin diese Identitätsproblematik folgendermaßen umschrieben: "Alles kommt also darauf an, daß das Ich nicht bloß mit seiner subjektiven Natur, von der es nicht abstrahieren kann ohne sich aufzuheben, in Wechselwirkung bleibe, sondern daß es sich mit Freiheit ein Objekt wähle, von dem es, wenn es will, abstrahieren kann, um von diesem durchaus angemessen be-

1 Zu den performativen Sprechakten vgl. John L. Austin, Zur Theorie der Sprechakte, Stuttgart 1972. Im allgemeinen wird in der Literaturwissenschaft heute der Begriff der performativen Äußerung zu ungenau verwendet. Wenn Karl Maurer, Der Liebende im Präteritum, in: Poetica 1972, S. 1-34, Zitat S. 31 mit Verweis auf Austin davon spricht, daß Ich-Aussage generell weiterhin "der formale Zusammenfall von darstellender und vollziehender Aussage" sei, so ist der Begriff der "performative utterance" entschieden zu weit gefaßt. Das gleiche geschieht, wenn Wolfgang Iser, Die Appellstruktur der Texte, Konstanz 1971, S. 10 auf Austins Unterscheidung von "language of statement" und "language of performance" verweist und folgert: "Es versteht sich, daß literarische Texte zur zweiten Gruppe gehören." Vgl. auch Koschmieders Begriff des "Koinzidenzfalles" (Erwin Koschmieder, Beiträge zur allgemeinen Syntax, Heidelberg 1965, S.26-34 und 87f.)

stimmt zu werden und es zu bestimmen. Hierin liegt die Möglichkeit, daß das Ich im harmoniscentgegengesetzten Leben als Einheit, und das Harmonisch-Entgegengesetzte, als Einheit erkennbar werde im Ich in reiner (poetischer) Individualität. Zur freien Individualität, zur Einheit und Identität in sich selbst gebracht wird das reine subjektive Leben erst durch die Wahl seines Gegenstands." Der Zusammenhang zwischen semantischer Grundstruktur und Ichproblematik kann nun deutlich werden: durch den Deutenden und Singenden wird das Geschaute zum Gedeuteten, wie umgekehrt das Ich durch das Geschaute (durch die heilige Unschuld, durch die Natur) zum Deutenden und Singenden wird. Im Gedicht ist das demonstriert, indem das Subjekt der Aussage vom staunend Anrufenden zum singenden Ich wird.

Die Identitätsfindung des Ich ist ans dichterische Tun, ans Deuten und Singen geknüpft. Wie die "Unschuld", das "Tier", der "Himmel" im Text schon als poetisch gedeutete Vorstellungen erscheinen, so erweist sich auch das Ich als an den dichterischen Akt gebunden. Die performative Aussage der Schlußstrophe weist das Gedicht als Teil dieser Selbstfindung aus¹. Hölderlin selbst sprach der Dichtung Vermittlung höherer Wirklichkeit zu und suchte sich durch sie zu finden. Deshalb ist im Gedicht das Dichten thematisiert, im Gegensatz zu Goethe, bei dem, wie oben gezeigt, im Gedicht der Schein von Wirklichkeit jenseits des Poetischen hergestellt ist und die Sprachlichkeit des Gedichts als zu überwindende Grenze erscheint. Das Ich in Hölderlins Gedicht ist auf Kommunikation und damit auf Sprachlichkeit hin angelegt, wobei diese Sprachlichkeit sich als an den poetischen Bereich gebunden erweist. Das

1 Deshalb spricht Hölderlin dem Gedicht eigentliche Wirklichkeit zu. "Dichtung ist die Wirklichkeit des Wirklichen" hat Binder diesen Tatbestand genannt (Wolfgang Binder, Sprache und Wirklichkeit in Hölderlins Dichtung, in: Hölderlin-Jahrbuch 9, 1955/56, S. 183-200, Zitat S.189).

in den Schriften des späten Hölderlin immer wiederkehrende Thema des "Alleinseins" oder "Einsamseins" ist Hinweis auf die Tatsache, daß die Konstitution eines deutenden Ich in der dichterischen Fiktion einem Mißlingen der Selbstfindung im gesellschaftlich-gemeinschaftlichen Bezug entspricht. In der "Verfahrungsweise des poetischen Geistes" spricht Hölderlin vom "Alleinsein" als dem Mittelzustand zwischen "Kindheit und reifer Humanität", einem Zustand, der widersprüchlich sei, da der Mensch darin weder sich selbst noch den Einklang mit seiner Umgebung finde. Die Klagen über das eigene "Einsamsein", in der Hauptwiler Zeit etwa im Brief an Landauer¹, sind das biographische Äquivalent zur theoretischen Äußerung in der Verfahrensweise. Hölderlin sieht sich selbst im "Mittelzustand" des Alleinseins, den es zu überwinden gälte. Die Zeit im Tübinger Stift und die Beziehung zu Diotima waren für ihn Stationen, in denen ein höherer Zustand durch zwischenmenschliche Kommunikation sich zu realisieren schien. Er bleibt Ziel in Hölderlins biographischer und dichterischer Existenz. In der Ode "Unter den Alpen gesungen" ist er als noch nicht erreichter ausgewiesen, indem das Gedicht in eine futurische Aussage mündet: "will ich, so lang...". Im dichterischen Auftrag möchte hier Hölderlin sein gegebenes biographisches Ich mit seinen engen Grenzen überwinden und sich im "Gemeingeist" finden, auf den es ihm immer wieder ankommt². Die Scheltrede im Hyperion, die dem bornierten Egoismus in der arbeitsteiligen Gesellschaft gilt³, zeigt den Zustand, unter dem Hölderlin - selbst auf ein armseliges Hofmeisterdasein beschränkt - litt.

1 An Christian Landauer, März 1801

2 Vgl. vor allem den Brief an den Bruder vom Winter 1800/1801, auch den Brief an den Bruder vom 1. Januar 1799

3 Hyperion, 2. Band, 2. Buch, zweitletzter Brief

Die Bedeutsamkeit von Hölderlins Auseinandersetzung mit der Ichproblematik liegt vor allem in der Ablehnung des Anspruchs auf Autonomie des Ich, wie er sonst im Idealismus erhoben wurde. Hölderlins Auffassung der Ichproblematik wird besonders deutlich in seiner kurzen theoretischen Notiz "Urteil und Sein" von 1795, wo er sich gegen den Fichteschen Identitätsbegriff wendet¹. Wenn für Fichte der Begriff des Ich eine Identität von Subjekt und Objekt impliziert, so weist Hölderlin darauf hin, daß der Ichbegriff gerade auf einer Trennung in Ich-Subjekt und Ich-Objekt beruhe; denn man könne vom Ich nicht reden ohne Selbstbewußtsein, und Selbstbewußtsein heiße, daß ein Ich (Subjekt) sich seiner selbst (also als Objekt) bewußt sei. In der "Verfahrungsweise des poetischen Geistes" hat Hölderlin die Theorie des Ich weiter ausgebaut und das Bestreben, sich selbst erkennen zu wollen, als "Alleinsein" dargestellt, in dem das Ich als erkennendes und erkanntes seine Einheit verliere². Erst in der "harmonischen Entgegensetzung" mit der "äußeren Sphäre" erreiche

1 "...Wenn ich sage: Ich bin Ich, so ist das Subjekt (Ich) und das Objekt (Ich) nicht so vereinigt, daß gar keine Trennung vorgenommen werden kann... im Gegenteil das Ich ist nur durch diese Trennung des Ichs vom Ich möglich. Wie kann ich sagen: Ich! ohne Selbstbewußtsein? Wie ist aber Selbstbewußtsein möglich? Dadurch daß ich mich mir selbst entgegensetze, mich von mir selbst trenne, aber ungeachtet dieser Trennung mich im Entgegengesetzten als dasselbe erkenne... Also ist die Identität keine Vereinigung des Objekts und Subjekts, die schlechthin stattfände..." (Hölderlin, Urteil und Sein). Vgl. dazu die Anmerkung Beißners in der Großen Stuttgarter Ausgabe Band 4,1, S. 402f. Siehe ferner den Brief Hölderlins an Hegel vom 26. Januar 1795. Fichtes Ansicht ist deutlich etwa in der Anmerkung im § 1 seiner "Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre": "Ich ist notwendig Identität des Subjekts, und Objekts: Subjekt-Objekt: und dies ist es schlechthin, ohne weitere Vermittlung." Zur Auseinandersetzung Hölderlins mit der Fichteschen Identitätsproblematik vgl. neuerdings Jeffrey Barnouw, "Der Trieb, bestimmt zu werden", in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 46, 1972, S. 248-293

2 In der Großen Stuttgarter Ausgabe Band 4,1, besonders S. 256

der Mensch seine "Bestimmung"¹. Für Hölderlin war Ich-Erfahrung zugleich Erfahrung von Getrenntheit und von Selbstentfremdung, und das Ich konnte sich seiner Identität gerade nicht in der Reflexion auf sich selbst vergewissern. Martin Walser hat in seiner Rede zum 200. Geburtstag Hölderlins diesen Tatbestand anvisiert mit dem bekanntgewordenen Satz: "Das Individuum ist eine glänzende europäische Sackgasse."² Bei Hölderlin ist der deutsche humanistische Individuumsbegriff infragegestellt. Das Individuum soll für ihn nicht das 'Unteilbare' sein, vielmehr soll das Ich gerade im Bezug zum Anderen und zu anderen selbst Identität gewinnen³. So kann Hölderlin weder wie Klopstock in der "Künftigen Geliebten" sich in dem durch die Dichtung geschaffenen Gefühl zu einem fiktiven erhabenen Ich steigern, noch wie Goethe im Gedicht reale Ich-Erfahrung verallgemeinern und als gelebte Station des Lebensweges hinter sich lassen⁴. Die Dichtung Hölderlins ist der Versuch, eine Ich-Identität jenseits gegebener Beschränkung erst zu gewinnen durch die Aufgabe, das erfahrene Göttliche zu deuten und im Gedicht mitzuteilen.

-
- 1 In der Großen Stuttgarter Ausgabe Band 4,1, besonders S. 257-259. Vgl. auch den Brief an den Bruder vom März 1801.
 - 2 Martin Walser, Hölderlin zu entsprechen, in: Hölderlin-Jahrbuch 16 / 1969/70, S. 1-18, Zitat S. 7. Walser geht noch ausführlicher auf die Ich-Problematik bei Hölderlin ein, siehe bes. S. 1-4.
 - 3 Zum "Wir-Bewußtsein" bei Hölderlin aus psychiatrischer Sicht vgl. Rudolf Treichler, Die seelische Erkrankung Friedrich Hölderlins in ihren Beziehungen zu seinem dichterischen Schaffen, in: Zeitschrift für die gesamte Neurologie und Psychiatrie 155/1936, S. 40-144, bes. S. 103 und 106. Die Problematik des Subjektbegriffs bei Hölderlin behandelt auch Adorno in seinem "Parataxis"-Aufsatz, z.B. in: Adorno, Noten zur Literatur III, Frankfurt/M 1965, S. 156-209, bes. S. 192ff.
 - 4 Zum Unterschied von Hölderlins Auffassung des Dichters zu der Klopstocks vgl. Bernhard Böschstein, Klopstock als Lehrer Hölderlins, in: Hölderlin-Jahrbuch 17, 1971/72, S. 30-42

Vor 1800 zeigt sich dabei bei Hölderlin noch ein gewisses Vertrauen in die Wirkung der Poesie, dann aber wird die Funktion des Dichters in seiner Krisenhaftigkeit gesehen - etwa in der Ode "Dichterberuf" oder in dem bekannten Wort "Wozu Dichter in dürftiger Zeit" aus "Brot und Wein". Mit dieser Entwicklung hängt zusammen, daß für den Hölderlin vor 1800 das Poetische in der Schönheit sich manifestierte¹, daß es später aber von ihm zusehends als sprachliches Phänomen aufgefaßt wird; damit ist das Problem der Kommunikation gestellt. Indem aber Mitteilung nicht gelingt, da Hölderlin kein Publikum findet, ist die Dichtung, die nicht mehr ihren Sinn als schönes Phänomen erfüllen kann, selbst in Frage gestellt. Mit der Überwindung des Schönheitsbegriffs ist keine Flucht ins Ästhetische mehr möglich, die späte Dichtung wird zu einem Ringen um die versagte Kommunikation. Die Ode "Unter den Alpen gesungen" mündet in dieses Problem.

Indem das Ich des Gedichts als Dichter ausgewiesen ist, ist die Möglichkeit nicht gegeben, daß der Leser sich so mit ihm identifiziere wie mit dem Ich des Goetheschen Gedichts. Es entsteht, gemessen am Goetheschen Gedichtstypus, eine Fremdheit des Textes gegenüber dem Rezipienten. Dies ist umso mehr der Fall, als das Ich nicht als real kommunizierendes erscheint, sondern als eines, das Kommunikation intendiert: es redet nicht zum Leser, sondern spricht das Himmlische an. In gewisser Weise wird die Ode so zur Vorbereitung der danach entstehenden sogenannten "vaterländischen Gesängen": in ihnen ist das Ich von vorneherein genannt als der das Göttliche erfahrende und zugleich verkündende Dichter ("Der Rhein" etwa beginnt: "Im dunkeln Epheu saß ich..."). Die Ode "Unter den

¹ Dazu vgl. besonders die "Vorrede" zur vorletzten Fassung des Hyperions oder den Brief an den Bruder vom 1. Januar 1799, wo Hölderlin vor allem mit dem Begriff der "Harmonie" operiert.

"Alpen gesungen" ist deshalb besonders aufschlußreich, weil in ihr die Genese eben dieses Ich-Sagens späterer Gedichte entwickelt ist. In ihr ist zugleich die Stufe von Hölderlins Schaffen vorbereitet, in der die größte Differenz zwischen tatsächlicher biographischer Lebensbedingtheit und dichterischer Ich-Gestaltung sich manifestiert. Der geistige Zusammenbruch Hölderlins hat dann auch diese Form des Ich-Sagens verschwinden lassen: in den spätesten Gedichten ist das Ich nicht mehr der das Göttliche verkündende Dichter.

Das Ich-Sagen in Gedichten wie "Unter den Alpen gesungen" wird zum Medium einer Ich-Erfahrung, die die Überwindung des durch den Selbstbezug des Ich begründeten Ich-Begriffs bedeutet, der aus dem frühbürgerlichen Verständnis des Subjekts als eines autonomen resultiert und in Fichtes Philosophie seine abstrakte begriffliche Ausfüllung findet. Hölderlin bewahrt zwar die Tendenz, das im Gedicht Ausgesagte als Faktizität für ein tatsächliches Ich erscheinen zu lassen, zugleich aber wird dieses Ich vom Bezug auf anderes her entwickelt. Es geht nicht um das Erleben des Ich, sondern um etwas Umfassenderes, von dem her das Ich Kontur gewinnt. Die gesellschaftliche Isolation läßt Hölderlin immer mehr ein Ich-Verständnis vom Übergesellschaftlichen (den "Himmlischen") her entwerfen, wobei aber dieses Ich-Verständnis futuristisch auf ein künftiges Publikum hingerichtet ist. Als dichtendes und das Himmlische verkündendes ist das Ich auf die Gesellschaft bezogen und zugleich ihr gegenübergestellt. Damit ist die folgenreiche Konzeption eines besonderen Dichter-Individuums, das von den Gliedern der Gesellschaft durch seinen Auftrag unterschieden ist, und damit zugleich eine Fremdheit des Textes gegenüber dem Publikum angebahnt. Die Funktion des Dichters in Hölderlins Gedichten ist nicht mehr jene fiktive Rolle, die in früherer Dichtung der Autor in horazischer Tradition übernahm: die Sonderstellung des Dichters ist keine inhaltliche Vorstellung

bei Hölderlin, sondern in der durch das Gedicht begründeten poetischen Kommunikationsstruktur angelegt. Die Rezeptionsgeschichte zeigt, wie Hölderlins Dichtung - etwa im Georgekreis - zur Stützung eines Bildes vom Dichter als eines prophetischen, außergewöhnlichen Menschen gedient und der esoterischen Dichtung Vorschub geleistet hat. Hölderlins Zwiespalt der ersehnten und versagten Kommunikation pflanzt sich fort in eine Kommunikationsfeindlichkeit, die in die Dichtung selbst eingeht und programmatisch verkündet wird. Hölderlins eigene Infragestellung der Autonomie des Ich hat in der Rezeption seiner Gedichte zugleich umgeschlagen in eine Überhöhung des Ich als eines auserwählten.

5. BRENTANO "ICH WOLLT EIN STRÄUSSLEIN BINDEN"

Ich wollt' ein Sträußlein binden,
Da kam die dunkle Nacht,
Kein Blümlein war zu finden,
Sonst hätt' ich dir's gebracht.

Da flossen von den Wangen
Mir Tränen in den Klee,
Ein Blümlein aufgegangen
Ich nun im Garten seh'.

Das wollte ich dir brechen
Wohl in dem dunklen Klee,
Doch fing es an zu sprechen:
"Ach tue mir nicht weh!

Sei freundlich in dem Herzen,
Betracht' dein eigen Leid,
Und lasse mich in Schmerzen
Nicht sterben vor der Zeit."

Und hätt's nicht so gesprochen,
Im Garten ganz allein,
So hätt' ich dir's gebrochen,
Nun aber darf's nicht sein.

Mein Schatz ist ausgeblieben,
Ich bin so ganz allein.
Im Lieben wohnt Betrüben,
Und kann nicht anders sein.

1801 entstanden

Dieses frühe Gedicht Brentanos ist im gleichen Jahr wie Hölderlins "Unter den Alpen gesungen" entstanden, zeigt aber eine völlig gegensätzliche Struktur. Es steht innerhalb der vorliegenden Untersuchung zugleich als Beispiel für den Volksliedton, der eine wesentliche Rolle in der Geschichte der deutschen Lyrik spielt. Das Gedicht gehört ursprünglich zum Lustspiel "Ponce de Leon"¹, ist aber nur sehr lose mit dessen Handlung verbunden. Eine frühere,

1 "Ponce de Leon" II/17

längere Fassung ist erhalten¹.

Im Gegensatz zu den analysierten Gedichten von Klopstock, Goethe und Hölderlin besitzt die Ich-Deixis hier Rollencharakter: das fiktive Erfahrungsfeld des Gedicht-Ich simuliert nicht das Erfahrungsfeld des Autors, sondern baut sich aus Volksliedtopoi auf. Der Fiktionscharakter des Textes entsteht nicht nur durch die spezifischen Kommunikationsbedingungen, sondern wird inhaltlich, etwa im Sprechen des Blümleins, manifest, so daß nicht mehr der Schein von Faktizität entsteht. Dennoch mag genetisch gesehen das Gedicht auf persönliches Liebesleid des Dichters bezogen sein - bei Brentano ist das zu vermuten -, aber das Persönliche ist verfremdet und das Gedicht kann bloß noch metaphorisch als Selbstaussage des Dichters verstanden werden. Auch mit der Handlung des Stückes "Ponce de Leon" ist das Gedicht nur sehr lose verbunden. Das Ich scheint nicht auf eine Person jenseits des Gedichts zu verweisen, sondern ist eingebunden in eine vertraute fiktive Welt, so daß ihm der Charakter besonderer, einmaliger Subjektivität abgeht. Dieses romantische Volkslied-Ich ist nicht eine ins allgemeine transzendierte Ich-Erfahrung wie beim lyrischen Ich Klopstocks, Hölderlins und Goethes, sondern die Applikation von Tradiertem auf persönliches Erleben. Es soll das Allgemeine repräsentieren, in dem auch das Besondere eingeschlossen ist (während umgekehrt bei den vorher analysierten Gedichten das Besondere als Besonderes zum Allgemeinen gemacht worden ist). Hinter dieser Gedichtstruktur steht die romantische Idee des Volkslieds als eines überindividuellen,

¹ Abgedruckt z.B. in: Clemens Brentano, Werke, hsg. v. F. Kemp, Bd. 4, München 1968, S. 924

autorlosen literarischen Phänomens.¹ Sein eigenes Gedicht stellt Brentano in diesen Rahmen, wodurch er als Autor zu einem scheinbar bloß zufälligen Teil des poetischen Kommunikationsprozesses wird. Freilich verrät sich der goethezeitliche Kunstcharakter im Gedicht doch wieder, - im Hinblick auf die Ich-Problematik etwa darin, daß die Ich-Aussage nicht wie gewöhnlich in älteren Volksliedern als direkte Rede einer genannten Person thematisiert ist (die Rede des Blümleins ist bei Brentano allerdings in dieser Weise eingeführt). Den Unterschied zeigt etwa ein Vergleich mit dem Lied "Der Tod und das Mädchen im Blumen-garten" aus "Des Knaben Wunderhorn", das ebenfalls das Motiv des Blumenbrechens aufweist. Es beginnt episch mit den Versen:

Es ging ein Mägdlein zarte
Früh in der Morgenstund
In einem Blumengarten,
Frisch, fröhlich und gesund,
Der Blümlein es viel brechen wollt,

...

Der weitere Verlauf bringt ein Gespräch mit dem Tod in direkter Rede. Brentanos Gedicht setzt gleich mit einer Ich-Form ein, die nicht weiter geklärt wird. Dadurch entsteht der Eindruck von Unmittelbarkeit, die das Identifikationsangebot an den Leser vergrößert. Dem Verzicht auf Bezeichnung der Person entspricht die unregelmäßige Temporalstruktur. Es herrscht das Präteritum vor, unterbrochen vom Präsens². Dieses steht ein erstes Mal am Ende der zweiten Strophe (wohl durch den Reim beeinflusst)

1 Zur Sentimentalisierung des Volkslieds siehe Hermann Bausinger, Formen der "Volkspoesie", Berlin 1968, S. 259-266. Zum romantischen Begriff der Volkspoesie ferner u.a. Hugo Moser, Sage und Märchen in der deutschen Romantik, in: Die deutsche Romantik, hsg. v. H. Steffen, Göttingen 1967, S. 253-276. Zum Verständnis des Begriffs "Volkslied" im Umkreis Brentanos siehe auch Achim von Arnim, Brief an C. Brentano vom 9. Juli 1802.

2 In der ersten Fassung gehen die Tempora noch mehr durcheinander (das Präsens ist stärker vertreten).

und ist da als historisches Präsens aufzufassen. Unproblematisch ist das Präsens in der direkten Rede des Blümleins. Auffällig ist aber das Präsens am Ende der zweitletzten Strophe, in der das Du nicht mehr angesprochen ist; vielmehr scheint das Du der vorherigen Strophen der "Schatz" zu sein, von dem nun in der dritten Person gesprochen wird. Die Gegenwart der letzten Strophe ist somit mit der der vorherigen nicht mehr recht vereinbar. Es bleibt sogar fraglich, ob auch das Ich überhaupt noch dem der vorigen Strophen entspricht¹. Die beiden letzten Verse weisen ein gnomisches Präsens auf, die Aussage greift über die Gegenwart hinaus, mit dem "und kann nicht anders sein" ist Allgemeingültigkeit anvisiert.² So entwickelt sich das Gedicht auf allgemeines hin, der Schluß übersteigt auch das Ich, da die gnomische Aussage nicht mehr ichgebunden ist. Es zeigt sich eine gegenläufige Bewegung zu der von Hölderlins Ode, die auf Gewinnung von Ich-Identität hinzielt; ebenso besteht ein deutlicher Gegensatz zu Goethes Gedicht, in welchem am Schluß das Ich durch die Erfahrung, die im Gedicht ausgedrückt ist, unmittelbar betroffen ist. Bei Brentano findet eine Auflösung ins Allgemeine statt, nachdem durch den Volksliedcharakter schon von Anfang an ein allgemeiner Horizont geschaffen ist. Der gnomische Schluß erweist sich als die Steigerung jener von Anfang an feststellbaren Tendenz des Gedichts, den Eindruck originaler Individualität zurücktreten zu lassen. Die temporale Allgemeinheit entspricht der romantischen Idee des Volkslieds als eines autorlosen Gedichts, das von zeitlichen Bedingungen losgelöst erscheinen soll. Mit der temporal- und personaldeiktischen Allgemeinheit hängt auch die

-
- 1 In der ersten Fassung stehen die ersten beiden Verse der letzten Strophe an anderer Stelle, nämlich nach der 1. Strophe der 2. Fassung. Statt Präsens steht Präteritum.
 - 2 Hans Jaeger, Clemens Brentanos Frühlyrik, Frankfurt/M 1926, S. 165 belegt mit Nachweisen, daß "es mag nicht anders sein" ein beliebtes Füllsel in der Volksdichtung ist.

in der Brentano-Literatur immer wieder besprochene Musikalität der Verse und die Tatsache, daß man sich das Gedicht gesungen denken muß, zusammen (im Stück "Ponce de Leon" wird das Gedicht gesungen, wie auch Brentano selbst seine Gedichte zu singen pflegte)¹. Die Sprache wird dadurch in ihrer Eigenschaft als Ausdruck eines spezifischen Inhalts entlastet, die Unbestimmtheit der Temporalstruktur und der Personendeixis entspricht dem musikalischen Grundcharakter, der keine genaue logische Sprachstruktur nötig macht.

Der poetologische Rückgriff auf das Volkslied impliziert in der Romantik den Versuch, die Gefühlssphäre mittels des Begriffs "Volk" als überindividuell zu begreifen. Typisch ist Heines Äußerung zu "Des Knaben Wunderhorn": "In diesen Liedern fühlt man den Herzschlag des deutschen Volks"². Im Volkslied wird das Ich als dem "Volke" zugehörig erfahren, dementsprechend hat das volksliedhafte Gedicht den Zweck, eine durch das Fühlen vermittelte Verbundenheit des Einzelnen mit dem Volk zu schaffen³. In diese ideelle Voraussetzung von Brentanos Lyrik ist das Bewußtsein der Tatsache eingegangen, daß Sprache als überindividuell vorgegebenes Phänomen das Individuum immer ja schon mit dem Gesellschaftlichen verbindet und daß damit auch das benannte Fühlen kein bloß individuelles mehr ist. In der volksliedhaften Dichtung Brentanos wird dieses Prinzip inscfern offenbar, als der Schein von der Einmaligkeit poetischer Sprache schwindet und sozusagen nur noch allgemeiner Gehalt erscheint. Die Schwierigkeit, die sich bei Klopstock, Goethe und Hölderlin

1 Zum romantischen Verständnis der Musik vgl. Klaus Weimar, Versuch über Voraussetzung und Entstehung der Romantik, Tübingen 1968, S. 33-39

2 Heinrich Heine, Die Romantische Schule, 3. Buch, 1. Kap.

3 Zur Bedeutung des Kollektiven im romantischen Volksliedverständnis vgl. Hermann A. Korff, Geist der Goethezeit, 4. Teil ²1958, S. 156

zeigt - daß nämlich individueller Aussagegehalt und -inhalt dem Anspruch auf Allgemeinheit des Gedichts als eines publikumsbezogenen widerstreitet - , stellt sich bei Brentano erst gar nicht¹. Der Rekurs auf das "Volks"-hafte verbindet sich zugleich mit einer Regression in die kindliche Sphäre, wie sie sich vor allem im Wortschatz des Gedichts zeigt. Die Welt des Kindes ist der Romantik ein Raum der Ursprünglichkeit, wo Individuation sich noch nicht völlig ausgewirkt hat und damit eine Allgemeinheit der Erfahrungs- und Empfindungswelt noch gewährleistet scheint².

Im Sinne der Regressionstendenz fehlt dem Gedicht der Charakter einer eigentlichen Selbstreflexion, Das Leid des Ich wird im wesentlichen durch das erzählte Geschehen deutlich und nicht durch Aussagen des Ich über sein eigenes Fühlen. Im einzelnen ist es bezeichnend, wie die Traurigkeit des Ich in der 2. Strophe durch die Beschreibung des äußeren, physischen Ausdrucks des Leids ("Da flossen von den Wangen / Mir Tränen in den Klee") und nicht durch Nennung des psychischen Zustands selbst (wie das z.B. bei einem Satz "da wurde ich so traurig" der Fall wäre) mitgeteilt wird. Die deutlichsten Gefühlswörter, "weh", "Leid", "Schmerzen", finden sich in der direkten Rede des Blümleins (3./4. Strophe): über diesen Umweg ist das Leid des Ich deutlich gemacht. Am Schluß des Gedichts ist zwar von "Betrüben" die Rede, aber dies geschieht im gnomischen Satz, aus dem das Ich verschwunden ist; auch hier ist das Leid also nicht als Attribut des Ich genannt.

1 Dazu vgl. Paul Böckmann, Wandlungen der Ausdrucksprache in der deutschen Lyrik des 19. Jahrhunderts, in: *Langue et Littérature, Actes du VIII^e Congrès de la Fédération Internationale des Langues et Littératures Modernes, Liège 1961*, S. 61-80, bes. S. 67 ff.

2 Das Problem der Kindlichkeit bei Brentano behandelt Gerhard Schaub, *Le Génie Enfant. Die Kategorie des Kindlichen bei Clemens Brentano*, Berlin 1973

Es geht nicht um ein Subjekt, das sich in seiner Besonderheit definiert, sondern es ist der vom Bezug auf eine einzelne Person abgehobene Ausdruck des Leids, in dem das Gedicht seine Mitte findet. Das hat wieder zu tun mit dem musikalischen Prinzip von Brentanos Poesie: wenn bei Goethe und Hölderlin im Gedicht etwas entwickelt wird, was für das Ich im Gedicht und für das Selbstverständnis des Autors Bedeutung gewinnt, so ist Brentanos Gedicht ein Spiel mit mehr oder weniger zur Verfügung stehenden Elementen, die getragen sind von einer lyrischen Grundstimmung. Die Subjektivität des Autors und entsprechend die des Rezipienten ist nur insofern angesprochen, als sie an dieser fiktiven überindividuellen Gefühlswelt partizipiert. Das Gedicht selbst erhält den Doppelcharakter von Gefühlsausdruck und Artistik¹. Wo die Gebundenheit an eine fiktiv in Erscheinung gebrachte Einmaligkeit eines Ich-Geschehens gelöst ist, wird die poetische Sprache frei für das formale Variationsspiel. Im Sinne der Lyrikauffassung des 19. Jahrhunderts als subjektiver Erlebnis-kunst erscheint die Verbindung von Artistik und Gefühlsgehalt als Widerspruch; das ist aber nur unter der Voraussetzung der Fall, daß das Gefühl als das original Individuelle verstanden wird, wie das in der bürgerlichen Aufbruchsbewegung um 1770 und davon ausgehend im humanistischen Menschenverständnis bis ins 20. Jahrhundert hinein der Fall gewesen ist. Daß die germanistische Forschung lange wenig mit Brentano anzufangen wußte, obschon eine Reihe seiner Gedichte zu den volkstümlichsten gehören, hängt mit dem Widerspruch zwischen dem ebenfalls individua-

1 Das artistische Element ist vor allem herausgestellt worden von Hans Magnus Enzensberger, Brentanos Poetik, München 1961. Der ästhetische Selbstbezug der Poesie Brentanos ist betont worden von Richard Alewyn, Clemens Brentano: 'Der Spinnerin Lied', in: Interpretationen, Deutsche Lyrik, hsg. v. J. Schilleweit, Frankfurt/M. 1965, S. 155-158. Von der "Autonomie" von Brentanos Dichtung als "Emanzipation des dichterischen Ausdrucks zu einer 'sich selbst dichtenden', nicht mehr einem Subjekt ...zugeordneten...Eigensprache" spricht Friedrich Wilhelm Wollenberg, Brentanos Jugendlyrik, Diss. Hamburg 1964, Zitat S. 87

listischen germanistischen Lyrikverständnis und der Struktur der Brentanoschen Gedichte zusammen. Brentano konnte zu keiner geistigen Führerfigur gemacht werden, wie das mit Klopstock, Goethe und Hölderlin in der Geschichte der literaturwissenschaftlichen und literaturpädagogischen Rezeption geschah. In der Tatsache, daß Brentano selbst keine Ausgabe seiner Lyrik veranstaltete, zeigt sich, daß auch er sein Werk nicht als eine individuelle Schöpfung - wie Goethe das etwa tat - auffaßte. Nur im Vollzug, also im Vortrag oder im Anhören, sollte diese Lyrik ihren Sinn gewinnen. Eine Zeitlang trug sich zwar Brentano mit der Idee, zusammen mit Arnim eine Anthologie herauszugeben; aber interessanterweise hätte diese Gedichtsammlung den Zweck einer "Sprach- und Singschule" für das deutsche "Volk" haben sollen¹: die Individualität des Dichters als Autor hätte keine Rolle gespielt, sondern auf die SINGERZIEHUNG des "Volks" wäre es angekommen. Das "Wunderhorn", das autorlose Dichtung präsentieren sollte, nahm dann den Platz der zuerst geplanten Anthologie ein. In diesem Zusammenhang kann auch daran erinnert werden, daß trotz der romanhaften Biographie Brentanos sein Leben kaum Gestalt in der Dichtung gewinnt, - im Gegensatz zu Goethe, der in seinen Dichtungen präsent ist, oder zu Hölderlin, der sich in seinem Werk Identität entwirft². Das Ich im Gedicht Brentanos hat keine solche gedichtstranszendente Bedeutung mehr.

Trotzdem ist das Gedicht von einer persönlichen Identitätsproblematik bestimmt, der prononcierten Ich-Verfallenheit

-
- 1 Dazu siehe Clemens Brentano, Werke, Bd. 1, hsg. v. Frühwald, Gajek, Kemp, München 1968, S. 1020-1023
 - 2 Den Unterschied der Beziehung zum eigenen Ich bei Hölderlin und Brentano ist herausgearbeitet bei Walther Rehm, Brentano und Hölderlin, in: W.R., Begegnungen und Probleme, Bern 1957, S. 40-88

Brentanos¹, die sich biographisch in Ich-Bezogenheit einerseits und einer ständigen Flucht vor sich selbst andererseits manifestierte. Brentano konnte sein eigenes Selbst seinen "fürchterlichsten Feind, der mich langsam tötet" nennen und glauben, seine eigene Seele wohne in anderen Menschen². Seine Lyrik im Volksliedton ist ein Medium, das die Überwindung der eigenen Individualität in der Fiktion ermöglichen soll; deshalb gewinnt er selbst in ihr keine Gestalt. Bezeichnend ist Brentanos brieflich geäußelter Wunsch, von einem anderen gedichtet zu werden: die Herstellung der eigenen Identität möchte er so anderen überlassen³. Die Aufweichung gesellschaftlicher Verhältnisse in der napoleonischen Zeit in Deutschland war die Bedingung der Möglichkeit, daß Brentano sich einer festen sozialen Rolle entziehen konnte. Freiheit des Individuums war für ihn im Rahmen der verunsicherten gesellschaftlichen Strukturen nicht mehr Ziel eines Protestes wie beim jungen Klopstock, Goethe und Hölderlin, sondern manifestierte sich unter dem Aspekt der Haltlosigkeit und damit der Fragwürdigkeit des Individuums⁴. In der zum

-
- 1 Zur Problematik von Brentanos Ich-Bewußtsein vgl. bes. Hans Peter Neureuter, Das Spiegelmotiv bei Clemens Brentano, Frankfurt/M 1972.
 - 2 Brief an Achim von Arnim vom 8.9.1802
 - 3 Vgl. Brief an Achim von Arnim von Weihnachten 1802 und Brief an Sophie Mereau vom 10. Januar 1803
 - 4 Interessant ist in diesem Zusammenhang die Äußerung von Guido Görres, dem Sohn des Joseph Görres, über Brentano: "Wirft ihm daher seine Zeit, mit Goethe in seinem Briefwechsel an Zelter, Mangel an Form, Mangel an Schule und Disziplin, an Harmonie, an gleichmäßiger Durchbildung und in sich abgerundeter Vollendung vor; so kann man den Vorwurf umkehren und sagen, daß er hierin ein treuer Spiegel, ein wahres Kind seiner Zeit war. Denn wenn irgendeine, so ist seine Zeit eine formlose, zerrissene und anarchische gewesen" (zitiert nach Werner Hoffmann, Clemens Brentano; Leben und Werk, Bern 1966). Auf der Fragwürdigkeit von Brentanos Selbstbeziehung insistiert stark Joseph von Eichendorff in seiner Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands, siehe J.v.E., Sämtliche Werke, hsg. v. H. Kunisch, Bd. 9, Regensburg 1970, S. 385

Allgemeinen bzw. zum "Volkshaften" gesteigerten Subjektivität des Gedichts sucht Brentano den Halt, den das eigene Ich sich nicht mehr verbürgen kann. Nachdem der Kult des Originalgenies im späteren 18. Jahrhundert das Individuum als das Originale und damit als einen letzten Wert erscheinen ließ, sucht Brentano die Origo im Volk. Das verklärte Allgemeine ersetzt dabei realen sozialen Bezug, an dem Brentano in seinem unstillen, bohémienhaften Leben immer wieder scheiterte und durch dessen Nichtgelingen er (wenn im Sinne der modernen Ich-Psychologie die Ich-Findung als abhängig vom sozialen Bezug gesehen wird) keine feste Ich-Identität gewann. Der nachrevolutionäre Desintegrationsprozeß führte zudem dazu, daß vom Ästhetischen das alte Prozedere nicht mehr gefordert wurde, es also vom gesellschaftlichen Auftrag losgebunden war und sich in einem spielerischen Freiraum konstituieren konnte, der jenseits vom Bezug des Individuums zur Gesellschaft eine poetische Existenz zu ermöglichen schien. Im Gedicht als Ausdruck des Gefühls schien das Subjektive mit dem Allgemeinen versöhnt, aber diese Versöhnung blieb unverbindlich, da sie eben in einem ästhetischen Eigenreich geschah und so nicht Bezug nahm auf die Wirklichkeit außerhalb dieses Ästhetischen. Mit der neuen Konsolidierung des gesellschaftlichen Lebens nach den Befreiungskriegen änderten sich die Voraussetzungen für das Individualitätsverständnis wieder; das Allgemeine, an das sich Brentano wie andere Romantiker nun in der Restaurationszeit wandte, war nicht mehr das "Volks"hafte, sondern das Religiöse.

Wenn das Gedicht "Ich wollt' ein Sträußlein binden" im Rahmen des Lustspiels gesehen wird, in dem es ursprünglich seinen Platz hatte, so wird auch die dialektische Verbindung der frühen Lyrik Brentanos mit dem Satirischen deutlich. Die gefühlshafte Hinwendung zum Volkshaften als Regression zum Einfachen und Antirationalistischen ist die Gegenbewegung zur Steigerung der Selbstreflexion, wie

sie am deutlichsten sich in der idealistischen Ich-Philosophie gezeigt hat und über Fichte für die Romantiker wichtig geworden ist. Die Vorliebe für Satire und Ironie bei den Frühromantikern ist die poetische Realisation dieser Bewußtseinssteigerung, die zugleich die mannigfachen, aus solcher Reflexion resultierenden Formen der Ich-Spaltung zeigt. In Brentanos Frühwerk mit seinem Doppelcharakter von Ironie und volksliedhaftem Lyrismus manifestiert sich der Prozeß des Umschlagens der idealistisch-frühromantischen Intellektualität als Selbstreflexion in gefühlshafte antirationale Anlehnung an Überindividuelles. Diese Rückwendung war ein Versuch, wieder ein geeintes Bewußtsein zu gewinnen, denn im Volksbewußtsein wurde in sentimentalisch-utopischer Weise ein ungespaltenes Ichbewußtsein gesehen. Wenn solche Einheit im Gefühlshafte gesucht wurde, so hatte das allerdings mit den tatsächlichen Affekten der unteren Volksklassen, die doch wohl dieses "Volk" hätten ausmachen sollen, wenig zu tun. Das "Volk", das Kollektive wurde von Brentano genauso gefühlshafte empfunden, wie er die Ich-Schwäche selbstmitleidig betrauerte. Es ist das artistische Element, die spielerische Virtuosität, die das Gedicht über eine fragwürdige Mythisierung des Volkshafte erhebt; diese Künstlichkeit ist das Residuum der romantischen Intellektualität.

6. EICHENDORFF "NACHTS (ICH WANDRE...)"

Ich wandre durch die stille Nacht,
Da schleicht der Mond so heimlich sacht
Oft aus der dunklen Wolkenhülle,
Und hin und her im Tal
Erwacht die Nachtigall,
Dann wieder alles grau und stille.

O wunderbarer Nachtgesang:
Von fern im Land der Ströme Gang,
Leis Schauern in den dunklen Bäumen -
Wirrst die Gedanken mir,
Mein irres Singen hier
Ist wie ein Rufen nur aus Träumen.

Erstdruck 1826

Das Gedicht zeigt Parallelen zu "Jägers Abendlied" von Goethe: Ein Ich spricht - in der Fiktion des Gedichts - im Präsens von sich, von dem, was es im Augenblick des Sprechens erlebt; so scheint die Erfahrung des Ich unmittelbar vergegenwärtigt. Wie bei Goethe führt das Gedicht dahin, daß das Ich am Ende sich in den Horizont von etwas Umfassenderem gestellt sieht: in "Jägers Abendlied" wird es erfüllt vom "stillen Frieden", in "Nachts" unterliegt es der Wirkung des "wunderbaren Nachtgesangs". Die Auswirkung dieser Erfahrungen aufs Ich ist in den beiden Gedichten allerdings konträr. Wenn bei Goethe das Ich sich beruhigt im "stillen Frieden" und so Identität zu finden scheint, so wird es bei Eichendorff durch den Nachtgesang verunsichert und sich selbst entfremdet: die eigenen Gedanken werden ihm verwirrt, sein Singen erscheint ihm "wie ein Rufen nur aus Träumen". Die eigene Realität des Ich, die in der 1. Strophe noch unangefochten ist, unterliegt in der 2. einer Umwertung, indem das "hier" des Ich zum Traum wird angesichts einer bloß geahnten Botschaft aus der Ferne, die im Nachtgesang erfahren wird. Das "Singen" selbst, die Tätigkeit des Ich,

sein Dichten, wird als "irr" bezeichnet¹. So werden Realitätserfahrung, Ich-Identität und dichterischer Akt, wie sie sich in der ersten Strophe manifestieren, in Frage gestellt.

Diesem inhaltlichen Vorgang entspricht eine Veränderung der Aussageweise. In der ersten Strophe nennt das Ich, was es tut, hört und sieht; am Anfang der zweiten Strophe geht es nicht mehr um solche Darstellung, sondern um Appell: der "Nachtgesang" wird angerufen. Die Zeile "O wunderbarer Nachtgesang" erscheint als unmittelbarer Gefühlsausruf des Gedicht-Ich. Während in der ersten Strophe subjektive und objektive Sphäre sprachlich noch getrennt waren und durch den berichtenden Sprachgestus Abstand zum Genannten herrschte, ist hier die Reaktion des Ich in das Attribut des "Nachtgesangs", in das Adjektiv "wunderbar", eingegangen. In der ersten Hälfte der zweiten Strophe ist selbst die logische Struktur berichtenden Sprechens mit Subjekt und Prädikat durchbrochen, da finite Verben fehlen. Erst nach dem Gedankenstrich folgen in der 2. Strophenhälfte wieder vollständige Sätze als Ausdruck einer eintretenden Besinnung, die aus der unmittelbaren Erfahrung der ersten Strophenhälfte hervorgeht. Aber nun hat die strukturelle Umkehrung stattgefunden, die sogar grammatikalisch zu fassen ist: Subjekt ist im vierten Vers der Strophe der "Nachtgesang", das Ich erscheint als Dativobjekt; von der Geschiedenheit der Objekt- und Subjektsphäre in der ersten Strophe ist das Gedicht über unmittelbare Betroffenheit des Ich durch das andere, den Nachtgesang, zu einer Aussage fortgeschritten, in der das Ich - in neuerlicher Besinnung - sich als Objekt des Naturgeschehens erfährt².

1 Zum Motiv des "Irrsinn" siehe im besonderen Oskar Seidlin, Eichendorff und das Problem der Innerlichkeit, in: Festschrift für Bernhard Blume, Göttingen 1967, S.126-145

2 Ähnlich deutet H. Schlaffer das Gedicht "Nachts (Ich stehe im Waldesschatten)": "...die Überwindung des Subjektiven durch das Objektive ist das Thema und die Bewegung des Gedichts". Heinz Schlaffer, Lyrik im Realismus, Studien über Raum und Zeit in den Gedichten Mörikes, der Droste und Liliencrons, Bonn 1966, S.14

Die Aussparung des Du, das eigentlich als Subjekt zu stehen hätte, scheint die Verstörung des Ich, dem der Nachtgesang "die Gedanken" "wirrt", zu spiegeln. Diese Verunsicherung führt im letzten Satz zur genannten Umwertung: das "Singen" des Ich wird "irr" genannt, das Ich selbst scheint in einer Traumwelt zu sein. Das ungenannte Dort, das als Herkunftsort des Nachtgesangs zu ahnen ist und von dem her die Infragestellung des "hier" geschieht, übersteigt die gesehene Natur der ersten Strophe. Es ist also nicht nur das Selbstverständnis des Ich und sein "Singen" am Schluß transzendiert, sondern auch die äußere Erscheinung der Natur. Der "Nachtgesang" ist das andere, Fremde, dem höhere Wahrheit zuzukommen scheint¹. Eine neue Orientierung des Ich gelingt dabei nicht, es bleibt bei der Verunsicherung der Realitäts- und Identitätserfahrung.

Der in der Antinomie zwischen "Nachtgesang" und Selbstverständnis des Ich bestehende Problemgehalt des Gedichts wird gerne verkannt. Wenn Hans Jürg Lüthi in seinem Buch "Dichtung und Dichter bei J. v. Eichendorff" davon spricht, daß das Ich am Ende des Gedichts "Nachts" aufgehört habe, "selbstbewußtes Subjekt" zu sein, so deckt sich seine Aussage zunächst mit der hier gemachten; übersehen ist aber das latent Zerstörerische dieses Vorgangs, wenn Lüthi fortfährt: "Die Natur ist in den Dichter eingegangen, und er verströmt sich in irren Gesängen in ihr.

¹ Zum Gesang der Natur siehe im besonderen Alexander von Bormann, *Natura loquitur, Naturpoesie und emblematische Formel bei J. v. Eichendorff*, Tübingen 1968, S. 139 ff. und Robert Mülher, *Natursprache und Naturmusik bei Eichendorff*, in: *Aurora, Eichendorff-Almanach* 21, 1961, S. 12-35

Außen und Innen sind eins geworden."¹ Im Gegensatz zu dieser Interpretation, die für ein verbreitetes Eichendorff-Verständnis typisch sein dürfte, erweist eine genaue Analyse, daß es im Gedicht nicht um Eins-Werden, sondern um Fremdheit geht. Lüthi geht vom Staigerschen Begriff des Lyrischen aus, den er ins Gedicht hineininterpretiert. Dabei kann das Lyrische im Sinne Staigers, wie dieser selbst zeigt, nie rein sich vollziehen². Eben diese Unmöglichkeit ist im Gedicht insofern thematisch, als angesichts des "Nachtgesangs" das menschliche Singen als "irr" bezeichnet wird. Das ist eine Infragestellung des Dichtens selbst, denn dieses ist im "Singen" mitbezeichnet.

Ein Vergleich mit Brentano zeigt, daß dessen implizite poetische Problematik bei Eichendorff explizit zu werden beginnt. Die Auflösung individueller Subjektivität im volksliedhaften Gedicht-Ich Brentanos kehrt als Infragestellung der Ich-Identität durch den Nachtgesang in

1 Hans Jürg Lüthi, Dichtung und Dichter bei Joseph von Eichendorff, Bern 1966, S. 168. Beweichnend für eine entsprechende Einschätzung der Lyrik Eichendorffs ist auch Heinrich Henels Äußerung: "Bei einem Dichter wie Eichendorff ist weder das Ich noch das Nicht-Ich sichtbar." Heinrich Henel, Conrad Ferd. Meyer: Lyrik der Beschaulichkeit, in: Monatshefte 60, 1968, S. 221-234, Zitat S. 224. Ähnlich zur romantischen Lyrik bei Hartwig Schulz, Methoden und Aufgaben einer zukünftigen Metrik, in: Sprache im technischen Zeitalter 41/1972, S. 46: "Zugleich wird die Distanz zwischen Ich und Welt aufgehoben, wird das lyrische Ich mit der Natur eins." Oder zur Lyrik um 1800 bei Martini: "...in jedem Falle ergibt sich die innigste lyrische Vereinigung von Ich und Welt, Erleben und Erfahren, Ergriffenheit und Anschauung." Fritz Martini, Dinggedicht, in: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, hg. v. W. Kohlschmidt u. W. Mohr, 1. Bd., Berlin 1958, S. 267. - Nicht als Gegensatz zum "irren Singen" interpretiert Peter Paul Schwarz den "Nachtgesang": "Das Leid des Dichters steht nicht fremd neben diesem großen Nachtgesang, sondern erweist sich im Traumzustand mit ihm verbunden, ist ebenfalls nichts anderes als ein Rufen aus Träumen." Peter Paul Schwarz, Aurora, Zur romantischen Zeitstruktur bei Eichendorff, Bad Homburg v.d.H. 1970, S. 90

2 Emil Staiger, Grundbegriffe der Poetik, Zürich 1959, S. 76 ff.

Eichendorffs Gedicht wieder. Damit ist die romantische Krise des Ich-Verständnisses ins Gedicht selbst hineingenommen, ähnlich wie Eichendorff auch in seinem theoretischen Werk die Individualitätsproblematik der früheren Romantik thematisiert (etwa wenn er in den literaturgeschichtlichen Studien die neuere Dichtung unter dem Zeichen einer fragwürdigen "revolutionären Emanzipation der Subjektivität" sieht¹).

Es gibt bei Eichendorff allerdings auch eine große Zahl von Gedichten mit rollenhaftem Ich, in denen der Gestus des Singens und das Ich-Verständnis unangefochten bleiben. Die Infragestellung der Ich-Identität in "Nachts" erhält ihre Dringlichkeit dadurch, daß durch das Ich Autordeixis suggeriert ist, so daß das Gedicht als Bericht von einem tatsächlichen Erlebnis des Dichters erscheinen kann. Dieser Schein von Realität (im Gegensatz etwa zur rollenhaften Ich-Aussage) verhindert, daß das Gedicht-Ich wie bei Brentano als Ziel einer poetischen Flucht vor dem eigenen realen Ich (des Dichters, des Rezipienten) erscheinen kann. Das Gedicht soll Verunsicherung der Ich-Identität demonstrieren und beim Leser über die Identifikation mit dem Gedicht-Ich provozieren. Da aber der weitere Horizont, der über die bestehende Ich-Identität hinausverweist, bloß ahnungshaft erschlossen und keine Möglichkeit einer Wandlung gezeigt ist, bleibt das Gedicht der Ort, in dem das Ich sich in seiner Ohnmacht erfährt.

1 Eichendorff, Zur Geschichte der neuern romantischen Poesie in Deutschland, z.B. in: J.v.E., Sämtliche Werke, hsg. v. H. Kunisch, Bd. VIII, 1, Regensburg 1962, Zitat S. 6. Der gleiche Text findet sich auch in Eichendorffs Abhandlung "Über die ethische und religiöse Bedeutung der neueren romantischen Poesie in Deutschland", ferner leicht variiert in "Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands". In dieser Abhandlung zusätzlich der kennzeichnende Satz: "Der Hochmut des Subjekts, der einst schon die Engel stürzte, hat auch die Romantik gestürzt." Siehe z.B. J.v.E. a.a.O. Bd. 9, Regensburg 1970, S. 473

Trotz des Scheins von Realität ist im Gedicht alles vermieden, was in der Ich-Deixis biographisch wirken könnte; die Landschaft zeigt keinerlei Besonderheit, vielmehr ist sie mit Mond, Tal und Nachtigall fast topisch, Leser und Interpret kommen nicht wie bei Goethe in Versuchung, nach einem bestimmten biographischen Anlaß für das Gedicht, nach Ort und Zeit der Entstehung zu fragen. Durch die Formelhaftigkeit kann das im Gedicht Gesagte ohne Mühe mitvollzogen werden. Eichendorff ist in dieser Hinsicht mit Brentano von der Konstitution einmaliger Individualität im Gedicht abgerückt, während in den Gedichten von Klopstock, Goethe und Hölderlin je sich in verschiedener Weise Individualität manifestierte. Deshalb hat Eichendorffs Lyrik (bei entsprechendem Übersehen der Antinomie des Schlusses in einem Gedicht wie "Nachts") derart volkstümlich werden können. Identifikation des Lesers mit dem Ich ist durch die Verbindung von Realitätsschein und Allgemeinheit so einfach angelegt wie sonst kaum je in der Lyrik: ein Individuum scheint sich auszusprechen im Gedicht, und doch erschwert keine individuelle Bestimmtheit die Identifikation. Der Volksliedton Brentanos oder die topische Lyrik des frühen 18. Jahrhunderts bestehen zwar ebenso aus bekannten Elementen, aber es wird nicht wie bei Eichendorff zugleich persönliches Erlebnis suggeriert, wodurch erst Identifikation als Sichhineinversetzen des Lesers in eine andere individuelle Ich-Identität möglich wird. Erst das Vermeiden des Eindrucks spielerischer Fiktion, der bei Brentano noch bewahrt bleibt, schafft jene Unmittelbarkeit, die in der Rezeption nicht nur von Eichendorffs Lyrik, sondern vom Lyrischen überhaupt behauptet wird. Dabei beruht diese Unmittelbarkeit auf der Struktur eines doppelten Scheines: eben gegenwärtige Realität eines Individuums wird vorgetäuscht, zugleich wird jede individuelle Bestimmtheit weggeblendet, so daß das Besondere im Allgemeinen aufzugehen scheint. Daß im Gedicht am Schluß die Ich-Identität gestört ist, schränkt den Eindruck unverbindlicher Wiederholbarkeit, der durch

die Formelhaftigkeit entstehen kann, ein und enthebt das Gedicht der Harmlosigkeit, die spätere romantisierende Lyrik und auch gewisse andere Gedichte Eichendorffs kennzeichnet.

Die Dimension der Identitätsstörung wird im Gedicht selbst durch die formale Struktur verschleiert. Die Umkehrung im zweiten Teil fügt sich in den geordneten Versbau des Gedichts ein, obschon das Singen als ein irres bezeichnet wird. Die Musikalität der Sprache, ihre ästhetische Qualität, bleibt erhalten, so daß das künstlerische Genießen auch am Schluß noch stattfinden kann. Indem im letzten Vers das "wie" steht ("ist wie ein Rufen nur aus Träumen"), ist auch vom Inhalt her jeder Radikalität der Aussage vorgebeugt. Das "irre Singen" bleibt immer noch ein angenehmes Singen.

Der Begriff des Singens im Gedicht bedarf allerdings noch einer genaueren Beachtung. Eichendorff hat selbst nicht, wie es der junge Brentano häufig tat, seine Gedichte gesungen, und das Gedicht "Nachts" besitzt nicht ausgeprägte Liedstruktur. Das "Singen" bezieht sich also nur metaphorisch auf den Akt des Dichtens selbst. Dabei kann nicht präzisiert werden, ob das "Singen" sich auf das Sprechen dieses Gedichts oder auf das Dichten des Dichters schlechthin oder gar auf seine ganze menschliche Existenz bezieht. In dieser unbestimmten Allgemeinheit ist es etwas ganz anderes als das "Singen" Hölderlins, das einen präzisen Sinn besitzt. Ausgangspunkt ist für Eichendorff das romantische Erlebnis des Liedersingens beim Wandern in freier Natur. Im Gedicht tendiert das "Singen" dazu, Metapher für eine Existenzweise des Ich zu werden, weshalb das Gedicht nicht wie bei Hölderlin primär zu einer Aussage über den dichterischen Akt wird.

Das Gedicht zeigt damit eine doppelte Ambivalenz. Ich-Identität wird in Frage gestellt, das Gedicht betrifft in

dieser Hinsicht grundlegendes existenzielles Selbstverständnis, aber die Problematik wird zugleich ästhetisiert. Umgekehrt wird die Thematik des "Singens" so allgemein gehalten, daß sie nicht zu einer Standortbestimmung des dichterischen Sprechens wird. Eichendorff selbst empfand in seiner realen Existenz ein ständiges Ungenügen an der eigenen Identitätsfindung, er verlagerte diese aber auch nicht in den poetischen Akt, wie es Hölderlin versuchte. Für den adligen Eichendorff, der nach einer Jugend auf Schlössern ein materiell eingeschränktes Leben als Beamter führen mußte, waren die Existenzbedingungen von außen aufgedrungen. Das bürgerliche Leben, in dem er seine Identität finden sollte, wurde für ihn glanzlose, geordnete, beschränkte, aber auch vernünftige Existenzweise. Dichtung war ein Übersteigen dieses realen Rahmens, aber zu einem Sprengen dieses Rahmens hat sie nicht geführt im Gegensatz zu einem Brentano, der sich in seiner "poetischen Existenz"¹ der bürgerlichen Lebensweise entzog, Das Poetische war für Eichendorff Verführung, vor der er sich bewahren wollte² - und so situiert sich seine Dichtung in jenem ästhetischen Zwischenbereich, der alltägliche Erfahrung nur so weit übersteigt, daß er zwar den Reiz des Fremden, ändern gewinnt, aber nicht zu einer Bedrohung der Alltäglichkeit wird. Das Gedicht verharret bei einem Offenlassen der Identitätsfindung - und wenn Eichendorff in seinen Schriften die Subjektivität in religiöser Perspektive als fragwürdig darstellt, so erklärt er damit die in der Ambivalenz verbleibende Lebenserfahrung

1 Vgl. Brentanos Brief an Sophie Mereau vom Februar 1803

2 In den Romanen und den theoretischen Schriften wird diese Problematik immer wieder thematisch. Besonders kennzeichnend ist die folgende Stelle aus dem Brief an Lebrecht Dreves vom 25. Mai 1848: "Eine Stelle in Ihrem Briefe hat mich fast wehmütig berührt, wo Sie nämlich von der Notwendigkeit sprechen, sich gegen einen ungelagerten poetischen Rausch zu waffnen. Auch ich habe während meines langen Amtslebens beständig gegen diese Anfechtungen zu kämpfen gehabt. Aber es schadet eben nichts. Die prosaischen Gegensätze befestigen und konzentrieren nur die Poesie und verwahren am besten vor der poetischen Zerfahrenheit, der gewöhnlichen Krankheit der Dichter von Profession."

als ein Sichbescheiden im Irdischen angesichts eines den Menschen übersteigenden Horizonts. Die Lyrik selbst bleibt ein ästhetisches Transzendieren der alltäglichen Erfahrung und kann so zu einem Prototyp jener bürgerlichen Dichtung und Dichtungserfahrung des 19. Jahrhunderts werden, in der die Enge realen Daseins von einer als Reiz gekosteten Ahnung fremder, schönerer Existenzweise berührt wird. Die Folgenlosigkeit solcher Konzeption zeigt sich bei Eichendorff selbst darin, daß die Ichproblematik in seinem Werk kaum Wandlungen unterliegt, obschon in einem Gedicht wie "Nachts" mit dem Ich etwas zu geschehen scheint. Die Dichtung ist im Gegensatz zu Klopstock, Goethe, Hölderlin und Brentano zum Nebenher geworden, das zwar auf ein Aufbrechen bestehenden Ich-Verständnisses hin angelegt ist, aber wegen seiner Folgenlosigkeit nur ständig wiederholt werden kann und so erst recht als Variation des Gleichen zum zierenden Ornament wird. Eichendorffs Dichtung wird, wie man gesagt hat, zur Sonntagspoesie, zur Erholung von der Arbeitswelt und so zu jenem typischen Teil bürgerlicher Kultur des 19. Jahrhunderts, als der sie durch die Rezeptionsgeschichte ausgewiesen ist.¹ Der Aspekt von Nichtaffirmation gegebener Identität wird in ihr als jenes Fremde genossen, das das Ästhetische überhaupt erst vom Alltäglichen abhebt. Was bei Eichendorff selbst noch Bemühen und Leiden war, errungene und den Forderungen des eigenen Ich abgerungene Beschränkung eines Adligen in bürgerlichen Verhältnissen, eines Romantikers in der konsolidierten Gesellschaft des 19. Jahrhunderts ist in der Rezeption zum verschönernden Schmuck des Lebens geworden. Erst die neuere Forschung hat auch die anderen Aspekte von Eichendorffs Dichtung wieder zutage gefördert und jenseits vom ästhetischen Schein eines verhöhlten Weltverständnisses die ungelöste Problematik aufgedeckt, die einem Gedicht wie "Nachts" zugrundeliegt.

1 Dazu siehe Eberhard Lämmert, Eichendorffs Wandel unter den Deutschen, in: Die deutsche Romantik, hg. v. H. Steffen, Göttingen 1967, S. 219-252, auch in: Festschrift für Richard Alewyn, Köln 1967

7. MÖRIKE "IM FRÜHLING"

Hier lieg' ich auf dem Frühlingshügel:
Die Wolke wird mein Flügel,
Ein Vogel fliegt mir voraus.
Ach, sag' mir, alleinige Liebe,
5 Wo du bleibst, daß ich bei dir bliebe!
Doch du und die Lüfte, ihr habt kein Haus.

Der Sonnenblume gleich steht mein Gemüte offen,
Sehnend,
Sich dehnend
10 In Lieben und Hoffen.
Frühling, was bist du gewillt?
Wann werd' ich gestillt?

Die Wolke seh' ich wandeln und den Fluß,
Es dringt der Sonne goldner Kuß
Mir tief bis ins Geblüt hinein;
16 Die Augen, wunderbar berauschet,
Tun, als schliefen sie ein,
Nur noch das Ohr dem Ton der Biene lauschet.
Ich denke dies und denke das,
20 Ich sehne mich, und weiß nicht recht nach was:
Halb ist es Lust, halb ist es Klage;
Mein Herz, o sage,
Was webst du für Erinnerung
In golden grüner Zweige Dämmerung?
- Alte unnenbare Tage!

Frühling 1828 entstanden (später
in den Maler Nolten eingefügt)¹

1 Das Gedicht ist in vielen Mörike-Abhandlungen kurz behandelt. Besonders hervorgehoben sei die ausführliche, vor allem formale Interpretation von Gerhard Storz, Eduard Mörike, Stuttgart 1967, S. 110-115. Über die Ichproblematik spricht Storz nicht. Das gleiche gilt für die Interpretation von Renate von Heydebrand, Eduard Mörikes Gedichtwerk, Stuttgart 1972, S. 19-24, obschon die Autorin das Gedicht auf die "Sprechsituation" hin untersuchen will. Eine kürzere Deutung des Gedichts bietet Christiaan L. Hart Nibbrig, Verlorene Unmittelbarkeit; Zeiterfahrung und Zeitgestaltung bei Eduard Mörike, Bonn 1973, S. 69-72 (Dissertation). Unbrauchbar ist die Interpretation von Rudolf N. Maier, Das Gedicht; Über die Natur des Dichterischen und der dichterischen Formen, Düsseldorf 1961, S. 158-161

Wie "Jägers Abendlied" von Goethe und "Nachts" von Eichendorff setzt das Gedicht damit ein, daß ein Ich in der Natur präsentiert wird. Empfindungen und Erfahrungen, die im wesentlichen durch die Natur hervorgerufen werden, sind - ebenfalls wie in den beiden anderen Gedichten - der weitere Inhalt des Textes. Das Besondere des Mörike'schen Gedichts liegt in einem Abstandnehmen, das in dialektischer Spannung zu inhaltlich intendierter Unmittelbarkeit und Vereinigung von Subjekt- und Objektsphäre steht. Schon der Einsatz mit dem deiktischen "Hier" und das genaue Benennen der Situation mit folgendem Doppelpunkt schaffen eine Distanz zum Ausgesagten, als wenn das Ich von einem Dritten am Hügel liegend gesehen würde. So tendiert das Ich dazu, Objekt der Anschauung zu werden, während es bei Goethe und Eichendorff innerhalb des Gedichts als Subjekt erschien, dem das Erleben widerfuhr. Dieser zwar nur subtile Unterschied markiert ein Hemmnis, das bei Mörike für die lyrisch unmittelbare Aussage immer erst überwunden werden muß und das in der Entwicklung des Werks zu einem immer stärkeren Rückzug auf objektiv Beschreibbares geführt hat.

Nach dem Eingangsvers scheint Unmittelbarkeit gewonnen, aber die Objektivierung des Ich verrät sich auf anderer Ebene. Grammatikalisch ist im zweiten Vers ("Die Wolke wird mein Flügel") ein Naturgegenstand Subjekt des Satzes; in der inhaltlichen Aussage wird diese "Wolke" zu einem Teil des Ich gemacht (entsprechend erscheint das Ich im Possessivpronomen). Es ist also nicht von einem psychischen Geschehen, sondern von einer körperlichen Aneignung die Rede, die allenfalls metaphorisch auf das Empfinden des Ich bezogen werden kann. Darin zeigt sich erneut, wie Unmittelbarkeit in diesem Gedicht gebrochen ist. Die Konkretheit der Vorstellung im Gegensatz zur Stimmungsmalerei bei Eichendorff und dem umfassenden "stillen Frieden" bei Goethe läßt bei Mörike die poetische Verbindung von Natur und Ich im Gefühlsgeschehen als gewagten Versuch erscheinen,

der der metaphorischen Ausdrucksweise bedarf. Innerhalb der ersten Strophe bedeutet dabei inhaltlich gesehen der zweite Vers bereits die größte Annäherung zwischen Natur und Ich; im folgenden Vers ist durch das Vorausfliegen des Vogels wieder mehr Distanz vorhanden; das Ich erscheint als Personalpronomen im Dativ, es ist vom Vogel getrennt (er fliegt "voraus"). Das Mitfliegen bleibt für das Ich Vorstellung und Wunsch (bezeichnend etwa, wie im Gegensatz dazu in Eichendorffs Gedicht "Mondnacht" die Seele dem Wortlaut nach tatsächlich die Flügel ausspannt und durch den Nachtraum fliegt).

Der vierte und fünfte Vers haben Ausrufcharakter, die berichtende Sprechweise ist verlassen wie zu Beginn der zweiten Strophe von Eichendorffs "Nachts"; das Ich scheint sich unmittelbar auszusprechen, aber inhaltlich ist die Trennung von Ich und Natur ausgedrückt ("Ach, sag' mir, alleinige Liebe, / Wo du bleibst, daß ich bei dir bliebe"). Was in Goethes "Werther" im Brief vom 10. Mai der Romanheld als gegenwärtig fühlte, das "Wehen des Allliebenden", erscheint bei Mörike als abwesende alleinige Liebe. Die goethezeitliche Erfahrung der Natur als Offenbarungsort einer göttlichen Liebe ist für Mörike zwar Voraussetzung, aber sie wird im Gedicht als nicht gelingende thematisch. In "Jägers Abendlied" ist ein Einklang zwischen Ich und Natur am Schluß erreicht, und mit diesem Einklang scheint das Gedicht als Akt sprachlichen Benennens aufhören zu müssen; bei Mörike wird solch ein Einklang gleich am Anfang gesucht, der Verlauf des Gedichts zeigt inhaltlich wie strukturell dessen Unmöglichkeit. Einen gewissen Kommentar zu diesem Gefühlsgehalt des Gedichts gibt Mörike selbst in den Sätzen, die im "Maler Nolten" dem Gedicht vorangehen:

"Den Maler übernahm eine mächtige Sehnsucht, worein sich, wie ihm deuchte, weder Neuburg noch irgend eine bekannte Persönlichkeit mischte, ein süßer Drang nach einem namenlosen Gute, das ihn allenthalben aus den rührenden Gestalten der Natur so zärtlich anzulocken und doch wieder

in eine unendliche Ferne sich ihm zu entziehen schien. So hing er seinen Träumen nach, und wir wollen ihnen, da sie sich von selbst in Melodien auflösen würden, mit einem liebevollen Klang zu Hülfe kommen." ¹

Daß die Sehnsucht des Ich nicht erfüllt werden kann, zeigt sich schon in der Weise, wie die "alleinige Liebe" im Gedicht angesprochen wird: wenn das Ich von ihr wünscht, daß sie zu ihm spreche, so wird das Umfassende zum Sprechpartner des Ich gemacht. Solche Konkretisierung steht aber der Möglichkeit des Umfängenwerdens entgegen; als Gegenüber unterliegt hier die umfassende Liebe selbst dem Principium Individuationis, das in ihr überwunden sein sollte. Im 6. Vers wird dann die abstrakte alleinige Liebe noch syndetisch mit einem konkreten Naturphänomen, den "Lüften", verbunden, worin sich wieder verrät, daß das Umfassende kein Umfassendes mehr ist. Ein Vergleich mit dem pietistisch angehauchten Gedicht "Behnsucht" von Goethe kann zeigen, wie Mörike die Vorstellungen Goethes abwandelt: zwar spricht sich in Goethes Gedicht auch die Absenz der umfassenden Liebe aus, aber sie widerstreitet doch nicht, wie bei Mörike, im Aussagezusammenhang ihrem eigenen Begriff; schon Goethes Verse "O laß doch immer hier und dort / Mich ewig Liebe fühlen" können den Unterschied zu den eben analysierten in Mörikes Gedicht zeigen. ²

Am Anfang der zweiten Strophe sind Natur und Ich wieder zusammengebracht, freilich nur im Vergleich ³, - und wieder ist es ein konkreter Teil der Natur (die "Sonnen-

1 Maler Nolten, Roman, 2. Teil

2 Von "Krise und Verfall der 'alleinigen' (!) Liebe" bei Mörike spricht Heinz Schlaffer, Lyrik im Realismus; Studien über Raum und Zeit in den Gedichten Mörikes, der Droste und Liliencron's, Diss. Bonn 1966, S. 22ff.

3 Auf den Abstand zwischen Gegenstand und Anschauendem, der durch das "gleich" bewahrt wird, verweist auch Dagmar Barnouw, Entzückte Anschauung, München 1971, S. 83

blume") und ein T e i l des Ich (das "Gemüt"), die miteinander in Beziehung gesetzt werden. Im zweiten Vers schreitet die Strophe gleich wieder zur Aussage der Un-erfülltheit fort, die in den letzten, fragenden Versen der Strophe noch drängender sich ausspricht als in der ersten Strophe. Während das Ich im Vers "Der Sonnenblume gleich steht mein Gemüte offen", in dem vom Entbehren noch nicht die Rede ist, nur im Possessivpronomen zu "Gemüt" enthalten ist, erscheint es am Schluß der Strophe in der Frage "Wann werd' ich gestillt?" als Subjekt, worin wieder sich erweist, daß unmittelbarster Ausdruck des Ich die Entbehrung ist.

Die dritte Strophe beginnt in mehr berichtender Aussageweise; Natur als Wahrgenommenes und Ich als Wahrnehmendes werden einander gegenübergestellt, eine klare Subjekt/Objekt-Trennung¹. Im zweiten und dritten Vers ist eine engere Verbindung ausgesprochen, aber wieder ist eingeschränkt: nicht Natur schlechthin, sondern die Sonne, genauer: ihr Kuß - eine Metapher! - dringt ins "Gebüt" des Ich ein. Wieder ist im Gegensatz zu Goethes "stillem Frieden" oder Eichendorffs unbestimmtem "wunderbarem Nachtgesang" ein umrissenes Teilphänomen genannt. Das Wort "Gebüt" kann als der Kern des Ich aufgefaßt werden, als seine Seele und sein physisch Inneres, - bedeutsam ist dabei, daß die ungewohnte Wortwahl eine Verfremdung bewirkt, die die Aussage in einen Raum des poetisch Artifizialen hebt. So schränkt hier die Sprachform selbst Unmittelbarkeit ein. In den folgenden drei Versen ist kein Ich mehr genannt, es ist von "den" und nicht von "meinen Augen", von "dem" und nicht "meinem Ohr" die Rede. Die Teile des Ich haben sich sprachlich verselbständigt. Das Ohr und vor allem die Augen werden dabei personifi-

¹ Auf den Abstand, der hier geschaffen wird, verweist Hart Nibbrig a.a.O. S. 70

ziert: die Augen "t u n , als schliefen sie ein". Mit dem Einschlafen der Augen ist inhaltlich ein gewisses Entschwinden des Äußeren verbunden, das Ich versinkt in sich selbst. Das führt in den folgenden Versen dazu, daß das Ich als Subjekt von seinem Innenleben, von seinem Denken und Sehnen redet¹, während die Naturthematik zurücktritt. Äußeres wird wieder in den letzten Versen ("Mein Herz, o sage, / Was webst du für Erinnerung / In golden grüner Zweige Dämmerung? / - Alte unnennbare Tage!") genannt und in höchst vermittelter Weise mit dem Ich in Verbindung gebracht: der Ort der Tätigkeit des Herzens ist in die Natur verlegt, - und zwar ganz konkret in der "Zweige Dämmerung". Die beiden Pole des Aussageinhalts, Ich und Natur, sind also auf einer ersten Stufe konkretisiert als "mein Herz" und "Zweige", auf einer zweiten Stufe wieder entstofflicht als "Erinnerung weben" und "Dämmerung", - und nur auf dieser Stufe findet die Begegnung statt: das Wesen dieser Begegnung aber ist Absenz, ist Erinnerung (also Hinwendung zu Nicht-Präsentischem), und das Erinnerte selbst ist nicht einmal faßbar, es wird nach ihm gefragt. Diese Unfaßbarkeit zeigt sich gesteigert im letzten Vers, der schon in seiner Stellung als zusätzlicher Vers zu den sonstigen Sechsergruppen besonders herausgehoben ist². Das Ich ist nicht mehr genannt, der Vers wirkt als Ausruf wie unmittelbare Aussage des Ich. Es ist ein Ausruf des Entbehrens; das Vergangene wird angerufen, aber es ist nicht eine Evokation, die sich realisieren kann, denn die vergangenen Tage sind "unnennbar" und werden auch gleich so im Ausruf bezeichnet. So zeigt der abschließende Vers noch einmal, was schon die vorhergehenden erweisen: daß das Gedicht ein Nichtgelingen umkreist.

1 In der 1. Fassung des Gedichts fehlt das "ich" hier noch ("Mein Herze denkt nun..."). Siehe v. Heydebrand a.a.O. S. 19f.

2 Zur Strophenform in den verschiedenen Fassungen des Gedichts vgl. Storz a.a.O. S. 111

Eichendorffs Gedicht entwickelte sich auf eine Infragestellung der Ich-Identität hin, in Mörikes Gedicht scheint diese von vorneherein erschüttert, so daß der Text mannigfache Brechungen der Ich-Identität zeigt¹. Es fehlt im Gegensatz zu Klopstock und Hölderlin jedes futurische Ausgerichtetsein auf Gewinnung von Identität, jeder Ansatz zur Identitätsgewinnung im Naturfühlen trägt schon deren Unmöglichkeit in sich. In wiederholten Ansätzen wird zum Ausdruck gebracht, daß das Ich sich durch die Naturerfahrung verwandeln möchte, aber eine Wandlung ist nicht möglich. Das Ich erscheint in vielfältiger Brechung, aber nicht in einer Entwicklung, die auf ein bestimmtes Ziel hin verläuft. Es spaltet sich auf in Teile, - vom Gemüt, dem Geblüt, den Augen, Ohren, dem Herz ist die Rede, - als Einheit aber erscheint das Ich nur in der Aussage der Entbehrung. Immer wenn wandelnd oder verwandelnd von außen etwas aufs Ich einzudringen scheint, ist nicht es selbst, sondern ein Teil seiner genannt. Es fehlt dem Ich, was Individualität ausmachen könnte: Einheit in sich selbst bei der Begegnung mit der Außenwelt. In den ersten beiden Strophen sind die all-einzige Liebe und der Frühling angedet, in der letzten Strophe nur noch das eigene Herz: das Alleinsein, das in den vorhergehenden Strophen überwunden werden sollte, ist damit eingestanden. Die Unmöglichkeit des Du-Bezugs und die darauffolgende Wendung ans eigene Herz bedingen die Spaltung des Ich, das sich in der Anrede ans eigene Herz selbst gegenübertritt und sich so als einheitliches abhanden kommt.

1 Bereits Friedrich Theodor Vischer hat in einem 1839 erschienenen Aufsatz über Mörike geschrieben: "...auch das Bewußtsein des Subjekts hat sich in sich verdoppelt, das Ich ist sich selbst in einer Schärfe der Trennung, die keinem früheren Bildungszustande möglich war, Objekt geworden, und in der modernen Poesie wird daher auch der Mensch als ein sich selbst gegenüberstehendes und sich suchendes Wesen erscheinen, er wird sich als seinen Doppelgänger ins Auge sehen und sich als seinen alten Bekannten wiederfinden, er wird sich seiner erinnern." Friedrich Theodor Vischer, Kritische Gänge, 2. Band, hsg. v. R. Vischer, München 20. J. S. 28

Die Ich-Struktur des Gedichts ist so fazettenreich, wie noch in keinem der analysierten Gedichte¹. So fehlt dem Gedicht auch jener Zug ins Allgemeine, der bei Goethe und Eichendorff festzustellen war und der im Volksliedton Brentanos dominierte. Der Text kann wie die genaue Aufzeichnung eines einmaligen psychischen Prozesses wirken, wobei durch die Absenz eines festen Versschemas und den Ausruf- und Fragecharakter mancher Verse der Eindruck von unmittelbarer persönlicher, intimer Aussage besonders gefördert wird. Dieser Eindruck wird eingeschränkt durch den poetisch-kunstvollen Charakter der Sprache. Ausdrücke wie "Geblüt", der Konjunktiv "bliebe", die "alleinzigste Liebe" sind Dichtersprache und schaffen einen poetischen Raum, in dem Alltagserfahrung dichterisch transzendiert erscheint. Darin erfährt auch die Autordeixis ihre Beschränkung. Sie erscheint am unangefochtesten im zweiten Teil der dritten Strophe, aber Elemente der Wiederholung bringen auch da einen artistischen Charakter in die Sprache ("Ich denke dies und denke das" statt etwa "Ich denke dies und das"², die parallele syntaktische Struktur des folgenden Verses, die Wiederholung des "ist es" in Vers 21). Während bei Eichendorff und Goethe die persönliche Aussage in der allgemeinen, entindividualisierten aufgehoben war, steht sie bei Mörike in dialektischer Spannung zur artistisch sublimierten Ausdrucksweise. Letztere ist ein Element jener von

1 Auch innerhalb von Mörikes Werk ist eine deutliche Entwicklung der Ich-Problematik festzustellen. Zum Frühwerk vgl. in dieser Hinsicht vor allem Schläffer a.a.O. S. 17-33. Zur späten Lyrik vgl. Hart Nibbrig a.a.O. S. 265 ff., v. Heydebrand a.a.O. S. 151 ff., auch Kurt Partl, Die Spiegelung romantischer Poetik in der biedermeierlichen Dichtungsstruktur Mörikes und Platens, in: Zur Literatur der Restaurationsepoche, hsg. v. J. Hermand und M. Windfuhr, Stuttgart 1970, S. 490-560, bes. S. 507-537, ferner Bernhard Böschenstein, Mörikes Gedicht "Auf eine Christblume", in: B.B., Studien zur Dichtung des Absoluten, Zürich 1968. S. 102-124 (zuerst in: Euphorion 56, 1962).

2 Vgl. dagegen das Gedicht in leicht plauderndem Ton "Auf der Reise" mit dem Vers: "Ich wünsche mir nun dies und das".

der Forschung - meist anhand des Spätwerks - festgestellten Ansätze Mörikes zum l'art pour l'art.

Bei so komplizierter Ich-Struktur ist Identifikation seitens des Lesers, wie sie in der Lyrik um 1800 angelegt ist, erschwert. Dabei ist sie in der Bezogenheit des Gedichtinhalts auf das Ich vorausgesetzt. Aufgrund der Gebrochenheit der Ich-Identität im Gedicht bedeutet sich-identifizierendes Leserverhalten hier ein Sicheinlassen in eben die Subtilitäten des Gedichtfortgangs. Schon die betonte Deixis am Anfang (lokal "hier", personal "ich") bildet ein Hindernis, während im Gedicht Eichendorffs mit der unauffälligen Deixis die Identifikation über die ausgedrückte Erfahrung der Natur geschehen kann: der Leser empfindet Eichendorffs Mondnacht so, wie das Ich des Gedichts sie zu empfinden scheint, und er versetzt sich damit in den Erfahrungshorizont des Ich. Wo aber sowohl Natur- wie Ich-Erfahrung so problematisiert sind wie bei Mörike, ist auch die Identifikation keine Selbstverständlichkeit mehr. Auch fehlen fast ganz die Adjektive, die bei Eichendorff die Naturobjekte als gefühlte ausweisen und so die Brücke zum Leser-Ich schlagen ("stille", "heimlich sacht" u.a.). Bei Mörike erscheint das Äußere nicht als gefühltes, sondern als Gegenüber in problematischem Verhältnis zum Ich. Der sich identifizierende Leser gerät in ein schwebendes Verhältnis zum Text, denn die Spannung zwischen Gedicht-Ich und Aussageinstanz (dem impliziten Sprecher), zwischen Ich und seinen Teilen, zwischen Autor und Gedicht-Ich verunsichern auch die Stellung des Lesers zum Ich des Gedichts, so daß er seinerseits einen ständigen Prozeß von Identifikation und Distanznahme erfährt. Solche im Gedicht angelegte Verstehensstruktur trägt zur Erklärung bei, warum Mörikes Lyrik bei weitem nicht die Popularität der Eichendorffschen erlangt hat, dafür aber sich immer wieder ausgesprochene Liebhaber gefunden haben. Bezeichnend ist es, daß erst die Vertonungen Mörike die Geltung verschafft haben, die er heute besitzt: in der Musik

ist die Gefahr, daß sich der Text in seiner schillernden Ich-Problematik dem Leser verschließt, überwunden; der Prozeß der Ich-Problematik ist aber damit zugleich weitgehend verdeckt¹.

Was in der Ich-Struktur von Mörikes Lyrik zum Ausdruck kommt, kann nicht mehr als allgemein Verbindendes erscheinen, denn deren Identitätsproblematik besteht gerade in einem Zurückgeworfensein in eine Vereinzelung, in der das Ich sich selbst nicht findet. Die "fühlende Seele" Klopstocks, der "süße Friede" Goethes, das Sängerech Hölderlins, das Volks-Ich Brentanos, der "Nachtgesang" von Eichendorff verbürgten von vorneherein dem Gedicht eine Bedeutung, die über das einzelne Ich hinausging. Bei Mörike wird das Nichtgelingen des Versuchs, über die Privatheit des Ich hinauszukommen, zum Gehalt des Gedichts. Das Ich konstituiert sich als ein Zufälliges, Beliebigen, und dem Gedicht selbst fehlt eine Botschaft, es ist auftragslos. Aber eben darin liegt die poetische Wahrheit von Mörikes Gedicht, durch die es auch exemplarischer Ausdruck einer Epoche wird, in der der Versuch, das Individuum in seiner Individualität zu einem allgemein bedeutsamen werden zu lassen, als gescheitert erfahren wurde. Wenn lange Mörikes Dichtung - beginnend bei dessen Freund, dem Ästhetiker F. Th. Vischer - als zu privat oder provinziell verkannt wurde², so fehlte eben die Einsicht in die Bedeutsamkeit jenes Privatwerdens von Gefühlserfahrung, das die nachnapoleonische Zeit kennzeichnet und das als

-
- 1 Hugo Wolfs Vertonung des Gedichts ist analysiert von Bernhard Böschstein, Zum Verhältnis von Dichtung und Musik in Hugo Wolfs Mörike-Liedern, in: Wirkendes Wort 19, 1969, S. 175-193, bes. S. 183-188
 - 2 Dazu vgl. Barnouw, a.a.O. S. 17-33. Ferner S.S. Praver, Mörike und seine Leser, Stuttgart 1960, S. 21-28

erlittenes bei Mörike sich darstellt¹. Indem das Gedicht Ausdruck des Leidens an dieser Beschränkung wird, ist es zugleich poetische Transzendierung eben dieses Zustands, der auch als biedermeierliche Kleinbürgerlichkeit beschrieben wird. Das Fehlen der utopischen Perspektive ist im Gedicht im Anruf der alten Tage thematisch geworden, aber sie ist in dieser Rückwendung zugleich auch enthalten, da sie Nichtaffirmation der Gegenwärtigkeit bedeutet². Daß Poesie zum Ort solcher verkehrter Utopie wird, ist Zeichen einer Zeit, in der literarischer Bildungsbesitz - das Erbe der Goethezeit - zum Residuum für übergreifende Perspektiven wird, die somit zugleich erhalten und neutralisiert sind. In Mörikes "Im Frühling" will sich ein Ich in solchen Perspektiven erfahren und scheitert daran. Das Gedicht wird Ziel einer Flucht ins Ästhetische, - eines Autors, der sich selbst als scheiternder erfuhr; denn was als Nichtgelingen sich ausdrückt, führt zugleich zu einer ästhetischen Verfeinerung. Rechtfertigung des auftragslosen Dichtens wird das möglichst schöne Sagen. Wo Eichendorff noch in einfacher Sprache mit elementaren formalen Mitteln spricht und damit zugleich eine allgemeine Wahrheit aussagen will, da sind bei Mörike parallel zur Verunsicherung in bezug auf die inhaltliche Relevanz des Ausgesagten die poetischen Mittel differenziert geworden, besonders deutlich ersichtlich im Rhythmus, der schon für sich dem Gedicht einen ungewöhnlichen ästhetischen Reichtum

1 Zur soziologischen Erklärung der lyrischen Ich-Struktur bei Mörike vgl. Theodor W. Adorno, Rede über Lyrik und Gesellschaft, in: Noten zur Literatur, Frankfurt/M 1958, S. 92-97. Vgl. auch die von Sengle herausgestellte Verbindung von Kollektivierung und Rückzug aufs Privatleben in der Biedermeierzeit (Friedrich Sengle, Biedermeierzeit, Band 1, Stuttgart 1971, S. 24).

2 Zur Zeitproblematik in Mörikes Lyrik vgl. Werner Kohlschmidt, Wehmut, Erinnerung, Sehnsucht in Mörikes Gedicht, in: W.K., Form und Innerlichkeit, Bern 1955, S. 233-247

gibt¹. Aber eben darin scheint sich auch wieder Individualität zu manifestieren, denn jede rhetorische Formelhaftigkeit fehlt. Rhythmus und Lautung erscheinen als unmittelbarer Ausdruck des psychisch individuellen Erlebens, und in der schönen Form als einer allgemein erfahrbaren ist dieses Individuelle zugleich mit dem Allgemeinen versöhnt und ist Vereinzelung überwunden. Da dies aber eben im Ästhetischen geschieht, fehlt ein Anspruch, der über das Gedicht als poetisches Gebilde hinausgehen kann.

Das Phänomen der ästhetischen Versöhnung im Gedicht dürfte bewirkt haben, daß in der literaturwissenschaftlichen Mörike-Rezeption die krisenhafte Ich-Problematik und die Infragestellung des Bezugs zur Natur oft verkannt wurde. So etwa in folgender zusammenfassender Charakterisierung: "Das Gedicht 'Im Frühling' begann mit der sehnenenden Bewegung des Dichters, die mit der Bewegung der Natur eins wurde und so Stillung und Gleichgewicht fand."² Das

-
- 1 In rhythmischer Hinsicht ist das Gedicht interpretiert bei Udo Pillokat, *Verskunstprobleme bei Eduard Mörike*, Hamburg 1969, S. 45-50
 - 2 Benno von Wiese, *Eduard Mörike*, Tübingen 1950, S. 50 f. Vgl. ähnlich Heinrich Henel, Conrad Ferdinand Meyer: *Lyrik der Beschaulichkeit*, in: *Monatshefte* 60, 1968, S. 221-234: "...die Empfindung seiner selbst (des Sprechers des romantischen Gedichts) und der Welt sind in eins verschmolzen. Hier lieg' ich auf dem Frühlingshügel, /Die Wolke wird mein Flügel'- ... Bei dem Romantiker...sind Selbstgefühl und Weltgefühl nicht unterschieden, die Seele fliegt nicht so wie die Wolke fliegt, sondern die Wolke ist ihr zum Flügel geworden." (S. 230). Oder Verena Haefeli, Werner Zemp, *Das Problem einer deutschen "poésie pure"*, Zürich 1967, S. 136: "Es ist die Bewegtheit seiner Seele, durch die der lyrische Dichter auch schon eins ist mit der Welt, denn sein Bewegtsein ist ja zugleich die Bewegung des Lebens um ihn. Unübertrefflich sagen es Mörikes Verse: ..." (es folgen die drei ersten Verse von "Im Frühling"). Ferner Margaret Mare, *Eduard Mörike*, London 1957, zu "Im Frühling" S. 60: "He (=the poet) is in complete oneness with nature, with the bird and cloud, up at which he gazes, but yet he yearns for love."

rhythmische Zur-Ruhe-Kommen des Gedichts im letzten Vers, der den unruhigen Frageton auflöst, scheint hier in kurzschlüssiger Weise auf den inhaltlichen Aspekt übertragen worden zu sein.

Die erlittene Sublimierung der Ich-Problematik im Ästhetizismus, wie sie Mörikes Gedicht zeigt, erscheint bei anderen Dichtern, vorab bei Heine, als durch die Ironie in Frage gestelltes poetisches Spiel und führt literaturhistorisch zum l'art pour l'art, in dem Ich-Kult und Ich-Verleugnung gleichermaßen postuliert werden. Mörikes Schaffen selbst zeigt eine Entwicklung hin auf größere Gegenständlichkeit und Zurückdrängen der Ich-Problematik.

8. C. F. MEYER "DIE TOTE LIEBE"

- Entgegen wandeln wir
Dem Dorf im Sonnenkuß,
Fast wie das Jüngerpaar
Nach Emmaus,
5 Dazwischen leise
Redend schritt
Der Meister, dem sie folgten
Und der den Tod erlitt.
So wandelt zwischen uns
10 Im Abendlicht
Unsre tote Liebe,
Die leise spricht.
Sie weiß für das Geheimnis
Ein heimlich Wort,
15 Sie kennt der Seelen
Allertiefsten Hort.
Sie deutet und erläutert
Uns jedes Ding,
Sie sagt: So ist's gekommen,
20 Daß ich am Holze hing.
Ihr habet mich verleugnet
Und schlimm verhöhnt,
Ich saß im Purpur,
Blutig, dorngekrönt,
25 Ich habe Tod erlitten,
Den Tod bezwang ich bald,
Und geh in eurer Mitten
Als himmlische Gestalt -
Da ward die Weggesellin
30 Von uns erkannt,
Da hat uns wie den Jüngern
Das Herz gebrannt.

1887 veröffentlicht (mehrere frühere Fassungen bis 1860 zurückreichend erhalten)¹.

Das erste Subjekt des Gedichts ist ein "wir", das das Ich und eine ehemals von diesem geliebte Person umfaßt. Motivisch entspricht der Anfang im wesentlichen noch dem von der Goethezeit her bekannten Modell des Ich in der Landschaft. Auffällig ist freilich die Wortstellung und das

¹ Das Gedicht ist interpretiert von Emil Staiger, Meisterwerke deutscher Sprache, Zürich 1943, S. 163-183

ungewohnte Wort "Sonnenkuß", so daß von vorneherein eine gewisse Künstlichkeit deutlich wird. Mit dem dritten Vers wird der Text, gemessen an der goethezeitlichen Lyrik, vollends ungewohnt: Es setzt, vorsichtig mit "fast" eingeführt, ein Vergleich ein, der sich über sechs Verse hinzieht und der damit die Unmittelbarkeit der wir-bezogenen Aussage aufhebt. Mit Vers 8 ist der Vergleich als solcher zu Ende, aber seine Motivik bestimmt auch das folgende; denn die Vorstellung des zwischen den Jüngern schreitenden Jesus wird bezogen auf die "tote Liebe", die von Vers 9 an im Zentrum der Aussage steht und nur vor dem Hintergrund des biblischen Bildes verstanden werden kann. Ihr Tod und ihre Auferstehung werden in Vers 19 ff. mit den Motiven der Passion Christi dargestellt. Auch schon die Tatsache, daß diese Liebe personifiziert wird, kann als ein Fortwirken des Emmausvergleichs erklärt werden. Er wird so inhaltlich wie formal zum Scharnier zwischen der Wir-Aussage am Anfang und dem allegorisierenden Fortgang des Gedichts. Am Schluß wird der Vergleich mit der Emmaus-situation im Satz "Da hat uns wie den Jüngern / Das Herz gebrannt" noch einmal expressis verbis ausgesprochen.

Die "tote Liebe" ist gestaltgewordenes psychisches Geschehen, das aus dem Inneren der beiden Wandelnden nach außen getreten ist; und was die "tote Liebe" sagt, ist wiederum nichts anderes, als was aufsteigend aus dem Halb- und Unterbewußten die beiden Liebenden bei ihrem Gang bewegt. Das zur Aussage gebrachte Verborgene ist ins fremde, zum Rätsel werdende Bild gebannt. Noch in dem, was die tote Liebe sagt, herrscht allegorische Verschlüsselung, etwa indem das Bild der Kreuzigung für das Schuldgefühl der Liebenden steht. Die direkte Aussage über die Gefühlswelt ist ausgespart: zwar ist die Rede davon, daß die personifizierte Liebe der "Seelen allertiefsten Hort" kenne, aber dieses Wissen der "toten Liebe" wird nicht zur sprachlichen Mitteilung; die "tote Liebe" deutet und erläutert zwar, wie es heißt, aber der Inhalt dieser Deutung bleibt

unausgesprochen, verdeckt durch das unerklärt bleibende "so" von Vers 19 ("Sie sagt: So ist's gekommen"). Das eigene psychische Geschehen des im Wir enthaltenen Ich ist im Gedicht nur als etwas Fremdes und Unbekanntes präsent.

Der Zurückdrängung des Ich im Gedicht entspricht das Fehlen einer Du-Anrede; stattdessen findet sich die Anrede der personifizierten Liebe an das Gedicht-Wir, was wieder zeigt, wie Aussage über das Ich von anderem, Fremdem her geschieht. Inhaltlich gesehen sind sich das Ich und das Du im Gedicht fremd, genauer fremd geworden; was sie verband, hat sich verselbständigt und wandelt als personifizierte Gestalt zwischen ihnen. Wer im Gedicht "ich" sagt, ist nur die vergegenständlichte tote Liebe (Vers 20-28).

In den Schlußversen wechselt die Perspektive noch einmal, die Aussage zielt wieder aufs Wir. Es ist von einem plötzlich eintretenden Geschehen die Rede wie in "Jägers Abendlied" von Goethe. Aber dieses Geschehen wird im Präteritum ("ward...erkannt") und Perfekt ("hat...gebrannt") ausgedrückt, obschon die Wir-Aussage des Gedichtanfangs im Präsens steht. Damit ist wieder, jetzt in temporaler Hinsicht, im Gedicht Unmittelbarkeit aufgehoben. Dazu gehört auch, daß das Wir als Subjekt am Schluß vermieden ist, was besonders in der Passivkonstruktion von Vers 29/30 auffällig ist ("Da ward die Weggesellin / Von uns erkannt").

Durchgängig ist also im Gedicht ein Abrücken von direkter Ich-Aussage festzustellen, was in auffälligem Gegensatz zur Tatsache steht, daß der Inhalt Persönlichstes des im Wir enthaltenen Ich betrifft. Wir-Form, hypertropher Vergleich, Allegorisierung des psychischen Geschehens, Spiegelung in biblischer Thematik und Tempuswechsel sind die wichtigsten genannten Elemente dieser Distanzierung

vom Ich. Es gehört dazu noch die hohe Künstlichkeit in Wortwahl, Wortstellung und Flexion ("Hort", "dorngekrönt", sächsischer Genitiv, "Dazwischen leise / Redend schritt / Der Meister", "in eurer Mitten", "ward" u.a.).

Der Prozeß der Loslösung des psychischen Geschehens vom personalen Ich, wie sie sich im vorliegenden Gedicht zeigt, bildet einen Schritt hin zu jenen Formen der lyrischen Aussage im zwanzigsten Jahrhundert, in denen die Ich-Deixis völlig eliminiert und doch ein Sprecherbezug vorhanden ist; bei Rilke und Trakl soll solche lyrische Struktur im folgenden aufgezeigt werden. Bei Meyer spricht man in der Forschung in diesem Zusammenhang vom symbolischen oder symbolistischen Charakter der Lyrik. Es handelt sich hier um eine Art Gegenpol zu dem, was mit Klopstock innerhalb der deutschen Literatur zum poetischen Anliegen geworden war: Wenn die Lyrik am Ende des achtzehnten Jahrhunderts ausgerichtet war auf den Versuch, die Objektwelt dem subjektiven Ausdruck dienstbar zu machen, so verdinglicht sich bei Meyer das Subjektive selbst und wird im Gedicht zum Gegenüber¹. Die Meyer-Forschung hat

1 Der Aspekt der Ich-Distanzierung ist in der wissenschaftlichen Literatur immer wieder unter dem Thema der Überwindung der Ausdrucks- oder Erlebnislyrik beschrieben worden. Als frühe Kennzeichnung von Meyers Lyrik in dieser Art sind interessant und häufig zitiert der Brief von Gottfried Keller an Storm vom 29.12.1881, der Brief von Storm an Keller vom 22.12.1882 und eine Äußerung Betsy Meyers in ihrem Buch Conrad Ferdinand Meyer, Berlin 1903, S. 168 ("Wie die Eindrücke der Gegenwart sich nie unmittelbar zum Gedichte gestalten, sondern, um zum bildsamen Stoff zu werden, in der Seele des Dichters vorerst versinkend und untergehend, sich verwandeln mußten,..."). Einen großen Disput in der Forschung hat dann das Buch von Franz Ferdinand Baumgarten, Das Werk Conrad Ferdinand Meyers, 1. Auflage 1917 (hsg. v. H. Schumacher, Zürich 1948) ausgelöst, in dem eigenwillig und kritisch Meyers Werk prononciert als Ästhetik besprochen wird (etwa S. 231: "Meyer verrät das Erlebnis an die Form."). Gegen die Überbetonung der Ich-Distanzierung in Meyers Lyrik wendet sich z.B. Luciano Zagari, C.F. Meyer lirico e la crisi della coscienza filistea, in: Studi germanici 6, 1968 Heft 3, S.45-108, zu "Die tote Liebe" S. 98f.

den Zusammenhang solcher poetischer Struktur mit der persönlichen Ich-Schwäche Meyers herausgestellt.

Das Gedicht "Die tote Liebe" ist allerdings nicht ein Beispiel für den in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verbreitetsten Gedichtstypus, sondern ist eher als Gegenreaktion auf den damals herrschenden nachromantischen lyrischen Ton zu verstehen¹. Das Aussprechen eigenen Fühlens im Gedicht wurde im 19. Jahrhundert zur Manier, die sich eines verfügbaren Repertoires bediente - gekonnt gehandhabt etwa von Geibel, aber bereits parodiert bei Heine. Der Ausdruck des Persönlichen wurde zum Reproduzieren von Vorgegebenem und trat so in Widerspruch zu sich selbst. Dieser Widerspruch hat bei Meyer zu einer Entsubjektivierung der Lyrik geführt, die sich auch darin ausdrückt, daß bestimmter biographischer Bezug nicht mehr feststellbar ist; schon durch die mannigfachen Überarbeitungen, die Meyer am Text vorgenommen hat, ist er in den Hintergrund getreten². Noch größer als bei Mörike ist die Konsumfeindlichkeit des Gedichts geworden, hervorgehoben durch die Stilisierung, so daß auch darin das Gegenbild zu einer Zeit entworfen ist, in der subjektivistische Poesie durch Schulbildung, Gesang und Zeitschriften zum allgemeinen Kulturbesitz geworden ist. Die Einebnung des individuellen Anspruchs goethe-zeitlicher und ihr

-
- 1 Zum lyrischen Ich im 19. Jahrhundert, besonders in dem hier nicht vertretenen Zeitraum zwischen Mörike und Meyer vgl. Paul Böckmann, Deutsche Lyrik im 19. Jahrhundert, in: Formkräfte der deutschen Dichtung vom Barock bis zur Gegenwart, hsg. v. H. Steffen, Göttingen 1967, S. 165-186
 - 2 Die Frage, ob hinter der geliebten Person in der "Toten Liebe" für Meyer ursprünglich eine bestimmte Gestalt stand (die Schwester Betsy?, Clelia?), konnte von der Forschung bislang nicht beantwortet werden! Das Problem ist bereits aufgerollt bei Walther Brecht, C.F. Meyer und das Kunstwerk seiner Gedichtsammlung, Wien 1918, S. 100. Meyer ist in der wissenschaftlichen Literatur verschiedentlich als Dichter der Maske dargestellt worden, eben weil er das Biographische verdeckte; vgl. Louis Wiesmann, Conrad Ferdinand Meyer, Bern 1958, bes. S. 28-35; ferner Heinrich Henel, The Poetry of Conrad Ferdinand Meyer, The University of Wisconsin Press, Madison 1954, bes. S. 51-54

folgender Dichtung im etablierten bildungsbürgerlichen Kunstgenuß hat bei Meyer zum Rückzug des persönlichen Bezugs in allegorische Verschlüsselung geführt. Die Entstehungsgeschichte seiner Gedichte zeigt, wie die subjektivistischen Elemente zunächst jeweils noch stark vertreten sind, dann aber zurückgedrängt werden. In den ersten Fassungen¹ der "Toten Liebe" ist die personifizierte Liebe noch im Irrealis eingeführt ("Ich meint', es käme..."), die Geliebte noch mit du angeredet ("Hörst du sie reden, daß die Herzen brennen?"), noch wird direkt über das eigene Ich im Präsens eine Aussage gemacht ("Mir klopft das Herz in immer lautern Schlägen") und stehen Exklamationen ("Sie lebt! Sie lebt!"). Aus solchem Ausdrucksgedicht macht Meyer sukzessive das distanzierte Gebilde, als welches sich "Die tote Liebe" am Ende präsentiert. Das Gedicht soll nicht die Illusion eben gegenwärtigen psychischen Geschehens eines Ich schaffen und damit den Leser zur Identifikation mit dem Ich verleiten. Es geht Meyer vielmehr um formale Vollendung, die anders als bei Mörike, bei dem bereits formale Subtilität den Verlust des Vertrauens in die Allgemeingültigkeit der Subjektivität kompensierte, bewußt in einem langen Arbeitsprozeß intendiert ist². Der Autor selbst schafft sich seine Identität in eben diesem Schaffensprozeß und bestätigt sich so in jener Tüchtigkeit, die als bürgerliches Kennzeichen des späten 19. Jahrhunderts gelten kann. Regressives und Zukunftweisendes verbinden sich dabei, indem die allegorisierende Tendenz sowohl ein Aus-

1 Solange der entsprechende Band der historisch-kritischen Ausgabe noch nicht erschienen ist, muß für die verschiedenen Fassungen beigezogen werden: Gedichte Conrad Ferdinand Meyers, Wege ihrer Vollendung, hsg. v. H. Henel, Tübingen 1962. Auf die Vorstufen geht Emil Staiger in seiner Interpretation des Gedichts ein, siehe Staiger a.a.O.

2 Friedrich Sengle zeigt in Biedermeierzeit, Bd. 2, Stuttgart 1972, S. 480, daß die Vorstellung, Lyrik müsse besonders vollkommen sein, um 1850 um sich greift.

weichen vor der Problematik der Subjektivität ist (die etwa ein Rimbaud zur gleichen Zeit voll durchsteht bis zum Verzicht auf poetische Produktion), als auch Vorstufe zu einer poetischen Form, die im 20. Jahrhundert ihre Fortsetzung findet. Der immer wieder beobachtete aristokratische Zug Meyers (der sich in seiner antiliberalen Haltung politisch ausdrückte), macht ihn zugleich zu einem Fremden im bürgerlichen 19. Jahrhundert, aber die Fremdheit verweist zurück auf die Antinomie eben dieser Zeit¹. Allerdings geht nicht Meyers gesamtes lyrisches Werk in dieser Charakterisierung auf; aber die Gedichte, in denen er lyrische Unmittelbarkeit versuchte, fallen einer nicht gewollten Künstlichkeit anheim und werden heute als weniger gelungene poetische Produkte kaum mehr beachtet.

¹ Zu Meyers Verachtung des Bürgerlichen, wie es sich speziell in der Schweiz zeigte, vgl. Karl Schmid, Unbehagen im Kleinstaat, Zürich ²1963, S. 53-70

9. R.M. RILKE "AUSGESETZT AUF DEN BERGEN DES HERZENS..."

- Ausgesetzt auf den Bergen des Herzens. Siehe, wie klein dort,
siehe: die letzte Ortschaft der Worte, und höher,
aber wie klein auch, noch ein letztes
Gehört von Gefühl. Erkennst du's?
- 5 Ausgesetzt auf den Bergen des Herzens. Steingrund
unter den Händen. Hier blüht wohl
einiges auf; aus stummem Absturz
blüht ein unwissendes Kraut singend hervor.
Aber der Wissende? Ach, der zu wissen begann,
- 10 und schweigt nun, ausgesetzt auf den Bergen des Herzens.
Da geht wohl, heilen Bewußtseins,
manches umher, manches gesicherte Bergtier,
wechselt und weilt. Und der große geborgene Vogel
kreist um der Gipfel reine Verweigerung.- Aber
- 15 ungeborgen, hier auf den Bergen des Herzens ...

September 1914 entstanden¹

"Ausgesetzt auf den Bergen des Herzens..." gehört, obschon nicht aus der letzten Schaffensperiode stammend, zu den Gedichten, in denen Rilke poetologisch gesehen am weitesten in Neuland vorstößt. Das Entstehungsjahr, 1914, wird von der Rilke-Forschung als ein Jahr der Krise und der Wandlung verstanden, wofür das Gedicht "Wendung"

1 Die wissenschaftliche Forschung ist immer wieder auf das Gedicht eingegangen. Ausführliche Interpretationen: Hans Schwerte, in: Wege zum Gedicht, hsg. v. R. Hirschensauer und A. Weber, München/Zürich Neuaufl. 1962, S. 297-307. Herbert Lehnert, Struktur und Sprachmagie, Stuttgart 1966, S. 79-89. Else Buddeberg, in: Die deutsche Lyrik, hsg. v. B.v.Wiese, Düsseldorf 1964, S. 351-358. Otto Friedrich Bollnow, Rilke, Stuttgart 1956, S. 67-73. Kürzere Interpretation: Edgar Lohner, Wege zum modernen Gedicht, in: Zur Lyrik-Diskussion, hsg. v. R. Grimm, Darmstadt 1966, S. 368-389, zu "Ausgesetzt..." S. 378-381 (auch in: Etudes Germaniques 15/1960).

gewöhnlich als das entscheidende Zeugnis zitiert wird¹. Das hier zu analysierende Gedicht hat im Gegensatz zu "Wendung" keinen programmatischen Charakter und beinhaltet nicht eine Reflexion des poetischen Tuns. Da es hier nicht um die Theorie Rilkes, sondern um eine Strukturbeschreibung geht, scheint mir dieses Gedicht für die Untersuchung geeigneter. Das Gedicht ist fragmentarisch, aber in eben dieser Form von Rilke selbst durch schriftliche Übersendung und Veröffentlichung legitimiert. Zwei Entwürfe zur Fortsetzung sind erhalten². Sie fallen dem vollendeten Teil gegenüber insofern ab, als in ihnen eine traditionellere Struktur verwirklicht ist. Rilke scheint im zunächst fragmentarischen Text an eine Grenze gelangt zu sein und dieser mit dem Akzeptieren des Textes einen Markstein gesetzt zu haben. Das Abbrechen des Gedichtes

-
- 1 Zu "Wendung" als Gedicht der Krise und Wende vgl. u.a. Beda Allemann, *Zeit und Figur beim späten Rilke*, Pfullingen 1961, S. 267-274; Dieter Bassermann, *Der späte Rilke*, München 1947, S. 39-63; Judith Ryan, *Umschlag und Verwandlung*, München 1972, S. 74ff.; E.F.N. Jephcott, *Proust and Rilke*, London 1972, S. 226f.; Richard Jayne, *The Symbolism of Space and Motion in the Works of Rainer Maria Rilke*, Frankfurt a.M. 1972, S. 95. Im Gedicht "Wendung" bes. die Verse: "Denn des Anschauens, siehe, ist eine Grenze, / und die geschautere Welt / will in der Liebe gedeihn./ Werk des Gesichts ist getan,/ tue nun Herzwerk / an den Bildern in dir, jenen gefangenen."
- 2 Der erste: "Lächeln Lächeln du hast es gekonnt; mehrmals / haben es dir geneigte / Augen vom Antlitz gepfückt. / Aber das war in den Tälern des Herzens. Dort auch / weintest du oft. Wie war es dort zärtlich zu weinen." Der zweite (Lesung unsicher): "ausgesetzt. Plötzlich / dennoch zu lieben. In zehrenden Nächten, / unter durstender Glut, die Hände auf Steingrund. / Dennoch...vermag es. Denn dann / Aber verstoßen herauf unter die zehrenden Nächte / unter den brennenden Mond." Rainer M. Rilke, *Sämtliche Werke*, hsg. v. E. Zinn, Band 2, Wiesbaden 1956, S. 424

ist so gerechtfertigt als die Grenze des für Rilke möglichen poetischen Sagans¹. Das macht die Analyse des vorliegenden Gedichts besonders aufschlußreich. Im Hinblick auf die Ich-Problematik wird im Gedicht eine Aporie deutlich, auf die die Lyrik nach der Jahrhundertwende allgemein hinsteuerte.

Das Wort "ich" findet sich im Text nicht²; durch die Anrede an ein Du ist aber ein anredendes Aussage-Ich suggeriert. Das Du ist als Person nicht faßbar: es erfüllt, wie das schon in Rilkes Neuen Gedichten häufig der Fall ist, die Funktion einer Eigenanrede des Aussage-Ich; dieses ist eine abstrakte Aussage-Instanz und nicht eine vorstellbare Figur wie etwa das Ich in Mörikes Gedicht, das man sich auf dem Hügel liegend veranschaulichen kann. So etwas ist beim Rilkeschen Gedicht schon deshalb nicht möglich,

-
- 1 Als einen "Höhepunkt der Sprachkrise Rilkes" bezeichnet Friedrich Wilhelm Wodtke das Gedicht, siehe F.W.W., Das Problem der Sprache beim späten Rilke, in: Orbis litterarum 11/1956, S. 64-109, Zitat S. 96. Ryan a.a.O. S. 99 betrachtet den Schluß des Gedichts als Ausdruck der "grundsätzlichen Unmöglichkeit, von dieser Position aus das Problem (gemeint ist die Vermittlung von Subjektivität und Objektivität) zu lösen".
 - 2 Die Zurückdrängung des Wortes "ich" ist verschiedentlich als Kennzeichen der modernen Lyrik beschrieben worden, besonders dezidiert von Kurt Leonhard, Moderne Lyrik, Bremen 1963, z.B. S. 45f.: "...bei den meisten führenden Dichtern ist die Vermeidung oder Tilgung des Wortes Ich seit spätestens 1912 eine vollzogene Tatsache". Als ein Hauptzeuge für die Verdrängung des Ich aus dem Gedicht gilt häufig T.S. Eliot. Rudolf Nikolaus Maier überschreibt in seinem Buch Das moderne Gedicht, Düsseldorf 1959 ein Kapitel sogar "Die Tragödie der Ich-Auflösung" (p.68) (und handelt die Problematik entsprechend poetisierend unwissenschaftlich ab). Umfassend zum Ich-Verlust Wylie Sypher, Loss of the Self in Modern Literature and Art, New York 1964 und Charles J. Glicksberg, The Self in Modern Literature, The Pennsylvania State University 1963 (weniger fundiert als Sypher), beide aber nicht speziell über Lyrik. Zentral für die moderne Krise des Ichbewußtseins ist Samuel Becketts Werk.

weil zwar wie bei den meisten bisher hier analysierten Gedichten von Natur und darauf bezogener Gefühls- und Bewußtseinserfahrung die Rede ist, die personale und die Landschaftsebene aber nicht auseinanderzuhalten sind. Schon die Wortfügung "Auf den Bergen des Herzens" zeigt die neuartige Synthese dieser Bereiche. Der Formulierung liegt noch die in der Landschaftslyrik immer wieder erscheinende Verbindung von Landschaftsschilderung und Selbstaussage zugrunde: im Betrachten der Gebirgslandschaft, so könnte man sagen, erfährt das Subjekt seine eigene existentielle Situation, und so wird die Landschaft zum Zeichen für das Eigene; diese Verbindung von Subjekt- und Objektsphäre geschieht aber nicht, wie gewöhnlich in der Lyrik der 150 vorangehenden Jahre, durch Vergleich oder Stimmungsbild, sondern durch sprachliche Verschränkung von Elementen der Landschaft und des Ich. Bei Mörike hat sich ein Ansatz dazu gefunden im Satz "Die Wolke wird mein Flügel", aber die Verbindung ist noch als Prozeß ausgedrückt, Subjektpol und Objektpol sind grammatikalisch noch als Prädikativ und Subjekt voneinander getrennt (bei Eichendorff fand sich noch grammatikalische Trennung in Subjekt und Objekt in der Formulierung: "O wunderbarer Nachtgesang...wirst die Gedanken mir"). Rilke setzt das Herz als Genitivattribut zu den Bergen; die Fügung "Berge des Herzens" kann damit weder zur Objekt- noch zur Subjektsphäre gezählt werden. Die gleiche Struktur zeigen "Gehört von Gefühl" und - etwas weniger deutlich - "Ortschaft der Worte". Diese Einzel-elemente sind Teil einer gleichartigen Gesamtstruktur, die durch eine generelle Verschmelzung von Landschaftsraum und Personalsphäre gekennzeichnet ist. Das Konkrete wird abstrakt als Benennung psychischer Erfahrung, wie diese umgekehrt konkretisiert wird in der Landschaftsvorstellung. Die Begriffe Subjekt und Objekt, die als gegenseitige Opposition konstituiert sind, verlieren durch die im Gedicht vorgenommene Vereinigung ihre Bestimmbarkeit. Nicht aufgehoben ist freilich die Perspektivität

der Aussage, deutlich etwa in den lokaldeiktischen Adverbien "hier" (Vers 6,15) und "dort" (Vers 1)¹, so daß doch noch Gebundenheit an einen subjektiven Standpunkt zu herrschen scheint. Man könnte deshalb zunächst versucht sein, ein Ich sinngemäß hinter dem "ausgesetzt" des ersten Satzes zu sehen, zumal in diesem Satz sowohl Subjekt wie finites Verb fehlen. Auf die "Ortschaft der Worte" kann sich jedenfalls das "ausgesetzt" nicht beziehen, das zeigen Vers 9f. ("Aber der Wissende? Ach, der zu wissen begann, / und schweigt nun, ausgesetzt auf den Bergen des Herzens.") und der Schluß: die Perspektivität des Gedichts beruht auf einem "hier auf den Bergen des Herzens" (Vers 15) und dem "dort", auf das geschaut wird ("siehe") und zu dem die "Ortschaft der Worte", das "letzte Gehöft" usw. gehören. Eine Einsetzung des Ich als Subjekt von "ausgesetzt" aber ist deshalb nicht möglich, weil sie sich nicht verträgt mit der Vorstellung von den "Bergen des Herzens": das Fehlen des grammatischen Subjekts und des finiten Verbs im ersten Satz ist vielmehr inhaltlich begründet in der Tatsache, daß Subjekt- und Objektsphäre nicht in gewohnter Weise auseinandergehalten werden können. Das wird auch deutlich durch Vers 9/10, wo das "ausgesetzt" dem Gliedsatz "der zu wissen begann,/und schweigt nun" zugeordnet und damit auf eine grammatische dritte Person bezogen ist. Die Perspektive im Gedicht geht also nicht von einer vorstellbaren Person aus, die innerhalb der entworfenen Vorstellungswelt ihren Ort hat, sondern entspricht einer Bewußtseinsstufe, von der her das Verhält-

1 Werner Günther spricht von der Wendung ins "Subjektiv-Aperspektivische", die "der spätere Rilke wohl am konsequentesten durchgeführt" habe, im Gegensatz zu der "am Objekt ausgerichteten, klassischen Proportionalität". Die Feststellung ist dahingehend zu korrigieren, daß von Rilke eine neue Perspektivität geschaffen wird, in der die "klassische" Subjekt-Objekt-Polarität überwunden ist. Vgl. Werner Günther, Weltinnenraum, Berlin/Bielefeld 1952, S. 279

nis von Ich und Welt in neuer Weise in den Blick kommt. Personale Identität ist im Gedicht in Aussageinstanz, personale Er-Bezeichnung, angeredetes Du und die Wörter "Herz", "Gefühl", "Hände" auseinandergefaltet. Rilke hat damit eine Tendenz weitergetrieben, die schon in Klopstocks Anrede an das eigene Herz und die eigenen Tränen angelegt und bei späteren Dichtern als Infragestellung der Ich-Identität faßbar ist. Im vorliegenden Gedicht wird offenbar, wie die Lyrik - in der Poetik seit Klopstock als subjektive Ausdrucksform verstanden - in der Moderne zugleich zum sprachlichen Ort wird, wo die Einheit des Subjekts auseinanderfällt¹. Die Verallgemeinerung des "Spezialen" in der Dichtung, von der Goethe schon gesprochen hat und die in der Theorie der "poésie pure" zur Behauptung einer völligen Differenz von empirischer Personhaftigkeit des Autors und lyrischer Aussage geführt hat, zeigt sich bei Rilke hier als Bildung eines Gedicht-Eigenraums mit dissoziierten und neu zusammengefügt personalen Elementen, die mit Teilen der Objektsphäre verschränkt werden. Damit ist auch aus der Verwendung lyrischer Landschaftsmotivik als Mittel subjektiver Aussage eine Konsequenz gezogen, indem nun Elemente der äußeren Welt ihren eigenständigen Vorstellungswert verlieren und in der Verbindung mit personenbezogenen Bezeichnungen einen neuen Anschauungsraum konstituieren. So können zum Beispiel Pflanzen und Tiere wie das "Kraut" und das "Bergtier" auf den "Bergen des Herzens" lokalisiert sein, - und es wäre falsch, diese Teile der Natur einfach als Symbole für seelische Elemente zu erklären

¹ Walter Höllerer stellt in Theorie der modernen Lyrik, Reinbek bei Hamburg 1965, S. 420 ff. die Aufspaltung des "lyrischen Ich" als bezeichnend für die moderne Lyrik und ihre Theorie dar. Michael Hamburger nennt in Die Dialektik der modernen Lyrik, München 1972 den "Identitätsverlust" als eine Voraussetzung für die moderne Lyrik (siehe bes. Kap. 3).

und damit die traditionelle Vorstellung einer Geschiedenheit von Objekt- und Subjektwelt noch zu retten (in diesem Sinne deutet zum Beispiel Bollnow in seiner Interpretation des Gedichts die genannten Motive als Bewußtseinstufen¹). Die Krisis der Ich-Erfahrung, wie sie im Gedicht sich manifestiert, wird verdeckt, wenn nicht eben der Verlust der Individualitätsvorstellung gesehen wird, der hier besagt, daß kein Ich mehr sich als einheitlicher Subjektpol im Gegensatz zum Äußeren erfährt. Formal kann in "Ausgesetzt auf den Bergen des Herzens" die Verbindung von Landschaftselementen und personaler Sphäre noch in ihrer Genese erkannt werden, da ihr ein durchschaubares poetisches Prinzip der syntagmatischen Zusammenfügung zugrunde liegt (zum Beispiel deutlich im Zusammenbringen der Subjekt- und Objektsphäre mit der Genitiv-Fügung). Aus dem Gedicht kann noch die Ansicht einer Berglandschaft mit Blick auf ein hochgelegenes Dorf, auf ein Gehöft noch weiter oben und die Gipfel mit dem kreisenden Raubvogel konstruiert werden. Zugleich aber ist durch die sprachliche Verbindung dieser Landschaftsmotivik mit der psychischen Aussage der erste, wesentliche Schritt in Richtung auf die vielberufene Dunkelheit moderner Poesie hin getan. Schon zeigt sich die Gefahr der intersubjektiven Unverständlichkeit: die Vorstellungswelt des Gedichts korreliert nicht mehr mit den gewohnten Erfahrungsstrukturen, aber der Leser, zunächst mit den 'signifiants' sprachlicher Zeichen konfrontiert, bleibt für das Verständnis auf den konventionellen Bezug auf 'signifiés', die nicht bloß aus dem Gedicht selbst erschlossen werden können, angewiesen. Bei anderen Dichtern hat der Versuch der Lösung dichterischer Sprache vom außertextlichen Bezug in den Jahren, in denen "Ausgesetzt auf den Bergen des Herzens" entstand, zu den ersten Formen konkreter Poesie geführt, in denen die inhaltliche Aussage gegenüber den

1 Bollnow a.a.O. S. 71 f.

formalen Aspekten zurücktritt und damit sowohl die Subjekt/Objekt- wie die Sprachproblematik in anderer, radikaler Weise angegangen ist. Rilke selbst hat in der Zeit um 1914 die Subjekt/Objekt-Problematik mit dem in der Forschung ausgiebig besprochenen Begriff des "Weltinnenraums" zu fassen versucht (das in diesem Zusammenhang wichtige Gedicht "Es winkt zu Fühlung..." ist ebenfalls im Sommer/Herbst 1914 entstanden)¹. Es handelt sich beim "Weltinnenraum" nicht darum, daß äußere Welt in symbolistischer Weise zum Zeichen für Inneres würde, sondern darum, daß das Äußere nicht mehr als das vom Subjekt Getrennte erfahren wird. Die Auflösung der Subjekt-Kategorie und des Individuumsbegriffs, wie sie am Anfang des 20. Jahrhunderts auch auf ganz anderen Gebieten, etwa im Vorstoß der Soziologie oder in der Tiefenpsychologie festzustellen ist, zeigt sich bei Rilke in der Erfahrung der Scheinhaftigkeit einer Grenze, die nach gängigem Verständnis eigenes Ich und äußere Welt trennt.

Durch Perspektivität und Anredegestus ("siehe", "erkennst du's") ist trotz der Esoterik im Gedicht eine Rezeptionshaltung angelegt, die den Leser in den sprachlichen Prozeß hineinnimmt. Die Identifikation, die in anderen Gedichten durch die lyrische Ich-Deixis angelegt ist, besteht hier in einer Übernahme der im Text angelegten Sehrichtung. Damit ist vermieden, daß der Gedichtinhalt Objektcharakter erhält. Durch die Aneignung der Gedicht-Perspektive vollzieht der Leser die Auflösung der Grenze zwischen Objekt- und Subjektsphäre und die Desintegration der personalen Identität mit. Diese Einbeziehung des Lesers bei

¹ Siehe ferner vor allem das Gedicht "Durch den sich Vögel werden...", die Entwürfe "Vor Weihnachten 1914" (Rilke, Sämtliche Werke, hg. v. E. Zinn, Bd. 2, Wiesbaden 1956, S. 427 ff.), den Brief an Lou Andreas-Salomé vom 20. 2. 1914, die beiden 1913 entstandenen Prosatexte "Erlebnis". Aus der Forschungsliteratur z.B. Allemann a.a.O. S. 279 et passim; Günther a.a.O. passim.

einem Gedicht, das nicht durch topische oder formelhafte Elemente allgemeinen Charakter trägt - wie weitgehend etwa romantische Lyrik - , hat allerdings etwas Gewalt-sames: vom Leser wird der Mitvollzug einer spezifischen, nicht durch poetische Tradition vermittelten Erfahrung verlangt. In der Rilke-Rezeption hat dies mit dazu beigetragen, daß sowohl sehr stark identifizierendes wie (vor allem neuerdings) ablehnendes Leserverhalten¹ einander gegenüberstehen. Die Intersubjektivität ist nicht mehr gesichert durch gemeinsame Erfahrung von Objektwelt, sondern bloß möglich durch den Mitvollzug der Identitätsproblematik eines Subjekts, die auch die Objektwelt affiziert hat (so daß Landschaft nicht mehr eigenständig im Gedicht erscheinen kann). Die Entwicklung der abstrakten Malerei zeigt zu gleicher Zeit in der ausdrücklichen Transformation des Gegenständlichen eine parallele Erscheinung, - in der erzählenden Literatur ist ein verwandter Vorgang in der Auflösung des traditionellen Subjekt-Objekt-Bezugs vor allem im Werk von Joyce und Kafka festzustellen².

Daß Rilke an die Grenze der Verständlichkeit vorstößt, wird im Gedicht durch ein Offenbleiben der thematischen Aussage manifest. Das nachdrückliche doppelte "siehe" in Vers 1 und 2 und die Frage "erkennst du's" in Vers 4 verweisen über das sprachlich Benannte hinaus. In Vers 6 und 11 wird durch das Adverb "wohl" eine bestimmte Festlegung auf das Ausgesagte vermieden, und die nur halbe Antwort auf die Frage "Aber der Wissende?" zeigt ein Scheitern weiterführender Aussage an. Die zweimalige

1 Zur Entfremdung gegenüber Rilke in der literaturwissenschaftlichen Rezeption vgl. Diskussion zu "In Sachen Rainer Maria Rilke", in: Sprache im technischen Zeitalter 1965/66, S. 27-38

2 Dazu vgl. z.B. Theodor W. Adorno, Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman, in: Noten zur Literatur 1, Frankfurt/M 1958, S. 61-72

Wiederkehr des ersten Satzes bedeutet in diesem Rahmen ein jeweiliges Zurückfallen in die Ausgangsvorstellung, über die das Gedicht nicht hinauskommt. Der Schluß, das Abbrechen mit einer Variation dieses Satzes, kann als endgültiges Eingestehen der Vergeblichkeit weiterführender Aussage verstanden werden; das Fragmentarische ist damit als Gehalt des Gedichts gerechtfertigt.

Bei den meisten oben analysierten Gedichten entstand dadurch, daß ein Ich oder ein Wir bei einem Gang in der Landschaft vorgestellt wird, eine Temporalität des Dargestellten; in "Ausgesetzt auf den Bergen des Herzens" gibt es keine solche zeitliche Abfolge. Dem Gedicht fehlt der Aspekt eines Berichts über ein zu einem bestimmten Zeitpunkt stattfindendes Geschehen (Mondnachtwanderung bei Eichendorff usw.). Deshalb wirkt es als unmittelbare existentielle Aussage ohne Distanz zur dargestellten Situation (bei Goethe etwa war solche Unmittelbarkeit am Schluß erreicht). Eine Vorstufe dazu findet sich in den analysierten Gedichten von Klopstock und Hölderlin: am Anfang der "Künftigen Geliebten" besteht in bezug auf die Situation des "Singens" eine ähnliche Unmittelbarkeit. Bei Hölderlin bestimmt sie das ganze Gedicht, nur daß im Gegensatz zu "Ausgesetzt auf den Bergen des Herzens" ein Fortschreiten in der inhaltlichen Aussage stattfindet (weshalb Rilke in dem ebenfalls im September 1914 entstandenen Gedicht "An Hölderlin" diesen rühmt mit den Worten: "O du wandelnder Geist, du wandelndster"). Diese Parallele wirft ein Licht auf die poetologische Bedeutsamkeit von Rilkes intensiver Beschäftigung mit Klopstock und Hölderlin im Jahre 1914¹. Andererseits wird der Bezug

¹ Dazu Friedrich Wilhelm Wodtke, Rilke und Klopstock, Diss. Kiel 1948; Werner Günther, Rilke und Hölderlin, in: W.G., Weltinnenraum, Berlin 1952, S.226-254 (auch Hölderlin-Jahrbuch 1951); Herbert Singer, Rilke und Hölderlin, Köln 1957; Briefe Rilkes an Norbert von Hellingrath vom 24.7.1914, an Anna Freifrau von Münchhausen vom 29.8.1914, an Frau von Hellingrath vom 26.10.1914

zur existentialistischen Philosophie, die den Blick vom Seienden aufs Sein und seine Bedingungen gewendet hat, deutlich, da auch im Gedicht von der Jeweiligkeit einer bestimmten Situation und der Gestalthaftigkeit des Subjekts abstrahiert zu sein scheint. Wie in der Philosophie entsteht dabei die Problematik, daß die grundsätzliche existentielle Aussage dennoch die Abstraktion von konkreter Erfahrung unter bestimmten Bedingungen ist. Rilkes persönliches Erleben (in bezug auf das vorliegende Gedicht etwa das des "Ausgesetzt"-Seins¹) ist das notwendige Medium für die Verwandlung der objektiven Erscheinungswelt in die Herzlandschaft des Gedichts. Indem das individuell Bedingte zum existentiell Allgemeinen erklärt wird, droht der Dichter durch das poetische Werk einer Hochstilisierung zu unterliegen², wie das - zum Teil von Rilke selbst gefördert - die Rezeption seiner Werke gezeigt hat. Wenn die Lyrik im 19. Jahrhundert eine Tendenz zu allgemeiner Verfügbarkeit zeigte (bei Brentano etwa programmatisch gewollt), wird sie bei Rilke wieder wie bei Klopstock und Hölderlin das Produkt des besonderen Einzelnen, nur daß in einem Gedicht wie "Ausgesetzt auf den Bergen des Herzens" solcher Anspruch zugleich als paradox erscheint, indem das Gedicht selbst Identitätsverlust signalisiert. Eben dies aber ist ein Moment seiner Wahrheit: Hypertrophie und Krise des bürgerlichen Individuumsbegriffs, wie sie für die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts kennzeichnend sind, werden so im Gedicht offenbar.

1 Dafür sind die kurz nach dem hier analysierten Gedicht entstandenen Verse für Lulu Albert-Lasard aufschlußreich: "Einmal noch Bergen ringt,/ Duft der Täler..." Siehe z.B. Rilke, Sämtliche Werke, a.a.O. S. 220. Zur Entstehungssituation dieser Verse Else Buddeberg, Rainer Maria Rilke, Stuttgart 1955, S. 319 und Schwerte a.a.O. S. 302

2 Dazu vgl. Holthusen zum späten Rilke: "Man kann das, was hier an Stelle der Religion getreten ist, nicht anders nennen als einen persönlichen Mythos: den Mythos des monistischen Gefühls." Hans Egon Holthusen, Der späte Rilke, Zürich 1949, S. 40

10. G. TRAKL "KLAGE (SCHLAF UND TOD...)"

- Schlaf und Tod, die düstern Adler
Umrauschen nachklang dieses Haupt:
Des Menschen goldnes Bildnis
Verschlänge die eisige Woge
- 5 Der Ewigkeit. An schaurigen Riffen
Zerschellt der purpurne Leib
Und es klagt die dunkle Stimme
Über dem Meer.
Schwester stürmischer Schwermut
- 10 Sieh ein ängstlicher Kahn versinkt
Unter Sternen,
Dem schweigenden Antlitz der Nacht.

September 1914 entstanden¹

Das Gedicht "Klage" ist vermutlich das zweitletzte Gedicht von Trakl. Für die Erarbeitung der Struktur des lyrischen Ich ergibt sich wie beim Rilkeschen "Ausgesetzt auf den Bergen des Herzens" die Schwierigkeit, daß das Wort "ich" im Gedicht nicht vorkommt, der Gedichtinhalt aber trotzdem von persönlicher Erfahrung des Dichters bestimmt ist. Die Bilder des Gedichts entsprechen den traumatischen Erlebnissen und Vorstellungen Trakls, von denen man durch Lebenszeugnisse weiß.

Die inhaltliche Grundaussage des Gedichts ist die eines Untergangs, der in dreifacher Variation genannt wird:

1 Interpretationen des Gedichts: Herbert Lehnert, Struktur und Sprachmagie, Stuttgart 1966, S. 112-116.
Herbert Lindenberger, Georg Trakl, New York 1971, S. 133-135. Eduard Lachmann, Kreuz und Abend, Salzburg 1954, S. 175-177 (überholt).

- "des Menschen goldnes Bildnis verschlänge die eisige Woge der Ewigkeit"
- "der purpurne Leib" "zerschellt"
- "ein ängstlicher Kahn versinkt".

Eine gewisse Parallele zur Grundfigur des Untergangs ist ferner in den Eingangswörtern zu sehen, wo das "Haupt" mit den "düstern Adlern" und dem "Schlaf und Tod" in Verbindung gebracht ist. Es ist anzunehmen, daß von der Genese des Gedichts her gesehen das jeweilig einzelne, "Haupt", "Bildnis", "Leib", "Kahn" sich auf die Person Trakls bezieht. Parallelen in anderen Gedichten und die aus Entwürfen zu Gedichten zu erschließende Schaffensweise Trakls legen eine solche Annahme nahe¹. Die direkte Ich-Deixis aber ist vermieden; die Wörter "Haupt", "Bildnis", "Leib" und "Kahn" haben sich noch stärker als die Wörter "Herz", "Gefühl" und "Worte" bei Rilke vom Bezug auf ein einheitliches Subjekt gelöst. Während bei Rilke noch das äußere Landschaftsbild als Metapher für den umfassenden seelisch-geistigen Bereich eines Subjekts verstanden werden konnte und der Landschaftsraum so zum innerlichen Raum wurde, ist bei Trakl alles Innere nach außen getreten und zum visionären Bild geworden.

Besonders auffällig im Rahmen der Ich-Problematik ist der Ausdruck "dieses Haupt" im einleitenden Satz: das Demonstrativum "dieses" bezieht sich nicht auf etwas schon Genanntes und scheint deshalb über das Gedicht hinauszudeuten im Sinne der außertextlichen Deixis. Aber ein Bezugsrahmen, innerhalb dessen dieser Verweis einen Sinn haben könnte, fehlt. Es entsteht also hier wie beim Wort "ich" in anderen Gedichten eine Leerdeixis, durch die die Aussage sich von ihrer Gebundenheit an einen bestimmten

¹ Zu den "Selbstbezeichnungen" im Gedicht: Lehnert a.a.O. S. 114; Lindenberger a.a.O. S. 133; Hartmut Müller, Formen moderner deutscher Lyrik, Paderborn 1970, S. 15

Realitätsbezug loslöst und allgemeinere Bedeutung erlangt. Das deiktische "dieser" impliziert (ebenso wie das "sieh" in Vers 10) zugleich einen Zeigenden, der mit der Aussageinstanz zusammenfällt. Das Gedicht beinhaltet also ein Zeigen auf Dinge, die eine verwandelte Selbstbezeichnung sind.

Während im Demonstrativum von Vers 2 durch die Leerdeixis der Selbstbezug noch möglich bleibt, ist er im folgenden ganz im poetischen Bild aufgegangen. Der Ausdruck "des Menschen goldnes Bildnis" kann in ein ganzes Spektrum von Bedeutungen aufgefächert werden: Trakl benennt hier sein eigenes Menschsein, sofern es teilhat an der Reinheit; zugleich ist diese Reinheit als verlorene thematisch, da sie nur noch als "Bildnis" erscheint (das hängt mit dem für Trakl grundlegenden Motiv des Sündigwerdens zusammen); im "goldnen Bildnis" ist aber zugleich ein Idealbild des Menschen schlechthin genannt. Angst vor eigenem Untergang¹, vor dem Untergang menschlicher Reinheit oder gar des Menschengeschlechts überhaupt, persönliche Schuldproblematik und Angstvision im Zusammenhang mit dem 1. Weltkrieg sind hier zusammengebracht.

Ähnlich vieldeutig ist der Satz "An schaurigen Riffen zerschellt der purpurne Leib" in Vers 5/6. Im Gegensatz zur idealisierenden Tendenz der Worte "des Menschen goldnes Bildnis" liegt hier eine Konkretion vor: mit "Riff" und "Leib" ist kreatürlicher Untergang bezeichnet, der nicht mehr nur im Konjunktiv als Angstvorstellung (wie bei "verschlänge"), sondern als tatsächliches Zerschellen (im Indikativ) genannt ist. Statt des Adjektivs "golden" steht "purpurn", das bei Trakl die Konnotation des gewalt-

¹ Das Gedicht hat Trakl am 27. Okt. 1914 an v. Ficker gesandt. Im Brief spricht sich deutliche Todesahnung aus.

samen irdischen Todes besitzt¹. Solche Gegenüberstellungen zeigen, wie der Sinn der Aussagen in Trakls Gedicht sich durch die wechselseitige Erhellung der Wörter durch inner-textliche Oppositionen (z.B. golden - purpurn) und Parallelen konstituiert. Die Ebene der signifiés der einzelnen Wörter ist dem Leser nur beschränkt verfügbar, erst der Zusammenhang im Gedicht, oft auch erst die Parallelen zu anderen Gedichten erschließen die Bedeutung². Diesem allgemeinen Charakteristikum der semantischen Struktur bei Trakl entspricht die Vermeidung der Ich-Deixis: es entsteht nicht die Suggestion eines Autorbezugs, wie das im 19. Jahrhundert gewöhnlich der Fall ist.

Im letzten Teil des Gedichts ist im "Kahn" (Vers 10) eine aufgehobene Selbstbezeichnung zu vermuten. Durch das Adjektiv "ängstlich", das eine psychische Regung von Lebewesen bezeichnet, unterliegt er nicht ganz der reinen Objektivität³.

Wahrscheinlich liegt auch in "stürmischer Schwermut" (Vers 9) eine transformierte Selbstbezeichnung vor, zumal das

-
- 1 Die Farben in der Dichtung Trakls sind in der Literatur immer wieder besprochen worden. Zu "purpurn" siehe z.B. Lehnert a.a.O. S.114; Heinrich Goldmann, *Katabasis*, Salzburg 1957, S.39f.; Kurt Mautz, *Mythologie und Gesellschaft im Expressionismus*, Frankfurt/M 1961, S.345f. Der semantischen Forschung dient heute Heinz Wetzel, *Konkordanz zu den Dichtungen G. Trakls*, Salzburg 1971
 - 2 Zur Loslösung der Sprache in Trakls Gedichten vom Bezug auf Außersprachliches vgl. vor allem Wolfgang Preisendanz, *Auflösung und Verdinglichung in den Gedichten Georg Trakls*, in: *Immanente Aesthetik - ästhetische Reflexion*, hsg. v. W. Iser, München 1966, S. 227-261
 - 3 Preisendanz hat Parallelen des Traklschen Kahnmotivs zur Lyrik der Empfindsamkeit aufgezeigt, z.B. "Ach, auf der Freude sanftschimmernden Wellen / Gleitet die Seele dahin wie der Kahn" bei F.L. Graf zu Stolberg oder "Dann, Lebensnachen, gleite, gehaltnerm Laufs, / Wie Schwäne sanft auf spiegelnder Woge fort" bei Matthiesson. Siehe Preisendanz a.a.O. S. 258

Gedicht als Aussage eines Schwermütigen bezeichnet werden kann und auch die "düstern Adler", die das "Haupt" "um-rauschen", eine solche Bedeutung zu haben scheinen. Hinter dem Wort "Schwester" ("Schwester stürmischer Schwermut") steht Trakls eigene Schwester, wie das übrige Werk Trakls und die Biographie zeigen können¹; es entsteht dabei eine zusätzliche Dimension der Bedeutung von "Schwermut", indem das poetische Motiv der geschwisterlichen Bindung von einer durch das Inzest-Erlebnis ausgelösten Schwermut bestimmt ist. Aber wiederum widerspricht die biographische Deutung dem, was durch die poetische Gestaltung intendiert ist: der psychische Zustand der Schwermut hat sich in der Bedeutungsstruktur des Gedichts von der Person losgelöst. Als Genetivattribut zur Schwester verhindert die "stürmische Schwermut" auch den direkten Bezug zum Aussage-Ich, der etwa durch eine Formulierung "sieh, Schwester" ohne Attribut gegeben wäre.

Nicht mehr rückführbar auf einen Träger ist die "dunkle Stimme" in Vers 7. Parallelen zu anderen Gedichten legen die Erklärung nahe, die Stimme sei die Stimme der Schwester. Sie könnte sich aber auch wieder auf das sprechende Subjekt beziehen, wodurch die Äußerung dieser Stimme dann zugleich das Gedicht wäre. Aber wieder zielen solche Er-

¹ Das Schwester-Motiv wird in der Trakl-Literatur immer wieder besprochen. Besonders ausführlich bei Goldmann a.a.O. S. 122-155; ferner Jost Hermand, Der Knabe Elis, in: J.H., Der Schein des schönen Lebens, Frankfurt/M 1972, S. 266-278, bes. S. 274-276; Theod. Spoerri, Georg Trakl, Bern 1954, S. 39 ff. (biographisch-psychologischer Aspekt). Spoerri weist nachdrücklich auf die Ähnlichkeit zwischen Georg und Grete Trakl hin. Zur Identifikation Trakls mit seiner Schwester vgl. auch Gunilla Bergsten, Georg Trakls traumatischer Kode, in: Studia Neophilologica, Bd. 43/1971, S. 333-361, bes. S. 336 + 348. In Trakls Schwermotiv spielt hinein, was Kenneth Burke, Dichtung als symbolische Handlung, Frankfurt/M. 1966, S. 46 generell vom Inzestmotiv in der Literatur sagt: es symbolisiere in gewisser Weise eine "mystische Vereinigung mit dem eigenen Ich".

klärungen am Gedicht vorbei, weil in ihm eben gerade keine solche Beziehung hergestellt ist. Der Leser sieht sich mit Aussagen konfrontiert, die weder direkten Bezug auf ein Aussage-Ich noch auf bestimmt faßbare andere Personen- und Objektvorstellungen haben. Beim Rilkeschen Gedicht war noch ohne Schwierigkeit eine Berglandschaft extrapolierbar, denn die Loslösung von den gewohnten, über die geschaute Realität vermittelten Vorstellungen war als Prozeß in der poetischen Technik erkennbar und somit mitvollziehbar, der Gedichtstext damit aufschlüsselbar. Bei Trakl ist das in dieser Weise nicht mehr möglich, die einzelnen inhaltlichen Elemente treten im Gedicht in einen Zusammenhang, der nicht mehr als Widerspiegelung äußerer Wirklichkeit aufgefaßt werden kann. So bleibt es auch unerfindlich, ob hinter Kahnfahrt und Sternenmotiv, die oft in Trakls Werk im Zusammenhang mit der Schwester und der Schuldproblematik auftauchen, die biographische Erfahrung einer Kahnfahrt steht; im Gedicht erscheinen die Wörter losgelöst von solcher Zuweisbarkeit und konstituieren einen eigenen Zusammenhang¹. Damit ist eine in den bisherigen Gedichten noch nicht festgestellte Autonomie der dichterischen Vorstellungswelt erreicht, die als Loslösung psychischer Erfahrungskomplexe von ihrem Anlaß erklärt werden kann. Trakl hat in den späten Gedichten nicht bewußt bestimmte Erfahrungssituationen verschlüsselt, sondern ihm standen die Vorstellungskomplexe bereits in einer gewissen Selbständigkeit zur Verfügung, und eben deshalb konnte Früheres (z.B. die persönliche Inzest-Problematik) durch das aktuelle Kriegsgeschehen eine Steigerung erfahren, in der die verschiedenen Aspekte sich vereinigen. Für das Gedicht geschieht damit ein

1 Norbert Hormuth, Sprachwelt und Wirklichkeit; Die Struktur der lyrischen Eigenwelt in den Gedichten Georg Trakls, Diss. Freiburg 1963, operiert mit Käte Hamburgers Begriff des lyrischen Ich und zeigt von da ausgehend, wie Trakls Gedichte allem "Zufälligen, Akzidentiellen und Augenblickhaften" enthoben sind (Zitat S. 179).

Doppeltes: es ist einerseits in seiner Abhängigkeit von der Trakl eigenen Vorstellungsstruktur extrem subjektbestimmt, andererseits ist der Autorbezug im Gedicht getilgt, so daß zugleich der Schein einer Objektivität entsteht, die allerdings nicht vom Bezug auf außertextliche Realität her definiert, sondern vom Gedicht selbst verbürgt scheint¹. Wenn also in der Lyrik der Goethe-Zeit Ich und Welt (letztere meist als Landschaft) bei aller gegenseitigen Verbindung noch in ihrer Verschiedenartigkeit im Gedicht erscheinen, so ist bei Trakl eine Vereinigung dadurch geleistet, daß Ich-Bezug und Verweis auf die Objektwelt eliminiert sind und eine dichterische Unmittelbarkeit jenseits der Subjekt/Objekttrennung entsteht. Die sprachlichen Bilder wirken als eigene Entität²: Die

-
- 1 Dieses Charakteristikum macht Benno von Wiese für die "Lyrik der Gegenwart" generell geltend, etwa in der Formulierung: "Mehr und mehr ist die Selbstbehauptung des lyrischen Subjekts nur noch im Glauben an das Wort möglich." Benno von Wiese, Die deutsche Lyrik der Gegenwart, in: Deutsche Literatur in unserer Zeit, mit Beiträgen von W. Kayser..., Göttingen 1959, S. 32-57, Zitat S. 36. Mit dieser Problematik hängt auch der Begriff der 'Chiffre' zusammen, wie ihn etwa Killy anhand von Trakls Gedichten entwickelt; vgl. Walter Killy, Wandlungen des lyrischen Bildes, Göttingen 1961, S. 128.- Für programmatische Äußerungen expressionistischer Autoren ist die doppelte Forderung nach Subjektivierung und Entindividualisierung typisch, vgl. Theo Meyer, Kunstproblematik und Wortkombinatorik bei Gottfried Benn, Köln 1971, S. 44 ff.
 - 2 Die reichen Untersuchungen zur Metaphorik bei Trakl handeln von diesem Problem; vgl. z.B. den Begriff der "Totalmetaphorik" bei Klaus Simon, Traum und Orpheus, Salzburg 1955 oder die Beschreibung der Metapher im Spätwerk Trakls als "Grundvorgang der Dichtung" bei Regine Blass, Die Dichtung Georg Trakls, Berlin 1968, S. 187. Dazu gehört auch das "Fremdwerden" des Worts, wie es etwa als allgemeines Kennzeichen moderner poetischer Situation Jean-Paul Sartre in Qu'est-ce que la littérature? beschrieben hat: "sie (die Krise der Poesie) äußerte sich zunehmend in der Entpersönlichung des Schriftstellers den Wörtern gegenüber...in diesen fremdartigen Spiegeln brachen sich der Himmel, die Erde und sein eigenes Leben; und am Ende wurden sie selber Dinge oder vielmehr das dunkle Herz der Dinge". Zitiert nach Ars poetica; Texte von Dichtern des 20. Jahrhunderts zur Poetik, hsg. v. B. Allemann, Darmstadt 1966, S. 304. Vgl. ferner den sog. Chandos-Brief von Hofmannsthal.

Schwester ist keine bestimmte Person mehr, auch nicht die Schwester des Dichters, sondern gleichsam Schwester schlechthin. Damit gerät die Sprache der Dichtung in die Nähe der Mythologie, die hier freilich ihren Ausgangspunkt im ganz persönlichen Erleben eines einzelnen genommen hat und die sich nur durch das dichterische Wortwerden zu einem Allgemeinen stilisiert: Der extreme Subjektivismus schlägt in Mythologie mit objektivem Anspruch um¹. Weil in der radikal subjektbezogenen Lyrik innerer, traumhafter Bilder von der äußeren Welt abgesehen ist, hält sich auch nicht deren Gegenpol, die subjektive Einheit: Diese findet keine Grenze mehr an Objektivem, von dem her sie ihre Abgrenzung erfährt. Diesen dialektischen Umschlag hat T. W. Adorno bei Kafka dargelegt², er findet sich wieder in der existentialistischen Philosophie. Der Träger des in den Objektivismus umgeschlagenen Subjektivismus wird das Wort, das für den Autor die Funktion gewinnt, in erfahrener chaotischer Unordnung eine neue Ordnung zu verbürgen. Das gilt von Trakls und Kafkas persönlichem Verhältnis zum literarischen Schaffen, es gilt vom Anliegen des Existentialismus, gilt selbst von der nationalsozia-

1 Dazu vgl. u.a. Eckhard Philipp, Die Funktion des Wortes in den Gedichten Georg Trakls, Tübingen 1971, S. 104-108. Interessant ist eine Konfrontation mit der psychologischen Kulturkritik Harold Linckes, Wirklichkeit und Illusion, in: Psyche, Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen, 26, 1972, S. 821-852; nach Lincke stellen die kulturellen Werte "Gemeinsamkeiten im Zwischenbereich des illusionären Erlebens her". Die Gefahr, die Trakls Dichtung streift, findet sich benannt in den Worten: "Wenn eine Gesellschaft dem Illusionären keinen genügenden (zeitgerechten) Ausdruck mehr zu geben vermag, wenn die verbindlichen und verbindenden Gemeinsamkeiten schwinden, verliert der Einzelne..., die gemeinsamen Illusionen zerfallen in individuelle Phantasie- und Wahnbilde."

2 Theodor W. Adorno, Aufzeichnungen zu Kafka, in: T.W.A., Prismen, Frankfurt/M 1955, bes. S. 328 (auch in: Die Neue Rundschau 64/1953). Bei Strawinsky zeigt Adorno einen Übergang von Individualismus zu Archaik als fragwürdige Manipulation; Theodor W. Adorno, Philosophie der neuen Musik, Frankfurt/M 1958, S. 149-168

listischen Propagandasprache, in der der gleiche Vorgang zum Mittel der Massenverführung pervertiert. Bei Trakl wie bei Kafka fehlt jeder Gestus des Beherrschens: Das Wort ist für Trakl zwar ein Ordnen der ihn bestürmenden inneren Bilder, aber es ist Halt für ihn und nicht Ordnung, die er anderen aufdrängen will. Die Sprache bleibt Zeugnis des Erleidens: Da der Umschlag des Subjektiven ins Objektive ein erlittener ist, fehlt auch der Gestus der Verkündigung, der bei Rilke etwa in den Sonetten an Orpheus feststellbar ist und der bei der Empfindlichkeit des heutigen Lesers gegenüber verkündigender Dichtung und bewußter Gefühlsevokation ein wesentlicher Grund sein dürfte, warum Trakl wie Kafka in der literarischen Rezeption Rilke aus seiner einst beherrschenden Stellung verdrängt haben.

Die Entpersönlichung der dichterischen Sprechweise ist bei Trakl als konsequent immer stärker verwirklichte poetische Methode zu fassen¹, wofür auch die bekannte Äußerung Trakls im Brief an Buschbeck vom Spätherbst (?) 1911 Zeugnis ist:

1 Das Problem der Entpersönlichung, des Zurücktretens des Ich ist in der Trakl-Literatur immer wieder behandelt worden. Vgl. z.B. Rudolf Dirk Schier, Die Sprache Georg Trakls, Heidelberg 1970, S. 11-14 et passim; Simon a.a.O. S. 129 ff.; auch Kurt Leonhard, Moderne Lyrik, Bremen 1963, S. 106 ff.; Christoph Eykman, Die Funktion des Häßlichen in der Lyrik Georg Heyms, Georg Trakls und Gottfried Benns, Bonn 1965, S. 97-99. Sehr früh hat schon Oskar Walzel nachdrücklich auf das Zurückdrängen des Wortes "ich" bei Trakl hingewiesen, vgl. Oskar Walzel, Schicksale des lyrischen Ichs (Erstveröffentlichung 1916), in: O.W., Das Wortkunstwerk, Darmstadt 1968 (Neudruck), S. 260 ff. Zum generellen bewußtseinsgeschichtlichen Hintergrund ist Musils "Mann ohne Eigenschaften" interessant, wo die Entindividualisierung ein Grundthema ist; vgl. etwa: "Hat man nicht bemerkt, daß sich die Erlebnisse vom Menschen unabhängig gemacht haben?... Wahrscheinlich ist die Auflösung des anthropozentrischen Verhaltens ...endlich beim Ich selbst angelangt." Robert Musil, Der Mann ohne Eigenschaften, Hamburg 1952, S. 150 (Kap. 39 im 1. Buch).

"...Anbei das umgearbeitete Gedicht. Es ist umso viel besser als das ursprüngliche als es nun unpersönlich ist, und zum Bersten voll von Bewegung und Gesichtern. Ich bin überzeugt, daß es Dir in dieser universellen Form und Art mehr sagen und bedeuten wird, denn in der begrenzt persönlichen des ersten Entwurfs..." Wenn im Rilkeschen Gedicht noch eine bestimmte Perspektivität in der Sprechweise bestand, so ist eine solche bei Trakl nicht mehr vorhanden. Der Leser kann deshalb nicht in identifikationsartigem Hineinversetzen die Perspektive des Gedichts sich aneignen, sondern erfährt eine unvermittelte Konfrontation mit den Wörtern und Sätzen. Indem das Psychische nicht im Bezug aufs Äußere schrittweise entwickelt wird (wie bei der goethezeitlichen Landschaftslyrik in deutlichster Form), sondern immer schon in die sprachlichen Bilder eingegangen ist, erweist es sich nicht mehr bloß als etwas sich Ereignendes, sondern scheint zu urbildhafter Form geronnen zu sein¹. Die Entindividualisierung führt zu Ausdrucksformen und -inhalten, die als Ausdruck psychischer Prozesse wirken, bei denen die Ich-Instanz im Sinne der Freudschen Psychologie ihre regulierende, vermittelnde Funktion verloren hat: deshalb die Nähe solcher Dichtung zu Traum, Drogenrausch und psychischer Krankheit.

Der Versuch der deutschen Lyriker seit dem späten 18. Jahrhundert, das Gedicht zum Ausdruck der Subjektivität und diese damit zugleich über die Gedichtrezeption zur Intersubjektivität zu machen, hat bei Trakl eine äußerste Form erreicht, in der Subjekt und intersubjektive Verbindlichkeit gleichzeitig zu entschwinden drohen. Die Gefahr der Selbstentfremdung, die die subjektive deutsche Lyrik begleitet, führt bei Trakl zum Gedicht, in dem das

¹ Zu diesem Aspekt siehe vor allem Blass, die a.a.O. S. 126 et passim mit dem Begriff "Urbild" operiert und S. 183 et passim die Entwicklung zu einer "Subjekt-Objekt-Einheit" zeigt.

Ich zum geschauten Gegenüber in einer ins Umfassende gesteigerten visionären Konstellation geworden ist. Selbst in Rilkes noch bewahrter Perspektivität hat sich Selbstvergewisserung des Subjekts als res cogitans erhalten, in Trakls Gedicht ist die Ich-Identität ausgeliefert an eine poetische Vorstellungswelt, in der das Ich von sich nicht mehr Ich sagen kann.

11. B. BRECHT "DIE NACHTLAGER"

Ich höre, daß in New York
An der Ecke der 26. Straße und des Broadway
Während der Wintermonate jeden Abend ein Mann steht
Und den Obdachlosen, die sich ansammeln
5 Durch Bitten an Vorübergehende ein Nachtlager verschafft.

Die Welt wird dadurch nicht anders
Die Beziehungen zwischen den Menschen bessern sich nicht
Das Zeitalter der Ausbeutung wird dadurch nicht verkürzt
Aber einige Männer haben ein Nachtlager
10 Der Wind wird von ihnen eine Nacht lang abgehalten
Der ihnen zugedachte Schnee fällt auf die Straße.

Leg das Buch nicht nieder, der du das liesest, Mensch.

Einige Menschen haben ein Nachtlager
Der Wind wird von ihnen eine Nacht lang abgehalten
15 Der ihnen zugedachte Schnee fällt auf die Straße
Aber die Welt wird dadurch nicht anders
Die Beziehungen zwischen den Menschen bessern sich dadurch nicht
Das Zeitalter der Ausbeutung wird dadurch nicht verkürzt.

1931 entstanden¹

"Die Nachtlager" zeigen eine grundsätzlich andere Struktur als die in den beiden vorigen Kapiteln besprochenen Gedichte Trakls und Rilkes. Der erste Satz beginnt mit einem "ich"; es ist das einzige Vorkommen dieses Worts im Gedicht. Das Ich figuriert als Berichterstatter und ist Teil des Gedichtinhalts, der nach dem "Ich höre" ausgesagt

1 Die ausführlichste Deutung des Gedichts stammt von A. Erck/K. Gräf, Brechts Gedicht "Die Nachtlager", in: Weimarer Beiträge 13, 1967, S. 228-245; weitere Interpretation: Klaus Schumann, Der Lyriker Bertolt Brecht, Berlin DDR 1964, S. 260-263. Zum Gedicht ferner Volker Klotz, Bertolt Brecht, Bad Homburg v.d.H. 1971, S. 87 ff; Walter Jens, Poesie und Doktrin, in: W.J., Statt einer Literaturgeschichte, Pfullingen 1962, S. 227-258, zum Gedicht S. 250 f.

ist. Man hat in der Brecht-Literatur von der "traditionistischen Funktion" dieses Ich gesprochen, eben weil es als Übermittler fungiert¹. Es liegt im Gegensatz zu allen bisher besprochenen Gedichten also keine Aussage eines Subjekts über sich selbst vor (sogar bei Rilke und Trakl war trotz der Eliminierung der Ich-Deixis zu erkennen, daß das Gedicht eine Transformation einer Selbstaussage ist). Zugleich fehlt jeder monologische Charakter. Im Sinne herkömmlicher Auffassungen könnte deshalb der Begriff lyrisches Ich als irrelevant für das Gedicht betrachtet werden². Wenn das lyrische Ich aber nicht auf eine bestimmte Form des Ich-Sagens im Gedicht bezogen wird, sondern jeden Ich-Bezug, sofern er im Gedicht vorkommt, bezeichnen soll, so ist seine Verwirklichung in den "Nachtlagern" als ein besonderes Modell des lyrischen Ich-Sagens zu verstehen.

Durch das einleitende "Ich höre" wird der Gedichtinhalt aktualisiert: Es entsteht der Schein, als ob das Gedicht-Ich eben 'jetzt' eine Meldung erführe, die es durch das Gedicht weitergibt³. Bericht ist freilich nur die erste Strophe, die beiden folgenden sind Kommentar und implizieren einen Kommentierenden, welcher dem Ich der ersten Strophe entspricht. Indem Brecht den Kommentar auf den durch das aktualisierende "Ich höre" eingeleiteten Bericht folgen läßt, demonstriert er zugleich, wie Einsicht nicht von irgendwoher kommt, sondern durch konkrete Erfahrung veranlaßt wird. Ein kleines Stück materialistische Erkenntnistheorie ist so exemplifiziert. Der Autor des Textes erscheint nicht als einer, der Wissen und Erkenntnis

1 Klotz a.a.O. S. 87 f.; Schumann a.a.O. S. 261

2 Etwa im Sinn von Heinz Graefe, Das deutsche Erzählgedicht im 20. Jahrhundert, Frankfurt/M. 1972. Vgl. S.13: "Im Erzählgedicht spricht ein Erzähler, in der 'reinen' Lyrik ein lyrisches Ich."

3 Zur Quelle des Gedichtstoffs vgl. Erck/Gräf a.a.O. S. 237

hat, sondern als einer, der etwas erfährt, vernimmt wie andere auch und der dann eine Reflexion daran anschließt. Im präsentischen Anfang ist aber zugleich ein spielerisches Element enthalten: Denn das "Ich höre" ist eine Pose, die der Autor annimmt und durch die er präsentische Unmittelbarkeit simuliert. Wie nach Brechts Theatertheorie (der mittleren Zeit) der Spieler etwas vordemonstriert, "episch" vergegenwärtigend in einem als ob, ohne daß er sich mit der Rolle identifiziert, so ahmt der Dichter Brecht im Gedicht etwas nach. Und wie der Zuschauer im Theater nicht einfach nur mitfühlen soll, so ist auch das Gedicht nicht auf Identifikation des Lesers mit dem sprechenden Ich angelegt: Die Aufmerksamkeit wird auf das Berichtete, nicht auf den Berichtenden gelenkt.

Das Anknüpfen an eine reale Begebenheit in der ersten Strophe wird formal durch prosanahe Sprechweise unterstützt. Die folgenden Strophen zeigen mit Zeilenstil und rhetorischen Figuren (Parallelismus, Symmetrie, Wiederholung mit symmetrischer Vertauschung von Versgruppen) eine andere sprachliche Form; zwar sind sie eine Art Kommentar zum Berichteten, aber das kommentierende Ich versteckt sich in ihnen ganz hinter der Aussage. Es heißt nicht "ich meine" oder ähnlich, sondern es stehen Sätze asyndetisch nebeneinander, die durch die blockhafte Aneinanderreihung den Charakter der Allgemeinheit haben. Was der Autor zu verstehen geben will, ist nicht bloß der Inhalt dieser Sätze, sondern ergibt sich erst durch deren besondere Zusammenstellung. Die Sätze sind von ihm arrangiert, und der Leser soll die suggerierte Folgerung selbst ziehen. Das Aussage-Ich hat sich in die Position eines Sprechers allgemeiner Aussagen, die absichtsvoll collagenhaft geordnet sind, zurückgezogen. Für die Wirkung des Gedichts hat das zur Folge, daß der Leser unmittelbarer mit dem Inhalt dieser Sätze konfrontiert wird und sie nicht als bloße Meinung eines Aussage-Ichs zur Kenntnis nimmt. Die beabsichtigte Lehre des Autors muß der Leser

selbst durch die Interpretation des Sätze-Arrangements finden. Dieses Deuten wird provoziert durch das, was Brecht in der Theater-Theorie Verfremdung nennt: Das gleiche, was in Strophe 2 steht, wird in Strophe 3 wiederholt, aber in umgestellter Reihenfolge der gegensätzlichen Pole. Die andere Abfolge enthebt das Gesagte der Selbstverständlichkeit - die dritte Strophe ist deshalb auch schon als die "Verfremdungsstrophe" bezeichnet worden¹. Eine gewohnte Grundstruktur sprachlicher Aussage hat Brecht umgekehrt: der Bericht einer Tatsache, der nicht subjektiv bestimmt scheint, wird grammatikalisch abhängig von einem Satz mit Ich als Subjekt gemacht; im Kommentar aber, der als subjektbestimmt gilt, fehlt das Ich. Damit zeigt Brecht erstens, daß auch Tatsachen nur in der Vermittlung über Subjekte für den Menschen von Bedeutung werden, zweitens wird, da der Leser den Sinn des Kommentars finden muß, dieser selbst zum Autor des intendierten Gedankens gemacht. Erkenntnis soll nicht als Resultat sprachlich vorgegeben sein, sondern erst im Akt des Lesens sich jenseits des Texts ereignen. Am bekanntesten ist dieses Prinzip durch das Stück "Der gute Mensch von Sezuan" geworden, das ohne Schluß und mit der Aufforderung an die Zuschauer, sich selbst einen solchen zu suchen, endet.

Noch habe ich in der Analyse Vers 12 vernachlässigt, der zwischen die zweite und dritte Strophe eingeschoben ist und innerhalb des Gedichts einen besonderen Aussagegestus verkörpert. In diesem Vers wird der Leser direkt angesprochen, und zwar mit Bezug auf den momentanen Akt des Lesens, was die Unmittelbarkeit noch erhöht. Damit ist eine deutliche Polarität von Gedichtssprecher und Leser

¹ Jens a.a.O. S. 251. Zu Brechts Verfremdung in der Lyrik allgemein vgl. Clemens Heselhaus, Brechts Verfremdung der Lyrik, in: Immanente Aesthetik - Aesthetische Reflexion, hsg. v. W. Iser, München 1966, S. 307-326

geschaffen, was mehr als alles andere eine Identifikation mit dem Aussage-Ich verunmöglicht. Jeder lyrische Selbstbespiegelungscharakter ist damit abgewehrt, dafür aber die didaktische Funktion deutlich zum Ausdruck gebracht¹. Doch auch diese unmittelbare Wendung an den Leser hat etwas Spielerisches, denn der Adressat, das Du der Anrede, ist für den Dichter ein Unbekannter, eine virtuelle Größe. Der direkte 'Sender'/'Empfänger'-Bezug ist bloß vorgetäuscht. In der Benennung "Mensch" wird die Unbestimmbarkeit des Du sogar thematisch; zugleich verbirgt sich hinter diesem Wort wieder eine didaktische Absicht, indem sich der Leser als Mensch im Sinne des marxistischen Humanismus angesprochen fühlen soll: nämlich in seiner puren, nicht-pervertierten Menschheit. Durch dieses Konzept des "Menschen" ist es Brecht überhaupt möglich, von einer Gleichheit der Leser, die das Publikum bilden, auszugehen und damit einen neuen lyrischen Kommunikationsmodus zu schaffen. Das Medium des Buches, das Autor und Leser vereinzelt, ist eine Bedingung der Möglichkeit jener monologischen Poesie gewesen, die mit Klopstock die herrschende geworden ist. Weder Autor noch Leser sind beim schriftlichen poetischen Kommunikationsakt einem Gegenüber konfrontiert, und so hat die deutsche Lyrik seit Klopstock den Prozeß einer immer größeren Entfremdung zwischen Autor und Leser gezeigt. Brecht macht das "Buch" in seinem Gedicht thematisch und überwindet zugleich dessen isolierende Tendenz im Begriff des "Menschen", dessen Allgemeinheit eine neue Basis der Kommunikation bilden soll. Die marxistische Vorstellung des Proletariers, der im Akt der Revolution als einer, der nichts zu verlieren hat, die bloßen Interessen des Menschen vertritt, verbindet sich im Begriff mit der Utopie jenes Zustands, in dem der Mensch zu sich selbst gekommen ist; der Leser ist als Mensch an-

¹ Vgl. Walter Hinck, Die Dialektik von Werk und Wirkung, in: Untersuchungen zur Literatur als Geschichte, Festschrift Benno von Wiese, Berlin 1973, S. 514-521, der von der "totalen Wirkungspoetik" Brechts spricht.

gesprachen, eben weil er Mensch ist und Mensch werden soll. Damit gewinnt aber auch das in der lyrischen Kommunikationsstruktur unbestimmbare Ich, die Leerdeixis, einen besonderen Sinn: Auch dieses Ich vertritt einen Menschen schlechthin. Die Rede eines Menschen zu einem Menschen ist die Voraussetzung für jenes Einverständnis, das nach Brecht die Veränderung der bestehenden Verhältnisse ermöglicht. Sowohl der parodistische Publikumsbezug von Brechts Frühlyrik wie die existentiell aufgehöhte, von Brecht immer abgelehnte expressionistische "O Mensch"-Anrede ist mit solchem Konzept überwunden.

Das Gedicht hat nichts mehr zu tun mit der Selbstvergewisserung eines Individuums in seiner Individualität, sondern ist ein explizit kommunikativer Akt, der ausgerichtet ist auf die Schaffung neuer Verhältnisse. Identitätsgewinnung geschieht in solchem Horizont nicht reflexiv über Selbstbesinnung, sondern über die Kommunikation als Basis für ein gemeinsames Handeln. Bei solcher Ausrichtung ist auch die Abwehr des Konsumverhaltens, wie sie etwa in der poetischen Verschlüsselung seit dem späteren 19. Jahrhundert festzustellen ist, nicht mehr nötig. Denn die kommunikative Struktur des Gedichts widerspricht von sich aus dem Konsum¹.

Die marxistischen Hintergründe dürften im Gedicht "Die Nachtlager" deshalb so deutlich werden, weil es kurz nach Brechts dezidierter Wendung zum Marxismus entstand. Die politische Entscheidung hat Brecht die neue Gedichtstruktur ermöglicht, die in seiner Nachfolge aber auch bei Autoren ohne Bindung an marxistische Einstellung weiterge-

¹ Zum kommunikativen Aspekt von Brechts Lyrik vgl. vor allem Hans Richter, Brechts Bemerkungen zur Lyrik, in: H.R., Verse, Dichter, Wirklichkeiten, Berlin/Weimar 1970, S. 20-49; auch Klaus Birkenauer, Die eigenrhythmische Lyrik Bertolt Brechts; Theorie eines kommunikativen Sprachstils, Tübingen 1971 (vor allem S.53-70 über die "gestische Sprache" Brechts); und Hans-Georg Werner, Gestische Lyrik, in: Etudes germaniques 28, 1973, S.482-502.

wirkt hat. In Brechts literarischer Entwicklung haben übrigens die Exiljahre zuweilen wieder einen Rückzug aufs persönlich Individuelle und Chiffrierte gebracht, weil die Kommunikationsbasis dem Autor zu sehr entzogen war. Im Gedicht "Die Nachtlager" erscheint in idealtypischer Weise eine bestimmte Tendenz der Ich-Struktur moderner Lyrik, die neben dem Modell der konkreten Poesie die wichtigste, lebendigste für die neueste Lyrik geworden ist. Noch zur Zeit der Gruppe 47 hat subjektivistische Lyrik, wenn auch in spezifisch modernen Brechungen, vorgeherrscht, und auch in dem lange Zeit so einflußreichen Buch von Hugo Friedrich über die "Struktur der modernen Lyrik" ist der Brechtsche Ansatz noch nicht berücksichtigt. Neben seiner Aktualität ist aber auch die Zeitbedingtheit des Brechtschen Modells zu sehen: sie zeigt sich in einem Gedicht wie "Die Nachtlager" in der utopistischen Vereinfachung, die dem strukturell zum Ausdruck gebrachten Kommunikationsmodell und der didaktischen Absicht zugrundeliegt; sie hat ihre Funktion in der damaligen Zeit des aufkommenden Nationalsozialismus und der polaren Spannungen gehabt, dürfte aber der heutigen Erfahrung der gesellschaftlichen Integration sich widersprechender Kräfte nicht mehr entsprechen. Deshalb hat sich das Brechtsche Lyrikmodell auch nicht in seiner elementaren Form halten können, sondern unterliegt - etwa bei Biermann, Kunert, Enzensberger, E.Fried u.a. - mannigfaltigen Modifikationen.

12. G. BENN "NUR ZWEI DINGE"

Durch so viel Formen geschritten,
durch Ich und Wir und Du,
doch alles blieb erlitten
durch die ewige Frage: wozu?

- 5 Das ist eine Kinderfrage.
Dir wurde erst spät bewußt,
es gibt nur eines: ertrage
- ob Sinn, ob Sucht, ob Sage -
dein fernbestimmtes: Du mußt.
- 10 Ob Rosen, ob Schnee, ob Meere,
was alles erblühte, verblich,
es gibt nur zwei Dinge: die Leere
und das gezeichnete Ich.

1953 entstanden¹

Dieses späte Gedicht von Benn zeigt eine moderne Form der monologischen Lyrikstruktur und ist mit dem analysierten Brechtschen Lyrikmodell, das ausdrücklich auf Kommunikation angelegt ist, nur insofern verbunden, als es auch eine Überwindung des traditionellen lyrischen Ich-Sagens darstellt. Das Wort "Ich" erfüllt in Benns Gedicht eine andere grammatische Funktion als in den bisher analysierten Gedichten: Es ist mit Majuskel geschrieben, ist also ein substantiviertes Pronomen, das im letzten Vers sogar

¹ Interpretationen des Gedichts: Edith A. Runge, Gottfried Benns "Nur zwei Dinge", in: Denken in Widersprüchen, hsg. v. W. Peitz, Freiburg o.J., S. 343-364 (auch in: Monatshefte 49, 1957); Eva M. Lüders, Das lyrische Ich und das gezeichnete Ich, in: Wirkendes Wort 15/1965, S. 361-385, zum Gedicht S. 381-385; Theo Meyer, Kunstproblematik und Wortkombinatorik bei Gottfried Benn, Köln 1971, S. 341-343; als "Musterbeispiel für Kitsch" wird das Gedicht hingestellt von Mathias Schreiber, Die unvorstellbare Kunst, Frankfurt/M. 1970, S. 126f.

mit Artikel und Adjektiv versehen ist¹. Damit ist das Wort "Ich" seiner Funktion als Sprecherdeixis enthoben; in der Terminologie von K. Bühler ließe sich sagen, daß es vom Zeigfeld ins Symbolfeld der Sprache verlagert worden ist. Im Gedicht selbst wird dieses Ich als eine "Form" (Vers 1), resp. ein "Ding" (Vers 12) bezeichnet und erscheint also auch in dieser Hinsicht vergegenständlicht². Die Desintegration des Ich, die in der Entwicklung der deutschen Lyrik festgestellt werden kann, erscheint bei Benn in der Form, daß der Dichter im Gedicht von einem Standort aus zu sprechen vorgibt, von dem her das Ich als Objekt erscheint.

Einen gewissen Ersatz für den lyrischen Ich-Bezug traditioneller Dichtung bildet die Du-Anrede in der zweiten Strophe von Benns Gedicht. Ein ähnliches monologisches Du³ ist im Rahmen der hier analysierten Gedichte schon bei Rilke aufgetreten, es hat dagegen nichts zu tun mit der Leser-Anrede im Brechtschen Gedicht. Eine Grundform der monologischen Selbstanrede zeigte der Anfang von Klopstocks "Künftiger Geliebter": nur war dort nicht ein bloßes Du angesprochen, sondern das "liebende Herz", die "vertraulichsten Tränen": eben deshalb konnte die Sprecherdeixis aufrechterhalten bleiben ("sing' ich"); das Ich, noch res cogitans im Descartesschen Sinne, sprach zu Teilen seiner Persönlichkeit. Das monologische Du in Benns Gedicht ist nicht spezifiziert etwa als Herz oder Seele und eben deshalb schließt es die Ich-Aussage aus. Was früher Ich-Pol

1 Allgemein zur substantivierten Ich-Form bei Benn Lüders a.a.O. S. 378-381

2 Dazu vgl. die freilich wenig präzise Deutung von Wolfgang Lockemann, Lyrik, Epik, Dramatik oder die totgesagte Trinität, Meisenheim a.G. 1973, S. 295: "Benn stellt dieses lyrische Ich in entpersönlichter Weise her: das gezeichnete Ich soll offenbar lyrisches Ich und Gegenstand des Gedichts zugleich sein."

3 Mit dem Begriff "monologisches Du" im Hinblick auf Benns Lyrik operiert vor allem Meyer, a.a.O. passim.

war, ist hier ins Du verlegt (auf dem Typoskript hat übrigens statt des Du zuerst "der Mann" gestanden¹, womit der Sprecherbezug völlig eliminiert war). Das Gedicht selbst scheint von einem höheren Bewußtsein aus zum Du gesprochen zu sein. Diese Aussageinstanz ist aber nicht weiter bestimmbar oder genauer faßbar. Das Du kann als Vertreter einer Person, von der Gedichtgenese her als Vertreter des Autors, gesehen werden ("Dir wurde erst spät bewußt" ist in diesem Sinne eine späte Lebenserfahrung des Autors). Die Aussageinstanz ist aber durch diese Du-Struktur über solche personale Bezugsmöglichkeit hinausgehoben. Man sagt deshalb häufig, in der modernen Lyrik spreche das Gedicht oder die Sprache selbst, - der Autor, im Du repräsentiert, wäre selbst gleichsam der Adressat. Das Gedicht erhält den Schein von Autonomie in dem Sinne, daß es nicht Aussage eines Autors sein will.

Die monologische Du-Anrede schließt scheinbar auch den Leser als Adressaten aus. Er kann das Du nur über die Identifikation auf sich beziehen, indem er sich in die monologische Situation des Gedichts hineinversetzt. Die Identifikation geschieht also nicht mehr über das Ich wie gewöhnlich in der älteren Lyrik. Da im Gedicht vom Bezug auf eine Lebenssituation an bestimmtem Ort zu bestimmter Zeit stärker als in allen bisher analysierten Gedichten abstrahiert ist², wird die Identifikationsmöglichkeit vergrößert. Die bei Rilke und Trakl festgestellte Entwicklung auf eine aufs Existentielle reduzierte Aussage ist damit weitergetrieben. Auch dieses Abstrahieren vom akzidentellen Zusammenhang unterstützt die scheinbare Autonomie des Textes. Benn hat diesen Aspekt in der Theorie immer wieder umschrieben, und die Benn-Forschung hat sich ausgiebig damit auseinandergesetzt, Stichworte wie

1 Siehe Walter Lennig, Gottfried Benn in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek bei Hamburg 1962, S. 160

2 Dazu besonders Meyer a.a.O. S. 336

absolute Dichtung, Wirklichkeit der geistigen Formen, Transzendenz der Kunst gehören hierher. Die Gedichtstruktur macht auch verständlich, warum Benn in seiner Theorie das lyrische Ich sowohl über das, was im Gedicht mit "ich" bezeichnet ist, als auch über die empirische Ichheit des Autors erhebt: das Gedicht ist so angelegt, daß es von einer nur durch das Gedicht verbürgten Aussageinstanz gesprochen scheint, und diese Aussage-Instanz hypostasiert Benn zum lyrischen Ich¹.

Der monologische Charakter - von Benn selbst in der Theorie als Hauptkennzeichen moderner Poesie betont - beinhaltet zwar Bezug eines Subjekts auf sich selbst, aber in der Tendenz zur scheinbaren Autonomie des Textes wird die Subjektivität zugleich verdinglicht als Artefakt. Die Aufhebung der Ich-Deixis ist äußeres Zeichen dafür. In seiner Schrift "Doppelleben" hat Benn programmatisch die Fragwürdigkeit der Einheit empirischer Individualität hervorgegestellt (darin mit dem Begriff der "multiplen Persönlichkeit" der interaktionistischen Sozialpsychologie übereinstimmend²) und von sich selbst gesagt, sein Streben

1 Die wissenschaftliche Literatur zur Ich-Problematik, wie sie Benn in poetischen und theoretischen Texten selbst thematisiert hat, ist reich. Die spezielle Problematik der Ich-Struktur in den Gedichtstexten wird dagegen kaum berührt. Zur Ich-Problematik, wie Benn sie sah: Else Buddeberg, Gottfried Benn, Stuttgart 1961, S. 216-284; Helmut Motekat, Experiment und Tradition, Frankfurt/M. 1962; Bodo Heimann, Ich-Zerfall als Thema und Stil, in: Germanisch-romanische Monatschrift NF 14, 1964, S. 384-403; Edgar Lohner, Passion und Intellekt, Neuwied a.R. 1961, S. 68-92; Meyer a.a.O. S. 38ff. + 102ff. Kritisch beleuchtet Krolow die Ich-Problematik bei Benn: Karl Krolow, Die Lyrik in der Bundesrepublik seit 1949, in: Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart, Die Literatur der Bundesrepublik Deutschland, hsg. v. D. Lattmann, München 1973, S. 345-533, zu Benn S. 376 ff.

2 Siehe z. B. George Herbert Mead, Sozialpsychologie, hsg. v. A. Strauss, Neuwied a.R. 1969, S. 270

nach Einheit der Persönlichkeit beschränke sich "auf das jeweilig in meinen Händen zur Bearbeitung befindliche Blatt"¹. Identitätsfindung ist in die Arbeit am Kunstwerk verlegt. Der existentielle Charakter der Aussage ist nicht so sehr bezogen auf die wirkliche Existenz, sondern ist Teil der dichterischen Scheinwelt, an der das Subjekt nur als dichtendes oder lesendes teilhat. Das Gedicht als Monolog verselbständigt sich vom Bezug aufs Subjekt, das im Lebenszusammenhang steht. Adorno hat, ohne auf Benn speziell Bezug zu nehmen, diese Dialektik in der ästhetischen Theorie in umfassenderem Zusammenhang beschrieben: "Läßt die gesamte neue Kunst als immerwährende Intervention des Subjekts sich verstehen, das in nichts mehr gesonnen ist, das traditionelle Kräftespiel der Kunstwerke unreflektiert walten zu lassen, so korrespondiert den permanenten Interventionen des Ichs der Drang zu seiner Entlastung aus Schwäche, getreu dem uralten mechanischen Prinzip des bürgerlichen Geistes, die subjektiven Leistungen zu verdinglichen, gleichsam außerhalb des Subjekts zu verlegen und solche Entlastungen als Garant hieb- und stichfester Objektivität zu verkennen. Technik, der verlängerte Arm des Subjekts, führt immer auch von ihm weg."² Wenn Benn selbst das Formale an der Lyrik betont, so ist darin eben das Anheimfallen des Subjekts ans Objekt zu sehen, - und rückblickend ist die Verbindungslinie zu ziehen zu Meyers Objektivierung der Ich-Aussage und zu Mörikes Sublimierung der Ich-Problematik in die formale Subtilität. Benn knüpft selbst an die französische Lyrik seit Baudelaire mit ihrer Entwicklung zum

¹ Zitat nach der Schrift "Doppelleben" (im ebenso benannten Unterkapitel). Dazu vgl. auch Benno von Wiese, Die deutsche Lyrik der Gegenwart, in: Deutsche Literatur in unserer Zeit, Göttingen 1959, S. 32-57, Zitat S. 36: "...nur durch das Wort, nicht etwa als physisch-moralisches Wesen, kann sich der Dichter dem ungeheuren Druck der Vergesellschaftung entziehen."

² Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie (= Gesammelte Schriften Bd. 7), Frankfurt/M. 1970, S. 50 f.

l'art pour l'art und der entsprechenden Abwertung der empirisch verbürgten Wirklichkeit an¹. Der Zusammenhang der lyrischen Struktur mit dem Großstadterlebnis, den Walter Benjamin bei Baudelaire aufzeigt², gilt auch für Benn. Die großstädtische Bezugslosigkeit zu äußeren Dingen, die Punktualität und Zusammenhangslosigkeit der Erfahrungen, das diskontinuierliche Zeiterleben, damit verbunden die Vorherrschaft der durch die Elektrizität ermöglichten, das Raum/Zeitkontinuum überwindenden Nachrichtenübermittlung sind eine Voraussetzung für den von Benn thematisierten Verlust verbürgter Identität (für das "verlorene Ich", wie ein Gedichttitel Benns lautet). Innerhalb von Benns Entwicklung gewinnt die Eliminierung der Ich-Deixis im monologischen Gedicht und die Verlagerung der Identitätsgewinnung auf Rechtfertigung von der Form her vor allem in den dreißiger Jahren an Raum, wohl bestimmt von der biographischen Vereinsamung nach dem anfänglichen Befürworten und der anschließenden Ablehnung des Nationalsozialismus. Die innere Emigration hat zu der kennzeichnenden Du-Anrede geführt, dem "Selbstgespräch des Leides und der Nacht", wie es in dem wichtigen Gedicht "Gedichte" von 1941 heißt. In den fünfziger Jahren, den Jahren des Ruhms, gewinnt in den Gedichten auch wieder die Ich-Form an Bedeutung, ohne daß sie die Regel würde. Die große Wirkung Benns in diesen Jahren in Deutschland dürfte damit zusammenhängen, daß die allgemein erfahrene Identitätskrise nach dem Zusammenbruch des Nationalsozialismus eben den Versuch förderte, in der scheinbar jenseits empirischer Bedingtheit verbürgten Welt poetischer Form sich Identität zu schaffen. Im berühmt gewordenen Vortrag über "Probleme der Lyrik" betont Benn, "ein Gedicht ist immer die Frage nach dem Ich", auch damit ausdrückend, daß das Ich

1 Das Übergewicht des Formwillens ist bei Baudelaire unterschieden ausgesprochen, vgl. Hugo Friedrich, Die Struktur der modernen Lyrik, Hamburg 1956, S. 27-30

2 Walter Benjamin, Charles Baudelaire; Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus, Frankfurt/M. 1969

zwar nicht Ausgangspunkt des Gedichts, aber dessen Ziel-
punkt ist: die erschütterte Ich-Identität wird zum Gegen-
stand der Gedichtaussage und bestimmt die poetische Aus-
sagestruktur.

13. P. CELAN "SPERRIGES MORGEN"

SPERRIGES MORGEN

ich beiße mich in dich, ich schweige mich an dich,

wir tönen,
allein,

5 pastos
vertropfen die Ewigkeitsklänge,
durchquäkt
von heutigem
Gestern,

10 wir fahren,

groß
nimmt uns der letzte
Schallbecher auf:

15 den beschleunigten Herzschritt
draußen
im Raum,
bei ihr, der Erd-
achse.

1970 veröffentlicht (in "Licht-
zwang")

Bei den Gedichten von Rilke, Trakl und Benn konnte gezeigt werden, wie die Sprache sich vom direkten verweisenden Bezug auf äußere erlebte Welt loslöst und wie sie zugleich die Funktion der Selbstaussage verliert¹. Subjektpol und Objektpol, die in der Lyrik des 19. Jahrhunderts gewöhnlich deutlich scheidbar einander gegenübergestellt sind, ziehen sich aus zuweisbarer sprachlicher Repräsentanz zurück. Ein Ausdruck wie "dieses Haupt" in Trakls Gedicht gehört weder dem einen Pol noch dem andern eindeutig an. Der Verweis auf außertextliche Vorstellungskategorien wird

1 Karl August Horst, Kritischer Führer durch die deutsche Literatur der Gegenwart, München 1962 nennt S. 206 den gleichen Tatbestand mit den Worten: "Weder ist die Wirklichkeit, was sie im Erlebnis zu sein vorgab; noch kann das Ich an seiner rein empirischen Erlebnisweise festhalten."

abgebaut zugunsten gedichtimmanenter Beziehungen, was zugleich eine verstärkte Wendung des Autorinteresses auf die Sprache als Material zur Folge hat. Die in der Theorie oft behauptete Autonomie moderner poetischer Sprache wird allerdings da, wo semantische Qualität der Wörter noch nicht aufgehoben ist, nicht erreicht, da das 'Bezeichnete' immer noch über Sprachkonvention und diese ihrerseits wieder über Wirklichkeitserfahrung und -bezug vermittelt bleibt. Unverkennbar aber ist, wie das Gedicht für den Leser schwierig zu verstehen wird, da die Sprache sich an der Grenze von Zeichen- und Regelkonvention bewegt.

Celan verfolgt diese Tendenzen moderner Poesie besonders radikal. Seine Gedichte gehen, soweit das festzustellen ist, zwar auf ein jeweiliges persönliches Erlebnis zurück, aber Celan ist bemüht, das Persönliche, Individuelle und Akzidentelle in der Sprache in einer Weise fremd zu machen, die über das bei Rilke, Trakl und Benn beobachtete Verfahren noch hinausgeht. Dieses Fremdmachen ist dabei nicht nur ein Verfremden des subjektiven Gehalts, sondern auch ein Verstoßen zu den Grenzen intersubjektiver Verständlichkeit des Textes überhaupt. Der Leser kann so den Eindruck erhalten, es handle sich um Dichtung, die nur noch für Celan selbst relevant und nur für ihn verstehbar sei. Aber die Intention Celans geht in entgegengesetzter Richtung: das Gedicht soll sich loslösen von bloß individueller Bedeutsamkeit; es kann aber, da die intersubjektiven Normen für Celan erschüttert sind, nicht an Konventionen allgemeiner Gültigkeit festgemacht werden. Dichtung geschieht bei Celan, wie er selbst in seinen Reden¹ ausgeführt hat, von einem Ich- und Kommunikationsverlust her und bedeutet für ihn den Versuch, sich erst wieder Identität zu entwerfen. Dabei verfremdet Celan die

¹ Vgl. "Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen" und "Der Meridian; Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises".

gewohnte Sprache, da sie die Situation der Entfremdung mitträgt. Vom Leser wird damit gefordert, daß er zwar vom konventionellen Sprachverständnis ausgeht, aber zugleich die ständigen Veränderungen des Kodes im Gedicht mitvollzieht. Bis zu einem gewissen Grade ist das bei poetischer Sprache immer nötig, da das ständige Transzendieren von Konventionalität sie gerade auszeichnet. Bei Celan ist aber dieses Prinzip bis an die Grenzen des Möglichen vorgetrieben. Als besonderes Problem stellt sich für den Leser jeweils die Frage, in welcher Richtung der konventionelle semantische Gehalt zu überschreiten und was von ihm noch zu bewahren ist. Die Literatur zu Celan entgeht aufgrund dieser Schwierigkeit oft nicht einer Reproduktion der verschlüsselten Sprechweise und droht so, bloß zum trivialisierten verlängerten Arm von Celans Dichtung zu werden. Wegen der schweren Deutbarkeit soll im folgenden bei der Analyse des lyrischen Ich von "Sperriges Morgen" stärker als bei den oben besprochenen Gedichten auch die Interpretation des Inhalts berücksichtigt werden.

Als spätes Gedicht zeigt "Sperriges Morgen" die Ich-Struktur bei Celan in fortgeschrittenster Position¹. Im Gegensatz zu den analysierten Gedichten von Benn, Trakl und Rilke findet sich am Gedichtanfang ein deiktisches Ich; der Verlauf des Gedichts aber beinhaltet eine Überwindung der Personendeixis in den Transformationsstufen

¹ Die "strukturelle Funktion" des lyrischen Ich in Celans Lyrik allgemein wird untersucht von Judith Ryan, *Monologische Lyrik*; Paul Celans Antwort auf Gottfried Benn, in: *Basis*, Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur 2, 1971, S. 260-282. Die Ich- und Individualitätsproblematik bei Celan im Zusammenhang der modernen poetologischen Situation behandelt P.H. Neumann, *Ich-Gestalt und Dichtungsbegriff bei Paul Celan*, in: *Etudes germaniques* 25, 1970, S. 299-310. Neumann geht im wesentlichen von Gedichten und Äußerungen Celans aus, in denen die Ich-Problematik thematisch ist; eben deshalb handelt er, wie der Titel des Aufsatzes sagt, von der "Ich-Gestalt", weniger von der Ich-Struktur.

"wir" - "uns" - "Herzschrift". Der Titelvers ist eine Art Anrede, das Angeredete ein substantiviertes Adverb, das einer Personifikation unterliegt. Der 2. Vers schafft eine Ich/Du-Polarität, wie sie von der Forschung immer wieder als konstitutiv für Celans Gedichtstruktur beschrieben worden ist¹. Zwischen Ich und Du besteht ein Spannungsverhältnis, insofern als das "Morgen" als "sperrig" bezeichnet ist, das Ich sich aber in dieses Morgen "beißt"; es handelt sich um eine Art Kontaktaufnahme, aber diese ist mit dem Verb "schweigen", das auf Kommunikationslosigkeit hindeutet, ausgedrückt (das Motiv des "Schweigens" im Sinne einer wesentlicheren Kommunikationsweise als der des oberflächlichen alltäglichen Geredes ist bei Celan immer wieder zu finden). Anrede, Ich-Deixis, Präsens und die aktionsbetonten Verben schaffen den Eindruck von gegenwärtigem Geschehen. Es fehlt aber (wie bei Benn) eine räumliche Lokalisierung, auch die Zeitstruktur unterliegt einer Abstraktion, indem das "Morgen" seiner eigentlichen Funktion als temporale Deixis durch die Substantivierung enthoben wird. Noch deutlicher als bei Benn ist der Gedichtinhalt damit aus der Zeitstruktur des akzidentellen Wirklichkeitsgeschehens herausgenommen.

1 Siehe etwa Peter Paul Schwarz, Totengedächtnis und dialogische Polarität in der Lyrik Paul Celans, Düsseldorf 1966 (Beihefte zu Wirkendes Wort 18); Hans Georg Gadamer, Wer bin ich und wer bist Du?, in: Über Paul Celan, hsg. v. D. Meinecke, Frankfurt/M. 1970, S. 258-264; Klaus Weissenberger, Die Elegie bei Paul Celan, Bern 1969; Siegbert Praver, Paul Celan, in: Über Paul Celan (vgl. oben), S. 138-160, bes. S. 145f.; Dorothea Kim, Paul Celan als Dichter der Bewahrung, Diss. Zürich 1969, S. 28ff. + 55ff.; James K. Lyon, Paul Celan and Martin Buber: Poetry as Dialogue, in: Publications of the Modern Language Association of America 86, 1971, S. 110-120; Hans Mayer, Erinnerung an Paul Celan, in: Merkur 24, 1970, S. 1150-1163; Ryan a.a.O. (die letztgenannten drei Autoren arbeiten auch ausdrücklich den Gegensatz zu Benns monologischer Lyrik heraus). Celans Sprache als "Unterwegssein" stellt dar Silvio Vietta, Sprache und Sprachreflexion in der modernen Lyrik, Bad Homburg v.d.H. 1970, S. 89-131

Die Abstraktheit der Raum-/Zeitbezüge ist die Voraussetzung für die Aussage der zweiten Strophe. Schlüsselstellung für das Verständnis nimmt die Deutung des Wortes "wir" ein: Wer ist in diesem "wir" mit dem Ich zusammen genannt? In traditioneller Lyrik könnte man ein allgemeines Wir im Sinne etwa von 'wir Menschen' vermuten; Celan ist solche Ausdrucksweise fremd: ein derartiges Wir kann es für ihn nicht geben aufgrund seiner generellen Erfahrung von Isolation und Fragwürdigkeit intersubjektiver Verallgemeinerung (schon das Erleben des Nationalsozialismus dürfte ihm das Reden von solchem Wir unmöglich gemacht haben). Die richtige Interpretation dürfte sein, daß im "wir" das Ich und das Du, das "Morgen", zusammengefaßt sind. Damit ist das Geschehen, das in der ersten Strophe genannt ist, insofern fortgeschritten, als Ich und "Morgen" nun vereint erscheinen: das Ich hat sich herangeschwiegen und nun tönt es mit dem Morgen zusammen. In "allein" ist zugleich ausgedrückt, daß alles andere fern ist (diese Aussage erinnert an die Reduktion auf die "Leere" und das "gezeichnete Ich" in Benns Gedicht).

In der dritten Strophe ist die zeitliche Bedingtheit gewohnten Wirklichkeitsgeschehens noch eindeutiger überwunden als in der ersten Strophe. Zeitloses, die "Ewigkeitsklänge", wird mit einem Verb des Vergehens, nämlich "vertropfen", verbunden. Zeitlichkeit und Ewigkeit scheinen keine Gegensätze mehr zu sein. Das "heutige Gestern" ist wohl nicht das Gestern zum Heute, sondern das Heute, das hier, in der Temporalität der 3. Strophe, ein Gestriges geworden ist (einfacher ausgedrückt: das Ich ist mit dem "Morgen" vereint, so daß das Heute nun als gestern erscheinen muß). Die herabsetzende Konnotation von "durchquäkt" im Gegensatz zu den anderen Wörtern aus dem akustischen Bereich ("tönen" und "Ewigkeitsklänge") unterstützt die Bedeutung des Heute als eines, das überwunden wird durch das im Gedicht genannte Geschehen. In Strophe 5 scheint dann das zum Gestern gewordene Heute ganz entschwinden zu sein.

Das Präsens von "wir tönen" in Vers 3, so kann nun rückblickend gedeutet werden, steht gegen die Ewigkeit, insofern sie Gegensatz zu Zeitlichkeit und Geschehen ist, und gegen das zum gestrigen werdende Heute; das gleiche gilt vom "wir fahren" in Vers 10. In der ersten Strophe erschien das "Morgen" als "sperriges" noch unbewegt, in der 2. Strophe "tönt" es mit dem Ich und in der 4. ist es mit diesem in Bewegung begriffen. Bewegung setzt als Bedingung ihrer Möglichkeit das Raum/Zeit-Kontinuum voraus, aber hier ist dieses zugleich überstiegen, da ein Zeitbegriff selbst, das "Morgen", in dieser Bewegung begriffen ist und da Strophe 3 eben die Überwindung der Gesetze der Temporalität thematisiert hat. "Wir fahren" ist so eine Faktizität jenseits der temporalen Bedingtheit.

In der 5. Strophe hört die Bewegung auf: "Morgen" und Ich werden vom "letzten Schallbecher" aufgenommen. Ein Schallbecher ist Ausgangspunkt von Klängen, das "wir", das gemäß Vers 3 "tönt", geht in den Ursprungsort von Klängen ein. Damit sind Ziel und Ausgangspunkt vereinigt, im "letzten" Schallbecher hört das Geschehen auf.

Die abschließende Strophe, grammatikalisch eine Apposition, bringt nicht mehr eine Fortsetzung des von Vers 1 bis 13 verlaufenden Geschehens, sondern ist inhaltlich ein Nachtrag zu Strophe 5, allerdings von anderem Standort aus gesprochen. Das "wir" ist nun in 3. Person genannt als "beschleunigter Herzschritt", die Strophe also nicht mehr aus der Wir-Perspektive geschrieben; das Geschehen wird jetzt "draußen", bei der "Erdachse", gesehen. Der Perspektivenwechsel ist insofern folgerichtig, als das Wir nach der Aussage von Strophe 5 vom "letzten Schallbecher" aufgenommen wird und deshalb gar nicht mehr von ihm aus gesprochen werden kann: als aufgenommenes ist es zugleich aufgehoben. Gegensätzliches ist in der letzten Strophe zusammengebracht: der "beschleunigte Herzschritt" ist im Schallbecher aufgenommen, also der Bewegung

enthoben; personales Inneres ("Herz-") und Tätigkeit körperlicher Extremitäten "schritt"), die "Erdachse" als ein Zentrum und das "draußen im Raum" sind miteinander verbunden. Inhaltlich hat das Gedicht vom Erfassen der Zeit (des "Morgen") durch das Ich zur Aufhebung von Zeit, Raum und Ichheit geführt (das Gedicht sucht, mit den Worten Celans gesprochen, "durch die Zeit hindurchzugreifen - durch sie hindurch, nicht über sie hinweg"¹). Die Gedichtsaussage stellt sich so als eine Gegenwirklichkeit zur alltäglich erfahrenen dar. Ein Ausschnitt aus Celans Meridianrede kann als Beschreibung dieses Gedichtgeschehens herangezogen werden. Celan führt dort aus: "Kunst schafft Ich-Ferne...vielleicht geht die Dichtung, wie die Kunst, mit einem selbstvergessenen Ich zu jenem Unheimlichen und Fremden, und setzt sich...wieder frei? ...Finden wir jetzt vielleicht den Ort, wo das Fremde war, den Ort, wo die

¹ Paul Celan, Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen, z.B. in: P. C., Ausgewählte Gedichte, Frankfurt/M. 1968, Zitat S. 128. - Adelheid Rexheuser hat in einem Aufsatz Parallelen zwischen Celan und dem von ihm hochgeschätzten Jean Paul aufgezeigt. In bezug auf das Gedicht "Sperriges Morgen" (auf das A. Rexheuser nicht eingeht) ist der Hinweis auf die Aufhebung der Zeit, die eine Überwindung des Ich/Du-Gegensatzes zur Folge hat, interessant. Das folgende Jean-Paul-Zitat ("Flegeljahre"), das A. Rexheuser nennt, kann in Beziehung zu "Sperriges Morgen" gebracht werden: "Amor flog in Osten, Psyche flog in Westen auf, und sie fanden sich oben mitten im Himmel, und die beiden Sonnen gingen auf - es waren nur zwei leise Töne, zwei an einander sterbende und erwachende; sie tönten vielleicht: 'du und ich'; zwei heilige, aber furchtbare, fast aus der tiefsten Brust und Ewigkeit gezogene Laute, als sage sich Gott das erste Wort und antworte sich das erste. Der Serbliche durfte sie nicht hören, ohne zu sterben." Siehe Adelheid Rexheuser, "Den Blick von der Sache wenden gegen ihr Zeichen hin", in: Über Paul Celan (vgl.oben), S. 174-192, besonders S. 184f. - Auf die letzte Strophe von "Sperriges Morgen" paßt ungefähr die Interpretation der Schlußstrophe von "Mit allen Gedanken" bei P.P. Schwarz: "Das Gedicht muß nicht mehr um die Vereinigung von Ich und Du kämpfen; sie entfaltet sich in der dritten Strophe mühelos zur Vision der gemeinsamen Sonnenbahn." Siehe Schwarz a.a.O. S. 48

Person sich freizusetzen vermochte, als ein - befremdetes - Ich?"¹ Im Gedicht "Sperriges Morgen" erscheint das Ich als "selbstvergessenes", gibt sich dem "Morgen" hin und läßt sich mit ihm vom Schallbecher aufnehmen. Man wird interpretieren dürfen, daß an diesem Ort oder besser Nicht-Ort, der in der letzten Strophe genannt ist, im Sinne des Gedichts neue Identität gefunden ist, Identität freilich, die über Ichheit hinausgeht und sich durch das Aufgehen des Ich in etwas Umfassenderem realisiert².

Für die Struktur des Ich-Sagens im Gedicht ist festzuhalten, daß das Ich hier in ein virtuell durch das Gedicht sich abspielendes Geschehen hineingenommen ist: das Ich soll im Gedicht in seiner Ich-Qualität verändert werden. In der letzten Strophe steht nicht einfach deshalb keine Personendeixis mehr, weil das Interesse der Aussage auf etwas anderes gerichtet ist, sondern weil ein Ich-Sagen nicht mehr möglich ist. Bei Rilke, Trakl und Benn war das Ich als deiktisches Personalpronomen vermieden, hier wird es zwar gebraucht, aber unterliegt einer Verwandlung.

Celan verwendet das Ich nicht bloß als sprachliches Funktionselement oder Gegenstand der Aussage, sondern läßt mit ihm etwas innerhalb eines stringenten Gedichtvorgangs geschehen. Lyrisches Ich-Sagen und damit subjektiver Bezug, in der Lyrik des 19. Jahrhunderts zusehends in Frage gestellt, im 20. Jahrhundert negiert und zum Objekt gemacht, werden bei Celan prozeßhaft als solche überstiegen. Das Gedicht verliert seine Kongruenz zur

1 Z.B. in: Paul Celan a.a.O. S. 139ff.

2 Dazu vgl. auch Ryan a.a.O. S. 280f.

Wirklichkeit¹, so daß es nicht mehr als Fiktion eines tatsächlichen Ereignisses außerhalb der dichterischen Vorstellungswelt wirkt. Celan recurriert auch nicht auf bekannte metaphysische Kategorien, vielmehr scheint das Gesagte nur im Gedicht selbst die Bedingung seiner Möglichkeit zu haben. Der Leser muß sich, wenn er verstehen will, einlassen auf das, was sprachlich geschieht, und die Haltung eines bloßen Zur-Kenntnis-Nehmens oder Mitempfindens aufgeben zugunsten der Bereitschaft, die Transformation gewohnter Vorstellungen mitzuvollziehen². Im Text wird Kommunikation aufgenommen mit einem Du, das seine Realität nur im Gedicht zu besitzen scheint³, und durch diese Kommunikation verwandelt sich das Ich in seiner Ichheit. So thematisiert sich das Gedicht als Kommunikation, aber in seinem Selbstbezug ist es zugleich Ausdruck von Kommunikationslosigkeit. Die Ich-Problematik

-
- 1 In seiner Bremer Rede (Celan a.a.O. S. 128) hat Celan gesagt, er schreibe, um sich "Wirklichkeit zu entwerfen", und in der Antwort auf die Umfrage der Librairie Flinker in Paris 1958 hat er geschrieben: "Wirklichkeit ist nicht, Wirklichkeit will gesucht und gewonnen sein" (in: Über Paul Celan, vgl. oben, S. 23). Dieses Selbstverständnis Celans ist in der Celan-Literatur ebenfalls immer wieder als Grundcharakteristikum seiner Dichtung beschrieben worden, vgl. etwa Gerhard Neumann, Die 'absolute Metapher', in: Poetica 3, 1970, S. 188-225, wo Celans Metapher beschrieben wird als eine, die Wirklichkeit noch nicht besitze, im Gegensatz zu der Mallarmés, die diese nicht mehr besitze (S. 215). Dazu auch Beda Allemann, Das Gedicht und seine Wirklichkeit, in: Etudes germaniques 25, 1970, S. 266-274
 - 2 Szondi hat von einem Gedicht Celans gesagt, "daß es einen Weg gibt, den der Text öffnet, und der zum Weg wird, dem der Leser folgt"; Peter Szondi, Celan-Studien, Frankfurt/M. 1972, S. 110f. Dazu auch Beda Allemann, Gibt es abstrakte Dichtung?, in: Definitionen, hsg. v. A. Frisé, Frankfurt/M. 1963, S. 157-184
 - 3 Zur Unbestimmbarkeit des Du bei Celan vgl. Dietlind Meinecke, Wort und Name bei Paul Celan, Bad Homburg v.d.H. 1970, S. 109-157

scheint durch das Gedicht einerseits zu einer Lösung gebracht zu werden, andererseits erweist sie sich als ausweglos, da ihre Bewältigung auf das Gedicht beschränkt bleibt. Daß die zeitgenössischen Lyriker andere Wege gehen als Celan, ist eine Konsequenz dieser Ausweglosigkeit.