Grundfragen der Lyrikologie 1

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Grundfragen der Lyrikologie 1

Lyrisches Ich, Textsubjekt, Sprecher?

Herausgegeben von
Claudia Hillebrandt, Sonja Klimek,
Ralph Müller und Rüdiger Zymner

DE GRUYTER

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

ISBN 978-3-11-049640-6
e-ISBN (PDF) 978-3-11-052052-1



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 Lizenz. Weitere Informationen finden Sie unter http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/.

Library of Congress Control Number: 2018955635

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.dnb.de abrufbar.

© 2019 Claudia Hillebrandt, Sonja Klimek, Ralph Müller, Rüdiger Zymner, publiziert von Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.degruyter.com

Satz: Dörlemann Satz, Lemförde
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Inhalt

Claudia Hillebrandt, Sonja Klimek, Ralph Müller, Rüdiger Zymner
Einleitung: Wer spricht das Gedicht? Adressantenmarkierung in Lyrik —— 1

I Adressantenformen in der Lyrik

Rüdiger Zymner
Begriffe der Lyrikologie. Einige Vorschläge —— 25

Christian Zehnder
Wer spricht hinter und zwischen den Gedichten? Zur Poetologie des ›lyrischen Helden‹ und der ›literarischen Persönlichkeit‹ von Tynjanov bis Ginzburg —— 51

Evelyn Dueck
Die transgenerische Narratologie und die Sprechenden in Paul Celans *Fadensonnen* (1968) —— 67

Ralph Müller
Gibt es spezifisch lyrische Äußerungsstrukturen? Anmerkungen zum Verhältnis von Redekriterium und Lyrikbegriff in der jüngeren Lyrikologie —— 87

II Fiktionalität

Fabian Lampart
Plädoyer für die Skalierung. Vorüberlegungen und Fallbeispiele zum Problem autorfaktualer Lyrik —— 105

Peer Trilcke
Wer ›spricht‹ Fontanes journalistisches Gedicht »Ein Ball in Paris«? Zur Diskussion um autorfaktuale Lyrik —— 124

Claudia Hillebrandt
Figur und Person im Gedicht. Zum Stand der lyrikologischen Figurenforschung und zur Funktion von Figuren in lyrischen Gebilden —— 148

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Dieter Burdorf
Die Strahlkraft der Namen. Zu Personennamen in Gedichten und deren Paratexten —— 164

Sonja Klimek
Lyrik und Autobiographik. Zur Funktion von Orts- und Zeitangaben in den Peritexten von Gedichten —— 177

III **Modalität**

Rüdiger Zymner
Text und literaturwissenschaftlicher Animismus —— 209

Frieder von Ammon
Wer spricht beim Gedichtvortrag? Zum Problem der Korrelation von Sprecher und Adressanten in Aufführungssituationen —— 224

Eric Achermann
›How can we know the singer from the song?‹ Zu Songs, Lyrics und Stimme —— 242

IV **Personalität**

Gaby Pailer
Poetin und Gegenstand der Poesie. Adressantenmarkierung bei Margaretha Susanna von Kuntsch (1654–1717) —— 271

Laura Catania
Die Unverständlichkeit der *Duineser Elegien* und ihr ›lyrisches‹ Ich —— 286

Jeanne Wagner
Die Variation der lyrischen Sprechinstanz in Rilkes deutsch-französischem Doppelgedicht »Das Füllhorn« / »Corne d'Abondance« —— 306

Esther Hool
Die Textsubjekte in der Übersetzung. Elke Erb als Übersetzerin von Marina Zwetajewas Gedichten —— 323

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Stefanie Heine
Sprechen jenseits des Lebenden bei Sylvia Plath —— 340

Fabian Schwitter
Ulf Stolterfohts *fachsprachen*. Die eigentümliche Unpersönlichkeit von Form und Erkenntnis —— 352

Sachregister —— 367

Namensregister —— 371

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Claudia Hillebrandt, Sonja Klimek, Ralph Müller,
Rüdiger Zymner

Einleitung: Wer spricht das Gedicht?

Adressantenmarkierung in Lyrik

Das noch junge Forschungsfeld der Lyrikologie lässt sich durch die Zielsetzung charakterisieren, die Lyrik als eigenständig bestimmbare und nicht an die Grenzen von einzelnen Nationalliteraturen gebundene Gattung theoretisch reflektiert, methodisch geklärt, historisch informiert und in diesem Sinne systematisch zu erforschen (vgl. hierzu vertiefend Zymner 2009, 7–9; von Ammon 2015). Der vorliegende wie auch der zweite Band *Grundfragen der Lyrikologie*[1] verstehen sich als Beiträge in Richtung einer solchen Lyrikologie.

Im vorliegenden Band steht ein in lyrikologischen Beiträgen schon länger diskutiertes Problem der Lyriktheorie und -analyse im Zentrum, das wir hier vorläufig das ›Problem der Äußerungsinstanz‹ nennen möchten. Es wird unter anderem noch einmal zu prüfen sein, ob und inwiefern aus schon häufiger angeführten fiktionstheoretischen wie auch aus in diesem Zusammenhang bisher wenig beachteten modalitätsspezifischen Gründen geeignetere Konzepte und Begriffe zu Erfassung und Benennung von ›Äußerungsinstanzen‹ der Lyrik zu entwickeln sind. Terminologische Vorschläge, um das Problem der ›Äußerungsinstanzen‹ anhand des Begriffspaars ›Adressant‹ – ›Adressat‹ zu rekonstruieren, legen wir am Ende dieser Einleitung vor. Wie diese sich in eine mögliche lyrikologische Begriffssprache einfügen lassen, verdeutlicht das Glossar von Rüdiger Zymner, das auf diese Einleitung folgt. Die Beiträgerinnen und Beiträger sind von uns eingeladen worden, sich auf diese terminologischen Vorschläge zu beziehen, sei es zur kritischen Übernahme, sei es zur Abgrenzung und Profilierung der jeweils eigenen Begrifflichkeit.

Über terminologische Überlegungen hinaus sollen die Beiträge in diesem Band deutlich machen, dass die Frage nach der Personalität von ›Äußerungsinstanzen‹ (und damit auch ihrer Analyse), die bisher zugunsten begrifflicher

1 Eine weitere, vertiefte Auseinandersetzung mit zentralen Fragen der Lyrikologie wird der Fortsetzungsband bieten, der momentan vorbereitet wird. Im Rahmen eines DFG-finanzierten Netzwerks werden dabei die Themen (1) typische Merkmale der Lyrik, (2) Funktionen der Lyrik, (3) lyrische Zeitkonzepte, (4) mündliche bzw. schriftliche Formatierung von Lyrik, (5) Methoden der Lyrikanalyse sowie (6) Lyrik und Raum behandelt.

Open Access. © 2019 Claudia Hillebrandt, Sonja Klimek, Ralph Müller, Rüdiger Zymner, publiziert von De Gruyter. BY-NC-ND Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110520521-001
Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Diskussionen in den Hintergrund getreten ist, breitere lyrikologische Aufmerksamkeit verdient. Um das Problem der ›Äußerungsinstanz‹ in seinen verschiedenen Facetten deutlich werden zu lassen, gehen wir von einer nur scheinbar harmlosen Frage aus: Wer spricht im Gedicht? Ist es der Dichter? Das ›lyrische Ich‹? Das ›Textsubjekt‹? Oder ist die ›Äußerungsinstanz‹ im Gedicht gar eine Unbestimmtheitsstelle des Textes, die Rezipienten beliebig ausfüllen können, indem sie sich entweder den Dichter, sich selbst oder eine fiktive Figur vorstellen? Vielleicht spricht – so Robert Gernhardt (2005, 134, V. 20) – gar »ein Wesen mui [!] generis«? Diese Frage, von der die in diesem Band versammelten Beiträge ausgehen,[2] führt mitten in grundlegende Probleme der Lyrikologie. Denn abgesehen vom Fragepronomen ›wer‹, das auf eine »irgendwie« geartete personale Instanz verweist, werden bei näherem Hinsehen auch die übrigen Wörter dieses Satzes fragwürdig:

›Sprechen‹? Die Festlegung auf gesprochene Sprache erscheint angesichts der Tatsache, dass uns viele Gedichte in gedruckter Form begegnen und zum Beispiel Figurengedichte überhaupt nur im Medium der Schrift funktionieren, durchaus diskussionswürdig. Gleichzeitig ist ›Sprechen‹ im Verhältnis zu den vielfältigen Formen und Funktionen der Lautgebung – sei dies Gesang oder Skansion, Rezitation oder Deklamation – ungenau formuliert. Die Redeweise vom ›Sprecher‹ des Gedichts könnte zudem suggerieren, dass Sprache in der Lyrik in einem gewöhnlichen Kommunikationszusammenhang verwendet werde. Inwiefern aber für Lyrik (gegebenenfalls spezifisch literarische) Kommunikationsnormen in Anschlag gebracht werden können, ist interpretationstheoretisch nicht unumstritten.[3] Hier berührt die Frage nach der ›Äußerungsinstanz‹ neben der Modalität auch kommunikationstheoretische Fragen des lyrischen Sprechens, Schreibens oder auch Singens.

›Gedicht‹? Die Frage »Wer spricht das Gedicht?«, die Borkowski und Winko als Titel ihres lyrikologischen Aufsatzes von 2011 setzten und die wir hier in leicht abgewandelter Form übernommen haben, ist eine Anspielung auf Wolfgang Kaysers Aufsatz »Wer erzählt den Roman?« (1957). Vermutlich um des Reimes willen wählen schon Borkowski und Winko den Gattungsnamen ›Gedicht‹, obwohl hier mit gutem Recht von ›Lyrik‹ die Rede sein könnte. Wie im vorliegenden Band, so geht es auch bei Borkowski und Winko nicht etwa um ›dramatische Gedichte‹,

2 Mehrere Beiträge im vorliegenden Band sind das Ergebnis eines vom Schweizerischen Nationalfonds geförderten Workshops, der im Oktober 2015 an der Universität Freiburg (Schweiz) zur Frage »Wer spricht im Gedicht?« stattfand. Die überarbeiteten Beiträge werden hier in einen systematischen Zusammenhang gestellt und um ausgewählte zusätzliche Aufsätze ergänzt.

3 Vgl. dazu z. B. den Beitrag von Rüdiger Zymner in diesem Band.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

sondern schlicht um Lyrik. Es ist zwar denkbar, dass in Zukunft die Abgrenzung von Lyrik und Gedicht auch in der deutschen Sprache wieder stärker gemacht wird (vgl. schon Lamping 1989/2000, zur angloamerikanischen Kritik vgl. Jackson und Prins 2014, zur Gegenposition vgl. Culler 2015, 82–83); jedoch lässt sich der Gattungsbegriff ›Lyrik‹ bei der Frage »Wer spricht im Gedicht?« schwerlich ausschließen. Es ist sogar ratsam, die Wortwahl hier explizit auszuweisen, bedenkt man Lampings (1989/2000, 19–38) Vorschlag, präzisierend eine trennscharfe Definition des ›lyrischen Gedichts‹ vorzunehmen, oder Burdorfs (1995/2015, 20) entgegengesetzten Ratschlag, auf eine Differenzierung von ›Lyrik‹ und ›Gedicht‹ zu verzichten.

Unter dem Blickwinkel einer systematischen Theorie der Lyrik wird sich schließlich sogar die scheinbar harmlose Präposition ›im‹ als fragwürdig erweisen, scheint sie doch die Suche auf eine Instanz innerhalb des Textes festzulegen, obwohl es für manche Gedichtgenres denkbar ist, die Antwort außerhalb des Textes, insbesondere in der Person des empirischen Autors oder des ›Performers‹ zu suchen.

Ein knapper Überblick über einige lyrikologische Vorschläge zur Beantwortung der Ausgangsfrage dieses Bandes kann einen Eindruck von der Lebendigkeit, aber auch von der Heterogenität der aktuellen Debatten geben, die bislang in den verschiedenen Philologien in unterschiedlichen Sprachen separat geführt wurden und sich momentan international zu einem Forschungsdiskurs zu vernetzen beginnen. Problematisch auf den interphilologischen Austausch wirken sich dabei die heterogenen Praktiken des Benennens von lyrischen ›Äußerungsinstanzen‹ in den unterschiedlichen Sprachen, aber auch in den verschiedenen Wissenschaftstraditionen aus. Außerhalb des deutschsprachigen Raums hört man als Antwort auf die Eingangsfrage »Wer spricht im Gedicht?« häufig Stichwörter wie ein ›Sprecher‹ (›speaker‹), eine ›Persona‹ oder ein ›lyrisches Subjekt‹ (›moi lyrique‹ bzw., häufiger verwendet, ›sujet lyrique‹). Blickt man demgegenüber in die Praxis der germanistischen Gedichtanalyse, so stellt man fest, dass die Frage »Wer spricht im Gedicht?« immer noch sehr häufig mit »das lyrische Ich« beantwortet wird. Die ungebrochene Popularität dieser Kategorie ist zunächst erstaunlich angesichts der widersprüchlichen Begriffsgeschichte (für eine Übersicht vgl. Müller 2011). Während die Literaturwissenschaftlerin Margarete Susman (1910) den Begriff prägte, um für moderne Lyrik deutlich zwischen dem empirischen Autor und der Allgemeingültigkeit der Aussagen des durch ihn geschaffenen lyrischen Ichs zu unterscheiden, identifizierte Käte Hamburger (1977, 217) das lyrische Ich im Gegenteil mit dem »realen Aussagesubjekt« des Textes. Wiederum anders verstand Gottfried Benn den Begriff des lyrischen Ichs, das er mit einer nur vage beschriebenen dichterischen Inspirationsquelle, in seinen Worten der »Inkarnation alles dessen, was an lyrischem Fluidum in dem Gedichte produ-

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

zierenden Autor lebt« (Benn 1989, 551), identifizierte. Fehlt noch die Erwähnung jüngerer ›Rettungen‹ des lyrischen Ichs, die vorschlagen, den Begriff auf die ›Äußerungsinstanz‹ in denjenigen Gedichten einzugrenzen, in denen keine fiktive Figur ›spricht‹ (also für Gedichte, die nicht offenkundig zur Rollenlyrik zählen, wie etwa Clemens Brentanos »Der Spinnerin Lied«), und in denen offenbleibt, ob die Äußerungsinstanz des Gedichts mit dem empirischen Autor identisch ist oder nicht. Das lyrische Ich wäre demnach eine »Leerdeixis«, zu deren Füllung sich Rezipienten den empirischen Autor, eine fiktive Figur oder gar sich selbst vorstellen können (vgl. Martínez 2002; Fricke und Stocker 2000 unter Bezug auf Spinner 1975).

Zweifel an der »Nützlichkeit« des Begriffs ›lyrisches Ich‹ als einem »unverwüstliche[n] Wiedergänger« (Killy 1972, 4) wurden dagegen vor dem Hintergrund der widersprüchlichen Begriffsprägungen geäußert (vgl. Burdorf 1995/2015, 191–194; auch Borkowski und Winko 2011, 43–44). Borkowski und Winko verwenden in ihrem Modell zur Beschreibung von Äußerungsinstanzen in Lyrik stattdessen den Ausdruck ›Sprecher‹ (Borkowski und Winko 2011, 64), ähnlich wie dies auch die narratologisch informierte Lyriktheorie tut (vgl. z. B. Hühn und Kiefer 2005, 8–9).[4] Aufgrund des verwirrenden und widersprüchlichen Gebrauchs empfiehlt auch Burdorf, den Begriff des lyrischen Ichs »fallenzulassen und das Problem mit einer neuen Begrifflichkeit anzugehen« (Burdorf 1995/2015, 192), indem fortan mit Nägele (1980, 62) von einem ›artikulierten Ich‹ (Burdorf 1995/2015, 194) gesprochen werden solle. Er führt darüber hinaus zusätzlich den Begriff des ›Textsubjekts‹ ein: »Es strukturiert die Perspektive des Gedichts und setzt das Ich, ohne mit ihm identisch zu sein. Daher ist es auch als der textinterne Ausgangspunkt der anderen Personen anzusehen; es ist selbstverständlich auch in Gedichten vorhanden, in denen kein Ich zur Sprache kommt.« (Burdorf 1995/2015, 195)

Es ist nicht das Ziel dieser Einleitung, die begründete Skepsis und Vorsicht gegenüber dem Begriff des ›lyrischen Ichs‹ bzw. die Vorschläge für seinen kontrollierten Gebrauch oder für alternative Begriffsbildungen aufzuarbeiten. Das ist andernorts bereits sehr gründlich geschehen (vgl. Borkowski und Winko 2011; Müller 2011; Martínez 2002). An der Begriffsgeschichte des ›lyrischen Ichs‹ zeigt sich aber beispielhaft, dass die mit der Begriffsbildung verbundenen theoretischen Fragen auch praktische Relevanz für den analytischen und interpretativen Umgang mit Lyrik haben – Fragen, die nach unserem Dafürhalten insbesondere der systematischen Reflexion über ›Äußerungsinstanzen‹ in der Lyrik bedürfen.

Im Zentrum dieser Fragen steht die Konstitution und damit die Personalität von lyrischen ›Äußerungsinstanzen‹, und zwar zum einen im Hinblick auf die

4 Vgl. dazu z. B. den Beitrag von Evelyn Dueck in diesem Band.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Relation zwischen ›Äußerungsinstanz‹ und Urheber bzw. Kontext des lyrischen Gebildes, zum anderen im Hinblick auf die ›Äußerungssituation‹ selbst. Diese beiden Aspekte wollen wir hier etwas ausführlicher thematisieren, denn sie zeigen Grundlinien auf, an denen sich unseres Erachtens eine Reform der lyrikologischen Begriffssprache orientieren könnte. Unsere nun zu erläuternden fiktionstheoretischen und modalitätsspezifischen Prämissen werden dazu dienen, den Begriff des ›lyrischen Ichs‹, aber auch alternative Begriffsbildungen wie etwa ›Sprecher‹ oder ›artikuliertes Ich‹ und dessen Komplement, das ›Textsubjekt‹,[5] mithilfe des Begriffspaars ›Adressant‹ – ›Adressat‹ neu zu betrachten. Wir hoffen, dass diese neue Terminologie der Lyrikologie durch ihre fiktions- und modalitätsspezifische Neutralität neue Impulse gibt, indem sie den Blick für das komplexe Zusammenspiel von Faktoren schärft, die bei der Analyse von ›Äußerungsinstanzen‹ in Lyrik zu berücksichtigen sind, und damit hoffentlich auch zur oben erwähnten besseren Vernetzung des internationalen Forschungsdiskurses beitragen wird.

1 Fiktionalität

Die wechselvolle Begriffsgeschichte des ›lyrischen Ichs‹ ist auch eine unterschiedlicher Konzeptionen der Fiktionalität bzw. Nicht-Fiktionalität von Lyrik. Auf die konträren Positionen Hamburgers und Susmans wurde oben bereits hingewiesen. Hamburgers Annahme, lyrische Gebilde seien stets nicht-fiktional, wird heute in der Lyrikologie kaum noch vertreten. Panfiktionalistische Positionen finden sich demgegenüber noch häufiger. So haben zum Beispiel Werner Wolf und neuerdings Klaus W. Hempfer für die Auffassung plädiert, dass Lyrik stets fiktional sei. Während Wolf diese Annahme eher en passant äußert (vgl. Wolf 2005, 23), begründet Klaus W. Hempfer diese Auffassung ausführlicher mit Bezug auf die sprechakttheoretische Fiktionstheorie von John Austin und beschreibt sie genauer als »Performativitätsfiktion« (vgl. Hempfer 2014, 32, 34). Hempfer geht davon aus, dass die Fingierung einer Simultaneität von Sprech- und besprochener Situation, die prototypisch lyrische Gebilde ihm zufolge aufweisen, deren Fiktionalität kon-

5 Auf den Begriff des ›Textsubjekts‹ möchten wir verzichten, weil er das hochgradig umstrittene Konzept des ›impliziten Autors‹ aus der Erzähltheorie in die Lyrikologie importiert und dieser damit einen schillernden Begriff hinzufügt, dessen Nutzen auch in der Narratologie noch keineswegs als erwiesen und dessen Gebrauch nicht als allgemein akzeptiert angesehen werden kann. Mit diesem Begriff wird darüber hinaus ein Modell lyrischer Kommunikation impliziert, das, wie oben bereits angemerkt worden ist, für die Lyrikologie erst noch zu diskutieren wäre. Vgl. kritisch zum ›impliziten Autor‹ Kindt und Müller 2006 sowie 2011.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

stituiert. Allerdings machen auch andere Textsorten wie beispielsweise Reportagen und Briefe von einer solchen fingierten Simultaneitätsrelation Gebrauch, ohne dass diese Textsorten deswegen als fiktional angesehen würden. Austins Fiktionstheorie ist unter anderem wegen dieser mangelnden Trennschärfe gegenüber Formen nicht-fiktionaler Sprachverwendung in der neueren Fiktionstheorie mit guten Gründen kritisiert worden (für eine ausführliche Auseinandersetzung vgl. Gertken und Köppe 2009, 242–244).

In der neueren Fiktionstheorie wie auch in der Lyrikologie wird dagegen mittlerweile überwiegend die Auffassung vertreten, dass Lyrik und Fiktion unabhängig voneinander zu bestimmende Konzepte seien (für die Fiktionstheorie vgl. exemplarisch Zipfel 2011, für die Lyriktheorie Lamping 2000, 102–110, zu ihrer grundsätzlichen Unabhängigkeit vgl. bereits Anderegg 1985/2000). Dieser Auffassung schließen sich die Herausgeber dieses Bandes an. Aus dieser Sichtweise ergibt sich, dass nicht pauschal, sondern nur fallweise geklärt werden kann, ob es sich bei der ›Äußerungsinstanz‹ eines lyrischen Gebildes um eine fiktive oder eine reale Instanz handelt und dass eine systematische Terminologie daher im Hinblick auf eine grundsätzlich unterstellte (Nicht-)Fiktionalität der Lyrik neutral gehalten sein sollte. Konsequenterweise hat beispielsweise Rüdiger Zymner in seiner Typologie zwischen autorfiktionalen, personafiktionalen, autorfaktualen und personafaktualen Gedichten unterschieden (Zymner 2009, 10–12). Diese Typologie macht deutlich, welche Kontexte bei der Analyse von lyrischen ›Äußerungsinstanzen‹ zu berücksichtigen sind, welche Schlüsse vom Gebilde selbst auf die Wirklichkeit also sinnvoll sind. Da die Debatte über das ›lyrische Ich‹ zum Teil so geführt wurde, als seien Lyrik und Fiktion voneinander abhängige Größen und die Begriffsprägung ›lyrisches Ich‹ daher immer schon fiktionstheoretisch imprägniert, und da entsprechende Begriffsprägungen leider weiter in Gebrauch sind (vgl. den Überblick bei Borkowski und Winko 2011, 53–54), ist es – um hier nur diesen einen zentralen Kritikpunkt an dem Begriff ›lyrisches Ich‹ noch einmal aufzugreifen – aus unserer Sicht sinnvoll, einen Begriffsnamen zu wählen, der diese problematischen Konnotationen vermeidet. Darüber hinaus sind zwei weitere Aspekte der Fiktionsfrage von hoher lyrikologischer Relevanz:

Zum einen ist es derjenige, ob die Fiktionalität eines lyrischen Gebildes durch das Vorhandensein einer fiktiven ›Äußerungsinstanz‹ konstituiert wird. Diese Frage stellt sich analog zu der in der narratologischen Fiktionstheorie, wo häufig davon ausgegangen wird, dass die Fiktionalität einer Erzählung durch das Vorhandensein eines fiktiven Erzählers konstituiert wird (vgl. Petzold 2012). Dieser Position ist zu Recht vorgeworfen worden, dass sie Ursache und Wirkung verwechsele: Nicht die Existenz eines fiktiven Erzählers konstituiert die Fiktionalität eines Erzähltextes, sondern aus der Erkenntnis, dass ein Erzähltext fiktional ist, lässt sich, wenn ein Erzähler erkennbar ist, die Schlussfolgerung ableiten,

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

dass dieser nicht ohne Weiteres mit dem Autor oder einer anderen nicht-fiktiven Person identifiziert werden darf (vgl. Gertken und Köppe 2009, 237–238). Wenn aber das Vorhandensein einer fiktiven Erzähl- oder Äußerungsinstanz für die Fiktionalität oder Nicht-Fiktionalität eines Sprachgebildes gar nicht notwendig ist, so bedeutet das auch, dass nicht jedes fiktionale Sprachgebilde automatisch eine fiktive Äußerungs- oder Erzählinstanz aufweisen muss (vgl. Köppe und Stühring 2011). Daraus lässt sich die Schlussfolgerung ableiten, dass nicht jedes lyrische Gebilde eine Äußerungsinstanz aufweist und dass dies auch terminologisch mitbedacht werden sollte.

Zum anderen sind solche Vorschläge wie derjenige von Harald Fricke und Peter Stocker zu bedenken, die angemerkt haben, dass die Relation zwischen der Äußerungsinstanz in einem lyrischen Gebilde und seinem Urheber bzw. seines Kontextes keineswegs immer klar sein muss (vgl. Fricke und Stocker 2000). Im Gegenteil ist es oft so, dass die Fiktionalität bzw. Nicht-Fiktionalität eines lyrischen Gebildes nicht genau ermittelt werden kann (vgl. Zipfel 2011, 166) und damit unklar bleibt, welche Kontexte für die Konstitution (und Analyse) der Äußerungsinstanz einschlägig sind. Fricke und Stocker schlagen vor, von einem ›Lyrischen Ich‹ stets und nur in genau diesen Fällen zu reden. Auch wenn dieser Explikationsvorschlag sich unseres Erachtens nicht durchgesetzt hat, so sollte dieser gerade für lyrische Gebilde häufig auftretende Fall doch terminologische Berücksichtigung finden – gegebenenfalls eben unter einem anderen Begriffsnamen.

Die Kritiker der Begriffsprägung ›lyrisches Ich‹ schlagen statt seiner eine mündlichkeitsmetaphorische Begrifflichkeit vor, wenn sie – wie Borkowski und Winko oder Hühn und Kiefer – ›Sprecher‹ oder – wie Burdorf – ›artikuliertes Ich‹ verwenden. Diese Begriffsprägungen verdanken sich zum einen dem Terminologietransfer aus der Narratologie, den die Lyriktheorie in den letzten Jahren erlebt hat (vgl. Müller-Zettelmann 2002, Schönert, Hühn und Stein 2007), zum anderen aber der Vorstellung, dass das eigentlich angemessene Medium der Lyrik die gesprochene Sprache sei (vgl. Burdorf 2015, 32). Allerdings transportiert auch diese Mündlichkeitsmetaphorik einige problematische Konnotationen, die unseres Erachtens vermieden werden sollten.

2 Modalität

Die Herausforderungen der ›Modalität‹ in der Lyrik lassen sich annäherungsweise anhand eines Beispiels darstellen: Hugo Balls Lautgedicht »Karawane« bzw. »Zug der Elefanten« (vgl. Ball 2007, 68) ist vermutlich am bekanntesten in

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

einer – von Hugo Ball übrigens nicht autorisierten – Fassung (vgl. Ball 2007, 220), die sich nicht nur durch eine von üblicher Semantik abweichende Lautbildung auszeichnet, sondern in der auch die Verszeilen zusätzlich durch die Verwendung unterschiedlicher Schriftarten markiert sind. Eine Beschreibung dieser Fassung mit einer bloßen Wiedergabe der assoziationsreichen, aber unbekannten Laute »jolifanto bambla [...]« wäre in dieser Hinsicht unbefriedigend. Auch die Collage unterschiedlicher Schriftarten trägt zur Bedeutungsgenerierung dieser Gedichtfassung bei. Die graphische Repräsentation als Zusammenspiel von verbalen, nonverbalen und paraverbalen Ressourcen wie Schriftarten, Anordnung von Verszeilen etc. könnte zum Beispiel einen Eindruck von Vielstimmigkeit oder eines unkonventionellen Ichs erzeugen (muss es aber nicht). Es wäre problematisch, aufgrund der besonderen drucktechnischen Gestaltung bereits von der Verwendung ›distinkt wahrgenommener Medien‹ (vgl. Rajewsky 2002) auszugehen. Mit van Leeuwen und Kress (2017, 20–22) lässt sich dies besser als ein ›multimodales‹ Gebilde betrachten, das auf unterschiedliche semiotische Ressourcen (verbal, nonverbal und paraverbal) rekurriert. Gleichzeitig lässt sich diese Textfassung nur unvollständig als Aussage eines Sprechers oder gegebenenfalls mehrerer Sprecher beschreiben, ebenso problematisch scheint es, diese Laute einem Ich oder gar einem Wir zuzuschreiben. Auch wenn der Eindruck der Präsenz einer wie auch immer gearteten Äußerungsinstanz evoziert wird, sind von solchen Instanzen im Text selbst keine konkreten Spuren nachweisbar. Dabei hatte das Gedicht sehr wohl Sprecher: Die erste Veröffentlichung erlebte das Lautgedicht als – wie man heute sagen würde – ›Performance‹, von der wir keine audiovisuellen Aufnahmen, aber immerhin Beschreibungen und Fotografien von Hugo Ball besitzen, wie er als »magischer Bischof« seine Lautgedichte zelebrierte (vgl. Ball 2007, 216– 220). Auch eine solche phonische Version wäre im Hinblick auf die jeweilige Performance zu betrachten, die nicht auf einen mündlichen Text reduzierbar ist, sondern Bedeutung aus komplexen Parametern wie Ort der Darbietung, nonverbale Zeichen, Lautstärke, Rhythmus etc. (vgl. hierzu allg. Novak 2011, 75–144) bezieht.

›Modalität‹ ist also nicht gleichbedeutend mit dem grammatischen Modus oder Genettes Differenzierung von dramatischem und narrativem Äußerungsmodus, zwischen denen übrigens Genette gerade für die Lyrik keinen Raum mehr sah (vgl. Genette 1979, 66 f.). ›Modalität‹, wie es hier verstanden wird, erfordert ein differenziertes Begriffsrepertoire zur Analyse von phonischen oder graphischen Qualitäten lyrischer Sprachgebilde (vgl. in dieser Hinsicht die Hinweise im Glossar) sowie grundsätzliche begriffliche Konsequenzen allgemeinerer Art. Die begrifflichen Konsequenzen betreffen zum Beispiel den Begriffsnamen ›Sprecher‹, der als möglicher Ersetzungsvorschlag für das ›lyrische Ich‹ bisweilen auftaucht (vgl. Borkowski und Winko 2011). Die Vorteile dieses Begriffsnamens sind nicht zu übersehen: ›Sprecher‹ lässt sich nicht nur an den in angloamerika-

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

nischen Studien verbreiteten Begriff des ›speaker‹ anschließen, sondern etabliert zugleich eine Parallele zum Begriff des ›Erzählers‹ in der Narratologie. Wie tragfähig ist aber die Analogie zum ›Erzähler‹ in der Narratologie (vgl. hierzu affirmativ Hühn und Schönert 2007)? In Anlehnung an die Narratologie könnte man ›Sprecher‹ als wortwörtliche Antwort auf die Genette'sche Frage »qui parle?« im Gedicht auffassen. Genette hat in der Narratologie diese Frage auf die Ermittlung der Erzählstimme, also des Erzählers, ausgerichtet, dies in Abgrenzung der den Modus des Erzählens betreffenden Frage der Fokalisierung von »qui voit?«.[6] Im Falle von Lyrik ist aber unseres Erachtens im Hinblick auf die Frage »qui parle?« nicht nur die (1) referenzielle Klärung relevant, sondern es ergeben sich zudem die Fragen der (2) phonischen oder graphischen Repräsentation von lyrischen Sprachgebilden (Modalität) sowie (3) nach den genre- oder kulturspezifisch etablierten Konventionen solcher Realisierungen.

(1) Die Referenzialität ist bereits gründlich im Zusammenhang der Personalität von Lyrik angesprochen worden. Wenn sie hier nochmals zum Zuge kommt, dann nur aus dem Grund, dass es auch darum geht, welche Arten von ›Sprecher‹ oder ›Äußerungsinstanzen‹ bei lyrischen Sprachgebilden in Frage kommen könnten. Wie Borkowski und Winko (2011) in ihrer Typologie von lyrischen Sprechhaltungen dargelegt haben, kann die Frage »wer spricht?« zu drei unterschiedlichen referenziellen Befunden führen, nämlich dass ein Gedicht ›sprecherlos‹ ist (wenn zum Beispiel bei manchen Dinggedichten keine greifbare Äußerungsinstanz angenommen werden muss), dass ein textinterner Sprecher oder ein textexterner Sprecher vorliegt (vgl. Borkowski und Winko 2011, 75 f.). Aus der Sicht der Narratologie dürfte vor allem die Zweiteilung des ›Sprechers‹ in einen ›textinternen‹ und ›textexternen‹ auffallen. Die hervorgehobene Bedeutung des ›textexternen Sprechers‹ bei Borkowski und Winko lässt sich mit verschiedenen Praktiken im Umgang mit Lyrik begründen. Etwa mit der verbreiteten Praxis, bestimmte Gedichte laut zu lesen. Hier liegt auch eine wichtige Differenz zum Erzählen vor. Zwar werden auch Erzählungen vorgelesen und können, auch wenn die Konvention des Lesens als ›Subvokalisation‹ vorherrscht, einen textexternen Sprecher aufweisen. Man denke an Autorenlesungen, abendliches Vorlesen für Kinder oder an Hörbücher. Gegenüber diesen Beispielen steht aber die verbreitete Forderung, Lyrik müsse laut gelesen oder rezitiert werden.[7] Ebenso ist es breit akzeptiert,

6 Mehrfach wurde kritisiert, dass die Frage »qui voit?« für die vielfältigen Aspekte der Fokalisierung zu einseitig formuliert ist, nicht zuletzt Genette (1994, 235) hat die Visualität der Formulierung bedauert (differenzierter zu dieser Frage vgl. z. B. Schmid 2005, 115–153).

7 Vgl. hierzu kritisch Burdorf 2015, 32. Tatsächlich eignen sich Gedichte nicht im selben Maße für eine lautliche Realisierung. So bedürfen zum Beispiel Apollinaires *Calligrammes* als Figuren-

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

dass sich Rezipienten mit dem Ich identifizieren dürfen, dies legen nicht zuletzt verschiedene theoretische Ansätze zum ›lyrischen Ich‹ nahe (vgl. Schlaffer 2012, Spinner 1975). Man kann dies als Hinweis auf eine potenzielle Offenheit der Referenz des Sprechers zumindest bei bestimmten lyrischen Genres betrachten. Problematisch ist allerdings, dass ›Sprecher‹ unter diesen Bedingungen mehrdeutig wird. Es kann einen tatsächlichen textexternen Sprecher und einen postulierten textinternen Sprecher bezeichnen, unter Umständen sogar beides, aber auf der Grundlage unterschiedlicher Kriterien, wie das Hugo-Ball-Beispiel gezeigt hat. Der begriffliche Rekurs auf ein ›Ich‹, wie man ihn im ›lyrischen Ich‹ oder ›artikulierten Ich‹ antrifft, weist gegenüber dem ›Sprecher‹ eine systematische Offenheit der Deixis auf (›Äußerungsinstanz‹ ist immer, wer inner- oder außerhalb des Texts ›ich‹ sagt), löst aber – wenn es mit einer undifferenzierten Vorstellung von ›Sprechen‹ oder ›Artikulation‹ verbunden wird – nicht die grundlegenden Probleme der Differenzierung von phonischer und graphischer Repräsentation lyrischer Sprachgebilde. ›Textinternes Sprechen‹ ist also als metaphorische Ausweitung von lautlicher Realisierung auf Schrift zu betrachten.

(2) Aus dem Vorangegangenen wird deutlich, dass ›textinternes‹ und ›textexternes Sprechen‹ nicht dasselbe sind. Textextern findet man durchaus Beispiele für eigentliches ›Sprechen‹, etwa bei einer Lyriklesung, beim Rezitieren eines Gedichts oder auch beim inneren subvokalen Verlautlichen eines Gedichts. Textintern haben wir es üblicherweise mit einem Text zu tun, über dessen potenzielle phonische Realisierung wenig bekannt ist (es sei denn, das Gedicht ist als Figurenrede durch einen Erzähltext eingerahmt). Mit ›Sprechen‹ werden unterschiedliche phonische und graphische Realisierungsmöglichkeiten von Gedichten auf eine bestimmte Form der Darbietung (›sprechen‹) eingeschränkt; dies unter Ausschluss der möglicherweise komplexen graphischen Repräsentation und unter Ausschluss zahlreicher Parameter, die eine phonische Realisierung in Abweichung von neutralem Sprechen charakterisieren können. Paradoxerweise wird dieses ›Sprechen‹, das Mündlichkeit suggeriert, hauptsächlich an graphisch repräsentierten Sprachgebilden beschrieben. Der kategoriale Unterschied wird auch dadurch deutlich, dass das »ich« und »du« textintern ihre potenziellen textexternen Referenten überleben – dies ist etwa in den letzten Zeilen von Shakespeares Sonett Nummer 18 zu finden: »So long as men can breathe, or eyes can see, / So long lives this, and this gives life to thee«. Dichter haben also schon lange die Differenz von ›textexternem‹ und ›textinternem Sprechen‹ zu nutzen gewusst, es ist aber zweifelhaft, ob die Literaturwissenschaft von einer fehlenden Differen-

gedichte einer Rezeption in der graphischen Realisierung. In vielen Fällen hat lautes Lesen außerdem einen komischen Effekt (z. B. Handkes » Aufstellung des 1. FC Nürnberg vom 27. 1. 1968«).

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

zierung von tatsächlichem Sprechen und seiner metaphorischen Ausweitung auf Schriftlichkeit profitiert. Eine medienunabhängige Benennung der Äußerungsinstanz könnte nicht zuletzt dazu beitragen, den phonischen Versionen von lyrischen Gedichten, die aufgrund der Möglichkeit audiovisueller Speicherung von Dichterlesungen und -performances für Analysen zunehmend zur Verfügung stehen, eine eigene Geltung einzuräumen (vgl. Novak 2011, 19–20, 62). Ebenso wäre es wünschenswert, den graphischen Repräsentationsweisen mit größerer Präzision gerecht zu werden.

(3) Schließlich möchten wir generische und kulturhistorische Argumente für eine Ausdifferenzierung von Sprechhaltungen erwähnen. Man trifft bisweilen auf die Ansicht, dass ›wahre‹ Lyrik für sich selbst stehen kann und auch in der Performance keiner zusätzlichen Effekte bedürfe (zu dieser Auffassung vgl. Novak 2011, 26–27). In diesem Sinne ostentativ zurückhaltende Darbietungsweisen lassen sich gut als ›Sprechen‹ verstehen. Allerdings ist Lyrik in der Geschichte ihrer Poetik auch mit intensiveren phonischen Realisierungen wie Gesang oder Anrufung assoziiert worden. Aber schon gegenüber der ›Deklamation‹ (vgl. z. B. Vischer 1857, §858) erscheint ›Sprechen‹ als eine historisch beschränkte generische Konvention. In dieser Hinsicht betreffen Fragen der ›Modalität‹ schließlich die Gattungsdefinition. Nimmt man ›Sprechen‹ in einem strengen Sinne, dann gehören Genres mit anderen phonischen Realisierungsweisen wie ›slam poetry‹, Lieder und Songs nicht mehr in das Gattungsspektrum der Lyrik.

3 Zum Begriff des ›Adressanten‹

Schwierigkeiten, theoretische und methodische Probleme beim literaturwissenschaftlichen Umgang mit ›der Äußerungsinstanz‹ hängen nun insbesondere damit zusammen, dass bislang häufig davon abgesehen wird, dass man es bei Lyrik zunächst und zuerst mit *Sprachzeichengebilden* zu tun bekommt. Lyrik – das sind (besondere) schriftlich fixierte oder verlautlichte Sprachzeichengebilde (also Zeichengebilde, die Sprache fixieren oder repräsentieren oder manifestieren). Dieser Umstand wäre nun allerdings deutlich und in aller Konsequenz in den Mittelpunkt der Theoriebildung zu rücken. Dann könnte man vielleicht besser sehen, dass auch diese vermeintliche ›Äußerungsinstanz‹ selbst zunächst einmal nichts anderes als ein Sprachzeichengebilde ist, oder besser: sich erstens aus Sprachzeichen des lyrischen Sprachzeichengebildes konstituiert, welche zweitens wiederum ein kognitives Konzept – eine vage Vorstellung – einer womöglich sogar anthropomorphen ›Äußerungsinstanz‹ in der Rezeption triggern. Die Sprachzeichen selbst sind dabei natürlich nicht anthropomorph, sondern eben

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

arbiträre und in gewisser Weise abstrakte Schriftzeichen oder arbiträre und in gewisser Weise abstrakte Laute; und die getriggerten kognitiven Konzepte sind keine eigenständigen Subjekte, die es irgendwo unabhängig von den Vorstellungen des Rezipienten gäbe, sondern kognitive Effekte, die von den Sprachzeichen und den durch sie mehr oder weniger konventionellen Bedeutungen bestimmt werden. Weder dieser ›Äußerungsinstanz‹ als bloßes Sprachzeichen noch dem hierdurch getriggerten kognitiven Konzept kann man eigene, selbständige Tätigkeiten oder ein eigenes, selbständiges Bewusstsein und schon ganz und gar nicht die Identität mit dem Autor zuschreiben, weil der Autor ein Mensch aus Fleisch und Blut ist, das Sprachzeichengebilde und der hierdurch getriggerte kognitive Effekt aber ganz sicher nicht. Kognitive Effekte sind keine eigenständigen Entitäten, und Sprachzeichen tun nichts (sondern sie werden allenfalls als Anzeichen für etwas anderes, Abbildungen von etwas anderem oder Symbole für etwas anderes gedeutet); kognitive Effekte und Sprachzeichen selbst haben kein Bewusstsein, und der Autor ist etwas ganz anderes als die Sprachzeichen, die er schreibt oder sagt/singt, und deren kognitive Effekte – auch wenn diese Sprachzeichen als kognitiver Effekt in manchen Fällen auf den Autor *verweisen* mögen und so die Einschätzung unterstützen können, dass sich der Autor selbst über tatsächliche (und nicht nur fiktive) Sachverhalte mit diesen Sprachzeichen äußere. Sprachzeichengebilde sprechen auch nicht – jedenfalls tun dies graphisch manifeste lyrische Sprachzeichengebilde nicht –, und phonisch manifeste lyrische Sprachzeichengebilde *werden* gesprochen oder gesungen, sie selbst können sich gewissermaßen in keinem Fall (laut) mitteilen.

Lyrikologische Forschungen zur ›Äußerungsinstanz‹ sollten also zunächst einmal die alte zeichentheoretische Regel berücksichtigen, dass ein Zeichen nicht die Sache selbst ist, die es bezeichnet; dass Schrift lautlos ist und bleibt, Laute aber von Lebewesen hervorgebracht werden müssen und alle Schriftstücke von einem Autor oder einer Autorin (fallweise auch von einem intermediären Schreiber oder einer Schreiberin) geschrieben worden sind und immer jetzt (im jeweiligen Jetzt eines Lesers aus Fleisch und Blut) gelesen werden.

Um die semiotischen Sachverhalte von allen hiermit assoziierten Weiterungen trennen zu können, mag es sinnvoll sein, die betroffenen semiotischen Fälle begrifflich deutlich voneinander zu unterscheiden und in Abhebung von einer umstrittenen Begriffsverwendung auch zu benennen. Zu diesem Zweck schlagen wir vor, erstens den Begriffsnamen ›Adressant‹ zu verwenden, weil er im Unterschied zu der bisher herangezogenen Terminologie (vor allem ›lyrisches Ich‹, ›Sprecher‹, aber auch ›Äußerungsinstanz‹) nicht oder wenigstens nicht leicht mit unzutreffenden oder sogar irreführenden Vorstellungen (vor allem solchen von einem eigenständigen Subjekt, das beispielsweise ›spricht‹, wo tatsächlich nur Schriftzeichen vorliegen) verknüpft werden kann; und wir schlagen zweitens vor,

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

mit dem Ausdruck ›Adressant‹ die Markierung eines *pragmatischen* Ausgangspunktes des lyrischen Sprachzeichengebildes *in dem* Sprachzeichengebilde selbst und *mit den Mitteln* des Sprachzeichengebildes zu bezeichnen: »in dem Sprachzeichengebilde« meint die Konstellation oder auch Sequenzialisierung der Sprachzeichen des Sprachzeichengebildes als (abgegrenzte, abgeschlossene) Einheit; »mit den Mitteln des Sprachzeichengebildes« meint die durch die Sprachzeichen bewerkstelligten grammatischen, stilistischen, rhetorischen, metrischen usw. Verfahren.

Als »Adressant« wird also keine ›Person‹ oder ›Instanz‹ und kein ›Subjekt‹ bezeichnet, sondern zunächst lediglich eine spezifische *Zeichen*struktur des lyrischen Sprachzeichengebildes selbst – ein semiotischer, hier auf Konstellation, Sequenzialisierung und Verfahren von *Sprachzeichen* beruhender Sachverhalt. Der ›Adressant‹ als Zeichenstruktur, als semiotischer Sachverhalt ist dabei zu unterscheiden von dem tatsächlichen *praktischen* Ausgangspunkt des Sprachzeichengebildes außerhalb des Sprachzeichengebildes: Dies ist in der Regel der Autor. Der ›Adressant‹ kann als eine fiktive lyrische Persona gestaltet sein (etwa in einem sogenannten ›Rollengedicht‹); der ›Adressant‹ kann direkt auf den faktischen Autor verweisen oder schließlich auch nicht entscheidbar (adressantenneutral) im Hinblick auf Fiktivität oder Faktizität bleiben. Lyrische Sprachzeichengebilde können auch ganz ohne Adressanten auskommen (z. B. Konkrete Lyrik, Einwortgedichte, Carmina figurata, lyrische Schriftzeichen, Schriftzeichengebilde, Redezeichen etc., aber auch manche Dinggedichte wie C. F. Meyers »Der römische Brunnen« oder Rimbauds »Marine«, in denen beispielsweise keine Personalpronomen wie »Ich« oder »Wir« und diesen Personalpronomen zugeordnete verba dicendi, agendi oder sentiendi vorkommen und auch an stilistischen Besonderheiten oder an einer besonderen Perspektivgestaltung kein pragmatischer Ausgangspunkt des Sprachzeichengebildes erkennbar wird); sie sind dann adressantenfrei.

Das semiotische Gegenstück zum ›Adressanten‹ ist der ›Adressat‹. Mit diesem Begriffsnamen verbinden wir die Markierung einer *pragmatischen* Zielorientierung des lyrischen Sprachzeichengebildes *in dem* Sprachzeichengebilde selbst und *mit den Mitteln* des Sprachzeichengebildes. Als ›Adressat‹ wird also entsprechend zu dem Konzept des ›Adressanten‹ keine ›Person‹ oder ›Instanz‹ bezeichnet, sondern ebenfalls eine spezifische Zeichenstruktur des lyrischen Sprachzeichengebildes selbst. Der ›Adressat‹ als Zeichenstruktur ist von einem tatsächlichen Empfänger des lyrischen Sprachzeichengebildes (dem Leser oder Hörer) als seiner *praktischen* Zielorientierung zu unterscheiden. Der Adressat kann als eine fiktive Figur gestaltet sein; der Adressat kann auf einen faktischen Empfänger verweisen oder schließlich auch – adressatenneutral – nicht entscheidbar neutral im Hinblick auf Fiktivität oder Faktizität bleiben. Lyrische Sprachzeichengebilde können

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

auch ganz ohne Adressaten auskommen (z. B. Konkrete Lyrik, Einwortgedichte, Carmina figurata, lyrische Schriftzeichenzeichen, Schriftzeichengebilde, Redezeichen etc.; aber auch Dinggedichte); sie sind dann adressatenfrei.

4 Beiträge in diesem Band

Der vorliegende Band versammelt eine Reihe von Studien, die die Frage der Adressantenkonstitution in der Lyrik aus unterschiedlichen Perspektiven historisch-fallorientiert, wissenschaftsgeschichtlich oder systematisch angehen.

Die Beiträge sind im Folgenden in vier Sektionen gegliedert. Die erste Sektion widmet sich begriffsgeschichtlichen und systematischen Überlegungen zur Beschreibung von **»Adressantenformen in der Lyrik«**. In der zweiten Sektion werden unter dem Stichwort »**Fiktionalität**« verschiedene interpretationstheoretische Vorannahmen behandelt. So stellt sich die Frage, in welchem Ausmaß Adressanten im Gedicht rein fiktional sind oder auf den empirischen Autor bezogen werden können. In der dritten Sektion werden die Fragen der »**Modalität**« diskutiert, also ob die Äußerungsformen der Adressanten tatsächlich einem ›Sprechen‹, allenfalls einem ›Schreiben‹ oder gar ›Singen‹ entsprechen. Die vierte und letzte Sektion »**Personalität**« zeigt die Bandbreite der möglichen Perspektiven auf den lyrischen Adressanten auf, mitunter aus medienkomparatistischer, genderwissenschaftlicher, übersetzungstheoretischer Perspektive.

Den Einstieg in die erste Sektion bildet ein Glossar von **Rüdiger Zymner**, das einen systematischen Ordnungsversuch lyrikologischer Beschreibungsbegriffe darstellt. Das Glossar expliziert deshalb nicht nur den Begriff des ›Adressanten‹, sondern stellt ihn in einen größeren Zusammenhang der Beschreibung von lyrischen Sprachgebilden vor dem Hintergrund der in Zymner (2009) vorgelegten Lyrikdefinition.

Neben diesem systematischen Ansatz soll die terminologische Diskussion um eine differenzierte und adäquate Terminologie in der Lyrikforschung aber auch aus historischer Perspektive betrachtet werden. Während zum ›lyrischen Ich‹ bereits viele Darstellungen vorliegen, sodass hier auf eine weitere Darstellung verzichtet wurde, ist das Konzept des ›lyrischen Helden‹ außerhalb der Slawistik wenig bekannt. Der wissenschaftsgeschichtliche Beitrag von **Christian Zehnder** zeigt, wie Jurij Tynjanov den Begriff in den 1920er Jahren in Auseinandersetzung mit der Lyrik Aleksandr Bloks entwickelte. Nach Tynjanov ist der ›lyrische Held‹ als eine maskenhaft im Text dargebotene Selbstporträtierung des Autors im Sinne eines mythischen Selbstbildes, einer *literarischen* Persönlichkeit zu ver-

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

stehen. Zehnder erläutert den literatursoziologischen Impetus Tynjanovs, die imaginations- und zeichentheoretischen Implikationen und Probleme, die mit dessen Begriffsprägung einhergehen, wie auch die vom Konzept des ›lyrischen Helden‹ aufgeworfenen ethischen Fragen im Detail und vollzieht aus wissenschaftsgeschichtlicher Perspektive auch die Um- und Fehldeutungen nach, die Tynjanovs Begriff im Laufe des Zwanzigsten Jahrhunderts erfahren hat.

Evelyn Dueck stellt die Frage nach dem Adressanten in Celans Spätwerk, das bisher erstaunlich wenig untersucht wurde. Als theoretisches Fundament wie auch als Abgrenzungsfolie dient ihr dazu die transgenerische Narratologie, die sich auch der Rolle der Adressanten in Lyrik zugewandt hat. Mit Blick auf Celans Gedichtband kommt Dueck zu dem Schluss, dass die ›Sprechinstanzen‹ in *Fadensonnen* überraschend kohärent gestaltet sind. Anhand von Celans Lyrik verdeutlicht Dueck exemplarisch die Potentiale und Grenzen der transgenerischen Narratologie und deren lyrikanalytischen Inventars.

Ralph Müller geht in seinem Beitrag von der Beobachtung aus, dass in der gegenwärtigen Lyriktheorie weiterhin adressantenorientierte Konzeptionen von Lyrik vorherrschen. Exemplarisch verdeutlicht er dies an den lyrikologischen Arbeiten von Jonathan Culler, Klaus W. Hempfer und Jochen Petzold. Müller prüft diese Ansätze kritisch im Hinblick auf ihre interpretationstheoretischen und literaturdidaktischen Konsequenzen und kommt zu dem Ergebnis, dass es auf dem gegenwärtigen Stand der Debatte aus interpretationstheoretischer Sicht verfrüht sei, die Definition der Lyrik mit einer spezifischen Äußerungsstruktur und mit spezifischen Kommunikationsmodellen zu verknüpfen, und aus literaturdidaktischer Sicht sogar insgesamt ungünstig, typische Adressantenkonstellationen in Lyrik zu verallgemeinern.

Die zweite Sektion widmet sich den grundlegenden Fragen der ›Fiktionalität‹ bzw. ›Nicht-Fiktionalität‹ lyrischer Adressanten. **Fabian Lamparts** Beitrag stellt den lyrikologischen Begriff der ›Autorfaktualität‹ (das heißt den Fall, dass der Autor selbst ›spricht‹ und Tatsächliches oder Wirkliches mitteilt) ins Zentrum seiner Überlegungen. Der Beitrag bietet in dieser Hinsicht einen Überblick über die wichtigsten Positionen in der kontrovers geführten Debatte zur Frage, ob lyrische Texte Äußerungen von Autorinnen und Autoren sein können und ob darin Nicht-Fiktives mitgeteilt werden kann. Anhand von drei Beispielfällen (Fleming, Goethe, Enzensberger) diskutiert Lampart mögliche Konsequenzen für die Interpretationspraxis und plädiert dafür, von einer dichotomen Unterscheidung von Fiktionalität und Faktualität abzusehen und eine differenzierende Sichtweise anzunehmen, die Mischverhältnisse verschiedener ›Sprechweisen‹ rekonstruiert. So würden die Beispielfälle Adressanten aufweisen, die einerseits autorfaktuale Anteile zeigen, die zudem falsifizierbar sind, andererseits aufgrund ästhetischer

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Gestaltungsstrategien sich von realweltlichen und biographischen Kontexten distanzieren.

Dass historische Auffassungen über den Status der Adressanten produktiv für die Interpretation genutzt werden können, zeigt **Peer Trilckes** Beitrag, der dafür plädiert, die »historischen Publikationskontexte und deren Logiken zu berücksichtigen«, also direkt die Frage zu stellen, welche Zuschreibungen reale Leserinnen und Leser im historischen Rezeptionskontext vorgenommen haben dürften. Wie Trilcke an einem Fallbeispiel von Theodor Fontane darlegt, können Genre, Publikationskontext und Epoche gute Gründe liefern, dass der Sprecher eines Gedichts zu Tagesaktualitäten im Sinne eines ›publizistischen Subjekts‹ mit Fontane identifiziert wurde.

Als mögliche lyrische Adressanten oder Adressaten sind im Gedicht auch Figuren zu bedenken. Wie **Claudia Hillebrandt** darlegt, hat die transdisziplinäre Figurenforschung der Figur in der Lyrik bislang wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Hillebrandt konzentriert sich auf den engeren Bereich der Lyrik, der nicht durch die Begrifflichkeiten der Narratologie erfasst wird; das heißt, Grenzfälle zwischen Erzählen und der Lyrik (wie zum Beispiel die Ballade) werden nicht berücksichtigt. Dadurch wird der Blick auf lyrikologische Besonderheiten gegenüber fiktionalen Erzählungen gerichtet. So ist die Differenzierung von Figur und Person in der Lyrik kultur-, epochen- und genreabhängig relevant. Ebenso haben Figuren an der Lyrik quantitativ weniger Anteil und sind ihre Figurenkonzepte weniger ausgestaltet: So werden Figuren zum Teil nur durch die Verwendung von Pronomina oder durch schematisierte Figurenkonzepte konstituiert und sind deshalb semantisch schwach festgelegt. Aufgrund des gegenüber Erzähltexten stärker ausgeprägten Artefaktcharakters von Lyrik könne davon ausgegangen werden, dass lyrische Figuren weniger als menschliche Aktanten verstanden werden, sondern häufiger als Symptome von Kommunikationsabsichten oder als Symbole.

Dieter Burdorf stellt in seinem Beitrag anhand von Beispielen aus der modernen Lyrik (seit etwa 1800) fest, dass nicht-fiktionale Namen nicht nur in den Paratexten von Gedichten auftauchen (etwa in Widmungsadressen oder Vorworten), sondern in unterschiedlichen Funktionen auch in den Gedichten selbst anzutreffen sind. Er plädiert daher dafür, Lyrik nicht per se als fiktional aufzufassen, sondern anzuerkennen, dass durch die Nennung von realen Namen aus der Gegenwart des Autors reale Personen konstitutiven Anteil am Gedicht haben können.

Eine wichtige, aber bisher nicht geklärte Rolle für die Rekonstruktion von Adressanten spielen Datums- und Ortsangaben, die bei vielen Gedichten in den sogenannten ›Peritexten‹ auftauchen. Diese Angaben beziehen sich, wie **Sonja Klimeks** Beitrag zeigt, in unterschiedlicher Weise auf den Adressanten in der Textwelt und die Autorperson in ihrer Diskurswelt. Solcherart autobiographisch

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

inszenierende Peritexte eignen sich dafür, die verbreitete Ansicht herauszufordern, hochartifizielle Texte könnten unter keinen Umständen eine Referenz auf textexterne Wirklichkeit etablieren. Klimek unterscheidet Fälle, in denen sich die Orts- oder Zeitangaben a) auf den Ort und den Zeitpunkt beziehen lassen, zu dem die sprachlichen Äußerungen des Gedichttextes (angeblich) getätigt werden, b) auf Ort und Datum der in der Textwelt dargestellten Situation oder c) auf die Verfertigung des lyrischen Artefaktes als Text. Bei diesen drei Fällen können Orts- und Zeitangaben in den Peritexten von Gedichten je unterschiedliche Funktionen im Zusammenspiel von Lyrik und Autobiographik erfüllen.

In einem engen Verhältnis zum fiktionalen oder nicht-fiktionalen Status des Adressanten steht in der dritten Sektion die Frage der Modalität, wie wir sie schon mit Bezug auf das Sprechen von Gedichten angesprochen haben. Was ändert sich, wenn Lyrik gesprochen, gedruckt oder gar gesungen wird? Vor diesem Hintergrund beantwortet **Rüdiger Zymner** in seinem Beitrag »Text und animistische Literaturwissenschaft« die im vorliegenden Band aufgeworfene Frage »Wer spricht im Gedicht?« klar und dezidiert mit »tatsächlich niemand!«. Diese Antwort ergibt sich aus einer konsequent medientheoretischen Perspektive: Zymner geht von der Beobachtung aus, dass in der Literaturwissenschaft zumeist Texte im Sinne von Schriftzeichengebilden untersucht werden, deren graphische Repräsentationsform durch mündlichkeitsmetaphorische Ausdrücke wie zum Beispiel ›Sprechinstanz‹ oder ›Rede‹ in irreführender Weise verdeckt wird. Zymner plädiert dafür, solche Mündlichkeitsmetaphorik in der literaturwissenschaftlichen Metasprache zu vermeiden. Mündlichkeitsmetaphorik sei nur in Auseinandersetzung mit tatsächlich mündlich vorgetragener Lyrik adäquat, bei der Analyse von schriftlich fixierter Lyrik führe sie aber zu Verwirrung, weil dadurch in unnötiger Weise zusätzliche Entitäten postuliert würden.

Die Situation, dass man Lyrik im Vortrag hört, mag gegenüber der Rezeption durch Schrift seltener sein, aber die Aufnahmetechniken für Ton und Bild speichern diese flüchtigen Vortragssituationen für eine nachträgliche Analyse. Anhand von solchen Aufnahmen behandelt **Frieder von Ammon** in seinem Beitrag »Wer spricht beim Gedichtvortrag?« die Frage nach dem Zusammenhang von textinternem Adressanten und demjenigen, der das Gedicht tatsächlich artikuliert. Im Zentrum stehen Fälle, in denen textinterne Adressanten und tatsächlich vortragende Sprecher in unterschiedlicher Weise miteinander korrelieren. Auf dieser Grundlage lässt sich eine Typologie entwickeln, die darlegt, wie Dichter, die ihre eigenen Gedichte vortragen, die Differenz zwischen Adressant und Autor während des Vortrags entweder markieren oder überspielen.

Im Zusammenhang mit der Verleihung des Literaturnobelpreises an Bob Dylan im Jahr 2016 erinnerte man sich in manchen Feuilletons, dass Lyrik einst-

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

mals zur Lyra gesungen wurde. **Eric Achermann** bereitet diesen nach wie vor aktuellen Bezug anhand der Stellung der Stimme beim Song auf. Im Gegensatz zur Genette'schen Stimme wird die Stimme bei Lyrics in der Regel durch einen (oder mehrere) Sänger tatsächlich realisiert. Achermann schlägt in dieser Hinsicht vor, ›Songtexte‹ als geschriebene und lesbare Worte von gesungenen und gehörten ›Lyrics‹ zu unterscheiden. Damit sieht Achermann auch eine Grundlage, um ›Lyrics‹ von dominant schriftlicher Lyrik abzugrenzen. Hier gelte es zwei Differenzierungen vorzunehmen, denn der Song lässt sich auf keinen Fall unabhängig von der Musik betrachten, und seine Songhaftigkeit zeichnet ihn gegenüber dem Lied aus.

Wie die abschließenden Studien zur Personalität der Lyrik in der vierten Sektion belegen, führt die Frage »Wer spricht im Gedicht?« immer wieder zu ergiebigen Auseinandersetzungen mit der Poetik des Gedichts, mit Formen der Selbstdarstellung, mit der Herausforderung, Adressanten in Übersetzungen zuzuordnen, aber auch mit Fragen der Gender-Forschung. **Gaby Pailer** zeigt in Margaretha Susanna von Kuntschs (1654–1717) Ode »Als gleiches Unglück mit dem fünftgebornen Söhnlein / dem kleinen *Chrisander*, oder C. K. den 22. *November* 1686. durch GOttes Verhängniß sich begab« die Form der Trauerdarstellung auf. Die Auseinandersetzung mit dem Adressanten im frühneuzeitlichen Gedicht erfordert im Falle Kuntschs insbesondere eine gendertheoretische Perspektive. Pailer geht hierzu auf Kuntschs Bezugnahme auf den Iphigenien-Mythos und den Topos der Undarstellbarkeit höchster Trauer bei Plutarch ein. Im Anschluss rekonstruiert sie die autopoietische Dimension der Ode im Zusammenspiel von Adressant und Autorinnenrolle und weist zum Abschluss ihres Beitrags darauf hin, dass das Verhältnis von Werk und AutorInnenposition in der Frühen Neuzeit aus der Perspektive des Gender-Konzeptes differenzierter als bisher betrachtet werden müsse.

Zwei Fallstudien beziehen sich auf das für die lyrische Moderne zentrale Werk Rilkes. **Laura Catania** untersucht die schwer fassbare Position und Haltung des Adressanten in Rilkes erster *Duineser Elegie* und zeigt einen kunsthistorischen und intermedialen Zusammenhang zur kubistischen Malerei auf. **Jeanne Wagner** widmet sich Rilkes späten, so genannten ›Doppelgedichten‹. Am Beispiel von »Das Füllhorn« und »Corne d'Abondance« – zwei Gedichte mit gleichbedeutenden Titeln, die Rilke zeitgleich auf Deutsch und auf Französisch verfasste – lässt sich zeigen, wie die Wahl der Sprache und der damit verbundenen Lyriktradition sich jeweils auf die Gestaltung der gedichtinternen Sprechinstanz auswirkt.

Esther Hools Beitrag zu Elke Erbs Übersetzungen der russischen Gedichte von Marina Zwetajewa greift hingegen den ›üblichen‹ Fall zwischensprachlicher Lyrikvermittlung auf, bei dem Autorin und Übersetzerin nicht identisch sind, der aber dadurch im Hinblick auf den Adressanten der Übersetzung keineswegs

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

einfach angelegt ist. Im Zentrum steht bei Hool die Auseinandersetzung mit den je eigenen Mitteln, mit denen Erb Klang und Struktur von Zwetajewas Lyrik in eine eigene deutsche, von der russischen Vorlage aber nicht unabhängige Form bringt und in diesem Prozess ein eigenes Textsubjekt der Übersetzerin schafft.

Wie **Stefanie Heine** in ihrem Beitrag darlegt, meldet sich in Sylvia Plaths posthum erschienenen Gedichtband *Ariel* ein »Ich« bzw. ein »I« zu Wort, das – entgegen verbreiteter autobiographischer Lektüren von Plaths Werk – in den Gedichten schon nicht mehr unter den Lebenden weilt. Die Gedichte werden dadurch aber nicht zu einfachen Fiktionen der Fantastik, vielmehr liegt eine bewusste Gestaltung des sprachlichen Ichs vor, das Spuren von Sylvia Plaths Ich trägt, als fiktives ›Text-Ich‹ aber nicht mehr aus dem Reich des Lebenden spricht. Dieses Ich ist sich seiner Literarizität äußerst bewusst, wie etwa aus dem Spiel von vertikalem »I« und horizontalem Bindestrich hervorgeht.

Fabian Schwitters Beitrag bietet eine Fallstudie zur formexperimentellen Gegenwartslyrik Ulf Stolterfohts und zugleich eine negative Antwort auf die Ausgangsfrage dieses Sammelbands, insofern in Stolterfohts Bänden laut Schwitter niemand von nichts spreche. Schwitter zeigt, dass Stolterfohts mehrbändiger Zyklus formale und wörtliche Versatzstücke von Fachsprachen aufweist, angeordnet in geometrisch formatierten Textblöcken als Produktionsprinzip. Der Gegenstand der Rede, üblicherweise im Fokus von fachsprachlichen Diskursen, trete dabei hinter das Interesse für das Medium zurück. Insgesamt legen also die Präsentation des sprachlichen Materials und die Form nahe, dass die Gedichte nicht auf einen Adressanten, sondern auf Fachsprachen selbst zurückgehen.

Der vorliegende Band versteht sich als Impulsgeber für die begriffstheoretische Diskussion sowie die begriffsgeschichtliche Aufarbeitung und somit als Plädoyer und Diskussionsvorlage für die Etablierung einer systematischen Lyrikforschung, der Lyrikologie. Die Herausgeber danken dem Schweizerischen Nationalfonds für die großzügige finanzielle Förderung eines »International Exploratory Workshops« sowie für die Übernahme der Satz- und Open-Access-Publikationskosten.

Literaturverzeichnis

Ammon, Frieder von. »Lyrikologie«. *Handbuch literarischer Rhetorik*. Hg. Rüdiger Zymner. Berlin: de Gruyter, 2015. 221–242.

Anderegg, Johannes. »Das Gedicht« [1985]. *Lyriktheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart*. Hg. Ludwig Völker. Durchgesehene und bibliographisch ergänzte Aufl. Stuttgart: Reclam, 2000. 429–436.

Ball, Hugo. *Gedichte*. Hg. Eckhard Faul. Göttingen: Wallstein, 2007.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Benn, Gottfried. *Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke*. Vier Bde. Essays und Reden in der Fassung der Erstdrucke. Hg. Bruno Hillebrand. Frankfurt a. M.: Fischer, 1989.

Borkowski, Jan und Simone Winko. »Wer spricht das Gedicht? noch einmal zum Begriff lyrisches Ich und zu seinen Ersetzungsvorschlägen«. *Lyrische Narrationen – narrative Lyrik. Gattungsinterferenzen in der mittelalterlichen Literatur.* Hg. Hartmut Bleumer und Caroline Emmelius. Berlin: de Gruyter, 2011. 43–77.

Burdorf, Dieter. *Einführung in die Gedichtanalyse.* 3. Aufl. Stuttgart: Metzler, 2015.

Culler, Jonathan. *Theory of the Lyric.* Cambridge, MA.: Harvard Univ. Press, 2015.

Fricke, Harald und Peter Stocker. »Lyrisches Ich«. *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft.* Hg. Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Jan-Dirk Müller und Klaus Weimar. Bd. 2. Berlin: de Gruyter, 2000. 509–511.

Genette, Gérard. *Introduction à l'architexte*. Paris: Seuil, 1979.

Gernhardt, Robert. *Gesammelte Gedichte 1954–2004*. Frankfurt a. M.: Fischer, 2005.

Gertken, Jan und Tilmann Köppe. »Fiktionalität«. *Grenzen der Literatur.* Hg. Simone Winko, Fotis Jannidis und Gerhard Lauer. Berlin: de Gruyter, 2009. 228–266.

Hamburger, Käte. *Die Logik der Dichtung* [1957]. 3. Aufl. Stuttgart: Klett, 1977. 217–232.

Hempfer, Klaus W. *Lyrik. Skizze einer systematischen Theorie.* Stuttgart: Franz Steiner, 2014.

Hühn, Peter und Jens Kiefer. *The Narratological Analysis of Lyric Poetry. Studies in English Poetry from the 16th to the 20th Century.* Berlin: de Gruyter, 2005.

Jackson, Virginia und Yopie Prins. »General Introduction«. *The Lyric Theory Reader. A Critical Introduction*. Hg. Virginia Jackson und Yopie Prins. Baltimore, MD.: Johns Hopkins Univ. Press, 2014. 1–8.

Kayser, Wolfgang. »Wer erzählt den Roman?« *Die Neue Rundschau* 68 (1957): 444–459.

Killy, Walter. *Elemente der Lyrik.* München: Beck, 1972.

Kindt, Tom und Hans-Harald Müller. *The Implied Author. Concept and Controversy.* Berlin: de Gruyter, 2006.

Kindt, Tom und Hans-Harald Müller. »Six Ways Not to Save the Implied Author«. *Style* 45 (2011): 67–79.

Köppe, Tilmann und Jan Stühring. »Against Pan-Narrator Theories«. *Journal of Literary Semantics* 40 (2011): 59–80.

Kress, Gunther und Theo van Leeuwen. *Multimodal Discourse. The Modes and Media of Contemporary Communication*. London: Bloomsbury, 2017.

Lamping, Dieter. *Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung* [1989]. 3. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2000.

Martínez, Matías. »Das lyrische Ich. Verteidigung eines umstrittenen Begriffs«. *Autorschaft. Positionen und Revisionen.* Hg. Heinrich Detering. Stuttgart: Metzler, 2002. 376–389.

Müller, Wolfgang G. »Das lyrisches Ich«. *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte.* Hg. Dieter Lamping. Stuttgart: Metzler, 2011. 56–58.

Müller-Zettelmann, Eva. *Lyrik und Metalyrik. Theorie einer Gattung und ihrer Selbstbespiegelung anhand von Beispielen aus der englisch- und deutschsprachigen Dichtung*. Heidelberg: Winter, 2000.

Müller-Zettelmann, Eva und Margarete Rubik (Hg.). *Theory into Poetry. New Approaches to the Lyric.* Amsterdam: Rodopi, 2005.

Müller-Zettelmann, Eva. »Lyrik und Narratologie«. *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär.* Hg. Vera Nünning und Ansgar Nünning. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2002. 129–153.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Nägele, Rainer. »Der Diskurs des andern. Hölderlins Ode ›Stimme des Volks‹ und die Dialektik der Aufklärung«. *Le pauvre Holterling. Blätter zur Frankfurter Ausgabe* 4/5. Basel: Stroemfeld, 1980. 61–76.

Novak, Julia. *Live Poetry. An Integrated Approach to Poetry in Performance.* Amsterdam: Rodopi, 2011.

Petzold, Jochen. *Sprechsituationen lyrischer Dichtung. Ein Beitrag zur Gattungstypologie*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2012.

Rajewsky, Irina O. *Intermedialität*. Tübingen: Francke, 2002.

Schönert, Jörg, Peter Hühn und Malte Stein. *Lyrik und Narratologie. Text-Analysen zu deutschsprachigen Gedichten vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*. Berlin: de Gruyter, 2007.

Spinner, Kaspar H. *Zur Struktur des lyrischen Ich*. Frankfurt a. M.: Akad. Verlagsgesellschaft, 1975.

Susman, Margarete. *Das Wesen der modernen deutschen Lyrik.* Stuttgart: Strecker & Schröder, 1910.

Vischer, Friedrich Theodor. *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen. Dritter Theil: Die Kunstlehre. Zweiter Abschnitt. Die Künste. Fünftes Heft: Die Dichtkunst.* Reutlingen: Mäcken, 1857.

Wolf, Werner. »The Lyric: Problems of Definition and a Proposal for Reconceptualisation«. *Theory into Poetry*. Hg. Margarete Rubik und Eva Muller-Zettelmann. Amsterdam: Rodopi, 2005. 21–56.

Zipfel, Frank. »Lyrik und Fiktion«. *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte.* Hg. Dieter Lamping. Stuttgart: Metzler, 2011. 162–166.

Zymner, Rüdiger. *Lyrik. Umriss und Begriff*. Paderborn: Mentis, 2009.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Rüdiger Zymner

Begriffe der Lyrikologie

Einige Vorschläge

In meinem Beitrag soll ein Überblick über diejenigen lyrikologischen Begriffe (einschließlich der Begriffsnamen) gegeben werden, die ich an verschiedenen Stellen[1] vorschlage bzw. lyrikanalytisch verwende –: »vorschlage«, insofern es sich um lyrikologisch neue Begriffe handelt; »verwende«, insofern es sich um adaptierte und lyrikologisch geschärfte Begriffe aus anderen wissenschaftlichen Begriffssystemen handelt.

Diese vorgeschlagenen oder nur adaptierten Begriffe

- ergänzen eingeführte und in diesem ›Glossar‹ nur in Ausnahmefällen thematisierte Begrifflichkeiten der traditionellen Gedichtforschung (das sind vornehmlich solche der Metrik sowie der Rhetorik und der Stilistik, neuerdings auch solche der klassischen Narratologie), oder aber sie
- ersetzen sie (wie im Fall der vieldeutigen kunstästhetischen Opposition ›Form‹/›Inhalt‹, die durch ›Faktur‹/›Information‹ ersetzt wird, oder auch im Fall der begrifflich umstrittenen Ausdrücke ›lyrisches Ich‹, ›lyrisches Subjekt‹, ›Sprecher‹ oder ›Äußerungsinstanz‹, die ich durch die Kategoriengruppe um die Zentralbegriffe ›Adressant‹/›Adressat‹ ersetze), oder aber sie
- präzisieren sie für lyrikologische Zwecke (wie im Fall der Kategorien ›Vers‹ und ›Prosa‹). Die eingeführten Begrifflichkeiten der traditionellen Gedichtforschung (wie z. B. Jambus, Trochäus, Versmaß, Anapher, Epipher, Parallelismus, Stimme, Perspektive etc.) werden *hier* in aller Regel jedoch nicht weiter thematisiert und stillschweigend vorausgesetzt.[2]

Allemal handelt es sich um den Vorschlag einer systematischen Terminologie, mit deren Hilfe lyrikologisch präziser als bisher mit Lyrik umgegangen, Lyrik adäquater als bisher bestimmt werden kann – und die besonders einer gewissen literaturwissenschaftlichen Verlegenheit abhilft, die man im Hinblick auf moderne Lyrik und auf Gegenwartslyrik beobachten kann, welche vielfach (ungefähr seit den ›französischen Symbolisten‹: Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé) nicht mehr so

1 Insbesondere in Zymner 2009; Zymner 2013.

2 Überblicke über das Begriffsinstrumentarium im deutschsprachigen Bereich bieten z. B. Burdorf 2015; Wagenknecht 2007; Zymner und Fricke 2007.

Open Access. © 2019 Rüdiger Zymner, publiziert von De Gruyter. BY-NC-ND Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110520521-002
Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

›gemacht‹ ist bzw. so ›funktioniert‹ wie romantische oder klassische Gedichte und vielfach mit den Mitteln der traditionellen Gedichtanalyse allein nicht recht zu erfassen ist. Die vorgeschlagenen oder adaptierten Termini sind dabei Ausdrücke einer Theorie der Lyrik[3], ihre Verwendung verweist also teilweise oder sogar in vollem Umfang auf diese Theorie bzw. ist an diese rückgebunden.

Lyrikologische Begriffe

Adressant: Markierung eines pragmatischen Ausgangspunktes des lyrischen → Sprachzeichengebildes *in dem* Sprachzeichengebilde selbst und *mit den Mitteln* des Sprachzeichengebildes (d. h. also: in seiner → Faktur und in seiner → Information).

Als Adressant wird keine ›Person‹ oder ›Instanz‹ bezeichnet, sondern eine spezifische Zeichenstruktur des lyrischen Sprachzeichengebildes selbst. Der Adressant als Zeichenstruktur ist zu unterscheiden von dem *tatsächlichen praktischen* Ausgangspunkt des Sprachzeichengebildes außerhalb des Sprachzeichengebildes. Dies ist in der Regel der → Autor.

Ein lyrisches Sprachzeichengebilde *markiert* oder *zeigt* ggf. einen Adressanten, *weist ihn auf* oder *bietet* Adressanten-Marker *an*.

Im Fall einer Markierung kann das lyrische Sprachzeichengebilde selbst auch als → adressantenmarkiert bezeichnet werden.

Für diese Markierung gibt es hauptsächlich drei Möglichkeiten, nämlich:

a) die explizite Markierung durch die Verwendung von Personalpronomina (›ich‹; ›wir‹) und/oder auch verba dicendi, agendi oder auch sentiendi – vor allem im Präsens (›sage, tue etwas, fühle, denke‹ in diesem Moment etc.; explizite Markierung einer ›Ich-Hier-Jetzt-Origo‹);
b) als implizite Markierung durch die stilistische Faktur des Sprachzeichengebildes;
c) als implizite Markierung von Einstellungen, Wertungen und Perspektiven, die in dem Sprachzeichengebilde oder (im Fall graphisch repräsentierter Lyrik) auch durch die Schriftbildfläche gestaltet werden.

Weitere Möglichkeiten sind nicht ausgeschlossen.

3 Eine Objekttheorie entwickele ich besonders in Zymner 2009; eine Funktionstheorie in Zymner 2013.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Für die Spezifik des Adressanten sind grundlegend:
- vom Adressanten ausgehende und zugleich adressantenbezogene (insofern also ›selbstbezügliche‹ oder ›selbstcharakterisierende‹) Informationen des Sprachzeichengebildes (etwa durch die Darstellung von Bewusstseinszuständen, von Wahrnehmungen oder auch durch die Darstellung direkter Rede und anderer Verfahren der Redewiedergabe im lyrischen Sprachzeichengebilde),
- vom Adressanten ausgehende und nicht-adressantenbezogene (insofern auf die lyrische → Textwelt bezogene) Informationen des Sprachzeichengebildes.

Der Adressant kann
1) als eine fiktive lyrische → Persona gestaltet sein (etwa in einem sogenannten ›Rollengedicht‹); der Adressant kann
2) direkt auf den faktischen Autor verweisen oder schließlich auch
3) nicht entscheidbar im Hinblick auf Fiktivität oder Faktizität bleiben (→ adressantenneutral).

Lyrische Sprachzeichengebilde können auch ganz ohne Adressanten auskommen (z. B. Konkrete Lyrik, Einwortgedichte, Carmina figurata, lyrische Schriftzeichen, Schriftzeichengebilde, Redezeichen etc., aber auch manche Dinggedichte wie C. F. Meyers »Der römische Brunnen« oder Rimbauds »Marine«); sie sind dann → adressantenfrei.

In allen Fällen (gegebener Adressant im Text, Adressantenneutralität, Adressantenfreiheit) ist der → Autor/die Autorin der tatsächliche *praktische* Ausgangspunkt des Sprachzeichengebildes außerhalb des Sprachzeichengebildes selbst.

Der *pragmatische* Ausgangspunkt (eine Zeichenstruktur) ist von dem *praktischen* Ausgangspunkt (ein Mensch und kein Sprachzeichen) zu unterscheiden.

Adressantenfrei: Solche lyrische → Sprachzeichengebilde, die keinen → Adressanten aufweisen, heißen ›adressantenfrei‹.

Der tatsächliche (d. h. außerhalb des Sprachzeichengebildes selbst anzusetzende) praktische Ausgangspunkt adressantenfreier lyrischer Sprachzeichengebilde ist in der Regel der → Autor selbst (→ Adressant; → Autor; → Sprachzeichengebilde).

Adressantenmarkiert: Solche lyrische → Sprachzeichengebilde, die einen Adressanten markieren, heißen ›adressantenmarkiert‹.

Der tatsächliche (d. h. außerhalb des Sprachzeichengebildes selbst anzusetzende) praktische Ausgangspunkt adressantenmarkierter lyrischer Sprach-

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

zeichengebilde ist in der Regel der → Autor selbst (→ Adressant; → Autor; → Sprachzeichengebilde).

Adressantenneutral: Solche lyrische → Sprachzeichengebilde, die nicht entscheidbar im Hinblick auf die Fiktivität oder Faktualität des pragmatischen Ausgangspunktes des lyrischen Sprachzeichengebildes bleiben, heißen ›adressantenneutral‹ (→ Adressant; → Autor; → Sprachzeichengebilde).
Der tatsächliche (d. h. außerhalb des Sprachzeichengebildes selbst anzusetzende) praktische Ausgangspunkt adressantenneutraler lyrischer Sprachzeichgebilde ist in der Regel der → Autor selbst (→ Adressant; → Autor; → Sprachzeichengebilde).

Adressat: Markierung einer pragmatischen Zielorientierung des lyrischen → Sprachzeichengebildes *in dem* Sprachzeichengebilde selbst und *mit den Mitteln* des Sprachzeichengebildes (d. h. also: in seiner → Faktur und in seiner → Information).
Als Adressat wird also keine ›Person‹ oder ›Instanz‹ bezeichnet, sondern eine spezifische Zeichenstruktur des lyrischen Sprachzeichengebildes selbst. Der Adressat als Zeichenstruktur ist zu unterscheiden von einem tatsächlichen Empfänger des Sprachzeichengebildes.
Ein lyrisches Sprachzeichengebilde *markiert* oder *zeigt* ggf. einen Adressaten, *weist ihn auf* oder *bietet* Adressaten-Marker *an*. Ein lyrisches Sprachzeichengebilde *adressiert* ggf. einen Adressaten. Im Fall einer Markierung kann das lyrische Sprachzeichengebilde selbst auch als → adressatenmarkiert bezeichnet werden.
Für diese Markierung gibt es hauptsächlich zwei Möglichkeiten, nämlich:

a) die explizite Markierung durch die Verwendung von Personalpronomina (›du‹; ›ihr‹) und/oder auch verba dicendi, agendi oder auch sentiendi sowie durch Namennennung und explizite Apostrophe; in vielen Fällen können explizite Adressatenmarkierungen aber auch als → Adressantenmarkierungen aufgefasst werden (wie bei Celans »Du liegst im großen Gelausche«)
b) als explizite Markierung im paratextuellen Bereich des Sprachzeichengebildes (Titel, Widmungen).

Weitere Möglichkeiten sind nicht ausgeschlossen.
Der Adressat kann als eine

1) fiktive Figur gestaltet sein; der Adressat kann
2) auf einen faktischen Empfänger verweisen oder schließlich auch
3) nicht entscheidbar neutral im Hinblick auf Fiktivität oder Faktizität bleiben (also: → adressatenneutral).

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Lyrische Sprachzeichengebilde können auch ganz ohne Adressaten auskommen (z. B. Konkrete Lyrik, Einwortgedichte, Carmina figurata, lyrische Schriftzeichen, Schriftzeichengebilde, Redezeichen etc.; aber auch Dinggedichte wie C. F. Meyers »Der römische Brunnen« oder Rimbauds »Marine«); sie sind dann adressatenfrei.

Adressatenfrei: Solche lyrische → Sprachzeichengebilde, die keinen → Adressaten aufweisen, heißen ›adressatenfrei‹. Der praktische Zielpunkt adressatenfreier lyrischer Sprachgebilde ist in der Regel der Rezipient (→ Adressat; → Sprachzeichengebilde).

Adressatenmarkiert: Solche lyrische → Sprachzeichengebilde, die einen → Adressaten markieren, heißen ›adressatenmarkiert‹ (→ Adressat; → Sprachzeichengebilde).

Adressatenneutral: Solche lyrische → Sprachzeichengebilde, die keine Hinweise auf die Fiktivität oder auf die Faktizität des pragmatischen Zielpunktes des lyrischen Sprachzeichengebildes geben, heißen ›adressatenneutral‹ (→ Adressat; → Sprachzeichengebilde).

Attraktor: Lyrische Attraktoren sind solche Auffälligkeiten (d. h. ›Störungen‹; ›Stutzpunkte‹, die den vom lyrischen Sprachzeichengebilde vielleicht sogar vorbereiteten Wahrnehmungsgleichlauf unterbrechen) in der organisierten Komplexität von → Faktur, → Information oder auch → Schriftbildfläche bzw. performativem Ereignis des lyrischen Sprachzeichengebildes, die die → Aufmerksamkeit des Rezipienten (Lesers oder Hörers) auf sich ziehen/›fesseln‹ und u. U. verstehensrelevante → Aufmerksamkeitsspuren begründen (Formel: »extra structure, extra meaning«).

Die Attraktoren des lyrischen Gebildes stabilisieren und erneuern die Aufmerksamkeit des Rezipienten. Lyrische Attraktoren konstituieren das → foregrounding im Prozess der Wahrnehmung des lyrischen Gebildes durch ein lyrikspezifisches → making special, besonders im Bereich

1) der Metrik,
2) der Stilistik und Rhetorik,
3) der Phonästhetik,
4) der Schriftgestalt,
5) der Gestaltung der Schriftbildfläche oder auch
6) der Performanz von Lyrik (›Sprechweisen‹, ›Singweisen‹, musikalische Begleitung usw.).

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Die Attraktoren eines lyrischen Gebildes weisen es als Display sprachlicher Medialität aus und konstituieren es zugleich als Katalysator ästhetischer Evidenz (→ Display; → Evidenz).
Lyrische Attraktoren sind zu unterscheiden von anderen Attraktoren, die für die generische Einschätzung eine Rolle spielen – z. B. Attraktoren der Epik (v. a. Erzählen in einem strukturellen Sinn) oder solchen des Dramas (v. a. szenische Storyvermittlung), die vor allem auf der Ebene der Information angesiedelt sind.

Aufmerksamkeit: Fokussierung der Wahrnehmung des Lesers oder Hörers auf → Attraktoren (›Störungen‹, ›Stutzpunkte‹: Stimuli/Reize) in Faktur und Information des lyrischen → Sprachzeichengebildes (→ Faktur; → Information).
Die Aufmerksamkeitsorientierung wird durch die Attraktoren provoziert, welche selbst wiederum in der kognitiven Bearbeitung mit (verstehensrelevanten) kognitiven/mentalen Funktionen verknüpft werden (das heißt: mit ›Bewusstseinsinhalten‹/›Metarepräsentationen‹ wie die durch das Sprachzeichengebilde ›getriggerte‹ → Textwelt oder auch ›getriggerte‹ Gefühle/Emotionen; mit ›Inhalten‹, die ›Kenntnis von der eigenen Existenz und der Existenz einer Umgebung‹ [A. Damasio] suggerieren oder die eigene Existenz und die Existenz einer Umgebung erfahren lassen).
Die Fokussierung der Wahrnehmung ist immer selektiv, insofern im Prozess der Wahrnehmung zwischen Attraktoren im ›Vordergrund‹ und dem ›unauffälligen‹ Wahrnehmungshintergrund (→ foregrounding) unterschieden wird.
Attraktoren können in der kognitiven Bearbeitung eines lyrischen Sprachgebildes (zu einer ›Gestalt‹) gebündelt oder miteinander harmonisiert werden, so dass der Leser oder Hörer eine → Aufmerksamkeitsspur konstituiert.

Aufmerksamkeitsspur: Bündelung oder ›Harmonisierung‹ von einzelnen lyrischen → Attraktoren im Prozess der Wahrnehmung bzw. in der kognitiven Bearbeitung des lyrischen → Sprachzeichengebildes.
Lyrische Sprachzeichengebilde bieten aufgrund einer genretypischen komplexen Organisation von → Faktur und → Information (›Überstrukturierung‹ – ein komplexes Angebot zahlreicher verschiedenartiger Attraktoren) häufig die Option zur Konstituierung mehrerer Aufmerksamkeitsspuren (und damit einer Diversifikation des Verstehens/unterschiedlicher ›Verstehensmöglichkeiten‹ des lyrischen Sprachzeichengebildes).

Außermetrische Lyrik: Lyrische Sprachzeichengebilde, die nicht nach metrischen Mustern (also z. B. isometrisch oder periodisch) reguliert sind, besonders → Außermetrische Verslyrik und → bindungsneutrale Lyrik.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Außermetrische Verslyrik: Lyrische Schriftzeichen, Schriftzeichengebilde oder Texte, deren → typographisches Dispositiv das von Versen ist, ohne dass die Zeilen auch nach metrischen Mustern (isometrisch oder periodisch) organisiert wären. Wichtigste Beispiele: → Freie Verse, → Prosaische Lyrik, ›Reimlose Lyrik in unregelmäßigen Rhythmen‹ (→ Vers; → Außermetrische Lyrik).

Autor/Autorin: Diejenige reale Person, die ein lyrisches Sprachzeichengebilde formuliert und formatiert sowie im Fall von graphisch repräsentierter Lyrik u. U. auch die graphische Gestalt und die Platzierung des → Sprachzeichengebildes auf einer → Schriftbildfläche bestimmt. Der Autor/die Autorin kann zugleich auch Schreiber/Sprecher des lyrischen Sprachzeichengebildes sein, muss dies aber nicht.

Autorfaktuale Lyrik: Lyrische → Sprachzeichengebilde, (1) deren → Adressant auf den → Autor/die Autorin verweist und die (2) einen Anspruch auf Referenzialisierbarkeit oder Erfülltheit des Ausgesagten erheben.

Autorfiktionale Lyrik: Lyrische → Sprachzeichengebilde, (1) deren → Adressant auf den → Autor/die Autorin verweist und die (2) keinen Anspruch auf Referenzialisierbarkeit oder Erfülltheit des Ausgesagten erheben.

Bindungsneutrale Lyrik: Lyrische → Sprachzeichengebilde, die weder metrisch noch syntaktisch gebunden sind (z. B. Einwortgedichte, lyrische Konstellationen, Lautgedichte; (→ Außermetrische Lyrik).

Dispositiv, typographisches: Generisch unterscheidendes Anordnungsmuster (Gestaltformation) der → Schriftzeichen in der → Schriftbildfläche eines gedruckten → Sprachzeichengebildes.

Das abendländisch-westliche typographische Dispositiv von Gedichten/Lyrik besteht darin, dass die Schriftbildfläche nicht von den Schriftzeichen (weitgehend oder ganz) ausgefüllt wird, sondern ›oben‹, ›unten‹, rechts und links von dem Schriftzeichenkomplex ›leer‹, jedenfalls frei von Schriftzeichen bleibt.

Entsprechend könnte man im Hinblick auf Manuskripte von ›graphischen Dispositiven‹ sprechen, im Hinblick auf epigraphische Sprachzeichengebilde von ›epigraphischen Dispositiven‹ usw.

Distinktivität, aisthetische: Art und Grad der Unterscheidbarkeit von → Schriftzeichen in einem → Schriftzeichengebilde oder → Text.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Display, lyrisches: Allgemein ein semiotisch funktionaler Zusammenhang (ein ›Anzeigefeld‹); im Fall der → Lyrik die Gesamtheit oder der (systematische) Zusammenhang der → Attraktoren eines lyrischen → Sprachzeichengebildes. Die Gesamtheit/der Zusammenhang der fakturiell, informationell und graphisch bzw. performativ fundierten Attraktoren (→ Faktur, → Information, → Schriftbildfläche) lenkt die → Aufmerksamkeit außer auf diverse verstehensrelevante → Aufmerksamkeitsspuren grundlegend und generisch charakterisierend auf Sprache als kognitives System (→ Sprache 1) sowie auf Funktionsmöglichkeiten der menschlichen Sprachfähigkeit überhaupt (auf die ›sprachliche → Medialität‹).

Eigensinn: Im Anschluss an die Bestimmungen L. Jägers[4] ›Sinn‹ oder allgemeiner → Information, der/die vom ›sprachlichen System‹/der Sprache als kognitives System (→ Sprache 1) prozedural generiert wird (und nicht etwa von sprachtranszendenten Instanzen in sprachlich-kommunikative Prozesse eingespeist wird).

→ Sprache als kognitives System ist mit der Formulierung Humboldts insofern das ›bildende Organ des Gedankens‹, dieser ›Gedanke‹ aber kognitiv generierter Eigensinn.

Sprache wird hier als ›Werkzeug‹ (›bildendes Organ‹/kognitive Funktion) verstanden, das nicht sprachtranszendente, sondern ausschließlich sprachgenuine ›Inhalte‹ aus- und übermittelt. Semantische »Gehalte von Sprachzeichen gehen ihrer Übermittlung durch Zeichenausdrücke nicht einfach voraus, sondern sie werden im medialen Modus performativer Vollzüge konstituiert« (Jäger). Sprache transportiert nicht → Sinn, sondern sie generiert Sinn prozedural – eben den Eigensinn.

Erlebnisqualität: Atmosphärische ›Stimmung‹ der sozialen oder der natürlichen Umwelt sowie des erlebenden Subjektes selbst. Wahrnehmung von Erlebnisqualität als ›Einfühlung‹ in die soziale oder auch in die natürliche Umwelt oder sich selbst.

Die Fähigkeit zur Wahrnehmung von Erlebnisqualitäten gehört zu den protolyrischen, poetogenen Dispositionen des Menschen.

→ Phonische Lyrik kann grundlegend als Verfahren der Vermittlung von Erlebnisqualitäten bezeichnet werden, → graphisch repräsentierte Lyrik ›erbt‹ diese Funktion von der phonischen Lyrik und erfüllt sie durch die Fülle

4 Siehe z. B. Jäger und Linz (Hg.) 2004; Jäger 1993; Jäger 2007; Jäger 2005.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

der → Attraktoren, die die ästhetische → Evidenz des → Sprachzeichengebildes begründen.

Evidenz, ästhetische: ›Stimmigkeitserlebnis‹ bzw. ›Sinnerlebnis‹ des Rezipienten. Die → Attraktoren des lyrischen Gebildes sind hinweisende Zeichen für die Medialität der Sprache und wahrnehmungspsychologisch zugleich Appelle an den Rezipienten zur Aufmerksamkeitsfokussierung (→ Aufmerksamkeit).

Im Prinzip zunächst diffuse Reizangebote eines (z. B. in → Faktur, → Information, → Schriftzeichen, → Schriftbildfläche) ›multicodierten‹ → Sprachzeichengebildes werden bei dieser Aufmerksamkeitsfokussierung rezeptiv in ›bedeutsame Muster‹ überführt (z. B. Klanggestalten, metrische Gestalten, Text-Welt-Gestalten usw.), solche ›bedeutsamen Muster‹ werden von dem Rezipienten mit seinen kognitiven Möglichkeiten und im Rahmen seiner kognitiven Möglichkeiten generiert.

Ästhetische Evidenz des lyrischen Gebildes entsteht dabei aus und mit der ›multicodierten‹ Fülle und der umfangsbedingten ›Plötzlichkeit‹ der Gestaltwahrnehmungen (→ Umfang). Der Rezipient wird gleichsam durch Fülle und Plötzlichkeit (nichtpropositional, nichtargumentativ) zu einer ›ästhetischen Sättigung‹ bzw. zu ›ästhetischer Gewissheit‹ überredet.

Faktur: Die Gemachtheit, alle materialen Elemente des → Sprachzeichengebildes und ihr Zusammenhang: Das kompositionelle ›Wie‹ des Sprachzeichengebildes. Man kann hier spezifizieren und vor allem weiter z. B. die metrische Faktur von der stilistischen Faktur unterscheiden, die Faktur eines Verses, einer Strophe ebenso wie die syntaktische Faktur, die metaphorische Faktur usw.

Die Faktur eines lyrischen Sprachzeichengebildes ist immer auch informativ, Faktur und → Information lassen sich insofern nicht voneinander trennen, sondern höchstens lyrikanalytisch auseinanderhalten.

Der → Sinn eines lyrischen → Sprachzeichengebildes wird durch die Faktoren und → Attraktoren im Bereich der → Faktur, der → Information, der → Schriftbildfläche und des phonischen Performanzereignisses getriggert.

Foregrounding: Unterscheidung in der Wahrnehmung von ›Reizgegebenheiten‹ (z. B. eines → Sprachzeichengebildes) nach aufmerksamkeitsfokussiertem Vordergrund (*figure*) und aufmerksamkeitsfernem Hintergrund (*ground*). Diese Unterscheidung könnte man u. a. mit den sogenannten Gestaltgesetzen erklären. Die → Attraktoren eines lyrischen Sprachzeichengebildes stehen immer im Vordergrund, bilden eine Gestalt (→ Aufmerksamkeit).

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Freie Rhythmen: Nach Versen (→ Vers) organisierte Gedichte ohne Reimbindung und strophische Ordnung sowie auch ohne durchgehendes Vermaß, allerdings mit metrischen Bezugnahmen auf klassisch verbürgte Versmaße (vor allem diejenigen der Odendichtungen Pindars) und typischerweise in einem hymnischen Stil (→ Freie Verse; → Außermetrische Verslyrik)

Freie Verse: Nach Versen (→ Vers) organisierte Gedichte ohne Reimbindung und strophische Ordnung sowie auch ohne durchgehendes Vermaß und ohne metrische Bezugnahme auf klassische Odendichtung (namentlich derjenigen Pindars), allerdings mit ›gelockerter‹ Beziehung auf traditionelle metrische Optionen. Als einen Typus der Freien Verse könnte man hier Brechts ›Reimlose Verse in unregelmäßigen Rhythmen‹ betrachten. Freie Verse können in → Lyrik ebenso wie in modal anders orientierten Gedichten (z. B. epischen, dramatischen) vorkommen. Sie sind abzugrenzen von → Prosaischer Lyrik und von → Freien Rhythmen (→ Außermetrische Verslyrik).

Gedicht: Sammelbezeichnung für Sprachzeichengebilde in Versen. Es kann sich dabei um Lyrik (einschließlich der epischen Lyrik und der dramatischen oder szenischen Lyrik), aber auch um andere nichtlyrische Verstexte (wie insbesondere Dramentexte, Epik, lyrische Epik, lyrische Dramentexte) handeln. Nicht jedes Gedicht ist damit auch schon Lyrik – und nicht alle Lyrik ist zugleich auch ein Gedicht. → Prosagedichte sind ungeachtet des Begriffsnamens keine Gedichte im definierten Sinn.

Granularität: Untergliederung eines Schriftbildes nach Buchstaben und Schriftzeichen, Zwischenräumen, Wörtern, Sätzen, Abschnitten oder Kapiteln.

Graphisches Metrum: Nachbildung eines phonischen Metrums in einem graphischen Sprachzeichengebilde (→ Vers).

Graphisch repräsentierte Lyrik (auch: graphisch manifeste Lyrik): → Lyrik im Modus der graphischen Repräsentation/Manifestation von Sprache als
a) → Schriftzeichen
b) → Schriftzeichengebilde oder als
c) → Text.

Graphisch repräsentierte/manifeste Lyrik wird geschrieben – historisch-kulturell variierend mit unterschiedlichen Schreibwerkzeugen und Schreibuntergründen. Sie ist Schreib-Lyrik und schriftlich verfasste Lyrik. Unterscheidungen können hier nach

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

1) Schriftsystemen vorgenommen werden (etwa latinographe vs. gräkographe vs. sinographe usw. Lyrik – mit weiteren Differenzierungen, etwa bei den latinographen Lyriken nach frankographen, anglographen, polonographen, germanographen, turkographen usw. Lyriken oder deren Mischungen); außerdem nach
2) Schrifttyp (Alphabetschriften, Silbenschriften, Bilderschriften),
3) Schriftarten (z. B. Fraktur vs. Antiqua, sumerische vs. persische Keilschrift, ägyptische Hieroglyphe vs. Hieratisch vs. Demotisch) und
4) Schriftfixierung (handschriftlich, druckschriftlich, epigraphisch etc.).

Nicht zuletzt kann auch danach differenziert werden, welche *Einzelsprache(n)* (→ Sprache 2) in dem jeweiligen Schriftsystem repräsentiert werden. So kann man russisches Kyrillisch dazu verwenden, Russisch zu schreiben, aber man kann auch u. a. Deutsch, Französisch, Englisch oder Mongolisch kyrillisch verschriftlichen – und hat dies in der Geschichte der Lyrik mehrfach getan; ebenso lassen sich z. B. mit latinographen Schriftsystemen nicht nur westeuropäische Einzelsprachen verschriftlichen, sondern z. B. auch asiatische oder afrikanische (Typ: Ein Schriftsystem – mehrere Einzelsprachen) – und auch dies kommt in der Geschichte der Lyrik mehrfach vor.

Umgekehrt ist Bi- oder Multiskripturalität in der Lyrik einer Einzelsprache ein lyrikgeschichtlich relevanter und systematisch aufschlussreicher Fall (z. B. im Fall der serbokroatischen Lyriken: *Kroatisch* – zunächst glagolitisch und kyrillisch geschrieben, ab dem 16. Jh. überwiegend latinograph, heute ausschließlich latinograph; *Serbisch* – kyrillisch und latinograph verschriftlicht; *Bosnisch* – latinograph und in der arabographen Arebica verschriftlicht; *Montenegrinisch* – latinograph und kyrillisch verschriftlicht). [Typ: Eine Einzelsprache – mehrere Schriftsysteme].

Der → Sinn, Bedeutungskonstituierung und Verstehensprozess von graphisch repräsentierter Lyrik unterscheiden sich je nach dem Schriftsystem, dem Schrifttyp, der Schriftart und dem Fixierungstypus ebenso wie nach der verschriftlichten Einzelsprache.

Graphisch repräsentierte/manifeste Lyrik wird gesehen und gelesen, sie ist Seh-Lyrik oder auch Lese-Lyrik.

Information: Potential eines Zeichens oder Zeichenkomplexes, etwas zu bezeichnen oder zu bedeuten: Index, Ikon oder Symbol für etwas zu sein – das ›Was‹ des lyrischen → Sprachzeichengebildes.

Die Information eines lyrischen Sprachzeichengebildes ist immer durch seine oder in seiner ›materialen‹ → Faktur bzw. fakturiell gegeben: Information und Faktur lassen sich insofern nicht voneinander trennen, sondern höchstens lyrikanalytisch auseinanderhalten.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Der → Sinn eines lyrischen Sprachzeichengebildes wird durch die Faktoren und → Attraktoren im Bereich der → Faktur, der Information, der → Schriftbildfläche und des phonischen Performanzereignisses getriggert.

Informativität: Art und Grad der → Information in einem lyrischen → Sprachzeichengebilde. So können lyrische Sprachzeichengebilde eine vergleichsweise hohe Informativität aufweisen (etwa wenn sie detaillierte → Textwelten konstituieren oder einen → Adressanten bzw. → Adressaten detailreich gestalten), sie können aber auch vergleichsweise geringe Informativität besitzen (und sogar: ›leer‹ sein, etwa im Fall von Einwortgedichten oder Gedichten in einem Buchstaben).

Konsonantismus: Allgemein die Konsonantenstruktur eines → Sprachzeichengebildes, in der → Lyrik Aspekt der konsonantischen → Phonästhetik des Gedichtes, ggf. im motivierten und semantisch akzentuierten Zusammenspiel mit Vers-, Strophen- und Gedichtform, Wortwahl und Thema.
Hierbei sind besonders konsonantische Äquivalenzen sowie deren Häufigkeit von Bedeutung: Ein Konsonant allein macht noch keinen Konsonantismus, wohl aber seine (ggf. im Vergleich zu anderen Konsonantenäquivalenzen signifikant häufigere) Wiederholung. Man spricht hier auch von der ›euphonischen Geltung‹, die durch phonologische Rekurrenz erreicht wird.

Literatur:

(a) Handlungstheoretisch ein Sozialsystem, das sich ungefähr seit dem 18. Jh. zunächst in den europäischen Kulturen etabliert und gekennzeichnet ist durch:
  (1) die Tendenz zur pragmatischen Autonomisierung (also vor allem zur Ablösung von Funktionen in sozialen Mikrobereichen) von
  (2) graphisch repräsentierter Sprache,
  (3) die Angleichung schriftstellerischer Arbeit an die Praxis der arbeitsteiligen und technisierten Welt (Spezialisierung und/oder Kombination von Teiltätigkeiten),
  (4) die Professionalisierung des Autors als ›Unternehmer‹ (Autor als ökonomisches Subjekt, als juristisches Subjekt, als organisiertes Subjekt),
  (5) die Massenproduktion von graphischen Repräsentationen von Sprache,
  (6) der Warencharakter von graphischen Repräsentationen von Sprache,
  (7) die von engen Handlungsräumen entkoppelte anonyme Distribution sowie

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

(8) die Konstellation von professionellen Akteuren in einem auf die graphische Repräsentation von Sprache fokussierten sozialen ›Feld‹ (›Selektionsinstanzen‹, ›Konsekrationsinstanzen‹, spezifischer ›Habitus‹ etc.).

(b) Fälle graphisch repräsentierter Sprache im Handlungsfeld des Sozialsystems Literatur (insofern dessen ›Symbolsystem‹), die tendenziell durch ein → making special in den Bereichen Fiktionalisierung, Symbolisierung, Stilisierung oder auch Exemplarizität ausgezeichnet sind (→ Poetrie)

Lyrik: (skriptural-visuelle bzw. vokal-auditive, fiktionale oder nichtfiktionale, literarische oder nichtliterarische)

1) Sprachzeichengebilde
   (graphisch repräsentiert: Schriftzeichen, Schriftzeichengebilde oder Texte;
   phonisch repräsentiert: Redezeichen, Redezeichengebilde oder Rede),
2) deren Attraktoren
   (also deren aufmerksamkeitsfordernde ›Auffälligkeiten‹ oder ›Stutzpunkte‹ auf der Ebene der Faktur [das Wie] und/oder der Information [das Was] oder auch der Schriftbildfläche/der performativen Situation)
3) Sprache
   a) als Medium prozeduraler Sinngenese aufweisen und
   b) ästhetische Evidenz prozedural konstituieren

Kurz: Zur Lyrik werden solche Sprachzeichengebilde gerechnet, die als → Display sprachlicher → Medialität und als Katalysator ästhetischer → Evidenz identifiziert werden können.

Lyrische Sprachzeichengebilde *ebenso wie Sprachzeichengebilde außerhalb der Gattung* Lyrik können mehr oder weniger deutlich durch lyrische Attraktoren geprägt sein, die Kriterien (3a) oder (3b) sind graduelle Kriterien, keine kontradiktorisch sortierenden (»+« oder »–«). Sie können mehr oder weniger deutlich ›erfüllt‹ und nicht ausschließlich im Fall der Lyrik (sondern z. B. auch im Bereich der Epik und dem der Dramatik) gegeben sein: Insofern können Sprachzeichengebilde im Allgemeinen mehr oder weniger → lyrisch sein.

Andererseits sind nicht in jedem ›literarischen‹/›dichterischen‹ Text auch lyrische Attraktoren festzustellen. Die Prägung durch lyrische Attraktoren ist nicht mit ›Poetizität‹ im Sinne strukturalistischer/formalistischer Theorien zu verwechseln – und auch nicht mit der ›poetischen Funktion‹ Jakobsons.

Im Fall der Lyrik ist die Prägung durch lyrische Attraktoren (d. h.: die Wahrnehmung von lyrischen Attraktoren) im Unterschied zu anderen Gattungsbereichen (Epik, Dramatik, ›Kunstprosa‹ etc.), in denen sie grundsätzlich

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

festzustellen ist, als eine ›distinktive Häufung‹, ›Intensität‹ oder ›Dominanz‹ der lyrischen Attraktoren auch generisch konstitutiv. Sprachzeichengebilde, die zur Lyrik gerechnet werden können, werden dominierend bzw. generisch charakterisierend von diesen konstitutiven generellen Funktionen (3a) und (3b) beherrscht.

Die generische Zuordnung ist dabei prinzipiell eine Frage der (literaturwissenschaftlichen) Einschätzung und Interpretation – denn eine Gattung ist keine ›Schublade‹, sondern eher ein sehr flüssiger ‚Farbklecks' mit einem farblich bestimmenden Zentralbereich und verschwimmenden Übergängen zu anderen ‚Farbklecksen', mit ›Verlaufsformen‹ und ›Farbmischungen‹ an seinen Rändern (und Gattungsfelder gleichen eher noch sehr feuchten Aquarellen als Taxonomien, die nach kontradiktorischen Kriterien geordnet sind). Nicht jedes → Gedicht ist auch schon als Lyrik einzuschätzen – und nicht alle Belegfälle von Lyrik sind zugleich auch Gedichte. Die Kriterien (3a) und (3b) sind keine trennscharfen (aristotelischen) ›Containerkriterien‹ (*in or out*), aber doch notwendige und zusammen hinreichende Kriterien der Gattungsbestimmung, die mit dem Aspekt der ›graduellen Dominanz‹ von Attraktoren anstelle der Trennschärfe operieren, weil hierdurch die Diversität der Lyrik in den Lyriken der Welt besser erfasst werden kann und dabei berücksichtigt wird, wie Menschen tatsächlich/›natürlich‹ kategorisieren.

Belegfälle von Lyrik ohne weitere generische Modifikationen können in der generischen Einschätzung (als prototypische Fälle von Lyrik) im generischen Zentrum angesiedelt werden und sind dann ›beste Beispiele‹ für Lyrik. Belegfälle von Lyrik können aber auch aufgrund weiterer modaler, aber generisch nicht dominierender Eigenschaften (z. B. epischer, dramatischer) am Rand von oder im Übergangsbereich zu anderen Gattungsbereichen angesiedelt sein (wie etwa die epische Lyrik im Übergangsbereich/am Rande zur Epik und die dramatische Lyrik im Übergangsbereich/am Rande zum Drama/zur Theaterliteratur). In solchen Fällen führt die literaturwissenschaftliche Einschätzung/Interpretation zu der Feststellung, dass das Sprachzeichengebilde eben noch mehr Lyrik als Epik oder Dramatik sei, weil bei aller ›Mischung‹ die lyrischen Attraktoren z. B. die epischen oder dramatischen Attraktoren (das sind vor allem: Storyvermittlung durch Erzählen im strukturellen Sinn bzw. durch szenische, nach Haupt- und Nebentext unterscheidende Darstellung) dominieren.

Umgekehrt können epische oder auch dramatische Texte aufgrund weiterer modaler, aber generisch nicht dominierender (lyrischer) Eigenschaften (nämlich durch die Häufung lyrischer Attraktoren) am Rand oder im Übergangsbereich zur Lyrik angesiedelt sein (wie die lyrische Epik und das lyrische Drama; → lyrisch). In solchen Fällen führt die literaturwissenschaftliche Ein-

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

schätzung/Interpretation zu der Feststellung, dass das Sprachzeichengebilde eben noch mehr Epik oder Dramatik als Lyrik sei, weil bei aller ›Mischung‹ die lyrischen Attraktoren von den epischen oder dramatischen Attraktoren (das sind vor allem vor allem: Storyvermittlung durch Erzählen im strukturellen Sinn bzw. durch szenische, nach Haupt- und Nebentext unterscheidende Darstellung) dominiert werden.

Die generische Zuordnung ist bei solchen Randfällen ebenfalls eine Frage der Einschätzung/Interpretation (und ggf. in ›Zweifelsfällen‹ damit auch eine Frage der begründenden literaturwissenschaftlichen Diskussion).

Lyrisch: Solche Sprachzeichengebilde werden als ›lyrisch‹ bezeichnet, die als ein Display sprachlicher → Medialität und dadurch als Katalysator ästhetischer → Evidenz zu bestimmen ist.

Dies können sie mehr oder weniger stark sein, am stärksten (das → Sprachzeichengebilde übergreifend charakterisierend) immer dort, wo von Belegfällen der Gattung → Lyrik gesprochen werden kann, in reduzierter oder geschwächter Weise häufig dort, wo Display- und Katalysator-Funktion von anderen Charakteristika des Sprach- oder Redegebildes beherrscht oder dominiert werden.

Somit lässt sich nicht nur alle Lyrik als lyrisch bezeichnen, sondern gegebenenfalls auch Erzählungen und theaterliterarische Texte.

Ein Sprachzeichengebilde erscheint um so epischer, (1) je stärker in einem strukturellen Sinn erzählt wird und (2) je stärker dabei zugleich die → Faktur als → Attraktor hinter die storyvermittelnden → Informationen zurücktritt.[5]

Andererseits wäre aber auch zu formulieren:

Ein Sprachzeichengebilde erscheint um so lyrischer, (1) je stärker die Faktur als Attraktor vor die storyvermittelnden Informationen tritt und (2) je schwächer dabei erzählt wird – bis zu vollkommen nichterzählenden Sprachzeichengebilden.

Ein Sprachzeichengebilde erscheint um so dramenartiger, (1) je stärker in Haupt- und Nebentext (›performanzintentional‹) Geschehen vermittelt wird und (2) je stärker dabei zugleich die Faktur als Attraktor hinter die storyvermittelnden Informationen zurücktritt.

Andererseits wäre aber auch zu formulieren:

Ein Sprachgebilde erscheint um so lyrischer, (1) je stärker die Faktur als Attraktor vor die storyvermittelnden Informationen tritt und (2) je schwächer

5 Zur Unterscheidung zwischen starkem und schwachem Erzählen siehe Weber 1998.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

dabei in Haupt- und Nebentext (›performanzintentional‹) Geschehen vermittelt wird – bis zu vollkommen nichtdramatischen Sprachgebilden.
Denkbar ist dementsprechend, dass darüber hinaus jedwede Form von graphisch oder phonisch repräsentierter Sprache im erläuterten Sinn lyrisch sein könnte und somit z. B. von lyrischen Aphorismen ebenso wie von lyrischen Essays oder lyrischen Skizzen u. a.m. gesprochen werden können müsste. Dieser Verwendungsvorschlag schließt natürlich nicht aus, dass auch viele monologische Texte, irgendwie stimmungshafte oder in welchem Sinn auch immer ›musikalische‹ Texte, unmittelbar-gegenwärtige und von ›Wogen des Gefühls‹ getragene Texte u. a.m. lyrisch im definierten Sinn sein können.

Making special: Allgemein das ›Besondersmachen‹ eines Gegenstandes oder einer Sache, im Hinblick auf lyrische → Sprachzeichengebilde dessen ›poetische Multicodierung‹ in → Faktur, → Information, → Schriftbildfläche oder auch Performanz.

Medialität, sprachliche: Im Anschluss an Jäger[6] die Disposition des kognitiven Systems ›Sprache‹ zur Generierung von Sinn (→ Eigensinn).

Metrische Verslyrik: Lyrische → Sprachzeichengebilde, denen eine metrische Organisation unterlegt werden kann.

Metrische Prosalyrik: Lyrische → Schriftzeichen, → Schriftzeichengebilde oder → Texte, die nach dem typographischen → Dispositiv von Prosa-Texten in einer Schriftbildfläche positioniert sind, denen jedoch teilweise oder ganz eine metrische Organisation unterlegt werden kann.

Persona: Fiktive Figur, die in einem Sprachzeichengebilde als → Adressant konstituiert wird (z. B. in Rollenlyrik).

Personafaktuale Lyrik: Lyrische → Sprachzeichengebilde, (1) deren → Adressant als eine → Persona gestaltet ist und die (2) einen Anspruch auf Referenzialisierbarkeit oder Erfülltheit des ansonsten Ausgesagten erheben.

Personafiktionale Lyrik: Lyrische → Sprachzeichengebilde, (1) deren → Adressant als eine → Persona gestaltet ist und die (2) keinen Anspruch auf Referenzialisierbarkeit oder Erfülltheit des ansonsten Ausgesagten erheben.

---

6 Siehe Anm. 4.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Phonästhetik: Allgemein die Lautgestalt eines → Sprachzeichengebildes – im Fall → graphisch repräsentierter Lyrik die Gestalt der phonologischen Korrelate der Schriftzeichen, im Fall der → phonisch repräsentierten Lyrik die Gestalt der Phone (die auf phonologische Korrelate bezogen werden können). Die phonologischen Korrelate von Schriftzeichen oder Phonen nennt man Phoneme.
Dabei unterscheidet man ›segmentale‹ (also: als selbständige Einheiten unterscheidbare) Phoneme, wie Vokale, Konsonanten und Silben, von ›suprasegementalen‹ (also: übergreifenden, über den segmentalen Phonemen liegenden) Phonemen.
Zum suprasegmentalen Bereich gehören u. a. → Rhythmus, Akzent, Intonation, Pause und Tonhöhe – also jene Elemente der Prosodie (von griech.: prosodia ›Dazugesungenes‹) einer Einzelsprache, die zum Teil auch für Strukturierung von Versmaßen genutzt werden.
Schon in der Alten Rhetorik unterscheidet man sogenannte Lautfiguren (unter dem rhetorischen Terminus ›Metathese‹, mit dem Abweichungen von der korrekten Wortbildung im allgemeinen bezeichnet werden), die auch für Poetik und Ästhetik des Gedichtes von Belang sind und nicht mit → Vokalismus oder → Konsonantismus des Gedichtes zusammenfallen.

Phonisches Metrum: Periodische Organisation des phonemisch-prosodischen Materials von phonisch repräsentierter Lyrik, vor allem nach dem Prinzip der Wiederholung –: durch die Wiederholung von Phonemen, Akzenten, Längen, Kürzen, Silben oder auch Pausen (→ Vers).

Phonisch repräsentierte Lyrik (auch phonisch manifeste Lyrik): → Lyrik im Modus der phonischen Repräsentation/Manifestation von Sprache als
A) → Redezeichen,
B) → Redezeichengebilde oder als
C) → Rede.
Phonisch repräsentierte/manifeste Lyrik wird gesprochen, gesungen oder allgemein mithilfe des menschlichen Stimmapparates verlautlicht. Sie ist Sprech-Lyrik/Sing-Lyrik. Lyrikgeschichtlich ist phonisch repräsentierte Lyrik vermutlich das älteste ›Standbein‹ der Gattung Lyrik und das wichtigste neben der jüngeren → graphisch repräsentierten Lyrik.
Phonisch repräsentierte/manifeste Lyrik kann in unterschiedlichen Beziehungen zu graphisch repräsentierter/manifester Lyrik stehen:
Zunächst geschrieben – dann verlautlicht: Schreib-Seh-/Lese-Sprech/Sing-Lyrik
Zunächst verlautlicht – dann aufgeschrieben: Sprech/Sing-Schreib-Seh-/Lese-Lyrik.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Poetrie:
(a) Handlungstheoretisch Sozialsysteme vor, neben oder außerhalb von → Literatur als Sozialsystem, für die Folgendes kennzeichnend ist:
(1) die Tendenz zur pragmatischen Heteronomisierung von
(2) graphisch *oder* phonisch repräsentierter Sprache,
(3) der nichtprofessionelle und nicht arbeitsteilig spezialisierte ›Dichter‹ (keine juristischen Subjekte, keine ökonomischen Subjekte, keine Subjekte in Organisationen),
(4) die Einzelproduktion graphischer oder phonischer Repräsentationen von Sprache,
(5) die tendenzielle oder vollständige Unabhängigkeit der Dichtung von ökonomischer Wertschöpfung,
(6) die auf enge Handlungsräume bezogene Präsentation oder Distribution,
(7) die fehlende professionalisierte Feldstruktur.
(b) Fälle graphisch oder phonisch repräsentierter Sprache im Handlungsfeld eines Sozialsystems Poetrie (d. h. insofern dessen ›Symbolsystem‹), die tendenziell durch ein → making special in den Bereichen Fiktionalisierung, Symbolisierung, Stilisierung oder auch Exemplarizität ausgezeichnet sind.

Prosa: Syntaktisch organisierte graphische Repräsentation einer Einzelsprache (→ Sprache). Diese kann in unterschiedlichen typographischen → Dispositiven vorkommen: z. B. sowohl im die → Schriftbildfläche ausfüllenden Dispositiv des epischen, essayistischen oder auch expositorischen Textes als auch im typographischen Dispositiv des Dramentextes als auch im typographischen Dispositiv des Gedichtes/der Lyrik. → Verse können zugleich auch als Prosa organisiert sein.

Prosagedicht: Kurzer, in seiner → Faktur und in seiner → Information poetisch konzentrierter, syntaktisch gebundener, nicht jedoch metrisch organisierter → Text im typographischen → Dispositiv eines Prosatextes, der durch Kontexteinbettung unter Lyrik im engsten, engeren oder weiteren Sinn sowie durch komplex organisierte Faktur und Information beansprucht, als → Lyrik rezipiert zu werden.

Prosaische Lyrik: Nach → Versen organisierte, nicht jedoch metrisch organisierte oder an Metren orientierte und ungereimte graphische → Sprachzeichengebilde. Prosaische Verse sind abzugrenzen von → Freien Versen und von → Freien Rhythmen (→ Außermetrische Verslyrik).

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Prosimetrische Lyrik: Lyrische → Sprachzeichengebilde, in denen das typographische → Dispositiv von Versen (→ Vers) und das typographische Dispositiv von Prosapassagen (welche außerdem keine metrische Organisation aufweisen; → Prosa) einander abwechseln.

Rede: Phonisch repräsentierte, syntaktisch organisierte Sprache (→ Sprache).

Redezeichen: Einzelnes Phon als Element phonisch repräsentierter Sprache (→ Sprache).

Redezeichengebilde: Einzelphone überschreitende, phonisch repräsentierte Sprache ohne syntaktische Organisation.

Reimprosa-Lyrik: Lyrische → Texte, die weder nach Größen geordnet noch nach Silben gezählt oder durch Reime gebunden sind und auch keine außermetrische Versgliederung (→ Vers) aufweisen, aber durch kontinuierliche Verwendung des Endreims ›homoioteleutische‹ Kola entstehen lassen.

Rhythmus: Zusammenspiel von metrischer Gestalt und artikulatorischer Gestalt eines Versgebildes (→ Vers). Im Fall von graphisch repräsentierter Dichtung sind vier Kriterien zur Einschätzung/Interpretation des Rhythmus ausschlaggebend:

a) unterlegbare/unterlegte metrische Gestalt;
b) textspezifische artikulatorische Gestalt (z. B. ist nicht jede Hebung in der lautsprachlichen Repräsentation oder im kognitiven lautsprachlichen Prozessieren in gleicher Weise ›betont‹, sondern immer nur relativ im Verhältnis zu ihrer Silbenumgebung [die Silben gehören gemessen an ihren prosodischen Merkmalen – Akzent, Tonhöhe, Tonart, und Dauer – unterschiedlichen Äquivalenzklassen an]. Auch sind gemessene Silben nicht alle in gleicher Weise lang oder kurz, sondern relativ lang oder kurz im Verhältnis zur Silbenumgebung (Unterscheidung ›natura‹/›positione‹); metrische Gestalten, in denen Silben gezählt werden, nehmen vermutlich besonders geringen Einfluss auf den Rhythmus und stärken hier die Rolle der artikulatorischen Gestalt; ebenso verhält es sich vermutlich im Fall prämetrischer Strukturen des *Parallelismus membrorum*; in die artikulatorische Gestalt spielt zudem die semantische Interpretation des Textes hinein (z. B. nach unterschiedlichen Fokuskonstruktionen);
c) die textspezifische grammatische Gestalt (Hypotaxen Parataxen, Inversionen usw.), sie nimmt Einfluss auf die artikulatorische Gestalt;

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

d) die textspezifische interpunktionelle Gestalt; sie nimmt unter anderem Einfluss auf die artikulatorische Gestalt;

Man könnte die Punkte b)–c) zusammenfassen und also sagen, dass der Rhythmus eines graphisch repräsentierten Textes von der *metrischen Gestalt* und von der *artikulatorischen Gestalt* bestimmt wird, genau: von deren spezifischem Zusammenhang. Hierbei kann wenigstens die Rolle der metrischen Gestalt stärker oder weniger stark sein.

Schriftbildfläche: Zweidimensionale Fläche (etwa eine Buchseite, ein Blatt Papier o. ä.), auf der die Gestaltformation der graphischen Zeichen platziert ist. Die Schriftbildfläche kann verstehensrelevant zur Gestaltung des lyrischen → Sprachzeichengebildes genutzt werden und zu der Gesamtinformation des Gebildes beitragen.

Schriftzeichen: Einzelnes Schriftzeichen als Element graphisch repräsentierter Sprache.

Schriftzeichengebilde: Einzelschriftzeichen überschreitende, graphisch repräsentierte Sprache ohne syntaktische Organisation.

Sinn: Der Sinn eines Sprachwerkes oder Sprachkunstwerkes ist die im Rezeptionsprozess prozedural entwickelte, aktuelle Gesamtbedeutung – also das, was ein Rezipient jeweils versteht (und zum Verstehen gehört auch: was er z. B. fühlt). Schrift bzw. → Rede, → Faktur und → Information/Informativität bedingen die lyrische Sinnbildung des Rezipienten (Lesers oder Hörers).

Sprache:

(1) Kognitiv angelegtes Regelsystem, das der Organisation und Gestaltung von informativen/informierenden Artikulationen dient (*faculté du langage*).
(2) Regelsystem einer natürlichen Einzelsprache (*langue*).
(3) Verwendung einer natürlichen Einzelsprache durch einzelne Sprecher/Schreiber (*parole*).

Sprachzeichengebilde: Modal nicht spezifizierende und insofern zusammenfassende Bezeichnung für alle Repräsentations- bzw. Manifestationstypen von → Sprache. Die historisch wichtigsten Typen der physikalischen Repräsentation bzw. Manifestation von Sprache sind

a) die phonische Repräsentation/Manifestation (→ Redezeichen, → Redezeichengebilde, → Rede) und die

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

b) graphische Repräsentation/Manifestation von Sprache (→ Schriftzeichen, → Schriftzeichengebilde, → Text).

Weitere Repräsentations- bzw. Manifestationstypen wären z. B. die taktil wahrnehmbare ›Brailleschrift‹ oder auch die optisch oder auch taktil wahrnehmbaren Systeme der ›Gebärdensprache‹.

In der traditionellen Gedichtforschung und in der Lyrikologie befasst man sich praktisch ausschließlich mit

1) graphisch repräsentierter bzw. manifester Lyrik und mit
2) phonisch repräsentierter/manifester Lyrik.

Lyrik in anderen Repräsentations- bzw. Manifestationstypen der Sprache spielt demgegenüber in der Forschung bisher keine Rolle.

Text: Graphische Repräsentation syntaktisch organisierter → Sprache. (→ Prosa; → Schriftzeichen, → Schriftzeichengebilde)

Textwelt: Die durch graphische → Sprachzeichengebilde (und entgegen der Bezeichnung nicht allein von → Texten) getriggerten kognitiven Konzepte, *frames*, Schemata (→ Information).

Umfang: Menge der Schriftzeichen (bei → graphisch repräsentierter Lyrik) oder Dauer der Verlautlichung (bei → phonisch repräsentierter Lyrik) eines lyrischen Sprachzeichengebildes.

Bei graphisch repräsentierter Lyrik in Versen kann zwischen → horizontalem Umfang (Zeichenzahl) und → vertikalem Umfang (Zeilenzahl) unterschieden werden, beide zusammen bilden den Gesamtumfang eines graphisch repräsentierten Sprachzeichengebildes. Aus horizontalem und vertikalem Umfang kann ein Umfangsindex errechnet werden.

Umfang, Horizontaler: In → graphisch repräsentierter Lyrik die Anzahl der Schriftzeichen der Verszeilen. Die Anzahl der Schriftzeichen pro Zeile bestimmt zusammen mit der Anzahl der Zeilen (vertikaler Umfang) den rezeptiven Verarbeitungsaufwand bei einem graphischen → Sprachzeichengebilde.

Umfang, Vertikaler: Anzahl der Verszeilen in graphisch repräsentierter, nach Versen oder auch Strophen gegliederter Lyrik. Für historische Korpora graphisch repräsentierter Lyrik können durchschnittliche und typische vertikale Umfänge berechnet werden.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Umfangsindex: Bei → graphisch repräsentierter Lyrik ein Wert, der nach der Formel »Zeichenzahl dividiert durch Zeilenzahl[2]« ermittelt werden kann. Umfangsindices machen unterschiedliche Gedichte im Hinblick auf ihren Umfang miteinander vergleichbar.

Vers: Optisch wahrnehmbare, graphisch ausgezeichnete/markierte Schriftzeicheneinheit – z. B. als Zeile im abendländisch-westlichen typographischen → Dispositiv des Gedichtes; als ›kolometrischer‹ Abschnitt durch Verspunkte in altägyptischen Gedichten; als Spalten in ostasiatischen (typo)graphischen Dispositiven des Gedichtes.

Schriftzeicheneinheiten sind z. B. Buchstaben, Silbenzeichen, Wortzeichen, Interpunktionszeichen, Leerzeichen, Symbole etc. Zeilen im abendländisch-westlichen typographischen Dispositiv des Gedichtes können aus einem Wort oder sogar aus einem Zeichen bestehen, werden zumeist jedoch aus mehreren Wörtern/umfangreicheren Zeichenfolgen konstituiert.

Vor allem und in der Regel unterscheiden sich graphisch markierte → Verse im abendländisch-westlichen typographischen Dispositiv des Gedichtes von solchen Schriftzeicheneinheiten, die die Schriftbildfläche (tendenziell) ganz ausfüllen. Zumeist (aber nicht immer) handelt es sich hierbei um → Prosa. Wesentlich für Prosa ist die Organisation des schriftlichen Sprachzeichengebildes nach den Regeln der Syntax einer Einzelsprache.

Phonisch repräsentierte Lyrik besteht demgegenüber aus phonemischen Einheiten/Gestalten bzw. aus ›Phonemketten‹, die nach akustischen (prosodischen) Signalen segmentierbar sind und musterhaft und vor allem nach dem Prinzip der Wiederholung angeordnet sein können – vor allem durch die Wiederholung von Phonemen, Akzenten, Längen, Kürzen, Silben oder auch Pausen. Sie verfügt damit ggf. über eine metrische Struktur (i. S. einer alternierenden oder periodischen Organisation des phonemisch-prosodischen Materials). Ich bezeichne dies als → phonisches Metrum.

Verse werden geschrieben, gesehen und gelesen, die ›Phonemketten‹ und phonischen Metren werden gesprochen oder gesungen und gehört.

Verse können (müssen aber nicht) in Orientierung auf ein phonisches Metrum hin geschrieben sein (→ Autor), ihre schriftsprachlichen Komponenten können dabei durch ein äquivalentes graphisches Metrum organisiert sein.

Ein → graphisches Metrum bildet im Medium der Schrift die alternierende oder periodische Organisation von phonischen Metren nach.

Diese Nachbildung wird beim stillen Lesen wahrnehmbar (als kognitiv verlautlichtes oder auch nur physisch erfahrenes Metrum) oder im lauten Sprechen/Singen als ›phonisches Metrum‹.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Literaturwissenschaftler analysieren die Nachbildung des phonischen Metrums durch stilles Lesen oder lautes Sprechen oder Singen von Versen. Beim Lesen von Versen werden durch und bei dem Leser in der sekundären Verknüpfung der wahrgenommenen Schriftzeichen phonetische oder quasiphonetische Korrelate der graphisch repräsentierten Sprache getriggert (und diese phonetischen oder quasiphonetischen Korrelate sind selbst wiederum auf phonologische Strukturen, d. h. das kognitiv angelegte System, rückführbar bzw. aus ihnen heraus erzeugt).
Literaturwissenschaftliche Notationssysteme (für Versfüße, Versschemata, Strophenformen etc.) beziehen sich (wie schon die metrischen Notationssysteme in Poetiken, Grammatiken und Ästhetiken) auf die schriftlichen Nachbildungen phonischer Metren, es handelt sich allemal um auf das Schriftgebilde bezogene Formalisierungen (die im Fall von Poetiken, Grammatiken und Ästhetiken auch Normierungen sein können).
Literaturwissenschaftliche Analysen graphischer Metren werden durch das stille Lesen oder das Verlautlichen der geschriebenen Verse plausibilisiert – es sind Interpretationen des geschriebenen lyrischen Gebildes.
Der Autor kann Verse in Orientierung an phonischen Metren oder sogar in Orientierung an Notationen phonischer Metren schreiben, der Leser von Versen kann phonische Metren oder in Notationen niedergelegte Muster phonischer Metren den Versen unterlegen.
Verse können außerdem syntaktisch organisiert sein: graphisch markierte und syntaktisch organisierte Repräsentationen von Sprache, die man (je nach Umfang und Komplexität) als Satzäquivalente in Versen, Sätze in Versen oder auch als Texte in Versen bezeichnen kann.
Man könnte hier auch zusammenfassend von der → Prosa der Verse sprechen und insgesamt unterschiedliche Kombinationen von metrischer Regulierung und syntaktischer Organisation voneinander unterscheiden.
Verse können

1. metrisch und syntaktisch reguliert sein, sie können
2. metrisch, aber nicht auch syntaktisch reguliert sein,
3. sie können syntaktisch, aber nicht auch metrisch reguliert sein,
4. sie können weder metrisch noch syntaktisch reguliert sein.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Schema:

Metrische Organisation	Syntaktische Organisation	Beispiel
+	+	Gryphius: »Es ist alles eitel«
+	–	Ernst Jandl, »sonett«; Hugo Ball, »Karawane«
–	+	Detlev von Liliencron, »Durchs Telephon«
–	–	Anja Utler, »aufschrecken, schließlich«; José F. A. Oliver, »angezählt«; Kurt Schwitters, »Cigarren [elementar]«

Die These von der stets doppelten syntaktischen und metrischen Gliederung des Verstextes[7] ist also zu differenzieren.
Verse können zu umfangreicheren Versfolgen zusammengefügt werden, nämlich als Strophen oder als Gedichtformen.
Strophen können aus metrisch regulierten Versen bestehen und übergreifend metrisch reguliert sein, müssen dies aber nicht.
Gedichtformen können aus metrisch regulierten Versen und zusätzlich aus Strophen bestehen und übergreifend metrisch reguliert sein, müssen dies aber nicht.

Vokalismus: Allgemein die Vokalstruktur eines → Textes oder → Schriftzeichengebildes, in der Lyrik Aspekt der vokalischen → Phonästhetik des Gedichtes, ggf. im motivierten und semantisch akzentuierten Zusammenspiel mit Vers-, Strophen- und Gedichtform, Wortwahl und Thema. Hierbei sind besonders vokalische Äquivalenzen sowie deren Häufigkeit von Bedeutung: Ein einzelner Vokal macht noch keinen Vokalismus, wohl aber seine (ggf. im Vergleich zu anderen Vokaläquivalenzen signifikant häufigere) Wiederholung. Man spricht hier auch von der ›euphonischen Geltung‹, die durch phonologische Rekurrenz erreicht wird.

Zeitgeber: Lyrische Sprachzeichengebilde bieten Attraktoren an, die in unterschiedlichen Hinsichten und in unterschiedlicher Weise über ›Zeit‹ informieren – etwa über die

7 Vgl. Donat 2010. 22.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

- ›Herkunftszeit eines lyrischen Sprachzeichengebildes‹, über die
- ›messbare Zeit eines Sprachzeichengebildes‹ als der einer fortschreitenden Wahrnehmung, über die
- ›thematische Zeit des Sprachzeichengebildes‹ oder über dessen
- ›ästhetische Eigenzeit‹ – insbesondere als Wahrnehmung stillgestellter Zeit in einem ›dauernden Jetzt‹.

Diese temporal informativen Attraktoren der lyrischen Sprachzeichengebilde bezeichne ich mit einem Ausdruck aus der Chronobiologie bzw. der Chronopsychologie zusammenfassend als Zeitgeber der Lyrik.

Zeitgeber der Lyrik triggern im ›foregrounding‹ bzw. als Gestalten des ›foregrounding‹ eine je spezifische Zeiterfahrung des Rezipienten/Lesers als (singuläre) Wahrnehmung bis hin zur Konstituierung einer ›Eigenzeit des lyrischen Gebildes‹ –

Als Zeitgeber der Lyrik fungieren neben der

a) graphischen Formatierung des Sprachzeichengebildes (z. B. Schriftart als Indikator der ›Herkunftszeit‹),
b) deren einzelsprachlicher und orthographischer Faktur (›Sprachstand‹/›Schreibstand‹ als Indikator der ›Herkunftszeit‹) sowie im Fall von Versgebilden deren
c) horizontaler und vertikaler Umfang (v. a. als Daten der ›meßbaren Zeit‹) auch
d) prosodisch-metrische Gestalten (u. a. der Rhythmus des Sprachzeichengebildes; Versgestalten);
e) die Tempus-Grammatik des Sprachzeichengebildes (z. B. Logik der Relation ›Sprecherzeit‹/Adressantenzeit, Referenzzeit, Ereigniszeit/Gestalt der lyrischen Origo; spezifischer bzw. signifikanter Tempusgebrauch, insbesondere Tempora der ›besprochenen Welt‹);
f) die Faktur der Temporalstilistik (Temporal-Wortschatz, besonders Temporaladverbien, Temporalmetaphorik, Zeit-Allegorisierungen, Temporal-Paradoxien, Temporal-Aspekte bzw. Aktionsarten etc.);
g) die Zeitthematisierung (z. B. Thematisierung der kognitiven Temporaldomänen Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft; Thematisierung der ›Lagezeiten‹: früher, später, jetzt; ›Zeiten in der Zeit‹; Zeitkonzepte: Zeit(en) und Ewigkeit, Menschenzeit, Gotteszeit, historische Zeit, Tages- oder Jahreszeiten, rhetorische Chronographie; Zeit als ›Kreis‹; Zeit als Linie; Zeit als Punkt; Zeit als schnelle Bewegung; Zeit als Stillstand etc.).

Die Zeitgeber unter a)–d) könnte man als implizite Zeitgeber zusammenfassen, die Zeitgeber unter e)–g) als explizite Zeitgeber. Explizite Zeitgeber referieren auf kognitiv angelegte und kulturell etablierte Temporalkategorien oder Temporalkonzepte, implizite Zeitgeber geben lediglich Hinweise darauf,

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

suggerieren bestimmte Zeitwahrnehmungen oder lassen auf Zeitvorstellungen schließen. Explizite Zeitgeber sowie die impliziten Zeitgeber a) und b) könnten die Basis für komparative Untersuchungen von ›Kulturen der Zeit‹ in der Lyrik bieten. So verfügen nicht alle ›Kulturen‹ über die gleichen Tempussysteme oder identisch verwendete Tempora. Und nicht alle diachron oder auch synchron erschließbaren ›Kulturen der Zeit‹ verfügen über die gleichen Zeitkonzepte (zyklisch, linear, teleologisch, punktuell u. a. m.) – und damit insgesamt auch nicht alle Lyrikkulturen überhaupt über die gleichen Möglichkeiten der Bezugnahme auf Zeit. Die implizite Zeitgeber c) und d) sind demgegenüber eher Gegenstände für die Untersuchung universaler Bedingungen und Mechanismen von Zeitwahrnehmung – insofern beispielsweise umfangreiche Sprachzeichengebilde im Prinzip für alle Leser (gleichgültig, über welche kulturspezifischen Zeitvorstellungen sie sonst noch verfügen mögen) einen höheren rezeptiven ›Verarbeitungsaufwand‹ erfordern müssten als solche mit geringerem Umfang und deshalb für alle Leser durch umfangreichere Sprachzeichengebilde eine relativ längere Dauer der Wahrnehmung suggeriert werden müsste als durch kürzere Sprachzeichengebilde.

Literaturverzeichnis

Burdorf, Dieter. *Einführung in die Gedichtanalyse*. 3. Aufl. Stuttgart: Metzler, 2015.

Donat, Sebastian. *Deskriptive Metrik*. Innsbruck: StudienVerlag, 2010.

Jäger, Ludwig und Erika Linz (Hg.). *Medialität und Mentalität. Theoretische und empirische Studien zum Verhältnis von Sprache, Subjektivität und Kognition*. München: Wilhelm Fink, 2004.

Jäger, Ludwig. »›Language, what ever that may be‹. Die Geschichte der Sprachwissenschaft als Erosionsgeschichte ihres Gegenstandes.« *Zeitschrift für Sprachwissenschaft* 12 (1993): 77–106.

Jäger, Ludwig. »Medium Sprache. Anmerkungen zum theoretischen Status der Sprachmedialität.« *Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes, Themenheft: Medialität und Sprache* 1 (2007): 8–25.

Jäger, Ludwig. »Vom Eigensinn des Mediums Sprache.« *Brisante Semantik. Neuere Konzepte und Forschungsergebnisse einer kulturwissenschaftlichen Linguistik*. Hg. Dietrich Busse, Thomas Niehr und Martin Wengeler. Tübingen: Niemeyer, 2005. 45–64.

Wagenknecht, Christian. *Deutsche Metrik. Eine historische Einführung*. 5. Aufl. München: Beck, 2007.

Weber, Dietrich. *Erzählliteratur*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1998.

Zymner Rüdiger. *Lyrik. Umriss und Begriff.* Paderborn: mentis, 2009.

Zymner, Rüdiger. *Funktionen der Lyrik.* Münster: mentis, 2013.

Zymner, Rüdiger und Harald Fricke: *Einübung in die Literaturwissenschaft.* 5. Aufl. Paderborn: Schöningh, 2007.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Christian Zehnder

Wer spricht hinter und zwischen den Gedichten?

Zur Poetologie des ›lyrischen Helden‹ und der ›literarischen Persönlichkeit‹ von Tynjanov bis Ginzburg

Die Figur des ›lyrischen Helden‹ gehört zu den weniger bekannten Prägungen des russischen Formalismus. International hat der Begriff über die Slavistik hinaus kaum Verbreitung gefunden,[1] in der sowjetischen/russischen Literaturwissenschaft wird er zwar bis heute breit verwendet,[2] jedoch oft stark simplifiziert und unter Ausblendung seines ursprünglichen kritischen Impetus', wenn nicht gar unspezifisch-inflationär. Jurij Tynjanov hatte den Begriff in den 1920er Jahren in literatursoziologischer Absicht entworfen, um das Phänomen des schon zu Lebzeiten mythisch überhöhten Symbolisten Aleksandr Blok (1880–1921) beschreiben zu können. »Blok«, schrieb Tynjanov (1977a [1921], 118) in einem Sammelband aus Anlass von Bloks Tod, »ist das größte lyrische Thema von Blok«.[3] Dieses »Bild« [obraz], diese geradezu manische Selbstporträtierung beziehungsweise in »Vers-Novellen« (Tynjanov 1977a [1921], 119) gegossene Maskierung (als Harlekin, Pierrot, Hamlet), bezeichnet Tynjanov als »lyrischen Helden [liričeskij geroj]«.[4] Seine Diagnose – mitten in der anhaltenden Trauer um den Dichter – lautete: Die lesende Öffentlichkeit hat sich immer schon in erster Linie für Bloks lyrischen Helden und nicht so sehr für seine Gedichte als Wortkunstwerke inte-

1 Für Darstellungen in der westlichen Slavistik vgl. Hansen-Löve 1978, 416–419, Tschöpl 1988, Depretto 1998, Gölz 2000, Herlth 2003 und Gölz 2009. – Wertvolle Hinweise verdanke ich Johanna Renate Döring, Jens Herlth und Ilja Kukuj.

2 Lidija Ginzburg (1989, 291), die in den 1960er Jahren viel zur Renaissance des Konzepts beigetragen hatte, bezeichnet es später einmal als »überaus ermüdend«. Repräsentativ für eine quasi transhistorische Verwendung des Begriffs in der heutigen russischen Philologie ist Razumovskaja 2015.

3 Publiziert zunächst unter dem Titel »Blok i Gejne« [Blok und Heine] (Tynjanov 1921), später als »Blok« auszugsweise in *Archaisty i novatory* [Arachaisten und Neuerer, 1929] wiederabgedruckt (Tynjanov 1977b). – Alle Übersetzungen stammen im Folgenden von mir, Ch. Z.

4 Es sei hier lediglich ein Beispiel genannt, das kurze Gedicht »Ja – Gamlet. Cholodeet krov' ...« [Ich bin Hamlet. Das Blut erkaltet ..., 1914]: »Ich bin Hamlet. Das Blut erkaltet, / Wenn Hinterlist die Netze webt, / Und im Herzen die erste Liebe / Noch lebt – zur Einzigen auf Erden. // Weit hinweg trug [mich] die Kälte des Lebens, / Und ich, der Prinz, sterbe im Heimatland, / Von vergifteter Klinge durchdrungen.« (Blok 1997, 61)

Open Access. © 2019 Christian Zehnder, publiziert von De Gruyter. BY-NC-ND Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110520521-003
Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

ressiert. Zugleich gilt die ritualhafte Kommemorierung nicht dem Menschen Blok (den die wenigsten Zeitgenossen näher gekannt zu haben scheinen), sondern seinem von den Lesern biografisch verstandenen, zu mythischem Leben erweckten Selbstbild.

1 Der ›lyrische Held‹. Annäherung an ein dynamisches Konzept

Für Vladimir Vejdle (1895–1979), ein später nach Frankreich emigrierter Hermeneutiker, sprechen aus Tynjanovs Diagnose die »Selbstgerechtigkeit des theoretischen Menschen« (1990 [1923], 48) und ein Mangel an einfacher menschlicher Anteilnahme. Vejdle übersieht dabei etwas Entscheidendes: den Umstand, dass Tynjanov die angezeigte Trauer nicht einfach pietätlos verweigert. Indem Tynjanov die Möglichkeit einer unverfälschten Trauer um Blok zur Disposition stellt, beklagt er seinerseits zwar ohne Pathos, aber durchaus mit einiger Melancholie einen doppelten Verlust: das Hinwegsehen über Bloks konkrete Gedichte auf der einen, die Diskursivierung des Menschen Blok auf der anderen Seite. Offener angesprochen wird dies von Boris Ėjchenbaum, Tynjanovs formalistischem Mitstreiter, in seinem Beitrag zu demselben Sammelband von 1921. Während Tynjanov grundsätzlich den Aspekt einer mythenbildenden literarischen Kultur thematisiert, bezieht sich Ėjchenbaums Analyse unmittelbar polemisch auf Bloks Lebenskunst:

> Blok führte uns von der echten Kunst weg, ohne uns zum echten Leben hinzuführen. Er wurde für uns zu einem tragischen Schauspieler, der sich selbst spielt. Anstelle einer echten (und natürlich unmöglichen) Verschmelzung von Leben und Kunst trat eine fürchterliche, das Leben ebenso wie die Kunst zerstörende szenische Illusion. Den Dichter sowohl wie den Menschen hörten wir auf zu sehen. (Ėjchenbaum 1927 [1921], 267)

Obwohl bei Ėjchenbaum ein anti-symbolistischer Furor, ja das Zugrabetragen der ›alten‹ Kunst im Vordergrund steht, ist die Diagnose eine ähnliche wie bei Tynjanov: Die »szenische Illusion« erscheint als ein *Drittes* zwischen Leben und Kunst, als ein substanzloses Konstrukt, das man vielleicht auch auf den Begriff des ›Simulacrum‹ bringen könnte. So negativ ist Tynjanovs ›lyrischer Held‹ freilich nicht konzipiert. Denn dieser ist zunächst einfach eine poetologische Instanz, die von einer »emotionalen Intonation« des Verses (Tynjanov 1977a [1921], 120) begünstigt, ja überhaupt erst ermöglicht wird. Darüber hinaus ist bei Tynjanov auch das Potential für eine positive Bewertung der imaginären Interaktion zwischen Autor und Leser gegeben, die bei Ėjchenbaum ausgeschlossen scheint.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Man sieht, dass das Diktum von Lidija Ginzburg (1902–1990), der wohl bekanntesten Schülerin der Formalisten, wonach es unmöglich sei, »Lyrik von Ethik abzutrennen« (Ginzburg 1974 [1964], 9), hier auch für das Sprechen *über* Lyrik gilt. Und tatsächlich war es Ginzburg, die den ›lyrischen Helden‹ Anfang der 1960er Jahre wieder im Sinne Tynjanovs als in mehrerlei Hinsicht relationalen Begriff verwendete – als einen Begriff, der die Verflechtung von Wortkunst und Ethik weder ›strukturalistisch‹ bestreitet, noch dogmatisch postuliert und dadurch vernebelt (wie in weiten Teilen die sowjetische Ästhetik), sondern sie dynamisch auffasst. Nur schon eine Skizze der Begriffsgenese wirft aber auch ein Problem auf: Liefert der ›lyrische Held‹ wirklich eine Antwort auf die Frage, wer im Gedicht *spricht*? Oder ist Donald Wesling (1992, 98) letztlich Recht zu geben, wenn er in einem Beitrag zum »sprechenden Subjekt« in der russischen Lyrik nach 1917 Tynjanovs Konzept mit keinem Wort erwähnt und stattdessen festhält: »In Formalism [...] there is no room for a conception of a speaking subject, despite the fact that in their work the Formalists did study the speech orientation of various poetic genres [...].« Was immer der Grund für die überraschende Ausblendung des ›lyrischen Helden‹ an dieser Stelle sein mag, ein markanter Aspekt macht sie auch nachvollziehbar: die Vorstellung von einem ›Helden‹, der zwar zweifellos ein Subjekt ist, in manchen Fällen aber nicht so sehr ein sprechendes, als vielmehr ein theatralisch sich zeigendes beziehungsweise verbergendes, also ein inszeniertes Bild. Mit dem ›lyrischen Helden‹ verbindet sich also sowohl eine phonische als auch eine visuelle Vorstellung.[5] Und es hat sicher bis zu einem gewissen Grade mit einem verkürzend (post-)strukturalistischen Verständnis zu tun, wenn Wesling das lebhafte Interesse des russischen Formalismus am Prosodisch-Stimmhaften unterschlägt.[6] Doch selbst wenn man dieses Interesse zugibt – man denke etwa an den emphatischen Bezug zur Oralität in den formalistischen Studien zum *skaz* –, ist das, was der ›lyrische Held‹ darstellt, *im* Gedicht lokalisierbar? Ist nicht Tynjanovs Problemstellung wesentlich so kontextuell, dass eine zweifelsfreie Identifikation der jeweiligen Sprechinstanz hier gar nicht erreicht werden kann? Diese Fragen sollen im Folgenden diskutiert werden im Blick auf

5 Lidija Ginzburg (1974 [1963], 162) schreibt: »Der echte lyrische Held ist meistens visuell vorstellbar. [...] Tynjanov spricht von der Bedeutung von Bloks Porträts. Die Leser wussten vom schweren Blick der dunklen Augen Lermontovs, von Majakovskjs Wuchs und Stimme.« Boris Pasternak kritisiert (2003 [1931], 226) – durchaus in der Linie Tynjanovs – das »schaubühnenhafte [zrelišč̌noe] Verständnis der Biographie« im Werk von Majakovskij. Vgl. dazu auch Depretto 1998, 172. Pasternak konzipierte den Dichter mit Rilke grundlegend anders als »Name[n] unzähliger Dinge« (Rilke über Rodin, 1903). Vgl. dazu Nilsson 1978 [1959], 64.

6 Vgl. dazu etwa Aage Hansen-Löves (1992) Diskussion von Renate Lachmanns dominant schriftbezogenem Verständnis der modernen russischen Literaturtheorie.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

die Figur der ›Präsenz‹ des Dichters, auf die (bisher wenig untersuchten) personalistischen Implikationen der formalistischen Poetologie, auf post-formalistische Akzentverschiebungen und schließlich auf die eigentümliche Vorstellung einer sekundären Echtheit des ›lyrischen Helden‹.

2 Formalistischer ›Phonozentrismus‹

Die Frage nach einem Sprecher – ob sie nun vom Lesepublikum oder von der Kritik an die Lyrik getragen wird – überschreitet nach den Beschreibungen Tynjanovs und Ėjchenbaums die Grenzen des geschriebenen Einzelgedichts immer schon. Selbst ein die Stimmhaftigkeit neutralisierender Begriff wie jener vom ›Adressanten‹, verstanden als »Markierung eines pragmatischen Ausgangspunktes des lyrischen Sprachzeichengebildes« (Rüdiger Zymner[7]),würde daran wohl nichts entscheidend ändern. Denn die Frage zieht letztlich unvermeidlich eine weitere nach sich: nach einem ›Hinter-dem-Gedicht‹, also nach dem ›Gesprochensein‹ beziehungsweise nach der ›Aufgegebenheit‹ des Gedichts, wenn man im Bild der Adressierung bleiben will. Bei Dichtern wie Aleksandr Blok, aber auch Vladimir Majakovskij oder Anna Achmatova, »die während des Schreibens in den Spiegel schauen« (Ginzburg 1989, 291), ist diese Ausrichtung des Gedichts auf Personalität ›hinter‹ ihm nur umso mehr der Fall. Hier liegt die fundamentale Einsicht von Tynjanovs Essay. »Die emotionalen Fäden«, schreibt er, »die unmittelbar von Bloks Dichtung ausgehen, streben dazu zusammenzulaufen, Fleisch anzunehmen, und führen *zur menschlichen Person hinter ihr* […].« (1977a [1921], 123, Hervorhebung im Original)[8] Die »Fäden«, zunächst Ausläufer der Metapher des Text-Webens, greifen in etwas Plastisch-Persönliches aus. Tynjanov hält sich mit einer Wertung dieses von ihm so pointiert benannten Phänomens zurück; anders als Vejdle (1990 [1923], 48) schreibt, suggeriert er damit jedenfalls nicht abfällig ein »konventionell-romantisches Phantom [prizrak]«. Er stellt freilich auch nicht die Frage nach einer möglichen ›Faktualität‹[9] des Sprechers. Denn eine trenn-

7 Definitionsvorschläge in Zymner 2019.

8 Das Wort ›Lico‹, das hier mit ›Person‹ übersetzt wurde, bezeichnet im Russischen in erster Linie das menschliche Gesicht; Person meint es eher im juristischen Sinne. Erstere Bedeutung ist in der Rede von ›Person‹ also im Folgenden immer mitzubedenken. Gleichwohl wird um der klareren Anschließbarkeit an die Diskussion der Persönlichkeit [ličnost'] willen der Übersetzung ›Person‹ der Vorzug gegeben. Hier kann außerdem auf die – nicht gesicherte – Etymologie des ›Durchklingens‹ [per-sonare] durch eine Maske verwiesen werden.

9 Vgl. dazu z. B. Zymner 2009, 12.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

scharfe Unterscheidung von textinterner Subjekt-Markierung und extratextuellem empirischem Autor ist genau das, was sich in der postromantischen literarischen Kultur, die Tynjanov untersucht, als unrealistisch erweist. Es geht ihm vielmehr, mit einer Formulierung von Christine Gölz (2000, 44–45), um eine Vorstellung, die »durch die Realisierung der im Text angelegten mythogenen Strukturen« entsteht.

Interessanterweise bleibt Tynjanov gerade in dieser scheinbar untypischen Offenheit für das Imaginäre, für die nicht textuell fixierte und fixierbare Seite des literarischen Prozesses strenger Formalist, indem er die Rede-Einstellung ins Zentrum rückt, die einen solchen imaginären Bezug erst evozieren kann (die »emotionale Intonation«, die »emotionalen Fäden« etc.).[10] In einer Vorlesung soll er – den Erinnerungen des Schriftstellers und Kritikers Veniamin Kaverin (1973, 78) zufolge – einmal beschrieben haben (hier im Kontext der Prosatheorie), wie die »Intonation sich mit einer Geste verbindet, die Geste aber eine Person heraufbeschwört«. Ähnliches gilt für Boris Ėjchenbaum. In einem Entwurf zu einer Rede über Osip Mandel'štam (Ėjchenbaum 1987 [1933], 447) heißt es, Lyrik benötige für eine machtvolle Intonation die »Empfindung einer inneren Biographie und einer damit verbundenen Erregung«. Etwas Entscheidendes bleibt gerade in dieser Bemerkung Ėjchenbaums in der Schwebe: Sollen die »Erregungen« im ›lyrischen Helden‹ entstehen – oder im Leser? Ėjchenbaum mag dies in seiner Rede ausgeführt haben. Die Unschärfe zeigt aber auch exemplarisch, dass die Grenzen im poetologischen Diskurs der Formalisten nicht abschließend gezogen sind und immer wieder verfließen können.

Jens Herlth (2003, 54–55) vergleicht den ›lyrischen Helden‹ mit Paul de Mans rhetorischer Lektürefigur der *prosopopeia*, der es um die (stimmliche) Vergegenwärtigung eines abwesenden Sprechers geht. Herlth schreibt: »Nicht zufällig entwirft Tynjanov den ›lyrischen Helden‹ anläßlich des Todes von Aleksandr Blok. Wie die *prosopopeia* will [...] auch Tynjanovs Terminus beschreiben, wie die Texte Bloks gerade in der Abwesenheit des Autors die Illusion einer Präsenz erzeugen.« (Herlth 2003, 55) Der lyrische Held werde, ganz im Sinne der *prosopopeia*, zum totalisierenden »Monument« des auf die Gedichte projizierten abwesenden Autors. Angesichts dieser von Herlth plausibel beschriebenen Nähe zwischen Tynjanov und de Man stellt sich wiederum die Frage, wie weit die Kompatibilität von russischem Formalismus und französischer/amerikanischer Dekonstruktion reicht. Einerseits gilt Tynjanovs Hauptinteresse tatsächlich dem ›Signifikantenmaterial‹.

10 Den eher erwartbaren Aspekt der Problematik erfasst Nikolaj Plotnikov (2012, 27), wenn er von der »Verwandlung der Persönlichkeit in eine Sprachkonstruktion durch die Formalisten« spricht.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Andererseits verfolgt er in seinen Arbeiten keine Programmatik, ein »Privileg der Präsenz« (Derrida 1974 [1967], 31) zu entlarven und gegen den Strich zu lesen, wie sie für de Mans rhetorische Lektürepraxis kennzeichnend ist. Durch ihren Akzent auf der stimmlichen Intonation – selbst wenn es sich wie in der *skaz*-Theorie um eine schriftlich konstruierte handelt – bleiben die russischen Formalisten ›poststrukturalistisch‹ betrachtet in einem wesentlichen Punkt phonozentristisch.

3 Die Rekurrenz der ›Persönlichkeit‹

Zentral in Tynjanovs Zugang ist die literarhistorische Bedingtheit des ›lyrischen Helden‹ beziehungsweise der partiell synonymen, allerdings noch stärker literatursoziologisch gefassten (nicht auf Lyrik beschränkten) ›literarischen Persönlichkeit‹ [literaturnaja ličnost'].[11] Die literarische Persönlichkeit, schrieb Tynjanov (1977c [1924], 259), sei »nicht so etwas wie ein geschlossener Raum, in dem etwas Bestimmtes vorläge, sie ist eher eine gebrochene Linie, die von der literarischen Epoche gebrochen und zurechtgebogen wird«. Mit der sperrigen Figur der »gebrochenen Linie« depersonalisiert Tynjanov die »Autor-Individualität« (Tynjanov 1977c [1924], 259) zweifellos in hohem Maße. Und gleichwohl behält er die Rede von der ›Persönlichkeit‹ bei, vielleicht etwa so wie bei Blaise Pascal das »denkende Schilfrohr« – ebenfalls ein Bild für die Person – gerade aus der Brüchigkeit seine Würde zieht.

Der Glaube an das Werk als »tatsächliche[n] Ausdruck der Künstlerpersönlichkeit« (Mukařovský 1977 [1935], 69), die »exploitation of literature as an index to personality« (Abrams 1953, 23), kurz, das Credo der Expressivität in der romantischen sowie neoromantisch-symbolistischen Ästhetik wird von Tynjanov also nicht einfach durchgestrichen. Eher wird es in einen Reflexionsmodus der »Zwischenzeit« [promežutok] umgewandelt – der Zeit nach dem Ende der ›alten‹ (vorrevolutionären) Kunst und des Wartens auf eine ›neue‹. Das ist noch deutlicher in den Aperçus zu Sergej Esenin, jenem Dichter, der sich in seiner Lyrik wie kein anderer als authentisch-bäuerlichen Sohn Russlands und zugleich als großstädtischen Flegel, als Bohémien der Revolution stilisiert hat. Tynjanov beschreibt Esenins spätest-romantische Attitüde der Selbstexpression mit unverhohlenem Spott, während er das wenige Jahre zuvor an Blok entwickelte Lektüremodell

11 Hansen-Löve (1978, 418) weist auf die Doppeldeutigkeit des formalistischen Persönlichkeits-Begriffs hin: Tynjanov verwendet ›Persönlichkeit‹ sowohl zur Bezeichnung der ökonomisch-sozialen Stellung des Schriftstellers im literarischen Feld wie auch für das von ihm kursierende mythisierte Bild.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

exakt beibehält. Er setzt nun allerdings für den ›lyrischen Helden‹ konsequent die ›literarische Persönlichkeit‹ ein:

> Die literarische, die Vers-Persönlichkeit Esenins hat sich bis an den Rand der Illusion aufgeblasen. Der Leser verhält sich zu seinen Versen wie zu Dokumenten, wie zu einem Brief, den er von Esenin per Post erhalten hat. Das ist natürlich stark und wichtig. Aber es ist auch gefährlich. Es kann zum Auseinanderfall kommen, zur Auftrennung – die literarische Persönlichkeit [kann] aus den Versen herausfallen, und außerhalb ihrer weiterleben müssen; und die verlassenen Verse werden sich arm ausnehmen. Esenins literarische Persönlichkeit [...] ist zutiefst literarisch, seine Persönlichkeit geradezu eine Lehnübersetzung; zuweilen scheint es, dass dies ein ausgesprochen schematisierter, verschlechterter Blok ist, ein parodierter Puškin; noch von einem Hündelchen am Dorfeingang wird Esenin à la Byron angebellt. (Tynjanov 1977b [1924], 171)[12]

Mit der extensiven Verwendung von ›Persönlichkeit‹ legt Tynjanov den Finger auf den wunden Punkt. Denn gerade das zentrale Merkmal des russischen Personalitätsdiskurses seit Vissarion Belinskij (1811–1848) und Michail Bakunin, nämlich *schöpferische Unverwechselbarkeit* (vgl. Plotnikov 2012, 26), lässt Esenins ›lyrischer Held‹ vermissen. Nach Tynjanovs Beschreibung trieft er geradezu vor Epigonalität. Die anti-romantische Botschaft würde damit lauten: Das Insistieren auf der Unverwechselbarkeit wird selbst zum Klischee. Und doch ist auch hier eine Einschränkung zu machen. Tynjanov kann den illusionär-persönlichen »Dokumenten« Esenins (das heißt seinen Gedichten) auch etwas abgewinnen. Aus der Bemerkung »Das ist natürlich stark und wichtig« spricht neben dem offensichtlichen Sarkasmus eine ernstgemeinte Sorge: dass, wie Ėjchenbaum (1987 [1933], 447) diese Stelle paraphrasiert, Esenins Ich sich als zu »schmal« erweise, »wie per Post aufgegebene Briefe« – genau in dem Maße, wie sich dahinter ein romantisch-konventionelles »Phantom« abzeichnet (hier ist Vejdles Ausdruck angebracht). Kritisiert wird in diesem Sinne nicht Esenins Anspruch, persönlich in seine Gedichte einzugehen – das ist »stark und wichtig« –, sondern eher im Gegenteil: die nicht-vollständige Ausführung dieses Projekts, die nicht zu Ende geführte Transformation der Persönlichkeit in ein Vers-Faktum. Jedes Gedicht bleibt so im Grunde vom Gegenwert seines Absenders Esenin abhängig, statt diesen, einmal von ihm ›persönlich‹ aufgeladen, quasi obsolet zu machen. Etwas sehr Ähnliches meint rund zehn Jahre später Mukařovský (1977 [1935], 82), wenn er betont, nicht grundsätzlich die Idee der Selbstmitteilung anzugreifen,

12 Bei diesem Bellen handelt es sich um ein Zitat aus Esenins Gedicht »Vozvraščenie na rodinu« [Rückkehr in die Heimat, 1924]. Die Strophe lautet: »Die Nachbarn kamen dazu ... / Eine Frau mit Kind. / Niemand kennt mich mehr. / A la Byron bellte unser Hündelchen / Mich an zum Gruß am Dorfeingang.« (Esenin 1961, 162)

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

sondern lediglich die epigonal-romantische Vorstellung, dass sich die Künstlerpersönlichkeit im Werk »passiv«, das heißt automatisch qua Inspiration mitteilen würde. Beiden, Tynjanov und Mukařovský, schwebt demgegenüber eine aktive, am literarischen ›Material‹ sich ausprägende Transformation des Biographischen vor.

4 Sowjetische Akzentverschiebung und Polemik

Die Metapher der ›Breite‹ wurde in der Folge zu einem stehenden, vielleicht dem entscheidenden Attribut des ›lyrischen Helden‹, und immer verband sie sich mit der Leser-Imagination. Grigorij Gukovskij (1902–1950), neben Lidija Ginzburg einer der namhaften Schüler der Formalisten, schreibt (1965, 139) über den ›lyrischen Helden‹ des Präromantikers Vasilij Žukovskij (1783–1852): »[Sein] Bild entsteht gewissermaßen zwischen den Gedichten, indem es sie umarmt, indem es sich über sie emporhebt; es ist nicht im Gedicht eingeschlossen, sondern muss in es hineingetragen werden durch die Leserwahrnehmung.« Nach Irina Rodnjanskaja (1981, 259) ist der lyrische Held (des Hochromantikers Michail Lermontov) eine *offene* Größe, die erst »von der Hörerschaft zu Ende erschaffen« werde. Seit ungefähr der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts dann verlangte der lyrische Held, so Leonid Dolgopolov (1977, 112), »mehr Raum für seine Verkörperung, als ein einzelnes, für sich genommenes Gedicht bieten konnte.«

Der ›lyrische Held‹ verlässt demnach seit der Romantik das Einzelgedicht und wird zum »umarmenden« Faktor in der Zyklisierung von Gedichten. »Durchgängige Details«, unter Umständen bloß minimale Marker, werden zu »Trägern der allgemeinen Bedeutung« (Korman 1964, 93). Ginzburg (1974 [1964], 155) fasst diesen zentralen Punkt in einem oft zitierten Satz zusammen: »In echter Lyrik ist die Persönlichkeit des Dichters immer präsent, doch von einem lyrischen Helden zu sprechen ist nur dann sinnvoll, wenn sie mit stabilen biographischen und handlungsrelevanten Zügen ausgestattet wird.«

Man könnte also sagen: Das affirmative Potential in Bezug auf die imaginäre Dichter-Präsenz, wie es in den Äußerungen Tynjanovs und Ėjchenbaums anklingt, wurde von den im offiziellen Wissenschaftssystem der Sowjetunion funktionierenden Philologen ganz ausgeschöpft. Als flankierendes formanalytisches und zugleich quasi rezeptionsästhetisches Moment kam das Kriterium der Zyklisierung dazu (das die unsystematisch vorgehenden Formalisten kaum ausgearbeitet hatten). Anders gesagt: Der lyrische Held wurde akademisiert. Dabei trat die ursprüngliche literatursoziologische Innovation – und Provokation – zurück hinter die aufgewertete, co-kreative Rolle des Lesers.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Was aber war in der Zeit des Stalinismus mit dem Konzept geschehen? Für die sowjetische Philologie der späten 1940er Jahre hatte der ›lyrische Held‹ offensichtlich eine gewisse Attraktivität – und zwar auf Grund seiner selten bemerkten oxymoralen Struktur: Losgelöst von der formalistischen Herkunft, konnte er ahistorisch dafür verwendet werden, dem Subjekt der (intimen) Lyrik in Analogie zum Helden der sozialistischen Prosa-Epen Charakterzüge und eine ›typische‹ Postur zuzuschreiben (vgl. Tschöpl 1988, 24). Dominant in der führenden Literaturpresse wurde indes eine ablehnende Haltung gegenüber dem Terminus, da er, so das entscheidende Argument, eine Vermittlungsinstanz einführe und der Unmittelbarkeit lyrischen Sprechens zuwiderlaufe. Wie sich 1953/54 abzeichnete, bedeutete diese nachgerade dekretierte Identifikation des Sprechers mit dem Autor aber keineswegs individuellen ›Selbstausdruck‹ [samovyraženie], sondern vielmehr: ›unverfälschte‹ Verstimmlichung eines bereits typisierten kollektiven Erlebens (vgl. Tschöpl 1988, 25–26). Die Poetologie und der polemisch diskutierte ›lyrische Held‹ im Besonderen wurde so zur Projektionsfläche jener zentralen Denkfigur der sowjetischen Anthropologie, wonach sich erst im sozialistischen Kollektiv die ›Persönlichkeit‹ ganz entfalten könne.[13]

Konsequenterweise unterzog der Literaturkritiker Vadim Nazarenko (1953, 166, 172) das Konzept des ›lyrischen Helden‹ einer doppelten Kritik: Einerseits werde hier etwas Unauthentisch-Sekundärem das Wort geredet. Andererseits verweise die Idee eines Spiels mit Ich-Masken auf eine subjektivistische Dekadenz-Ästhetik. Die ›allseitig entwickelte Persönlichkeit‹ des reifen Sozialismus bleibe dabei außen vor. Diese Argumentation hält sich auch in einer moderaten Verteidigung des Konzepts durch den für seine Arbeiten zu Blok bekannten Dmitrij Maksimov (1954, 3): Zwar wagt Maksimov die Identität zwischen lyrischem Sprecher und Autor zu bestreiten, gleichwohl sei der lyrische Held »direkt und unmittelbar [...] Selbstbildnis« des Autors. Die oben angesprochene ›Breite‹ des lyrischen Helden erscheint so als spezifisch sozialistische Sättigung durch Kollektivität.

Gegen Ende der Tauwetterperiode wurde eine relativ freie Positionierung zu Tynjanovs Konzept möglich; 1964 erschienen Ginzburgs *O lirike* [Über Lyrik] und Kormans *Lirika Nekrasova* [Nekrasovs Lyrik], philologische Arbeiten von hoher Qualität, kurz zuvor aber auch eine journalistische Polemik (Tomaševskij 1963, 3)[14]

13 Zum Personalitätsdiskurs in der Wissenschaftskultur der späten Sowjetunion vgl. zuletzt Zwahlen 2015.

14 Es handelt sich dabei nicht um den bekannten Formalisten Boris Tomaševskij, der in einer Studie über das Verhältnis zwischen Literatur und Biographie (1923, 9) sehr ähnlich argumentiert hatte wie Tynjanov: »Die Blok-Legende [blokovskaja legenda] ist eine unvermeidliche Begleiterin seiner Dichtung.«

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

auf der Frontseite der *Literaturnaja gazeta* [Literaturzeitung], in der der lyrische Held nicht zum ersten Mal in der Geschichte des Begriffs als »Phantom« bezeichnet wird. Eher in der konservativ-kulturkritischen Linie der Kritik Vejdles (1923) liegt die Diskussion des ›lyrischen Helden‹ in den Aufzeichnungen *Vtoraja kniga* [Das zweite Buch, 1972] von Nadežda Mandel'štam, Osip Mandel'štams Witwe. Ihren ausgesprochen dogmatischen Ausführungen ist freilich eine nicht geringe Prägung durch die sowjetische Literaturästhetik deutlich anzumerken. So stehen sie mit Tomaševskij (1963, 3) Fazit, wonach der Ansatz des lyrischen Helden die »Verbindung zwischen Dichter und Leben zerstört«, in voller Übereinstimmung. Dass Osip Mandel'štam in den 1920er Jahren zu den wenigen gehört hatte, die Tynjanovs Beitrag zum Phänomen Blok ausdrücklich positiv bewerteten, entgeht der Memoiristin dabei (Depretto 1998, 167). Oder sie blendet den nicht ins Bild passenden Umstand bewusst aus. Hinsichtlich der Gedichte Mandel'štams könne von »Helden« auch nicht im Entferntesten die Rede sein (N. Mandel'štam 1978 [1972], 371); er habe nie anders als in seinem eigenen Namen, das heißt unmittelbar aus seiner eigenen »Persönlichkeit« heraus geschrieben. Das entspricht wiederum exakt der neo-romantischen Vorstellung, die Mukařovský als passiven Selbstausdruck der Künstlerpersönlichkeit bezeichnete. Nadežda Mandel'štam geht aber noch weiter. Sie stellt dem Konzept des ›lyrischen Helden‹ nicht bloß ein »normales Wachstum der Dichterpersönlichkeit« (1978 [1972], 367) entgegen. Sie deutet Tynjanovs Ansatz vielmehr grundsätzlich um. Seine »Theorie« (N. Mandel'štam 1978 [1972], 366) stehe als nicht-marxistische nur scheinbar quer zum Mainstream der revolutionären Epoche, in Wirklichkeit sei sie höchster Ausdruck derselben. Tynjanov verfolge eine Konzeptualisierung der Möglichkeit, »die eigene Biographie neu auszurichten« (N. Mandel'štam 1978 [1972], 367), sie an die sich wandelnden politischen Umstände anzupassen, anders gesagt: mit Hilfe von Maskierungen opportunistisch Mimikry zu betreiben. Nadežda Mandel'štam liest das Konzept also nicht literaturwissenschaftlich, sondern gerade ursprünglich biographistisch. In der zentralen Passage ihrer Polemik schreibt sie:

> Grundlage ist die tiefe Überzeugung von der Nicht-Endgültigkeit aller Überzeugungen, von der Abwesenheit jedwelchen Glaubens sowie die Unfähigkeit eines Menschen zu Wachstum, Vertiefung und Bewahrung der Haltung, zu der ihn das Leben gebracht hat. [...] Diese Theorie konnte nur in einer Zeit des Zerfalls der Persönlichkeit entstehen, als es ungleich viel einfacher war, Brüche und Nahtstellen aufzudecken, als an die Einheit des Menschen zu glauben über die Spanne seines ganzen Lebens. (N. Mandel'štam 1978 [1972], 369–370)

Die »Brüche und Nahtstellen« sind zweifellos eine Reminiszenz an Tynjanovs Ausdruck von der literarischen Persönlichkeit als »gebrochener Linie«. Man könnte sogar in der ganzen Darstellung Nadežda Mandel'štams eine Realisierung dieser

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Metapher sehen, die in der Tat schon bei Tynjanov eine politische Dimension zu haben scheint. Doch bleibt dem Dichter nach Tynjanov gerade keine freie Wahlmöglichkeit in Bezug auf seine »Masken«, wie Nadežda Mandel'štam insinuiert. Denn er unterliegt einer weitgehend unausweichlichen Determination durch das, was Tynjanov ›literarische Evolution‹ nannte.[15] Die Polemik der Memoiristin ist insofern ein denkbar drastischer Beleg dafür, dass Poetologie kein innerästhetischer Bereich ist. Genau dies hatte Tynjanov in aller Klarheit erkannt. Allerdings hatte er versucht, die machtvolle Tendenz einer »Expansion der Literatur in den Alltag [byt]« (Tynjanov 1977d [1928], 279) wiederum als Teil der literaturgeschichtlichen Eigengesetzlichkeit zu verstehen. (Die Funktionsweise des ›lyrischen Helden‹ beziehungsweise der ›literarischen Persönlichkeit‹ ist in diesem Sinne auch nicht deckungsgleich mit Stephen Greenblatts Figur des stets ganz bewusst unternommenen ›Self-fashioning‹.) Nadežda Mandel'štams pauschaler Einspruch setzt an dieser Stelle an und postuliert gegen den literarhistorischen Determinismus der Formalisten die absolute innere Ungebrochenheit einer jeden echten Dichterpersönlichkeit – in erster Linie jener Osip Mandel'štams, der 1938 im Gulag ermordet worden war.

5 Zwischen ›Einheit der Persönlichkeit‹ und Doppelgängerei

Die sowjetische Auseinandersetzung mit dem ›lyrischen Helden‹ veranschlagt das Leserbedürfnis nach einer glaubwürdigen Person ›hinter‹ dem Text ausgesprochen hoch und gewinnt darin ihre Signatur (vgl. Tschöpl 1988, 34). Diese Instanz hat zuallererst die Funktion, *Einheit* zu stiften, das Werk integral zu machen. Nadežda Mandel'štams Insistieren auf der »Einheit des Menschen« (und damit des Dichters) ist kein literaturtheoretisches. Der ›Einheits‹-Diskurs hat aber auch eine formalere Seite, zumal in Form der (narratologischen) Theorie vom ›Autorbild‹ [obraz avtora]. Viktor Vinogradov (1971, 118) definiert diesen Begriff als »konzentrierte Verkörperung der Werk-Essenz, welche das gesamte System der Redestrukturen vereinheitlicht«. Scharf zu trennen sind die beiden Aspekte – Philosophie der Persönlichkeit einerseits, Theorie der Werkeinheit andererseits – oft nicht.

15 Zum deterministischen Denken des russischen Formalismus (hier vor allem Ėjchenbaums) vgl. Dmitriev 2008, 426. Interessanterweise kommt die Position von der ›Gemachtheit‹ der Biographie – und nicht in erster Linie der Texte –, wie Nadežda Mandel'štam sie Tynjanov zuschreibt, dem Post-Formalismus Lidija Ginzburgs näher. Vgl. Dmitriev 2008 430, 434/435.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Ginzburg (1974 [1964], 159) spricht von der »Einheit des Autorbewusstseins«, von dessen *summarischem* Charakter als Bedingung für das Hervortreten eines lyrischen Helden. Mit Vissarion Belinskij, dem für die sowjetische Literaturästhetik schulbildenden Kritiker, nimmt sie an, dass Lermontov das Verdienst zukomme, das Prinzip der »absoluten Einheit der Lebensauffassung« und der »Einheit der Persönlichkeit« in die russische Lyrik eingeführt zu haben.[16] Gukovskij (1965, 135) setzt diesen Moment bei gleichbleibender Terminologie zwei Generationen früher an, beim Präromantiker Vasilij Žukovskij: »Die Einheit des lyrischen Helden im Werk Žukovskijs zog die Einheit des Stils, des Tons, des allgemeinen Charakters seines Werks nach sich. Sowohl diese wie jene Einheit war eine Neuheit in der russischen Literatur und ein bedeutsames intellektuelles Ereignis in ihr.« Für Gukovskij ist das Entscheidende an dem Vorgang die Sprengung der »Genre-Schemata« der klassizistischen Poetik: Die nun überall quasi durchscheinende Persönlichkeit verbinde die einzelnen Gedichte zu einem einheitlichen Text, der keine formkonventionellen Unterteilungen mehr enthalte.

Offensichtlich dient der lyrische Held hier jeweils als konkretisierender Faktor der in abstrakter Terminologie postulierten Werkeinheit. Zugleich scheinen die mimisch-gestischen Aspekte des lyrischen Helden, die ihn erst zu einer ›Persönlichkeit‹ machen, bis zu einem gewissen Grad unkontrollierbar – und mit dem statischen Einheitsprinzip jedenfalls in einer gewissen Spannung.[17] Hier ist es hilfreich, die Figur des ›Doppelgängers‹ [dvojnik] in den Blick zu nehmen. Ginzburg (1974 [1964], 161) spricht vom »lyrischen Doppelgänger«, dessen »lebendige Persönlichkeit« an die Stelle des empirisch-biographischen Dichters trete. Die uneinholbare »Fülle« der letzteren werde ersetzt durch den »idealen Gehalt« des lyrischen Helden. Kurz: Der lyrische Held soll die Werk-›Einheit‹ verkörpern und *zugleich* ein Moment des Unverwechselbaren, ja des Unberechenbaren in das Gedicht tragen. Dies ist nach Ginzburg (1974 [1964], 162) genau die Innovation, die Lermontov ins Werk setzte: Nachdem Gavrila Deržavin (1743–1816), der große Dichter des ausgehenden achtzehnten und beginnenden neunzehnten Jahrhunderts, das ›Autorbild‹ erstmals an der »Konkretheit« der eigenen Biographie ausgerichtet und so das rhetorische Subjekt der Gattungspoetik, besonders der Ode, gesprengt hatte, komme es bei Lermontov zu einer neuerlichen Abstraktion

16 Efim Etkind (1992, 21) macht in der Dichter-»Persönlichkeit« des späten Lermontov freilich »bis zu zehn Hypostasen« aus, was der Rede von einem letztlich doch einheitlichen »Autorbild« (Etkind 1992, 33) interessanterweise keinen Abbruch tut.

17 Eine gewisse Verwandtschaft mit dem kontroversen Konzept des ›implied author‹ (Wayne C. Booth) und seinem Verhältnis zum Erzähler ist evident. Sie kann hier allerdings nicht entwickelt werden.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

und Idealisierung. Deržavins lyrisches Subjekt ist damit nach Ginzburg noch kein ›lyrischer Held‹ – erst die dämonische ›Persönlichkeit‹ im byronistischen Frühwerk Lermontovs wird es sein. Bei Gukovskij, von dem Ginzburg die Konzeptualisierung Deržavins als erstem autobiographischen Dichter Russlands (vgl. Klein 2008, 259) übernimmt, sind die Dinge etwas fließender. Er schreibt:

> Es geht natürlich nicht darum, ob Deržavin, der echte biographische Deržavin im Leben, jenem imaginierten ›Dichter‹ ähnlich war, aus dessen [erster] Person seine Gedichte verfasst sind, bezeichnet mit diesem Namen; es kann auch sein, dass er seinem lyrischen Helden in Wirklichkeit gar nicht ähnlich sah. (Gukovskij 1939, 415)

Weiter spricht Gukovskij (1939, 415) von einer »Illusion von Realität«, die durch die »Einheit« des Namens Deržavin symbolisiert werde. Im Unterschied zu Ėjchenbaum etwa, der in Bloks lyrischem Sprechen eine alle Konturen verwischende, simulakrenhafte »szenische Illusion« gesehen hatte, hat sein Schüler Gukovskij eine bemerkenswert positive Auffassung von der autobiographischen »Illusion«. Im Zusammenhang mit Vasilij Žukovskij geht er (1965, 143–144) noch einen Schritt weiter und verteidigt explizit den biographistischen Trugschluss (das Werk als Schlüssel für das Leben eines Dichters zu begreifen): Sogar ein skrupulöser Philologe wie Aleksandr Veselovskij (1838–1906) habe sich Žukovskijs »Werk-Illusion« hingegeben. Während Veselovskij meinte, Žukovskijs Biographie zu rekonstruieren, spann er in Wirklichkeit die Legende von dessen lyrischem Helden fort, was zu einem »inadäquaten Porträt des Menschen Žukovskij« geführt habe. Doch, hält Gukovskij fest, »das Gespür des großen Gelehrten hatte ihn nicht betrogen«. Erst *dank* dem biographistischen Trugschluss sei es Veselovskij gelungen, Žukovskijs »poetischen Roman« zu rekonstruieren, das heißt, mit Gukovskijs oben bereits zitiertem Ausdruck: *zwischen den Gedichten* zu lesen.

Im Diskurs über den ›lyrischen Helden‹ zeichnet sich damit eine Art dritter Position ab: Zwar wird der »Doppelgänger« stets unmittelbar vom »Autor-Dichter« (Rodnjanskaja 1981, 259) abgeleitet – anders hätte ja auch die referentielle Rede vom Doppelgänger keinen Sinn –, doch zugleich scheint den lyrischen Helden in manchen Beschreibungen eine Aura des Originellen zu umgeben, die dem empirischen Autor abgeht. Es mag sich jeweils um die »Konstruktion eines pseudobiographischen Autors« (Zoljan 1988, 28) handeln, das Moment des ›pseudo-‹ enthält aber offenbar auch etwas geradezu Befreiendes. Noch anders: Ein ›Hinter-dem-Text‹ muss das Gedicht beglaubigen, und gleichwohl wird die eigentliche Originalität erst dem an dieser Autorisierung partizipierenden Doppelgänger zugeschrieben. Gölz (2000, 51–52) bringt dies (im Zusammenhang mit der ›lyrischen Heldin‹ Anna Achmatovas) auf den Ausdruck einer »geglückten Fälschung«. Man könnte das noch einmal zuspitzen: Der Doppelgänger ist *echter als das Original*. Eine solche optimistische, teilweise wieder mythologisierende

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Volte erscheint von Tynjanovs und Ėjchenbaums Standpunkt Anfang der 1920er Jahre her zweifellos als Überraschung, womöglich gar als Rückfall. Jedenfalls ist sie nicht selbstverständlich.

6 Schluss

Der ›lyrische Held‹ wurde aus Anlass von Aleksandr Bloks Tod entworfen – am Übergang zwischen Literatursoziologie und Lyriktheorie, zwischen Kritik am Personalitätsdiskurs und einer subtilen Fortschreibung desselben. Schon bei Tynjanov changiert der Begriff zwischen Oralität und Visualität; er beschreibt zugleich einen pathetischen Orator und ein sich maskierendes bewegtes »Bild«. Der Begriff reflektiert die Selbstdarstellung des (neo-)romantischen Dichters stets mit, indem er das Gedicht selbst als Medium der Mythenbildung auffasst. So ist er zwar zunächst streng textanalytisch und insofern ›klassisch‹ formalistisch, allerdings sind schon Tynjanov und Ėjchenbaum durchaus auch der Ansicht, dass die Frage nach dem Redesubjekt im Grunde unweigerlich die Frage nach einer schwer fassbaren Präsenz ›hinter‹ dem Gedicht und ›zwischen‹ den (zyklisierten) Gedichten mit sich ziehe. In der sowjetischen Philologie ausgehöhlt, mehrfach reaktualisiert und neu besetzt, später von der westlichen Slavistik historisiert, ermöglicht der ›lyrische Held‹ noch heute ein grundsätzliches, nicht-reduktionistisches Gespräch über Lyrik und ihre Subjektivität – auch wenn die Zeiten des ›Glaubens‹ an die Poesie, aus denen er stammt, längst vergangen scheinen.

Literaturverzeichnis

Abrams, Meyer H. *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*. Oxford: Oxford Univ. Press, 1953.

Blok, Aleksandr. *Polnoe sobranie sočinenij*. Hg. A. L. Grišunin. Bd. 3. Moskva: Nauka, 1997.

Depretto, Catherine. »Héros lyrique et personnalité littéraire chez Tynjanov«. *Revue des études slaves* 70.1 (1998): 163–174.

Derrida, Jacques. *De la grammatologie*. Paris: Les Éditions de minuit, 1974.

Dmitriev, Aleksandr. »›Schnittstellen und Übergänge‹. Gesellschaft, Geschichte und Persönlichkeit im russischen Formalismus«. *Diskurse der Personalität. Die Begriffsgeschichte der ›Person‹ aus deutscher und russischer Perspektive*. Hg. Alexander Haardt und Nikolaj Plotnikov. München: Wilhelm Fink, 2008. 421–437.

Dolgopolov, Leonid. »Ot ›liričeskogo geroja‹ k stichotvornomu sborniku«. Dolgopolov, Leonid. *Na rubeže vekov. O russkoj literature konca XIX–načala XX veka*. Leningrad: Sovetskij pisatel', 1977. 96–122.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Ėjchenbaum, Boris. »Sud'ba Bloka«. Ėjchenbaum, Boris. *Literatura. Teorija. Kritika. Polemika*. Leningrad: Priboj, 1927. 265–277.
Ėjchenbaum, Boris. »Konspekt reči o Mandel'štame«. Ėjchenbaum, Boris. *O literature. Raboty raznych let*. Moskva: Sovetskij pisatel', 1987. 446–449.
Esenin, Sergej. *Sobranie sočinenij*. Hg. G. I. Vladykin. Bd. 2. Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literatury, 1961.
Etkind, Efim. »Liričeskaja ličnost' Lermontova (›Dialektika duši‹ v lirike)«. *Mikhail Lermontov, 1814–1989*. Hg. Efim Etkind. Northfield, VT: The Russian School of Norwich Univ., 1992. 11–38.
Ginzburg, Lidija. O *lirike*. 2. Aufl. Leningrad: Sovetskij pisatel', 1974.
Ginzburg, Lidija. *Čelovek za pis'mennym stolom. Ėsse. Iz vospominanij. Četyre povestvovanija*. Leningrad: Sovetskij pisatel', 1989.
Gölz, Christine. »Vom Ich des Textes zur lyrischen Heldin«. Christine Gölz. *Anna Achmatova – Spiegelungen und Spekulationen*. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2000. 30–52.
Gölz, Christine. »Boris Korman: Zur Autor-Theorie (Ausgewählt, übersetzt und kommentiert von Christine Gölz)«. *Russische Proto-Narratologie. Texte in kommentierten Übersetzungen*. Hg. Wolf Schmid. Berlin: de Gruyter, 2009. 256–257.
Gukovskij, Grigorij A. »Deržavin«. Gukovskij, Grigorij A. *Russkaja literatura XVIII veka. Učebnik dlja vysšich učebnych zavedenij*. Moskva: Gosudarstvennoe učebno-pedagogičeskoe izdatel'stvo Narkomprosa RSFSR, 1939. 389–424.
Gukovskij, Grigorij A. *Puškin i russkie romantiki*. Moskva: Chudožestvennaja literatura, 1965.
Hansen-Löve, Aage A. *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1978.
Hansen-Löve, Aage A. »Rezension zu Renate Lachmann. Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne (Frankfurt a. M. 1990).« *Wiener Slawistischer Almanach* 29 (1992): 291–330.
Herlth, Jens. »Die Poetik der Dichterfigur«. Jens Herlth. *Ein Sänger gebrochener Linien. Iosif Brodskijs poetische Selbstschöpfung*. Köln: Böhlau, 2004. 48–66.
Kaverin, Veniamin. »Teatr tenej«. Kaverin, Veniamin. *Sobesednik. Vospominanija i portrety*. Moskva: Sovetskij pisatel', 1973. 75–80.
Klein, Joachim. »Deržavin«. Klein, Joachim. *Russische Literatur im 18. Jahrhundert*. Köln: Böhlau, 2008. 252–275.
Korman, Boris O. *Lirika Nekrasova*. Voronež: Voronežskij universitet, 1964.
Maksimov, Dmitrij. »O liričeskom geroe«. *Literaturnaja gazeta* 15. Mai (1954): 3.
Mandel'štam, Nadežda. »Literaturoveden'e«. Nadežda Mandel'štam. *Vtoraja kniga*. Paris: YMCA-Press, 1978. 366–371.
Mukařovský, Jan. »Die Persönlichkeit in der Kunst«. Jan Mukařovský. *Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik*. Übersetzt von Herbert Grönebaum und Gisela Riff. Frankfurt a. M.: Ullstein, 1977. 66–83.
Nazarenko, Vadim A. »O tak nazyvaemom liričeskom geroe«. *Zvezda* 10 (1953): 164–172.
Nilsson, Nils Ake. »Life as Ecstasy and Sacrifice: Two Poems by Boris Pasternak«. *Pasternak. A Collection of Critical Essays*. Hg. Victor Erlich. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1978. 51–67.
Pasternak, Boris. »Ochrannaja gramota«. Pasternak, Boris. *Polnoe sobranie sočinenij s priloženijami v odinnadcati tomach*. Hg. D. V. Tevekeljan. Bd. 3. Moskva: Slovo, 2003. 148–238.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Plotnikov, Nikolaj. »›Person ist eine Monade mit Fenstern‹. Umrisse einer Begriffsgeschichte der ›Person‹ in Rußland«. *Gesicht statt Maske. Philosophie der Person in Rußland*. Hg. Nikolaj Plotnikov und Alexander Haardt. Berlin: Lit, 2012. 9–47.

Razumovskaja, Elena A. *Liričeskij geroj i poėtičeskaja tradicija v novejšej otečestvennoj poėzii*. Kand.-Diss. Saratov 2015.

Rodnjanskaja, Irina B. »Liričeskij geroj«. *Lermontovskaja ėnciklopedija*. Hg. V. A. Manujlov. Moskva: Izdatel'stvo »Sovetskaja ėnciklopedija«, 1981. 258–262.

Tomaševskij, Boris V. »Literatura i biografija«. *Kniga i revoljucija* 4.28 (1923): 6–9.

Tomasevskij, Boris. »Prizrak v literaturovedenii«. *Literaturnaja gazeta* 1. Juni (1963): 1, 3.

Tschöpl, Carin. »Lyrischer Held und lyrisches Ich«. Carin Tschöpl. *Die sowjetische Lyrik-Diskussion. Ol'ga Berggol'c' Leningrader Blockadendichtung als Paradigma*. München: Wilhelm Fink, 1988. 23–54.

Tynjanov, Jurij. »Blok i Gejne«. *Ob Aleksandre Bloke*. [s. ed.] Peterburg: Kartonnyj domik, 1921. 237–264.

Tynjanov, Jurij. »Blok«. Tynjanov, Jurij. *Poėtika. Istorija literatury. Kino*. Hg. V. A. Kaverin und A. S. Mjasnikov. Moskva: Nauka, 1977a. 118–123.

Tynjanov, Jurij. »Promežutok«. Tynjanov, Jurij. *Poėtika. Istorija literatury. Kino*. Hg. V. A. Kaverin und A. S. Mjasnikov. Moskva: Nauka, 1977b. 168–195.

Tynjanov, Jurij. »Literaturnyj fakt«. Tynjanov, Jurij. *Poėtika. Istorija literatury. Kino*. Hg. V. A. Kaverin und A. S. Mjasnikov. Moskva: Nauka, 1977c. 255–270.

Tynjanov, Jurij. »O literaturnoj ėvolucii«. Jurij, *Poėtika. Istorija literatury. Kino*. Hg. V. A. Kaverin und A. S. Mjasnikov. Moskva: Nauka, 1977d. 270–281.

Vejdle, Vladimir. »O Bloke«. *Naše nasledie* 6 (1990): 48–49.

Vinogradov, Viktor V. »Problema obraza avtora v chudožestvennoj literature«. Vinogradov, Viktor V. *O teorii chudožestvennoj reči*. Moskva: Vysšaja škola, 1971. 105–211.

Wesling, Donald. »The Speaking Subject in Russian Poetry and Poetics Since 1917«. *New Literary History* 23 (1992): 93–112.

Zoljan, Suren T. »›Ja‹ poėtičeskogo teksta: semantika i paradigmatika (k probleme liričeskogo geroja)«. *Tynjanovskij sbornik. Tret'i Tynjanovskie čtenija*. Hg. M. O. Čudakova. Riga: Zinatne, 1988. 24–28.

Zwahlen, Regula M. »The Lack of Moral Autonomy in the Russian Concept of Personality: A Case of Continuity across the Pre-Revolutionary, Soviet and Post-Soviet Periods?« *State, Religion and Church* 2.1 (2015): 19–43.

Zymner, Rüdiger. *Lyrik. Umriss und Begriff*. Paderborn: Mentis, 2009.

Zymner, Rüdiger. »Begriffe der Lyrikologie. Einige Vorschläge«. Im vorliegenden Band, 2019, S. 25–50.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Evelyn Dueck

Die transgenerische Narratologie und die Sprechenden in Paul Celans *Fadensonnen* (1968)

ein matschiger Mond / bewarf uns mit Antwort

Paul Celans Gedichtband *Fadensonnen* (1968) ist von der literaturwissenschaftlichen Forschung bisher selten in den Blick genommen worden und bis heute als einziger Band nicht vollständig ins Französische übersetzt (vgl. Dueck 2014). Dies erklärt sich vor allem durch die hohe Komplexität der Gedichte. Diese wird oft als Teil einer Entwicklungsgeschichte des Werkes verstanden, die in den Bänden der 1960er Jahre das Resultat einer zunehmenden Reduktion und Fragmentierung nicht nur der syntaktischen und morphologischen Struktur der Sprache, sondern auch jeglicher raumzeitlicher Bestimmungen und der Konstruktion und Kommunikation von Bedeutung sieht.[1] Lesegewohnheiten und Interpretationsmuster werden von den Gedichten dieses Bandes in Frage gestellt und die hohe Anzahl wissenschaftlicher Begriffe aus der Medizin und Physik erzeugen außerdem den Eindruck einer Lyrik, deren von Celan immer wieder betonte Dialogizität sich auf einer anderen Ebene als derjenigen der inhaltlichen Verständigung abspielen muss.

In dieses Bild einer mehr und mehr ›hermetischen‹ Lyrik fügt sich der zunehmende Verzicht auf eine textinterne (vermittelnde) Sprech- und Wahrnehmungsinstanz,[2] die dem Gelesenen eine raumzeitliche Verortung und Perspektive zu

1 Vgl. Steinecke 1987, 192–193; Bogumil 1983, 89–91. Der Begriff ›Bedeutung‹ wird hier nicht durch Zymners Begriff ›Information‹ ersetzt, da dessen literaturwissenschaftliche wie medientheoretische Geschichte zu Missverständnissen führen kann. Dass ›Information‹ auch bei Zymner kein allgemeiner Begriff für das ›Potential, etwas zu bezeichnen‹ ist, macht seine Definition des Begriffes ›Informativität‹ im Glossar deutlich. Bei seiner Definition des ›Gedichts‹ als eines ›Sprachzeichengebildes in Versen‹ und der Abgrenzung von ›lyrischen Sprachzeichengebilden‹ (z. B. Prosagedicht) erscheint mir der terminologische Gewinn mit der Komplexität der Begriffe nicht Schritt zu halten. Der Vorschlag, den Begriff der ›Verfremdung‹ durch ›making special‹ zu ersetzen, erschließt sich mir ebensowenig und läuft Gefahr, die Geschichte dieses literaturwissenschaftlichen Begriffes zu verschleiern.

2 Diese lässt sich nicht auf den im Glossar vorgeschlagenen Begriff ›Adressant‹ reduzieren, den Zymner als den textinternen »pragmatischen Ausgangspunkt[ ]« des Gedichts bestimmt und so vom textexternen Autor abgrenzt. Die Sprech- oder Wahrnehmungsinstanz lässt sich in Celans *Fadensonnen* nicht mit dieser – wenn auch textinternen – genetische Perspektive erfassen.

Open Access. © 2019 Evelyn Dueck, publiziert von De Gruyter. CC BY-NC-ND Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110520521-004
Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

geben vermag. Fabian Lampart unterstreicht: »[...] in der Lyrik der 60er Jahre ist sie [die Sprecher-Instanz] dann kaum mehr verortet und nur durch die Suche nach den verlorenen räumlichen und zeitlichen Strukturen einer fundamental erschütterten Orientierung in ihrer Position bestimmbar.« (2013, 310). Celans Spätwerk wird vor diesem Hintergrund als Resultat einer Verlustgeschichte gelesen, in deren Zentrum die De-konstruktion von für die Interpretation so grundlegenden Aspekten wie Kohärenz, Struktur und Bildlichkeit steht und von der auch die Sprechinstanzen betroffen sind.

Im Folgenden soll diese These nuanciert und hierzu in einem ersten Schritt die aktuelle Theoriedebatte der transgenerischen Narratologie dargestellt werden. Dies erlaubt einerseits, ihre theoretischen Grundannahmen und Problematiken genau zu bestimmen und andererseits mit ihren Begriffen differenziert zu argumentieren. In einem zweiten Schritt kann die genaue Betrachtung der Sprechinstanzen in Celans *Fadensonnen* zeigen, dass diese im Gegensatz zu bisherigen Interpretationen des Spätwerks zwar raumzeitlich unbestimmt bleiben, jedoch in ihrem Sprechen überraschend kohärent gestaltet sind. So erlaubt die Fokussierung auf narratologische Begriffe und Interpretationsmethoden, den wichtigsten Lektüreansatz der Celan-Philologie im Falle des Spätwerkes zumindest in Frage zu stellen und neue Interpretationswege zu eröffnen. Das Sprechen in *Fadensonnen* fügt sich jedoch nicht in die von der transgenerischen Narratologie entwickelte Theorie des prototypisch lyrischen Sprechens ein und wirft, in einem dritten Schritt, die Frage nach der dieser zu Grunde liegenden Literatur- und Interpretationstheorie auf, deren Problematik nicht nur bei ihrer Anwendung auf die Interpretation von Celans Spätwerk deutlich wird, sondern sich auch mit einem wichtigen Aspekt der Rezeptionsgeschichte von Paul Celans Lyrik überschneidet. Den Schwierigkeiten der Verwendung narratologischer Begriffe und Methoden für die Beschäftigung mit Lyrik trägt der Beitrag durch die relativ strikte Trennung des ersten und des zweiten Teils auch formal Rechnung, bevor im dritten Teil synthetische Schlussfolgerungen formuliert werden.

Zudem verbindet der Begriff ›Adressant‹ in Zymners Definition die Sprech- und Wahrnehmungsinstanz, deren getrennte Betrachtung durchaus sinnvoll sein kann.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

1 Lyrische Gedichte[3] in der allgemeinen Narratologie

Das Erzählen wird in der Narratologie immer wieder als Universalie und Charakteristikum des menschlichen Umgangs mit der umgebenden Welt bezeichnet.[4] Damit ist gemeint, dass Menschen vermutlich in allen Kulturen und zu allen Zeiten Erfahrungen durch eine Erzählung strukturiert und vermittelt haben (vgl. Hühn und Schönert 2007, 1). Dies gilt auch, wenn es sich nicht um tatsächlich (so) gemachte Erfahrungen handelt, das Erzählte oder auch der Erzählende selbst (teilweise oder vollständig) fiktiv sind.[5] Erklärt wird dieses universelle Bedürfnis des Menschen, zu erzählen, mit der Suche und folglich der Konstruktion von Sinn oder Bedeutung, die beim Rezipienten – sofern in einer bekannten Sprache erzählt wird und dies auf sein Interesse stößt – den Versuch auslöst, zu verstehen.[6] Eine wesentliche Rolle spielen dabei – neben medialer Präsenz, Paratext und Sprachwahl[7] – die Elemente der inhaltlichen Strukturierung, die in der Narratologie unter dem Begriff ›Sequentialität‹, also der »zeitliche[n] Organisation und Verkettung einzelner Geschehenselemente und Zustandsveränderungen« (Hühn und Schönert 2007, 2) gefasst werden. Nünning und Nünning sprechen hier von einem *weiten* im Gegensatz zu einem »engeren Verständnis des Erzählerischen« (2002a, 6), da die zeitliche Strukturierung von Ereignissen nicht der Prosaliteratur vorbehalten ist. Die ›post-klassische‹ Narratologie[8] bestimmt folg-

3 Die Terminologie orientiert sich in diesem Artikel an Zymners Verwendung der Begriffe Lyrik (Gattung), Gedicht (einzelner Text) und lyrisches, episches bzw. dramatisches Gedicht (2007, 67–68). Es liegt also nicht Celans vor allem gegen Gottfried Benn gerichtete Unterscheidung dieser Begriffe zugrunde.

4 Vgl. Köppe und Kindt 2014, 13; Nünning und Nünning 2002a, 1–5; Wolf 2002, 29–37; Hühn 2004, 139. Es wird jedoch kaum thematisiert, welchen heuristischen Wert dieser Affirmation zukommt. Fludernik und Olson (2011, 15) deuten an, dass sie erlaube, Narration unabhängig von der jeweiligen medialen Präsenz zu betrachten (also als kognitive Aktivität). Vgl. auch Turner 1996; Bortolussi und Dixon 2003, 1–3.

5 Zur Unterscheidung von faktualem und fiktionalem Erzählen, vgl. Martínez und Scheffel 1999, 10, 13.

6 Vgl. Wolf 2002, 44. Für Martínez und Scheffel (1999, 14–15) steht nicht der Versuch, zu verstehen, im Vordergrund, sondern die Bereitschaft, sich etwas vorzustellen.

7 Martínez und Scheffel (1999, 15) verweisen außerdem auf den sozialen Kontext der Rezeption.

8 Zur Unterscheidung von klassischer und post-klassischer Narratologie vgl. Herman 1999, 1–30; Nünning und Nünning 2002b.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

lich ihr Forschungsfeld transgenerisch und auch andere Wissenschaften haben die Verfahren der Erzählforschung für sich entdeckt.[9]

Fast scheint es vor diesem Hintergrund überraschend, dass sich diese allgemeine Narratologie erst Anfang der 2000er Jahre auch für Gedichte zu interessieren beginnt. Dies ist sicherlich der im achtzehnten Jahrhundert formulierten und bis heute wirkmächtigen Auffassung (vgl. Zymner 2007, 69–73) geschuldet, Lyrik könne im Rahmen einer Gattungstrias in Opposition zu erzählerischen und dramatischen Texten definiert werden und dies sei entweder an formalen (Vers, Reim, Kürze, ›Musikalität‹, poetische Funktion) oder inhaltlichen Kriterien (Gefühl und Empfindung,[10] Subjektivität, Einzelrede) festzumachen. In Abgrenzung von dieser Definition der Lyrik als ›nicht erzählerisch‹[11] rückt die transgenerische Narratologie die Gemeinsamkeiten in den Vordergrund. Auch Gedichte seien, so Hühn und Schönert, mediale Äußerungsakte, in denen »eine zeitliche Folge von Geschehnissen (meist mentaler oder psychischer, aber auch äußerer, etwa sozialer Art)« (2007, 2) vermittelt werden. Auch sie bemühten sich um »Kohärenz und Relevanz« (Hühn und Schönert 2007, 2) aus einer bestimmten, oft poetologischen Perspektive heraus.[12] Müller-Zettelmann sieht auch in der Lyrik »a genre which [...] does have a world-creating, pro-illusive potential« (2011, 233) mit den ihm zugrundeliegenden narrativen Strategien. Gedichte könnten folglich vor dem Hintergrund des »basic story-discourse divide« (Müller-Zettelmann 2011, 239) verstanden und wichtige Grundcharakteristika von (lyrischen) Gedichten – Kürze und Bildlichkeit – als genretypische Hindernisse (»Histoire-Trouble«, Müller-Zettelmann 2011, 240–241) bei der Rekonstruktion dieser *story* gefasst werden.[13] In diesem Sinne sehen auch Hühn und Schönert in Lyrik und

9 Vgl. Wolf 2002, 27; Wolf 2011, 146–147; Nünning und Nünning 2002a, 3, 10–17; Martínez und Scheffel 1999, 145–159.

10 Auch die transgenerische Narratologie geht davon aus, dass in Gedichten die Perzeption eines Subjekts im Mittelpunkt stehe (vgl. Müller-Zettelmann 2002, 142). »Lyrik enthält als dargebotenes Geschehen vielfach mentale oder emotionale Vorgänge.« Hühn und Schönert 2007, 6. Vgl. Hühn und Schönert 2007, 10.

11 Müller-Zettelmann (2011, 232–253) versucht dies anhand der wichtigsten Argumente für die ›non-narrativity‹ der Lyrik zu widerlegen.

12 Vgl. Hühn 2004, 140; Hühn 2013, 32. Sie entsprechen also Wolfs »allgemeinen Kennzeichen des Narrativen«, die er auch »qualitative[ ] Narreme« nennt (2002, 44).

13 »Wie auch immer aber ein lyrischer Text gestaltet sein mag, welche kompositorischen Mittel er auch immer einsetzt, um seine ›Botschaft‹ zu vermitteln, Tatsache ist, daß stets – also selbst bei Vorliegen tendenzieller *poésie pure* – zwischen einer Inhalts- und einer Vertextungsebene unterschieden werden kann.« (Müller-Zettelmann 2002, 133). Nuancierend muss hinzugefügt werden, dass Müller-Zettelmann (2002, 136–137) darauf hinweist, dass die Inhaltsangabe eines Gedichts nur eines der möglichen Analysemittel sei. Bei ihrer Analyse von Robert Herricks

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Drama »Reduktionsformen« (2007, 4) des Erzählerischen.[14] Das Gedicht erscheint in dieser Auffassung also als ein literarischer Text, dessen Narrativität durch genretypische Eigenschaften bestimmt[15] oder verkompliziert[16] wird. Folglich sieht die Narratologie ihre Aufgabe erstens darin, mit Hilfe ihrer Analysemethoden diese narrativen Elemente aufzuzeigen oder zu rekonstruieren, wobei häufig auf den kognitiven Kontext (»real-life script«, Müller-Zettelmann 2011, 240; vgl. auch Müller-Zettelmann 2002, 133) oder die Vorstellung eines Gestaltungswillens (impliziter Autor[17]) zurückgegriffen wird. Zweitens solle gerade durch die notwendige Weiterentwicklung narratologischer Begriffe und Verfahren im Umgang mit Gedichten deren Gattungsspezifik genauer bestimmt werden.[18] Dies erlaube, drittens, der von der transgenerischen Narratologie immer wieder als veraltet und unwissenschaftlich bezeichneten Lyriktheorie, sich aktuellen literaturwissenschaftlichen Standards anzunähern und ihren Untersuchungsgegenstand besser zu definieren.[19]

Allerdings ist die konkrete Ausgestaltung der narratologischen Untersuchung von Gedichten selbst innerhalb der transgenerischen Narratologie umstritten. Dies lässt sich anhand der Diskussion über die Verwendung ihrer beiden zentralen Begriffe aufzeigen. ›Sequentialität‹ und ›Vermittlung‹ werden sowohl als prototypische Charakteristika, als auch als wichtigste Konzepte für die Interpretation narrativer Texte betrachtet. Von ihrer Übertragbarkeit auf die Analyse von Gedichten hängt die Operationalisierbarkeit der allgemeinen Annahme ab, auch Lyrik – und nicht nur Filme oder Dramen – könne mit narratologischen Verfahren untersucht und definiert werden. Als problematisch erweisen sich bei der Übertragung auf die Lyrikforschung drei Beschränkungen des Begriffs ›Sequentialität‹.

Gedicht »Delight in Disorder« unternimmt sie eine problematische Überblendung der Inhaltsangabe des Gedichts mit der ›Handlung‹ im Gedicht. Vgl. Müller-Zettelmann 2002, 137. Hempfer formuliert einen ähnlichen Einwand (2014, 18).

14 Dies gilt, so die Autoren, auch für *frames* und *skripts*, die in der Lyrik nur »knapp angedeutet« (Hühn und Schönert 2007, 8) werden. Vgl. Hühn 2004, 143–144. Kritisch hierzu Zymner 2009, 152.

15 »[…] brevity, heightened artificiality, self-referentiality, subjectivity, and deviation as well as the production of unstable illusion […].« Hühn 2004, 142.

16 »deep«, »opaque«. Müller-Zettelmann 2011, 242.

17 Vgl. Hühn 2005, 255; Hühn 2013, 32–33 (in Bezug auf das Drama). Vgl. zur Geschichte und Problematik des Konzeptes Kindt und Müller 2006.

18 Vgl. Hühn 2004, 153; Wolf 2002, 45–46, 51–52. Hühn legt schon 2004 eine differenzierte Beschreibung der Spezifik von Gedichten aus der Sicht der transgenerischen Narratologie vor (2004, 151–153). Auch Wolf (2002, 51–52) plädiert für eine wertfreie Gradation von Narrativität.

19 Vgl. Müller-Zettelmann 2011, 232–233, 237; Hühn und Schönert 2007, 3–4. Bei genauerer Betrachtung kritisieren die AutorInnen jedoch eine unzureichende Gattungsdefinition und nicht die Lyriktheorie insgesamt.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Erstens zeigt die Definition von Hühn und Schönert (2007, 2, 7), dass die transgenerische Narratologie unter ›Sequentialität‹ nicht einfach die Anordnung der Signifikate im Text, sondern deren chronologische und sinnhafte Verknüpfung versteht. Zweitens stehen nicht die Gesamtheit der Signifikate im Fokus, sondern allein die »handlungsfunktionalen Elemente der dargestellten Welt« (Martínez und Scheffel 1999, 24). Dies führt zu der Frage, welche dieser Elemente auch in (lyrischen) Gedichten identifiziert werden können. Sind es allein Ereignisse[20] oder lässt sich auch – so legt es die Definition von Hühn und Schönert nahe – ein Geschehen (Chronologie) oder sogar eine Geschichte (Kausalität)[21] identifizieren? Drittens stellt sich die Frage, ob – in der Tradition der deutschsprachigen Erzähltheorie – die Handlung mit einer handelnden Person verknüpft sein muss. Die Übertragung des Begriffs ›Sequentialität‹ auf die Lyrikforschung wird also umso problematischer, je mehr die transgenerische Narratologie unter diesem Terminus die narrative Geschichte einer handelnden Person versteht. Diese drei Beschränkungen können erklären, warum auf der einen Seite Schmid (2014, 2) anmerkt, dass die Definition des Erzählerischen in der Tradition der strukturalistischen Narratologie durchaus auch Gedichte erfasse, Wolf (2002, 45–46) auf der andere Seite genau hier ein Unterscheidungskriterium von (nicht-narrativer) Lyrik und Prosa sieht.[22] Skeptisch wird auch die Übertragbarkeit des zweiten fundamentalen Elements des Narrativen, der sogenannten Vermittlung oder Medialität[23],

20 »Das *Ereignis* oder *Motiv* ist die kleinste, elementare Einheit der Handlung [...].« (Martínez und Scheffel 1999, 108, Hervorhebung im Original). Martínez und Scheffel (1999, 108–111) unterscheiden zwischen Ereignissen mit einer dynamischen (verändernden) und einer statischen Funktion (unterteilt in Zustände und Eigenschaften).

21 Zugrunde gelegt wird hier die Definition von Martínez und Scheffel (1999, 25, 109–110). Köppe und Kindt (2014, 107) gehen davon aus, dass die Geschichte (Plot) erst im Rezeptionsprozess zustande kommt. Vgl. die Tafel der einflussreichsten Terminologien der Narratologie (Martínez und Scheffel 1999, 26).

22 Wolf versteht unter der prototypisch narrativen Handlung »die Konzentration auf von den Figuren intendierte, äußere Handlungen« (2002, 45) und verweist auf Lotmans (1977, 233, 238) Bestimmung des narrativen Ereignisses.

23 »Unter Medialität versteht man, vereinfacht gesprochen, das Vorhandensein einer innerfiktionalen Vermittlungsebene zwischen eigentlichem Geschehen und (implizitem) Leser, also einer zwischen Text und (implizitem) Rezipienten aufgespannten zusätzlichen Kommunikationsebene.« (Müller-Zettelmann 2002, 138). Hühn und Schönert (2007, 11) differenzieren – unter Rückgriff auf Genette – bei jeder Vermittlungsinstanz eine ›Stimme‹ und eine ›Fokalisierung‹. Unter der ›Stimme‹ verstehen sie die deiktische Orientierung, die eine Äußerung dem Gesagten gibt, unter Fokalisierung so etwas wie den bedingenden Hintergrund des Gesagten (Vgl. Hühn und Schönert 2007, 11; Hühn 2013, 35–36). Petzold (2013) spricht von einer Sprechinstanz und einem »Wahrnehmungs- und Bewertungszentrum«. Gemeinsam bilden sie die »Sprechsituation« (2012, 3). Martínez und Scheffel sehen nur in der ›Fokalisierung‹ eine Analysekategorie der Me-

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

betrachtet. Nünning und Nünning (2002a, 6–7) gehen davon aus, dass die Frage nach der Mittelbarkeit sich für die transgenerische Erzählforschung weniger eigne, und Hempfer unterstreicht, »dass sich ›Lyrik‹ im Unterschied zu Narrativik und Dramatik nicht über das Redekriterium differenzieren lasse« (2014, 9, 11–16).

Es sind besonders die Arbeiten von Eva Müller-Zettelmann, Peter Hühn, Jörg Schönert und Jochen Petzold, die sich dennoch für die Verwendung der Begriffe ›Sequentialität‹ und ›Vermittlung‹ in der Lyrikanalyse aussprechen, diese jedoch in wesentlichen Punkten an die Spezifik (lyrischer) Gedichte anpassen möchten. Müller-Zettelmann stützt sich dabei einerseits auf die Unterscheidung von *histoire* und *discours*[24] und andererseits auf die Kategorie des ›lyrischen Ich‹. Sie sieht »auch [in] der lyrischen Ich-Aussage« eine »quasi-narrative Mittelbarkeit« (Müller-Zettelmann 2002, 137), welche die Illusion eines subjektiven Sprechens konstruiere.[25] Hühn hebt hingegen die inhaltliche Struktur von Gedichten hervor, die mit Hilfe des Begriffs ›Sequentialität‹ untersucht werden könne, wenn dieser nicht mit der Handlung (von Personen) identifiziert, sondern als Oberbegriff für die zeitliche Organisation und sinnhafte Verknüpfung von Ereignissen verstanden werde. Ebenso sei der Begriff ›Vermittlung‹ am ehesten auf Gedichte anwendbar, wenn dieser als »›textual subject‹ or ›subject of composition‹« (Hühn 2004, 147) gefasst werde, also ein jedem Gedicht eigener »cognitive style«: »the verbal and prosodic composition of the poem« (Hühn 2004, 147). Hühn und Schönert gehen folglich davon aus, dass Gedichte nicht prototypisch durch die Illusion eines subjektiven Sprechens gekennzeichnet seien, sondern ihnen eine »besondere Variabilität im Nutzen möglicher Vermittlungsebenen und Vermittlungsinstanzen« (2007, 4) eigen und diese eng mit der sprachlichen und lautlichen Komposition des Textes verbunden sei.[26]

---

dialität (Modus), nicht aber in der Stimme und verweisen auf die Vermischung beider Ebenen in Franz K. Stanzels *Typologie der Erzählsituationen*. Vgl. Martínez und Scheffel 1999, 64, 89–95.

24 Vgl. zur Definition der Begriffe bei Todorov und Genette Martínez und Scheffel 1999, 22–26. Müller-Zettelmann (2002, 137) schlägt vor, auch kognitive Akte als Handlung des Gedichts zu begreifen. In lyrischen Gedichten seien diese meist selbstreflexiv: »the act of telling, of finding words« (2011, 244). »Poetry, then, is the genre which has made ›*narration*‹ one of its prior foci of attention. It centers on the process of meaning production; it textualises a becoming rather than a result, and it concentrates on the struggle for, the pursuit of, and the inquiry into. [...] In witnessing the speaker, we witness the fundamental human endeavour to use language and storytelling to make meaning« (2011, 244).

25 Vgl. Müller-Zettelmann 2002, 143; Hühn 2004, 149.

26 Allerdings gelte dies nicht für alle Gedichte, vor allem nicht für solche, die sich auf Beschreibungen oder Maximen beschränkten (Hühn und Schönert 2007, 2–3). Anders Hühn 2013, 32. Scheint der Begriff ›Sequentialität‹ für eine Verwendung in der Lyrikanalyse also eher nahezuliegen (Vgl. Hühn 2005, 234) und bei Hühn und Schönert beinahe die Ebene der Vermittlung

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Die Übertragbarkeit narratologischer Begriffe auf die Lyrikanalyse bleibt trotz dieser Ansätze umstritten[27] und ihre konkrete Ausformulierung, wie zuvor gezeigt, recht vielgestaltig und vage. Hierzu tragen auch ganz grundlegende methodische Schwierigkeiten bei: Die transgenerische Narratologie geht meist deduktiv vor, arbeitet also in erster Linie an den theoretischen und begrifflichen Grundlagen, die ursprünglich nicht in der Auseinandersetzung mit Gedichten entwickelt, sondern gleichsam ›von außen‹ an sie herangetragen wurden.[28] Als problematisch erweist sich zudem die (paradox anmutende) Fokussierung auf Gattungstheorie. Die jede (normierende) Gattungsbestimmung – auch in Form einer Prototypentheorie[29] – begleitende Schwierigkeit der Graduierung und Beschränkung des Untersuchungsgegenstandes erweist sich gerade in diesem Kontext als besonders problematisch, da sie den Eindruck erweckt, bei im weitesten Sinne erzählender Lyrik handele es sich um prototypisch lyrische Texte, von deren Typus andere Gedichte mehr oder weniger stark abwichen (vgl. Hühn 2005, 235).

2 Wer spricht in Celans *Fadensonnen*?

Grundsätzlich kann in Paul Celans *Fadensonnen* (1968)[30] zwischen Gedichten unterschieden werden, in denen zwar gesprochen, die Sprechinstanz jedoch nicht genannt wird (Celan 2000a, 5, 9, 25, 27, 47, 79, 135, 159, 165, 175), und Gedichten, die einen expliziten Sprecher oder eine explizite Sprecherin anführen. Diese Sprechenden sind auffallend häufig keine Personen, sondern *Dinge* (2000a, 19 (»Informationsmast[ ]«), 35 (»Teller der Waage«), 51 (»Rundstern«), 55 (»Siebenflöte«), 169 (»Waffen-/pässe«)), *Abstrakta* (2000a, 29 (»Unsterblichkeitsziffer«)), *physikalische Begriffe* (2000a, 71 (»Lichtsumpf«), *Laute* (2000a, 7 (»Kehlkopfverschlußlaut«)) oder *Zeitangaben* (2000a, 115 (»Nacht«)). Es können aber auch *Pflanzen*

zu überlagern, so konzentriert sich Jochen Petzold im Gegenteil auf die Ebene der Medialität. Er vertritt die These, Gedichte könnten nicht nur anhand der Definition der Vermittlungsebenen untersucht, sondern auch lyriktheoretische Kategorien wie die Unterscheidung von Ballade und lyrischem Gedicht mit dieser Definition genauer gefasst werden. Vgl. Petzold 2012, 3, 115–121.

27 Vgl. Hempfer 2014, 16–29; Zymner 2011, 30–31; Hühn 2013, 33–34.

28 Vgl. die Struktur der Sammelbände Schönert, Hühn und Stein 2007; Hühn und Kiefer 2005. Vgl. auch die Begriffe »Transplantation« bzw. »Applikation« (Müller-Zettelmann 2002, 132).

29 Vgl. Wolf 2002, 35–37; Hempfer 2014, 21–29. Zymner bestimmt Gattungen als »kommunikativ etablierte und dadurch sozial geteilte Kategorisierungen« und distanziert sich »von allen normativen und geschichtsphilosophischen Positionen« (2009, 144). Vgl. Zymner 2009, 142–188; Zymner 2007, 25–35.

30 Zum Band *Fadensonnen* vgl. Fischer 2012, 98–105; Celan 2003, 750–791.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

(2000a, 73 (»Kiefer«), 127 (»Asphodelen«)), *organische Verbindungen* (2000a, 7 (»Träne«)) oder *Krankheiten* (2000a, 185 (»Lepra«)) sein, die in den Gedichten das Wort ergreifen. Es liegt nahe, diese Präsenz nicht-menschlicher Sprechinstanzen mit den letzten Zeilen des Gedichts »Fadensonnen« aus dem 1967 erschienenen Band *Atemwende* zu verbinden: »es sind / noch Lieder zu singen jenseits / der Menschen.« (Celan 2000b, 26).[31] *Fadensonnen* enthält jedoch durchaus auch aller Wahrscheinlichkeit nach menschliche Sprechinstanzen: »ich« (Celan 2000a, 23, 31, 43, 147, 161, 207), »du« (2000a, 189, 207, 211)[32], »wir« (2000a, 215), der »Mitternachtsschütze« (2000a, 17), »die längst Entdeckten« (2000a, 45) und die »Freigeköpften« (2000a, 85). Die menschlichen Sprechenden sind in diesen Gedichten also nur eine der möglichen Sprechinstanzen und fügen sich – auf der Ebene der Signifikate – in eine personifizierte, materielle Welt. Der Hinweis von Hühn und Schönert scheint hier besonders treffend, Gedichte seien durch eine hohe Variabilität von Vermittlungsinstanzen gekennzeichnet (2007, 4).

Mit der Aufzählung der Sprechenden ist jedoch noch nicht zugleich geklärt, ob das Sprechen dem Bereich der Darstellung (›wie‹) oder der Handlung (›was‹) zugeordnet werden kann und folglich etwas über den eventuellen Grad der Vermittlung aussagt oder nicht.[33] Hierzu bedarf es weiterer Informationen: Das Sprechen in Celans Band *Fadensonnen* ist meist nicht klar raumzeitlich verortet. Dies ist besonders einleuchtend im Fall der Gedichte, in denen die Sprechinstanz nicht genannt wird und allein durch ihr Sprechen in Erscheinung tritt. Über die Identität und raumzeitliche Verortung des Sprechenden kann folglich nur spekuliert werden. Weniger evident ist diese Schwierigkeit in Gedichten, die eine Sprechinstanz explizit nennen. Versucht man dies beispielsweise in der dritten Strophe des Gedichtes »Frankfurt, September«, so sieht sich der Leser einer völlig unpräzisen und vielstelligen Deixis gegenüber: »die draußen / hartgeschwiegene Träne / schießt an mit dem Satz: / ›Zum letzten- / mal Psycho- / logie‹« (Celan 2000a, 7). Die sprechende Träne ist in der Vergangenheit »draußen« (von jemand anderem) hart geschwiegen worden. Sie steht in einem nicht explizierten Verhältnis zur Zeit- und Ortsangabe des Gedichttitels (»Frankfurt, September«)

31 Zu den unterschiedlichen Interpretationen dieser Verse vgl. Steinecke 1987, 195, 199–201.

32 Esther Cameron notiert über eine Begegnung mit Celan im August 1969: »Andererseits hätte man seiner neuesten Veröffentlichung, *Fadensonnen*, den Mangel an ästhetischer Konstruktion vorgeworfen. ›Aber ich schere mich zum Teufel um die ästhetische Konstruktion!‹ ›Zum Teufel‹ sagte er, nicht ›den Teufel‹. Mit *Fadensonnen* hätte er etwas Kontrabandes, ›einen Widerstand‹, ein ›du‹ schaffen wollen.« Cameron 1988, 339.

33 Petzold verwendet die Begriffe ›primärer‹ und ›sekundärer‹ Sprecher (2012, 115–117, 148–152). Typisch sei in Gedichten die »monologische Struktur und eine Beschränkung auf die primäre Ebene« (2012, 117).

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

und sie zitiert wörtlich einen Satz aus Kafkas *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande*. Das Sprechen selbst wird jedoch weder räumlich noch zeitlich verortet: »schießt an mit dem Satz«, wenngleich das Verb ›anschießen‹ auch bedeuten kann: »eilig herankommen [...] plötzlich hervortreten« (Duden 1993, 210). Für eine Verortung müsste man einen Ausgangs- oder Zielpunkt dieser Bewegung ausmachen können. Ebenso sind im Gedicht »Sichtbar« dem sprechenden Mitternachtsschützen zwar deiktische Präzisierungen zugeordnet: »bei Hirnstamm und Herzstamm« beziehungsweise »morgens«, allerdings ist nicht klar, ob der Schütze sich physisch »bei Hirnstamm und Herzstamm« befindet oder nur bei ihnen »sichtbar« ist oder wird (Celan 2000a, 17). Der »stotternde[ ] / Informationsmast[ ]« im Gedicht »Umweg- / Karten« (Celan 2000a, 19) ist hingegen gar nicht raumzeitlich verortet. Etwas Anderes befindet sich lediglich am Fuß und vor diesem Mast. Und auch in »Spasmen« ist es schwer, trotzt deiktischer Elemente, einen Ort oder eine Zeit auszumachen, von der aus gesprochen wird: »Ewig, verunewigt, bist du, / verewigt, Unewig, du // hei, // in dich, in dich / sing ich die Knochenstabritzung« (Celan 2000a, 23). Die Sprechenden sind nicht nur deiktisch nicht oder nur unpräzise beziehungsweise vieldeutig bestimmt, sondern es fehlen auch alle weiteren, qualitativen Informationen, so dass über ihre »perzeptionelle, psychische, kognitive und / oder ideologische Verhaltensweise und Einstellung« (Hühn und Schönert 2007, 11) nichts ausgesagt werden kann. Dass der Informationsmast ›stottert‹ oder die Träne ›anschießt‹ macht sie, kurz gesagt, weder auf der Darstellungs-, noch auf der Figurenebene zu einem innerfiktionalen Wahrnehmungs- und Bewertungszentrum.

Mit der Feststellung einer unbestimmten raumzeitlichen Verortung und Perspektive ist jedoch noch nicht alles über die Sprechenden in den Gedichten gesagt. Vor dem Hintergrund dieser Unbestimmtheit zeichnet sich erstaunlich klar eine Gemeinsamkeit in der Art und Weise des Sprechens ab. Bereits erwähnt wurde die Tatsache, dass es in *Fadensonnen* sowohl menschliche, als auch nicht-menschliche Sprechende gibt. Dieses nicht-menschliche Sprechen wird meist mit aktiven Verben bezeichnet: »die [...] Träne / schießt an mit dem Satz:« (Celan 2000a, 7), »die Unsterblichkeitsziffer [...] höhnt eleatisch / hinter sich her« (2000a, 29), »die [...] Siebenflöte es fordert« (2000a, 55), »der meerige Lichtsumpf / bellt an uns hoch –« (2000a, 71), »spricht eine Kiefer sich frei« (2000a, 73), »die / Asphodelen / fragen einander weiß« (2000a, 127), »ein matschiger Mond / bewarf uns mit Antwort« (2000a, 151). Es handelt sich hierbei um selbstreferentielle Sprechakte[34], bei denen das Sprechen zugleich ein Handeln ist, das entweder eine

34 Vgl. Austin 1965. Zu Sprechakten in Gedichten, vgl. Schlaffer 2008, 21–42; de Gaynesford 2009, 1–21.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

deiktische (»schießt an«, »hinter sich her«, »an uns hoch«) oder eine Zustandsveränderung (»spricht [...] sich frei«, »fragen einander weiß«) mit sich bringt.[35] Die Sprechenden versuchen also nicht (als Erzähler- oder Figurenrede), durch eine chronologische Strukturierung Bedeutung zu konstruieren oder Erfahrung erzählerisch zu vermitteln, sondern handeln, indem sie sprechen. Dieses Handeln scheint zudem – und das ist im Lichte von Celans Poetik überraschend – nicht dialogisch oder kommunikativ ausgerichtet zu sein, sondern eher selbstgenügsam und sogar aggressiv. Die nicht-menschlichen Sprechinstanzen sprechen nicht *über* etwas oder *mit* jemandem, sondern werden verbal tatsächlich handgreiflich. Selbst wenn ihre Äußerungen den sprachlichen Äußerungsakt bezeichnen, so wird nicht gesprochen, sondern ›gesungen‹ (Celan 2000a, 7), ›gestottert‹ (2000a, 19) oder ›gebrabbelt‹ (2000a, 169).

Die menschlichen Sprechenden treten auf ähnliche und zugleich andere Weise in Erscheinung. Auch sie sprechen nicht im eigentlichen Sinne (über etwas), sondern singen (Celan 2000a, 17, 23, 31, 85, 211), grölen (2000a, 189, 215) oder flüstern (2000a, 45). Auch hier ist häufig eine Bewegung mit ihrem Sprechen verknüpft: »der Mitternachtsschütze [...] jagt den Zwölfgesang durch / das Mark von Verrat und Verwesung« (Celan 2000a, 17), »in dich / sing ich die Knochenstabritzung« (2000a, 23), »in die ewige / Hauslücke sing ich / dich hin« (2000a, 31), »die / Freigeköpften, die / [...] den Stamm / der Du-losen / besangen« (2000a, 85), »grölst du dich durch bis zur Letztwand« (2000a, 189), »die du / ersangst« (2000a, 211). Der Gesang hat – mit diesen unterschiedlichen Bewegungen – veränderndes, kreatives Potential. Er vermag, in etwas Anderes einzudringen und dessen Form zu verändern, es zu prägen. Meist jedoch handeln die menschlichen Sprecher, ohne dass damit eine Wirkung verbunden wäre. Dies geschieht in Form von Anrufen oder Aufforderungen, bei denen der Sprechende häufig körperlos bleibt.[36] Der Adressat dieser Aufforderungen ist oft ein nicht genauer bestimmtes ›du‹ (vgl. Celan 2000a, 5, 9, 25, 27, 45, 47, 79, 147, 175).[37] Jemand wird zu einer Handlung aufgefordert, beispielsweise »sammle dich, / steh« (Celan 2000a, 5), »sing

35 Müller-Zettelmann verwendet hierfür den Begriff Performativität (2011, 245–247). Hempfer sieht in dieser Performativität sogar die prototypische Eigenschaft von Gedichten, die sie von narrativen Texten unterscheide: »Lyrisches Sprechen basiert auf der Simultaneität bzw. Koinzidenz von Sprechsituation und besprochener Situation.« (Hempfer 2014, 32) Einen Überblick bietet Hetzel 2012, 839–862.

36 Martínez und Scheffel (1999, 85) sprechen unter der Rubrik ›Stimme‹ von einem extradiegetischen Erzähler, der raumzeitlich völlig unbestimmt bleiben kann.

37 Zymner spricht in seinem Glossar hier von einem ›adressatenmarkierten Gedicht‹. Die Definition suggeriert allerdings zu Unrecht, dass mit dem Vorhandensein einer ›Adressatenmarkierung‹ schon (immer) etwas über das Gedicht als Ganzes gesagt sei.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

du das Menschenlied« (2000a, 9), »Mach den Ort aus, machs Wort aus. / Lösch. Miß« (2000a, 25), »steck sie dir hinter die Stirn, / schweig den Dorn heraus [...] hör ihm zu,« (2000a, 27). Häufig (aber nicht immer, vgl. Celan 2000a, 27, 47, 79, 135) liegt eine poetologische Interpretation nahe, die nur im Rahmen einer vollständigen, hier nicht zu leistenden Analyse des jeweiligen Gedichts und im Kontext von Celans theoretischen Schriften genauer erfasst werden kann. Allerdings zeigt bereits diese Aufzählung von Aufforderungen, dass auch hier nicht von einem ein Ereignis, Geschehen oder eine Geschichte erzählerisch vermittelnden Sprechen die Rede sein kann. Es wird vielmehr sprechend gehandelt oder zur Handlung aufgefordert. Bemerkenswert ist, dass die Ausführung der Handlung oder deren Wirkung im Gedicht meist nicht thematisiert wird, wenn es sich um einen menschlichen oder einen im Gedicht nicht genannten Sprechenden handelt. Der menschliche Sprechakt verbleibt also im illokutionären Bereich.[38] Dies bedeutet aber auch, dass mit diesem Sprechakt keine weiteren Handlungen im Sinne der deutschsprachigen Erzähltheorie (als Handlung einer Person) oder der strukturalistischen Narratologie (als ›Plot‹) verbunden sind. Letzteres lässt sich nur für die Sprechakte beobachten, bei denen die Handlung nicht nur eingefordert, sondern auch ausgeführt oder zumindest angedeutet wird und damit eine Zustandsveränderung eintritt. Wenn beispielsweise die ›Träne anschießt‹ (Celan 2000a, 7) oder ›du dich bis zur Letztwand durchgrölst‹ (2000a, 189), dann wird ein Geschehen ausgesprochen, das auch als intentionale Handlung interpretiert werden kann. Es lassen sich in Celans *Fadensonnen* also auf der Inhaltsebene (›was‹) durchaus Sprechende, Handlungen und Zustandsveränderungen identifizieren. Allerdings wird dabei kein Geschehen annähernd chronologisch oder kohärent erzählt, sondern sprechend gehandelt oder zur Handlung aufgefordert.[39]

Lässt sich neben diesem sprachlichen Handeln auf der inhaltlichen Ebene auch eine Darstellungsebene identifizieren? Martínez und Scheffel (1999, 27–89) unterscheiden hier zwischen den Analyseebenen der Zeit des Erzählens (das Verhältnis von Erzählzeit und erzählter Zeit), seines Modus' (verschiedene Formen der Distanz und Fokalisierung) und der Stimme. Unter dem Begriff ›Stimme‹ verstehen sie den »Akt des Erzählens, der das Verhältnis von erzählendem Subjekt und dem Erzählten sowie das Verhältnis von erzählendem Subjekt und Leser

38 Searles (1975, 355) Weiterentwicklung von Austins Taxonomie der illokutionären Sprechakte bestimmt eine eigene Kategorie für Aufforderungen: »*Directives*. The illocutionary point of these consists in the fact that they are attempts [...] by the speaker to get the hearer to do something«.
39 Vgl. Feuers (2008, 27–48) Interpretation der Aufforderungen in *Fadensonnen*, die Verbindungslinien zu philosophischen, psychologischen (Trauma) und kulturellen (Massenmedien) Kontexten zieht.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

umfaßt« (Martínez und Scheffel 1999, 30). Die Analyse der Stimme (›wer spricht?‹) setzt voraus, dass ein Akt des Erzählens identifiziert werden kann, der sich (wenn in manchen Texten auch nur sehr gering) vom Erzählten unterscheiden lässt. Nur so können unterschiedliche Zeitpunkte, Orte und Stufen der Beteiligung bestimmt werden. Ist dies beispielsweise für die ersten Zeilen des Gedichts »Wer gab die Runde aus?« möglich? »Wer gab die Runde aus? // Es war sichtiges Wetter, wir tranken // und grölten den Aschen-Shanty« (Celan 2000a, 215). Der Zeitpunkt ist aufgrund der Verwendung des Präteritums als späteres Erzählen gekennzeichnet. Das Trinkgelage fand in der Vergangenheit statt und nun wird davon im Gedicht erzählt. Das Personalpronomen ›wir‹ lässt vermuten, dass der Erzählende an diesem Gelage teilgenommen hat und aus seiner Perspektive erzählt, also als extradiegetisch-homodiegetischer Erzähler (Ort und Stellung) bezeichnet werden kann, der jedoch als erzählendes Subjekt nicht anders als durch sein Erzählen bestimmt ist. Es ließe sich auch argumentieren, dass die erste Zeile die Frage eines extradiegetisch-heterodiegetischen Erzählers (oder einer nicht genannten homodiegetischen Figur) wiedergibt und dann die intradiegetisch-homodiegetische Erzählung desjenigen beginnt, der am Gelage teilgenommen hat und folglich weiß, wer die Runde ausgab. Wie ist der Modus dieses Erzählens zu bestimmen? Die (sehr) kurze Erzählung ist eher dem narrativen Modus zuzuordnen, da die Ereignisse summarisch erzählt werden und auch die Figurenrede (›grölen‹) nur gerafft wiedergegeben wird. Der Standpunkt des Wahrnehmenden in der Binnenerzählung ist intern fokalisiert, weil der Erzähler genauso viel weiß wie die Figur oder aber, nimmt man die erste Zeile als die Frage eines extradiegetisch-heterodiegetischen Erzählers, eine externe Fokalisierung, da der Erzähler in diesem Fall weniger weiß, als der intradiegetisch-homodiegetische Erzähler. Auch für die ersten Zeilen des Gedichts »Angewintertes« lässt sich eine ähnliche Analyse durchführen: »Angewintertes Windfeld: hier / mußt du leben, körnig, granatapfelgleich, / aufgeharscht von / zu verschweigendem Vorfrost,« (Celan 2000a, 211). Die Zeitform der Verben verweist auf ein gleichzeitiges Erzählen und die Verwendung der zweiten Person Singular des Personalpronomens auf einen extradiegetisch-heterodiegetischen Erzähler. Es könnte sich jedoch auch um ein Selbstgespräch handeln, also um einen extradiegetisch-homodiegetischen Erzähler. Wieder ist das erzählende Subjekt nicht genauer bestimmt. Auch hier scheint es sich um eine Erzählung von Ereignissen im narrativen Modus zu handeln, da raffend erzählt wird. Sind der Sprechende und das ›du‹ nicht identisch, müsste eine Fokalisierung des Erzählens identifiziert werden können, aber es ist nicht klar, ob der Erzähler hier mehr, genauso viel oder weniger weiß als die textintern angesprochene Person.

Diese Art Analyse lässt sich für viele Gedichte aus *Fadensonnen* durchführen und folglich darf mit Recht von einer Darstellungsebene gesprochen werden, die

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

einen oder mehrere Erzählende in ein bestimmtes Verhältnis zu (auch noch so kurzen) Ereignissen setzt. Allerdings bleibt die Analyse mehr als unbefriedigend, da sie über eine approximative Taxonomie nicht hinauskommt und sich keine ›typische‹ Vermittlung in den Gedichten des Bandes identifizieren lässt. Mit der Zuordnung der Begriffe ist über das jeweilige Gedicht sehr wenig ausgesagt, nicht weil es keine narrativen Elemente gäbe, sondern weil die verschiedenen Ebenen so wenig bestimmt und so wenig (kohärent, chronologisch) entfaltet werden. Die einzige Möglichkeit, diese taxonomische Bestimmung von Elementen zu überschreiten und für die Interpretation der Gedichte fruchtbar zu machen, scheint in der Annahme zu liegen, es handele sich um fragmentarische Elemente einer vormals oder eigentlich kohärenteren und umfangreicheren Erzählung oder *histoire*. Ziel der narratologischen Analyse wäre folglich die Rekonstruktion dieser Geschichte, vor deren Hintergrund der Übergang in die spezifische Gestaltung (*discours*) des Gedichts betrachtet werden könnte.[40]

3 Noch einmal: Narratologische Betrachtung lyrischer Gedichte

Entscheidend ist also nicht die Frage, *ob* es narrative Elemente in lyrischen Gedichten gibt, sondern *wie* die transgenerische Erzählforschung mit ihnen umgeht. Definiert sie – wie zuvor gezeigt – das Gedicht als eine »Reduktionsform[ ]« (Hühn und Schönert 2007, 4) des Erzählerischen und sieht ihre Aufgabe in der Rekonstruktion der narratologischen Elemente der Vermittlung und der chronologischen Strukturierung, so nähert sie sich einem Lyrikverständnis an, das – vereinfacht gesagt – davon ausgeht, dass diese Texte Sprache verkomplizieren und der Prozess auf genetischem oder hermeneutischem Wege zumindest teilweise rückgängig gemacht werden könne. Gerade die Celan-Rezeption ist seit Erscheinen der ersten Bände von einer vergleichbaren Auseinandersetzung mit der Frage geprägt, ob die Gedichte als Verschlüsselungen einer eigentlichen Sprachverwendung verstanden werden können.[41] Die Schwierigkeit, sie auf dieses eigentliche Sprechen zurückzuführen, tritt deutlich zu Tage, wenn die Gedichte in der frühen Rezeption als reine Sprachspielereien[42] oder ab den 1980er Jahren als extrem voraussetzungsreich bezeichnet wurden. In seiner Büchner-Preis-Rede

40 Vgl. Hühns narratologische Analyse des Gedichts »Es war Erde in ihnen« (2007, 281–294).
41 Vgl. Sparr 1989; Neumann 1970; Szondi 1973, 113–125.
42 Vgl. Wiedemann 2012, 23–27. Vgl. zu *Fadensonnen* Fischer 2012, 98–100.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

»Der Meridian« (1960) wendet sich Celan explizit gegen die bildliche Interpretation seiner Gedichte und damit einer Lektüre, die zwischen einer uneigentlichen und einer eigentlichen Bedeutung unterscheidet: »Und das Gedicht wäre somit der Ort, wo alle Tropen und Metaphern ad absurdum geführt werden wollen« (Celan 1999, 10). Jedes Wort bringe »seinen übertragenen Sinn« mit, »doch meinen die Worte im Gedicht, unübertragbar zu sein« (Celan 1999, 75). Celan schreibt seine Dichtung in eine Poetik des Namens ein, mit der er die Einmaligkeit und Unübertragbarkeit des Wortes im Gedicht verbindet.[43] Zugleich wendet er sich – insbesondere in Form einer Auseinandersetzung mit Mallarmés und Benns Lyrikverständnis (vgl. Dueck 2016, 213–242) – gegen die Vorstellung, Lyrik bestehe allein aus Wortmaterial, sei also tendenziell monologisch oder absolut.[44]

Will man dieser auf den ersten Blick widersprüchlichen Poetik im Rahmen einer Untersuchung der Sprechenden in Celans *Fadensonnen* Rechnung tragen, so scheint es sinnvoll, die Spezifik ihres Sprechens zu beschreiben und nicht einen ›Plot‹, einen zugrundeliegenden ›real life script‹ oder den Gestaltungswillen eines abstrakten (oder empirischen) Autors zu (re)konstruieren. Besonders wichtig ist vielmehr die Verbindung von drei Aspekten, die den gesamten Band *Fadensonnen* kennzeichnen und in ihrer Verknüpfung die spezifische Poetologie dieses Bandes ausmachen. Erstens scheint der Dialog, der doch für Celans Dichtung so charakteristisch ist, hier nur noch im Ansatz vorhanden zu sein. Die nicht-menschlichen Sprechenden ergreifen handelnd das Wort und setzen sich sprachlich durch, sprechen jedoch nicht im eigentlichen Sinne *mit* jemandem. Die menschlichen Sprechenden fordern ihrerseits meist nur zur Handlung auf, führen diese jedoch nicht aus. Ihr einsames Sprechen verweist, zweitens, reflexiv auf das Gedicht als Sprechhandlung, in dessen Macht allein die Aufforderung zur Handlung (zur Lektüre)[45], nicht aber die Handlung selbst liegt. Das Gedicht scheint nicht *über* etwas oder *mit* jemandem zu sprechen, sondern sprechend zu einer Antwort aufzufordern. In diesem Sinne entsprechen die Gedichte Hempfers (2014, 34) Definition eines ›lyrischen‹ Textes, in dem die besprochene Situation und die Sprechsituation zusammenfallen. Allerdings geschieht dies hier in einer Art *mise en abyme* auch auf der

43 Vgl. Celan 1999, 215 sowie Celans Brief an eine Bremer Schülerzeitung vom 17. Februar 1958 (2014, 75–76).

44 Bayerdörfer sieht vor allem in *Fadensonnen* eine Dominanz der sarkastischen Sprachverwendung, die sowohl den unbedacht alltagssprachlichen Gebrauch der Worte, als auch das reine Sprachspiel denunziere. Vgl. Bayerdörfer 1977, 43–45, 49–50, 53.

45 Vgl. Simon 2011, 32. Simon (2011, 31–55) geht darüber hinaus, indem er sprachliche Tropen und Figuren statt mit dem Begriff der Bildlichkeit mit demjenigen der Handlung (in der Tradition der strukturalistischen Narratologie) zu erfassen und auf dieser Ebene narratologische Konzepte für die Lyrikanalyse fruchtbar zu machen sucht.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

inhaltlichen Ebene des Gedichts und damit wird die Einheit von besprochener Situation und Sprechsituation (auf der Ebene des Gedichts selbst als Sprechakt) wieder aufgebrochen. Drittens verbinden sich in *Fadensonnen* auf eigentümliche Weise Sprechakt und Deskription, die hier beide nicht *über* etwas sprechen (etwas be-schreiben), sondern dichterisch handeln: »Dieser Sprache geht es, bei aller unabdingbaren Vielstelligkeit des Ausdrucks, um Präzision. Sie verklärt nicht, ›poetisiert‹ nicht, sie nennt und setzt« (Celan 2014, 77).

Etwas mehr als zwei Drittel der Gedichte in *Fadensonnen* enthalten so gar keine Sprechinstanz, kein Verb aus dem semantischen Bereich des Sprechens und nicht einmal einen Sprechakt in Form einer Aufforderung. Die meisten setzen sich aus (elliptischen) Aussagesätzen zusammen, die entweder einen Zustand (»SACK-LEINEN-GUGEL, turmhoch.« (Celan 2000a, 21)) oder eine Handlung nennen: »IN DER EWIGEN TEUFE: die Ziegel- / münder / rasen. // Du brennst ein Gebet ab / vor jedem« (2000a, 15). Celan unterstreicht in seinen theoretischen Schriften, dass es ihm dabei nicht um das freie Spiel mit Wortmaterial geht (Celan 1999, 55), sondern er die geforderte Einmaligkeit der dichterischen Setzung von Worten mit einer konkreten, nicht nur textinternen Deixis und Individuation verbindet: »Das Gedicht ist Gestalt gewordene Sprache eines Einzelnen, es hat Gegenständlichkeit, Gegenwärtigkeit, Präsenz; es steht in die Zeit hinein« (Celan 1999, 55). Der Dichter erhofft sich durch das Ausmessen »des Gegebenen und des Möglichen [...] Kontur und Orientierung« (Celan 2014, 77). Im Zentrum von *Fadensonnen* steht nun dieses Gegebene (deskriptive Passagen) und Mögliche (Aufforderungen), welches den Gedichten Kontur verleiht und dem aufmerksamen Leser Orientierung erlaubt. Das Lesen erscheint nicht als Interpretation, als Auslegung eines ›tiefer‹ liegenden Sinnes, versteht man unter Kontur doch den von außen sichtbaren Umriss, dessen Gestalt räumliche Orientierung ermöglicht. So seltsam es klingen mag, fügt sich Celans *Fadensonnen* damit nicht umstandslos in Zymners an die Tradition des russischen Formalismus anschließende und von ihm graduell gedachte Unterscheidung von lyrischen und erzählerischen Texten, die sich auch bei Lotman (1977, 96) findet. Die »Faktur« tritt hier nicht »als Attraktor vor die Information« (Zymner 2009, 157), sondern Faktur und Information, Form und Inhalt sind keine getrennten Einheiten. Dies aber nicht im Sinne einer reinen medialen Selbstreferenzialität, sondern als gleichsam räumliche Orientierungspunkte, die im Gedicht und – so hoffte wohl Celan – auch in der Rezeption bereits Handlung ist oder sie ermöglicht und damit die Trennung von Dichtung und individueller, außertextueller Realität überschreitet. Dies jedoch nicht im Sinne einer Mimesis, sondern als Handlungseinheit.

Ob Celans Gedichte des Bandes *Fadensonnen* (zumindest in Teilen) mit narratologischen Verfahren untersucht werden können, hängt also im Wesentlichen von der Definition des Narrativen und von der zugrundeliegenden Literatur- und

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Interpretationstheorie ab und nicht vom schlichten Vorhandensein narrativer Elemente. Die transgenerische Narratologie muss sich deswegen erstens die Frage stellen, wie eng sie sich mit der Tradition der (nicht-autorintentionalen) Hermeneutik (vgl. Köppe und Winko 2007, 305–317) verbinden und das Gedicht als Resultat eines genetischen oder zumindest nachvollziehbaren Prozesses verstehen will, der mit den Verfahren der Erzählforschung rekonstruiert werden kann. Zweitens erweist sich der Fokus auf die Konstruktion einer kohärenten Bedeutung oder einer sinnvollen zeitlichen Struktur als problematisch bei der Anwendung narratologischer Begriffe auf lyrische Gedichte, da sie zu dem Fehlschluss verleiten, Lyrik sei im Wesentlichen die Verkomplizierung eines eigentlich einfacheren (kohärenteren, sinnvolleren, chronologischeren) Wortgebrauchs. Es scheint, als versäume die transgenerische Narratologie mit dieser Interpretationstheorie die grundlegende Unterscheidung von faktualem und fiktionalem Schreiben, welches eben auch ein »angewintertes Windfeld« vorstellbar macht, ohne dass hierfür eine Erklärung oder eine Unterscheidung von eigentlich und uneigentlich notwendig ist. Drittens lässt sich eine hier bisher bewusst nicht angesprochene, jedoch grundlegende Problematik nicht leugnen: Die transgenerische Narratologie beschränkt sich auf die inhaltliche Beschäftigung mit lyrischen Gedichten und klammert deren formale Gestaltung weitgehend aus.[46] Dies steht ihrem Anspruch, Lyrik gattungstheoretisch zu bestimmen, ganz grundsätzlich im Weg und verweist auf eine der wichtigsten Grenzen der transgenerischen Narratologie. Gerade aber bei der Auseinandersetzung mit der Materialität und formalen Gestaltung von Gedichten wäre eine Zusammenarbeit der Narratologie mit der Lyriktheorie besonders wichtig.[47] Die Lyriktheorie könnte ihrerseits von der narratologischen Beschäftigung mit den Sprechenden in fiktionalen Texten profitieren und sich endgültig von der Vorstellung trennen, diese seien in Gedichten von vorneherein als empfindende Individuen ausgemacht.

46 Martínez und Scheffel (1999, 29–30) rechnen die formale Gestaltung der Stilistik und Rhetorik zu und klammern sie aus der narratologischen Analyse aus. Hühn erwähnt die formale Gestaltung von Gedichten als fünftes und letztes Charakteristikum ihrer Narrativität, welches die narrative Handlung in bestimmter Weise unterstreichen könne: «the additional modeling of narrative sequences, reinforcing, modifying, or counteracting the semantic plot-development« (Hühn 2004, 153). Vgl. ebenso Hühn 2005, 255–256; Hühn 2013, 40–41. Müller-Zettelmann schlägt vor, die Materialität der Texte als spezifische stimmliche ›Körperlichkeit‹ zu verstehen: «I would [...] like to suggest that a poem's materiality can help to create a corporeal effect. [...] Thus these sound elements imitate the specificity of the speaker's body and its properties« (2011, 247–248).
47 Der zu beobachtende Konfrontationskurs erscheint dem fruchtbaren Austausch zwischen Narratologie und Lyriktheorie also in jedem Falle hinderlich. Vgl. Müller-Zettelmann 2011, 232–233.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Literaturverzeichnis

Austin, John Langshaw. *How to do Things with Words*. New York: Oxford Univ. Press, 1965.
Bayerdörfer, Hans-Peter. »Poetischer Sarkasmus. ›Fadensonnen‹ und die Wende zum Spätwerk«. *Paul Celan. Text + Kritik* 53/54 (1977): 42–54.
Bogumil, Sieghild. »Celans Wandern im Wort. Entwicklungslinien in der Lyrik Paul Celans II«. *Neue Rundschau* 94.1 (1983): 88–105.
Bortolussi, Marisa und Peter Dixon. *Psychonarratology. Foundations for the Empirical Study of Literary Response*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2003.
Cameron, Esther. »Erinnerung an Paul Celan«. *Paul Celan*. Hg. Werner Hamacher und Winfried Menninghaus. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988. 338–342.
Celan, Paul. *Der Meridian. Endfassung – Entwürfe – Materialien*. Tübinger Ausgabe. Hg. Bernhard Böschenstein und Heino Schmull. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1999.
Celan, Paul. *Fadensonnen. Vorstufen – Textgenese – Endfassung*. Tübinger Ausgabe. Hg. Heino Schmull, Markus Heilmann und Christiane Wittkop. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000a.
Celan, Paul. *Gesammelte Werke in sieben Bänden*. 2. Bd. Hg. Beda Allemann und Stefan Reichert. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000b.
Celan, Paul. *Die Gedichte*. Hg. Barbara Wiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003.
Celan, Paul. *Werke. Historisch-Kritische Ausgabe*. I. Abteilung. 15. Bd. 1. Teil (*Zu Lebzeiten publizierte Prosa und Reden*). Hg. Andreas Lohr und Heino Schmull. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2014.
Duden »Das große Wörterbuch der deutschen Sprache«. 1. Bd. Mannheim: Dudenverlag, 1993.
Dueck, Evelyn. *L'étranger intime. Les traductions française de l'œuvre de Paul Celan (1971–2010)*. Berlin: de Gruyter, 2014.
Dueck, Evelyn. »Ein Gespräch über Blumen. ›Wirklichkeit‹ und botanische Begriffe in der Lyrik Paul Celans und Gottfried Benns«. *Texturen der Wunde: Konstellationen deutschsprachiger Nachkriegslyrik*. Hg. Thomas Boyken und Nikolas Immer. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2016. 213–242.
Feuer, Menachem. »The Traumatic Imperative in Paul Celan's *Fadensonnen*«. *International Studies in Philosophy* 40.1 (2008): 27–48.
Fischer, Kai. »*Fadensonnen*«. *Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. 2. Aufl. Hg. Markus May, Peter Goßens und Jürgen Lehmann. Stuttgart: Metzler, 2012. 98–105.
Fludernik, Monika und Greta Olson. »Introduction«. *Current Trends in Narratology*. Hg. Greta Olson. Berlin: de Gruyter, 2011. 1–33.
Gaynesford, Maximilian de. »The Seriousness of Poetry«. Essays in Criticism 59.1 (2009): 1–21.
Hempfer, Klaus W. *Lyrik. Skizze einer systematischen Theorie*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2014.
Herman, David: »Introduction: Narratologies«. *Narratologies: New Perspektives on Narrative Analysis*. Hg. David Herman. Columbus: Ohio State Univ. Press, 1999. 1–30.
Hetzel, Andreas. »Performanz. Performativität«. *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. 10 Bd. Hg. Gert Ueding. Berlin: de Gruyter, 2012. 839–862.
Hühn, Peter. »Transgeneric Narratology: Application to Lyric Poetry«. *The Dynamics of Narrative Form. Studies in Anglo-American Narratology*. Hg. John Pier. Berlin: de Gruyter, 2004. 139–158.
Hühn, Peter. »Conclusion: The Results of the Analyses and Their Implications for Narratology and the Theory and Analyses of Poetry«. *The Narratological Analysis of Lyric Poetry:*

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Studies in English Poetry from the 16th to the 20th Century. Hg. Peter Hühn und Jens Kiefer. Berlin: de Gruyter, 2005. 233–259.

Hühn, Peter. »Paul Celan: ›Es war Erde in ihnen‹«. *Lyrik und Narratologie. Text-Analysen zu deutschsprachigen Gedichten vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*. Hg. Jörg Schönert, Peter Hühn und Malte Stein. Berlin: de Gruyter, 2007. 281–294.

Hühn, Peter. »Recent Developments in Transgeneric Narratology: Applications to Poetry and Drama«. *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 63.1 (2013): 31–46.

Hühn, Peter und Jens Kiefer. *The Narratological Analysis of Lyric Poetry: Studies in English Poetry from the 16th to the 20th Century*. Berlin: de Gruyter, 2005.

Hühn, Peter und Jörg Schönert. »Einleitung: Theorie und Methodologie narratologischer Lyrik-Analyse«. *Lyrik und Narratologie. Text-Analysen zu deutschsprachigen Gedichten vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*. Hg. Jörg Schönert, Peter Hühn und Malte Stein. Berlin: de Gruyter, 2007. 1–18.

Kindt, Tom und Hans-Harald Müller. *The implied author: concept and controversy*. Berlin: de Gruyter, 2006.

Köppe, Tilmann und Simone Winko. »Theorien und Methoden der Literaturwissenschaft«. *Handbuch Literaturwissenschaft*. 2. Bd.: *Methoden und Theorien*. Hg. Thomas Anz. Stuttgart: Metzler, 2007. 285–372.

Köppe, Tilmann und Tom Kindt. *Erzähltheorie. Eine Einführung*. Stuttgart: Reclam, 2014.

Lampart, Fabian. *Nachkriegsmoderne. Transformationen der deutschsprachigen Lyrik 1945–1960*. Berlin: de Gruyter, 2013.

Lotman, Jurij. *The Structure of the Artistic Text* [1971]. Translated from the Russian by Ronald Vroon. Ann Arbor: Univ. of Michigan, 1977.

Martínez, Matías und Michael Scheffel. *Einführung in die Erzähltheorie*. München: C. H. Beck, 1999.

Müller-Zettelmann, Eva. »Lyrik und Narratologie«. *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Hg. Vera Nünning und Ansgar Nünning. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2002. 129–153.

Müller-Zettelmann, Eva. »Poetry, Narratology, Meta-Cognition«. *Current Trends in Narratology*. Hg. Greta Olson. Berlin: de Gruyter, 2011. 232–253.

Neumann, Gerhard. »Die ›absolute‹ Metapher: Ein Abgrenzungsversuch am Beispiel Stéphane Mallarmés und Paul Celans«. *Poetica* 3 (1970): 188–225.

Nünning, Ansgar und Vera Nünning. »Produktive Grenzüberschreitungen: Transgenerische, intermediale und interdisziplinäre Ansätze in der Erzähltheorie«. *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Hg. Vera Nünning und Ansgar Nünning. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2002a. 1–22.

Nünning, Ansgar und Vera Nünning. »Von der strukturalistischen Narratologie zur ›postklassischen‹ Erzähltheorie: Ein Überblick über neue Ansätze und Entwicklungstendenzen«. *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*. Hg. Ansgar Nünning und Vera Nünning. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2002b. 1–33.

Petzold, Jochen. *Sprechsituationen lyrischer Dichtung. Ein Beitrag zur Gattungstypologie*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2012.

Schlaffer, Heinz. »Sprechakte der Lyrik«. *Poetica* 40.1/2 (2008): 21–42.

Schmid, Wolf. *Elemente der Narratologie*. 3. Aufl. Berlin: de Gruyter, 2014.

Searle, John R. »A Taxonomy of Illocutionary Acts«. *Minnesota Studies in the Philosophy of Science*. 7. Bd.: *Language, Mind, and Knowledge*. Hg. Keith Gunderson. Minneapolis, MN.: Univ. of Minnesota Press, 1975. 344–369.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Simon, Ralf. *Die Bildlichkeit des lyrischen Textes. Studien zu Hölderlin, Brentano, Eichendorff, Heine, Mörike, George und Rilke*. München: Wilhelm Fink, 2011.
Sparr, Thomas. *Celans Poetik des hermetischen Gedichts*. Heidelberg: Winter, 1989.
Steinecke, Hartmut. »Lieder … jenseits der Menschen? Über Möglichkeiten und Grenzen, Celans ›Fadensonnen‹ zu verstehen«. *Psalm und Hawdalah. Zum Werk Paul Celans*. Hg. Joseph P. Strelka. Bern: Peter Lang, 1987. 192–202.
Szondi, Peter. *Celan-Studien*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1973.
Turner, Mark. *The Literary Mind*. Oxford: Oxford Univ. Press, 1996.
Wiedemann, Barbara. »Zeitgenössische Rezensionen«. *Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. Markus May, Peter Goßens und Jürgen Lehmann. Stuttgart: Metzler, 2012. 23–27.
Wolf, Werner. »Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie«. *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Hg. Vera Nünning und Ansgar Nünning. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2002. 23–104.
Wolf, Werner. »Narratology and Media(lity): The Transmedial Expansion of a Literary Discipline and Possible Consequences«. *Current Trends in Narratology*. Hg. Greta Olson. Berlin: de Gruyter, 2011. 145–180.
Zymner, Rüdiger. »Texttypen und Schreibweisen«. *Handbuch Literaturwissenschaft*. 1. Bd.: *Gegenstände und Grundbegriffe*. Hg. Thomas Anz. Stuttgart: Metzler, 2007. 25–80.
Zymner, Rüdiger. *Lyrik. Umriss und Begriff*. Paderborn: Mentis, 2009.
Zymner, Rüdiger. »Theorien der Lyrik seit dem 18. Jahrhundert«. *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*. Hg. Dieter Lamping. Stuttgart: Metzler, 2011. 22–34.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Ralph Müller

Gibt es spezifisch lyrische Äußerungsstrukturen?

Anmerkungen zum Verhältnis von Redekriterium und Lyrikbegriff in der jüngeren Lyrikologie

Definitionen der Lyrik sind häufig (nicht immer) eng verknüpft mit der Frage, was oder wer die lyrische Rede konstituiert. Heinz Schlaffer zum Beispiel legt nahe, die Lyrik als ursprüngliche priesterliche Anrufung höherer Mächte zu betrachten. Eine Anrufung, die in der Moderne zu einem »Selbstgespräch« geworden sei, »dem das ausgeschlossene Publikum verehrungsvoll« lausche (Schlaffer 2012, 198), wenn auch häufig verständnislos. Das ist eine ziemlich konkrete Vorstellung davon, wie ein lyrisches Gedicht nicht nur durch eine Äußerungsstruktur, sondern gar durch eine spezifische Haltung des ›Sprechers‹ bzw. des Adressanten konstituiert wird.[1] Eine spezifische Form des lyrischen Adressanten postulieren auch Jackson und Prins im *Lyric Theory Reader*, einem wichtigen US-amerikanischen Sammelband zur Lyriktheorie: Mit lyrischem Gedicht werde seit dem zwanzigsten Jahrhundert eine literarische Produktion bezeichnet, die gelesen und nicht gesungen werde und hauptsächlich eine Aussage über persönliche Gefühle in der ersten Person Singular repräsentiere:

> As a term derived from ancient Greek to designate a song accompanied by the lyre, its association with musical performance persists today in popular ›song lyrics‹ with instrumental accompaniment, but ›lyric poetry‹ is also invoked more abstractly as a literary production that is read not sung. Often a poem is considered lyric when it presents an utterance in the first person, an expression of personal feeling, according to a model of modern lyric reading that diverges from the way poems were performed (and read) in antiquity. (Jackson und Prins 2014, 1)

Es gäbe viel an dieser pauschalen und wenig differenzierten Beschreibung von ›lyric‹ zu kritisieren, aber das würde an der Zielsetzung der beiden Autorinnen vorbeiführen. Sie erheben gar nicht den Anspruch, eine dem Gegenstand angemessen Definition zu liefern. Vielmehr möchten Jackson und Prins eine zunehmende Universalisierung einer solchen Vorstellung von Lyrik auf eine Vielfalt von Gedichtformen wie Hymne, Ode oder Sonett angreifen. Ziel ihrer Ausführungen

1 Zur Begrifflichkeit sei auf das Glossar (S. 25–50) verwiesen.

Open Access. © 2019 Ralph Müller, publiziert von De Gruyter. CC BY-NC-ND Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110520521-005
Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

ist also eine Kritik des Prozesses der »lyricization of poetry« (Jackson und Prins 2014, 7; Jackson 2005, 6). Dieser Prozess – ich übersetze ihn im Folgenden als ›Lyrifizierung‹ – bezeichnet weniger eine Gattung als eine Auffassung, die unterschiedlichen Gedichtformen eine bestimmte Form von ›Sprecher‹ unterstelle, der über eigene Gefühle aus einer Ich-Perspektive ›spricht‹ (und keinesfalls ›singt‹).

Auf den ersten Blick hat man es hier mit einer Neuauflage einer Position zu tun, die zum Beispiel auch schon von René Wellek in den 1960er Jahren vorgebracht worden war (vgl. Wellek 2014 [1967], 51). Wellek hatte empfohlen, vom Studium der notorisch schwer zu definierenden Lyrik-Gattung künftig abzusehen und nur noch Gedichtgenres in der Breite ihrer Formen zu betrachten. In dieser Hinsicht bezeichnet ›Lyrifizierung‹ bei Jackson und Prins die Ausweitung des Begriffs ›Lyrik‹. Vergleichbare Entwicklungen finden sich bekanntlich in der deutschen Gattungspoetik. So war »Lyrica« bei Opitz lediglich eine Gattung neben anderen wie Sylven oder Hymnus (Opitz 1977, [36]). Die allgemeine Aufwertung zu einer Großgattung neben Drama und Epik geschah erst in den letzten zweihundert Jahren – mit allen Definitionsschwierigkeiten, die aus diesem Prozess erfolgen.[2] Jedoch zielt die Stellungnahme von Jackson und Prins insbesondere auf eine Frage der Lyrik-Interpretation ab. So hat Jackson ihre Argumentation erstmals im Zusammenhang der angemessenen Kontextualisierung von Emily Dickinsons Gedichten vorgebracht. Dickinsons Gedichte sind hauptsächlich posthum publiziert worden und wurden in der daran anschließenden Rezeption vielfach von ihren zum Teil ungewöhnlichen Entstehungs- und Überlieferungszusammenhängen abstrahiert (vgl. Jackson 2005). Und so ist der Hauptvorwurf von Jackson, dass in der Nachfolge des New Criticism und des Poststrukturalismus unterschiedliche Texte als ›Lyrik‹ unabhängig von ihren ursprünglichen Entstehungs- und Gebrauchskontexten gelesen werden (vgl. Jackson 2005, 39).

Bei aller Unzulänglichkeit von Jacksons Begriffsbestimmung der Lyrik scheint gerade dieser Kritikpunkt interessant zu sein für die Lyrikologie, nämlich der Vorwurf, dass ein landläufiges Verständnis von Lyrik eine ›Selbstaussprache‹ eines von allen Kontexten entledigten Adressanten impliziert. Dabei muss man

2 Da sich die Gattungstrias von Epik, Lyrik und Dramatik erst im neunzehnten Jahrhundert als systematische Einteilung der Literatur durchgesetzt hat, bleiben Rückbezüge auf frühere Ausformulierungen etwa in der italienischen Renaissance (vgl. aber Huss et al. 2012) oder gar in Platons *Politeia* umstritten (vgl. Primavesi 2008, 22–23). Wo auch immer sich ähnliche Konzepte oder Einteilungen andeuten, stehen sie jeweils in einem anderen Gattungssystem und stellt sich jeweils grundsätzlich die Frage, inwiefern diese Aussagen für eine transhistorische Argumentation genutzt werden können.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

die Perhorreszierung des Lyrikbegriffs durch Jackson und Prins nicht unbedingt übernehmen, man kann ihre Stellungnahme auch als Herausforderung für die Lyriktheorie verstehen. Hier setzt auch das Interesse dieses Beitrags an: Wie die nachfolgende Diskussion ausgewählter theoretischer Arbeiten zeigen soll, orientieren sich tatsächlich viele gegenwärtige Definitionen von Lyrik mehr oder weniger offen an einem Adressantenmodell, indem sie zum Beispiel eine notwendige Fiktionalisierung der Gattung aufgrund einer Vermittlungsstruktur setzen oder die Lyrik aufgrund einer besonderen Redehaltung des Dichters bestimmen. Insofern findet sich dabei auch häufig die Auffassung, dass ein lyrisches Ich, der Sprecher (oder welche Instanz auch immer in der Position des lyrischen Adressanten postuliert wird) notwendigerweise vom Autor unterschieden werden muss. Diese Annahme wird im Folgenden als ›dekontextualisierter Adressant‹ betrachtet. Die Annahme eines dekontextualisierten Adressanten kann, wie gezeigt werden soll, zwei Konsequenzen haben: Sie kann sich zum einen auf die Definition von ›Lyrik‹ auswirken. Zum anderen kann sie als Interpretationsregel mehr oder weniger differenziert auf eine Vielzahl von unterschiedlichen Texten angewandt werden. Die letzte Option scheint mir dabei, mit Verlaub, die schlechteste zu sein. Während man durchaus Gründe zum Beispiel für eine Differenzierung von ›Gedicht‹ und ›Lyrik‹ vorbringen könnte und diese Differenzierung auf der Grundlage eines spezifischen Adressanten vornehmen könnte (auch wenn dies meines Erachtens gegen den im deutschen Sprachraum aufgrund der Gattungstrias vorherrschenden breiten Lyrikbegriff geht), wäre eine grundsätzliche Unterstellung eines dekontextualisierten Adressanten in vielfältigen Gedichtformen ein Verlust an theoretischer und interpretatorischer Differenzierung.

Die in diesem Band vorgeschlagene Begrifflichkeit eines Adressanten reiht sich ebenfalls in diese Diskussion ein. Sie wird in diesem Beitrag aufgegriffen, um unterschiedliche neuere theoretische Beiträge zu lyrischen Äußerungsstrukturen, insbesondere von Petzold (2012), Hempfer (2014) und Culler (2015), zu rekonstruieren. ›Adressant‹ eignet sich gerade deswegen für eine solche Rekonstruktion, weil gerade dieser Begriff keine Festlegung auf spezifische lyrische Äußerungsstrukturen impliziert, da lyrische Gebilde prinzipiell auch adressantenfrei sein können.

1 Lyrismus und Lyrik in der Gattungstrias

Der enge Lyrikbegriff von Jackson und Prins (2014) scheint in Teilen dem zu entsprechen, was in der französischsprachigen Theorie bisweilen despektierlich als ›Lyrismus‹ bezeichnet wird und wesentlich durch die Vorstellung einer gefühlvol-

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

len, fast exaltierten Selbstaussprache in Versen geprägt ist.[3] Das Lyrismus-Konzept lehnt sich an Vorstellungen des neunzehnten Jahrhunderts an.[4] Beispielhaft kann für diese Konzeption ebenso die in der anglo-amerikanischen Forschung nachhaltig einflussreiche Bestimmung der Lyrik als ›abgelauschtes Selbstgespräch‹ (›soliloquy overheard‹) durch den Philosophen John Stuart Mill genannt werden:

> Wenn man aber eine solche Antithese gestattet, so möchten wir sagen, daß Beredtsamkeit *gehört*, Poesie *belauscht* wird. Beredtsamkeit setzt eine Zuhörerschaft voraus; die Eigenthümlichkeit der Poesie scheint uns dagegen darin zu liegen, daß der Dichter gar keine Ahnung von der Anwesenheit eines Zuhörers hat. Poesie ist Gefühl, das sich in Augenblicken der Einsamkeit gewissermaßen nur sich selber eingesteht, und sich in äußern Symbolen verkörpert, die das Gefühl so treu als möglich genau in der Form darstellen, in welcher es in des Dichters Geist existiert. (Hervorhebungen im Original, Mill 1874, 203)

Man fühlt sich bei Mill an Heinz Schlaffers eingangs zitierte Bestimmung von Lyrik erinnert. Mill nimmt an, dass der Dichter sich seines eigenen Publikums nicht bewusst ist, Schlaffer geht davon aus, dass das Publikum im modernen Gedicht ausgeschlossen ist. Ebenso impliziert das ›Ablauschen‹ eine mediale Festlegung der Lyrik als lautliches Gebilde, das auch in gedruckter Form als gesprochen und abgelauscht betrachtet wird. Gleichzeitig zeigt der Vergleich mit Schlaffer, dass das Verhältnis zwischen Dichter und Publikum gegenüber Mills Entwurf verkompliziert und problematisiert worden ist: Zum einen betrachtet Schlaffer das lyrische »Ich im Gedicht« als »Gemeingut seiner Leser« (Schlaffer 2012, 117), er vermeidet also eine konsequente referenzielle Festlegung des Ichs. Damit wird die Gattung wesentlich durch die Loslösung eines Texts von Entstehungs- und Gebrauchskontexten begründet. Zudem ist der Dichter nicht wie bei Mills ein introvertierter Sprecher, vielmehr ist das Kommunikationsverhältnis gemäß Schlaffer im modernen Gedicht gestört, indem das Publikum von einer hermetisch gewordenen Dichtung ausgeschlossen wird.

Dennoch, der in der französischen Literaturwissenschaft bisweilen angetroffene Verdacht, die deutschsprachige Theorie, wenn sie von ›Lyrik‹ spreche, beschäftige sich hauptsächlich mit dem Lyrismus (vgl. Combe 1996, 39), scheint hier neue Nahrung zu erhalten. Dieser Verdacht eines deutschen Lyrismus sollte aber mit Blick auf die theoretische Forschung jüngerer Zeit insgesamt wenigstens relativiert, wenn nicht zurückgewiesen werden. Es liegen verschiedene Vor-

3 Vgl. Rodriguez 2003, 18–20, sowie die ungewöhnlich positive Verteidigung des Lyrismus bei Maulpoix 2006.

4 Vgl. die Wortschöpfung in einem Lehrbrief von Alfred de Vigny, vgl. Vigny 1848 [1829], 22.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

schläge vor, die mit offenen Merkmalskatalogen auf die Problematik eingehen, dass Lyrik auch innerhalb der Gattungstrias verortet wird und in dieser Hinsicht potenziell auf eine Vielfalt von Formen zu beziehen ist, die nicht alle lyristisch sind. Wenn man von Definitionen absieht, die Lyrik als Residualkategorie von Verstexten betrachtet, die »nicht episch oder dramatisch sind« (Fricke und Stocker 2000, 498), dann kommen hier insbesondere Prototypendefinition in den Blick (z. B. Wolf 2005; Petzold 2012; Zettelmann 2013; Hempfer 2014).

Wolf zum Beispiel beschreibt mit neun ›Tendenzen‹ der Lyrik die kommunikative Kompetenz von Autoren und Lesern, Lyrik zu erkennen (vgl. Wolf 2005, 38 f.). Eventuell kommen zu diesen Tendenzen als notwendige Merkmale ›Texthaftigkeit‹ und ›Fiktionalität‹ hinzu, jedenfalls nennt Wolf diese als angeblich unproblematische Merkmale im Eingang seines Artikels (Wolf 2005, 23–24; vgl. hierzu auch Einleitung in diesem Band). In der Liste selbst werden aber Texthaftigkeit und Fiktionalität nicht mehr aufgegriffen, vielleicht werden sie bereits als selbstverständlich vorausgesetzt. Die Tendenzen bezeichnen demgegenüber keine notwendigen Merkmale. Zu den Tendenzen gehört zum Beispiel die Kürze, die auf eine Mehrheit lyrischer Texte zutrifft, aber bekanntermaßen weder ein hinreichendes noch ein notwendiges Merkmal von Lyrik ist und insofern – wie gesagt – lediglich eine von insgesamt neun Tendenzen bezeichnet, die gemeinsam in wechselnder Kombination den Prototypen erfassen. Allerdings sind diese neun Tendenzen von unterschiedlicher Art, wie Hempfer überzeugend darlegt (vgl. Hempfer 2014, 24–25). So hat zum Beispiel das Kriterium der Versifikation (als notwendiges und nicht hinreichendes Merkmal) einen ganz anderen Status als etwa die »existence of one seemingly unmediated consiousness or agency« (Wolf 2005, 39), da das zweite Kriterium von manchen Lyrikbewegungen wie etwa den französischen Parnassiens vermieden wurde.

Die Ansätze, Lyrik über eine Reihe von Tendenzen zu definieren, mögen intuitiv geeignet sein, die Vielfalt lyrischer Texte zu erfassen. Als Notbehelfe für Definitionsschwierigkeiten haben sie aber die Suche nach einer gültigen Definition noch nicht beendet. Man kann hier weitere Formen von Lyrikdefinitionen in Betracht ziehen (vgl. Zymner 2016), etwa pakt- oder institutionstheoretische Ansätze, und nicht zuletzt Zymners Definition von Lyrik (vgl. Zymner 2009, 140). Zymner entwickelt einen Gattungsbegriff, der insbesondere diejenigen Beispiele einbezieht, die von Prototypendefinitionen eher randständig behandelt werden. Seine Definition von Lyrik als »graphische oder phonische Repräsentation von Sprache als Sprachwerk oder Sprachkunstwerk, welche als generisches Display sprachlicher Medialität fungiert und ästhetische Evidenz prozedural konstituiert« (Zymner 2009, 140), erfasst die Gattung auf einem hohen Abstraktionsniveau. Zymners Definition setzt ästhetische Mindestansprüche, grenzt das Gelegenheitsgedicht aus, liefert aber eine Konzeption von Lyrik, die keine spezifische Adres-

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

santenhaltung implizieren. Demgegenüber herrschen insgesamt adressantenorientierte Definitionsansätze immer noch vor und diese sollen im Folgenden im Zentrum stehen.[5]

2 Redekriterium und Lyrik

Unter allen Vorschlägen, Lyrik innerhalb der Gattungstrias zu profilieren, indem das Redekriterium aufgrund einer spezifischen Form des Adressanten präzisiert wird, ist Hempfers (2014, 30) Ansatz, einen transhistorischen Prototypen anhand einer lyrischen »Sprechsituation« zu entwickeln, vermutlich der theoretisch avancierteste und provokativste Vorschlag. Diese (1) »Sprechsituation« ist durch eine »Ich-Jetzt-Hier-Deixis« charakterisiert, die (2) simultan zum Sprechakt eine »besprochene Situation« konstituiert (vgl. Hempfer 2014, 34, 68 f.). Lyrik lässt sich auf diese Weise innerhalb der Gattungstrias insbesondere vom Erzählen abgrenzen: Während der Erzähler sich in seiner Rede auf ein (gegebenenfalls fiktiv) vergangenes Geschehen bezieht, entwickelt der Adressant in der Lyrik die Textwelt simultan zu seinem Sprechen. Weiter präzisiert Hempfer, dass (3) die Koinzidenz von Sprechsituation und besprochener Situation lediglich eine inszenierte sei. In diesem Sinne ist die Rede des Adressanten grundlegend zu unterscheiden von der »der Kommunikationssituation zwischen Produzent und Rezipient« (Hempfer 2014, 69). Hempfer nennt dies »Performativitätsfiktion«, die sich im lyrischen Text durch (4) eine asymmetrische Beziehung zwischen Adressant und Adressat bemerkbar macht, in der ein Adressat sich allenfalls durch das Zitat des Adres-

5 Neuere Ansätze gehen häufig vom Begriff ›Sprecher‹ aus (vgl. hierzu Einleitung in diesem Band zur medialen Festlegung, die ›Sprecher‹ impliziert). Auch der Begriff ›lyrisches Ich‹ wird noch rege benutzt, obwohl seine Verwendung vielfach kritisiert wurde (vgl. Killy 1972, 4; Burdorf 2015, 192). Zu den kritisierten Punkten gehört, dass mit ›lyrischem Ich‹ bisweilen eine beliebige Form von Adressanten gemeint werden kann, in anderen Fällen aber nur Adressanten in spezifisch adressantenmarkierten Subgenres. Zudem sind zum lyrischen Ich gegensätzliche Theorien zum Verhältnis zwischen Adressant und Autor entworfen worden. Es liegen durchaus Vorschläge vor, wie das lyrische Ich als begriffliches Instrument präzisiert oder gerettet werden könnte (vgl. schon Spinner 1975, aber auch Martínez 2002; Schiedermair 2004). Aber auch ein jüngerer Überblick über theoretische Konzeptionen des Lyrischen Ichs von Borkowski und Winko (2011) kommt zum Schluss, dass das lyrische Ich nur noch als »Begriff auf der Objektebene« zu behandeln, das heißt als Gegenstand der Literaturgeschichte in der Zeit zwischen 1900 und 1960 (vgl. Borkowski und Winko 2011, 61).

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

santen (das heißt des »›eigentlichen‹ Sprecher[s]«, Hempfer 2014, 69) äußern kann.[6]

Im Sinne der Performativitätsfiktion ist also davon auszugehen, dass lediglich suggeriert wird, der Adressant sei zugleich Teil der Textwelt, ohne dies wirklich zu sein. Hempfer geht zugleich von einer logischen Unmöglichkeit aus, dass der artikulierende Adressant mit dem Autor übereinstimmen könnte (vgl. Hempfer 2014, 31). Damit wird eine gattungskonstitutive Unterscheidung eingeführt: Sobald der Autor als Adressant spricht, handelt es sich nicht mehr um Lyrik. Dieser Fall wäre zum Beispiel bei einem Gelegenheitsgedicht gegeben, bei dem ein Autor als »ich« sich auf eine reale Situation bzw. Gelegenheit bezieht. Die Performativitätsfiktion setzt demnach für Lyrik eine unüberbrückbare ontologische Grenze zwischen Textwelt und Diskurswelt voraus, und hieraus folgt eine grundlegende Fiktionalität der Gattung.

An Hempfers Betonung einer grundlegenden Unterscheidung von Adressant und Autor lässt sich also die These der grundsätzlichen Dekontextualisierung oder Fiktionalisierung von Lyrik festmachen. Das heißt, dass ein Text in einem bestimmten Kontext als Gebrauchstext lediglich ein Gedicht ist, aber zur Lyrik werden kann, sofern er losgelöst von diesem Kontext lesbar wird. Dass unter dieser Prämisse ein Text unter bestimmten Umständen Lyrik und unter anderen Bedingungen Nicht-Lyrik sein soll, erscheint mir kontra-intuitiv. Vor allem ist dies ein Beleg für Virginia Jacksons These, dass ›Lyrik‹ eine Gattung geworden sei, die nahelegt, Verstexte notwendigerweise von ihren Entstehungs- und Gebrauchskontexten abgelöst zu lesen. Da Hempfer in dieser Hinsicht insbesondere die realweltliche Referenz blockiert sieht, ist in diesem Fall tatsächlich von einer Fiktionalisierung der Gattung auszugehen. Dies wäre eine schwerwiegende Interpretationshypothese, deren Anwendung auf einen Verstext im Prinzip immer wieder kritisch geprüft werden müsste.

Eine solche Fiktionalität ist aber in der Theorie längst nicht selbstverständlich. So hat Lamping fiktionale bzw. nicht-fiktionale Rede und fiktiven bzw. nicht-fiktiven Inhalt differenziert (vgl. Lamping 1989, 102–110). Man könnte hier ebenso Zymners Unterscheidung von ›autor-fiktional/faktual‹ und ›persona-fiktional/faktual‹ anführen (vgl. Zymner 2009, 10–11).

Eine noch weitreichendere Position hat Culler (2015) formuliert, die nur oberflächlich dem Hempfer'schen Ansatz ähnlich ist. Culler argumentiert ebenso

6 Der ›eigentliche Sprecher‹ muss wohl im Sinne von Hempfer als der »dominante Sprecher« des Gedichts betrachtet werden, das heißt es wird hier keine Stufung der Kommunikation vorgeschlagen, sondern in der prototypischen Lyrik sind kleinere Gegenreden als abhängig vom dominanten Sprecher zu betrachten.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

prototypenorientiert wie Hempfer, er ist insofern vorsichtiger, als er bei der Lyrik von einer durch die Produzenten und Rezipienten etablierten Tradition ausgeht, die gewissermaßen die Gattung historisch rückwärts projiziert.[7] Der »enunciative apparatus« sieht bei Culler (2015, 34) neben Adressanten explizit Adressaten sowie ein Publikum als optionale Aspekte einer lyrischen Äußerungsstruktur vor (vgl. Culler 2015, 206).

Der auffälligste Unterschied zwischen Culler und Hempfer betrifft aber die Position des Autors im Verhältnis zum Adressanten, denn den kommunikativen Akt des Adressanten versteht Culler (2015, 127–128) im Anschluss an Hamburger (1977) als »Wirklichkeitsaussage«. Culler begründet diese Position im Rahmen des rhetorischen Konzepts der Epideixis, der Demonstration kunstfertiger Rede. Der Adressant (»speaker«) mache Wertaussagen über die (Diskurs-)Welt (»claims [...] about our world«, Culler 2015, 128) und biete einen auf ›perlokutionäre Effekte‹ beim Rezipienten ausgelegten Text. Unter ›perlokutionären Effekten‹ sind grundlegende Wirkungsweisen auf den Rezipienten zu verstehen im Sinne von Rühren oder gar Überzeugen.

Der Bezug auf Rhetorik, Epideixis und Wertpostulate dient bei Culler dazu, den Fiktionalitätsaspekt der Lyrik zu relativieren. In den Beispielen nimmt aber Culler wenig Bezug auf die Frage, auf welche Weise solche Wirklichkeitsaussagen sich konstituieren. Bei der Behandlung von Goethes »Heidenröslein«, das mit Präteritum und einem basalen Plot durchaus balladesk-erzählende Elemente aufweist (»Sah ein Knab' [...]/ Lief er schnell [...]«), wird sichtbar, dass Wirklichkeitsaussagen auch das Resultat einer Allegorese sein können. Epideixis lässt sich dann so verstehen, dass Goethe als Autor verantwortlich ist für eine Wirklichkeitsaussage, die im vorliegenden Fall in fiktionaler Form formuliert ist. Das ist im Grunde genommen die in der deutschsprachigen Forschung bereits vielfach kritisierte Position von Hamburger, der zufolge das Lyrische Ich immer ein reales Aussagesubjekt sei (vgl. Hamburger 1977, 217). Bei Culler ist diese Position etwas relativiert durch die Tatsache, dass er die Möglichkeit eines fiktionalen Sprechers zumindest akzeptiert, auch wenn dieser Fall ihn augenscheinlich nicht sonderlich interessiert. Dennoch ist das »Heidenröslein«-Beispiel so zu verstehen, dass der Inhalt des Gedichts zwar fiktiv ist, der Adressant aber mit Goethe gleichgesetzt werden könne. Tatsächlich weisen in diesem Gedicht keine Deiktika auf einen Adressanten hin, explizit äußern sich nur die fiktiven Figuren.

7 Allerdings führt er das Fehlen einer Lyriktheorie auf eine Unterlassung von Aristoteles zurück (vgl. Culler 2015, 72) und liefert damit Hempfer die zentralen Voraussetzungen für den transhistorischen Prototypen (vgl. Hempfer 2014, 10). Zeitlich ist das insofern möglich, als Culler die wesentlichen Grundsätze seines Buchs zuvor in Artikeln veröffentlicht hatte.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Sowohl Culler (2015) als auch Hempfer (2014) legen prototypisch strukturierte Gattungskonzepte vor und diskutieren jeweils eine mögliche Öffnung des Prototyps in Richtung dramatischem oder narrativem Modus. Culler und Hempfer unterscheiden sich aber im Punkt der Fiktionalität des Adressanten. Und sie kommen zu diesen unterschiedlichen Schlüssen anhand eines ziemlich ähnlichen Korpus von hochkanonischen Beispielen der Lyrik. Dabei ist auffällig, wie sehr die Ansätze bei ähnlichen Interessen und einem, wie man meinen möchte, gemeinsamen Gegenstand divergieren. Dies ist besorgniserregend, wenn man vom didaktischen Anspruch ausgeht, dass solche Theorien auch Modelle für eine angemessene und wertschätzende Lektüre von Lyrik zu Verfügung stellen sollen. Immerhin lassen solche Divergenzen annehmen, dass zumindest manche Gattungsdefinition unter Umständen unangemessene Interpretationsverfahren nahelegen.

Wie angemessen sind solche Annahmen von grundlegenden Äußerungsstrukturen der Lyrik, wie sie bei Hempfer oder Culler aufgezeigt werden? Bezieht man den Fragekomplex etwa auf ein Beispiel von gnomischer Lyrik, dann produziert meines Erachtens der Ansatz von Hempfer insofern unplausible Ergebnisse, als die Texte entweder unnötig fiktionalisiert werden oder aus der Gattung ausscheiden. Man betrachte zum Beispiel das Einleitungsgedicht von Annette von Droste-Hülshoffs Erzählung *Die Judenbuche:*

> Wo ist die Hand so zart, daß ohne Irren
> Sie sondern mag beschränkten Hirnes Wirren,
> So fest, daß ohne Zittern sie den Stein
> Mag schleudern auf ein arm verkümmert Seyn?
> Wer wagt es, eitlen Blutes Drang zu messen,
> Zu wägen jedes Wort, das unvergessen
> In junge Brust die zähen Wurzeln trieb,
> Des Vorurtheils geheimen Seelendieb?
> Du Glücklicher, geboren und gehegt
> Im lichten Raum, von frommer Hand gepflegt,
> Leg hin die Waagschal', nimmer dir erlaubt!
> Lass ruhn den Stein – er trifft dein eignes Haupt! (Droste-Hülshoff 1842, 381)

Das Gedicht steht in der Ausgabe des *Morgenblatts für gebildete Leser* direkt unter dem Titel vor der Erzählung, es teilt sich den Titel gewissermaßen mit der nachfolgenden Erzählung. Das Gedicht ist mit fünfhebigen Jamben, sechs Paarreimen, die im ersten und dritten Verspaar mit klingenden Kadenzen enden, einfach gebaut. Der Inhalt lässt sich leicht zurückführen auf die Rede von Jesus (Joh. 8,7) bei der Konfrontation mit der Ehebrecherin, die den Rahmen für den Spruch bietet, dass, wer ohne Sünde sei, den ersten Stein werfe. Das Interessante sind die Abweichungen gegenüber dem Evangelium. Im Evangelium spricht Jesus

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

über eine Ehebrecherin, im vorliegenden Fall macht die Autorin eine Aussage, die sich auf den männlichen Übeltäter Friedrich Mergel bezieht. Sind die männlichen und weiblichen Rollen hier vertauscht? Nicht ganz, mit ›zart‹, ›fest‹ und ›fromm‹ bezieht sich zum Beispiel die Hand (V. 1, 3 und 10) metonymisch auf weiblich und männlich konnotierte Rollen. Hingegen ist der Adressat (»Du Glücklicher«, V. 9) männlich.

Die Textwelt ist minimal ausgestattet. Die ersten vier Verspaare stellen lediglich Suchfragen. Erst gegen Ende taucht ein Du auf, das immerhin auch ein Ich impliziert. Es scheint also kein adressantenfreies Gedicht zu sein, auch wenn der Adressant linguistisch ansonsten wenig Spuren hinterlässt. Wollte man den Text mit Hempfer als Lyrik lesen (wobei es ungewiss ist, ob Hempfer dies tatsächlich unterstützen würde), wäre anzunehmen, dass ein Adressant hier Fragen und einen abschließenden, biblisch inspirierten Weisheitsspruch an einen Adressaten richtet. In einem weiteren Schritt könnte man dann sogar noch die Frage aufwerfen, inwiefern der Adressant mit dem nicht-diegetischen Erzähler identisch sein könnte. Plausibler scheint mir allerdings die Annahme, dass der Adressant einen ergänzenden erbaulichen Kommentar zur Erzählung an den Leser im äußeren Kommunikationsrahmen richtet. »Du« ist in diesem Sinne der jeweilige Leser, der Adressant wiederum drückt in allgemeinen Worten die Werthaltung der Autorin aus.[8] Tatsächlich könnte man meines Erachtens mit gutem Recht die Frage stellen, inwiefern eine Unterscheidung von Adressant und Autorin einen Gewinn für das Verständnis des Texts verspricht. Im Sinne von Hempfer wäre dann aber der Schluss zu ziehen, dass es sich nicht mehr um Lyrik handelt. Dies erscheint mir als ein problematisches Ergebnis, da Gattungszuordnung und interpretative Konsequenzen in einem hohen Maße in ein gegenseitiges Abhängigkeitsverhältnis treten.

3 Sprechhaltungen als Tendenzen der Lyrik

Angesichts der gegensätzlichen Bestimmungen von Culler (2015) und Hempfer (2014) erscheint es sinnvoll, die Definition von Lyrik nicht von einem eingeschränkten Typus einer Adressantenhaltung abhängig zu machen. Tatsächlich gibt es

8 Hier wäre, aus der Sicht von Schlaffer und verschiedenen Exponenten der Theorie des ›lyrischen Ichs‹ die Frage zu stellen, inwiefern die Aussage vom Rezipienten übernommen werden kann (vgl. ebenso Rabaté 2013, 13). Hier ist auffällig, dass Hempfer zum ›Sprecher‹ eine passive Hörerkonzeption postuliert. Die Dekontextualisierung impliziert also bei Hempfer keine völlige Lockerung der Referenz des ›Sprechers‹.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

auch verschiedene Vorschläge, wie Lyrik mit unterschiedlichen Äußerungsstrukturen in Verbindung gebracht werden könnte. Petzold (2012) bietet eine in vielerlei Hinsicht erweiterte Fassung von Wolfs (2005) Prototypenmodell an, ergänzt dieses um ein narratologisch inspiriertes, gestuftes Kommunikationsmodell und behandelt auf dieser Grundlage die Frage der Äußerungsstruktur differenzierter. Die Tendenzen der Lyrik umfassen bei Petzold insbesondere eine »typische Kommunikationsstruktur«. Diese kann auf vielfältige Weise realisiert werden, müsse aber in jedem Fall »als Ergebnis eines fiktionalen Sprechakts verstanden« werden (vgl. Petzold 2012, 115 und 148). Die Fiktionalität scheint allerdings in diesem Fall fast gleichbedeutend mit Vermitteltheit zu sein, sie ist also zugleich Ausdruck der Auffassung, dass in lyrischen Texten immer ein »Sprecher« gegeben ist. Im Weiteren stellt Petzold vor allem die Vielfältigkeit der Kommunikationsstrukturen heraus. Modellhaft spricht er von einer »Ebene der primären Sprechinstanz«, die sich »häufig als ›Ich‹ im Text« manifestiert (Petzold 2012, 142). Mit inbegriffen ist die Möglichkeit einer ›scheinbaren Sprecherlosigkeit‹ (vgl. Petzold 2012, 181). Denkbar ist zudem, dass in Abhängigkeit von der primären Sprechinstanz eine sekundäre Sprechinstanz vorliegt (vgl. Petzold 2012, 151), die man aber meines Erachtens auch als Figurenrede verstehen könnte. Insgesamt gilt aber der primäre Sprecher als Produzent des Gedichttexts. Paratexte wie Titel können aber nicht unbedingt der primären Sprechinstanz zugerechnet werden. Ebenso könnten die expliziten Aussagen des primären Sprechers von einer impliziten Bedeutung ironisch konterkariert werden (vgl. Petzold 2012, 154–155). Petzold verzichtet an dieser Stelle auf den aus der Narratologie geläufigen Begriff des ›implizierten Autors‹ und geht von einer konstruktivistischen Projektion direkt auf den Autor aus (vgl. Petzold 2012, 156). Es kann also zusammengefasst werden, dass Petzold in jedem Fall von der Präsenz eines Adressanten ausgeht, auch wenn dieser im Text nicht an linguistischen Markern festgemacht werden kann. Hypothetische Rückschlüsse auf die Autorintention sind gleichwohl möglich. Problematisch an der Konzeption scheinen mir auch in diesem Fall die notwendige Unterstellung von Fiktionalität und der Zwang, in jedem Gedicht einen vom Autor abstrahierten Adressanten zu finden (vgl. Einleitung zu diesem Band).

Der Autor-Bezug lässt sich vielleicht im Rückgriff auf Borkowski und Winko (2011) ausführen. Mit dem Ziel, den Begriff des ›lyrischen Ichs‹ durch eine Taxonomie von unterschiedlichen Sprecherpositionen zu ersetzen, unterscheiden Borkowski und Winko einerseits einen referenziellen Aspekt, andererseits einen kontextuellen Aspekt der Frage ›Wer spricht das Gedicht?‹. In referenzieller Hinsicht liegen im Grunde genommen drei Optionen vor: Der textinterne »Sprecher 1« als »Urheber der Äußerungen, die den Gedichttext ausmachen« (Borkowski und Winko 2011, 64), »Sprecher 2« als reale Kommunikationsinstanz und es gilt schließlich den Fall zu bedenken, dass alle Fragen nach der Referenz nicht

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

mit dem Bezug auf eine Sprechinstanz beantwortet werden können (vgl. Borkowski und Winko 2011, 76). Man sieht, dass bei Borkowskis und Winko ›sprechen‹ nicht immer dasselbe bedeutet. Bei der realen Kommunikationsinstanz ist ein tatsächliches Laut-Geben gemeint, beim textinternen Sprecher 1 ist das ›Sprechen‹ eine Illusion des schriftlichen Texts. Wie nun die Referenz auf allfällige Sprecher im Gedicht vollzogen wird oder nicht, hängt gemäß Borkowski und Winko von kontextuellen Faktoren ab (das heißt von der sprachlichen Faktur des Textes, Bedingungen der Rezeption oder auch institutionellen Vorgaben). Diese kontextuellen Faktoren können jeweils nahelegen, einen Sprecher 1 oder 2 auf den Autor zu beziehen oder nicht, wenn aber alle diese Referenzannahmen ohne Erfolg bleiben, dann liegt keine Sprechinstanz vor und das Gedicht bezieht sich direkt auf den Autor als Urheber, nicht als Sprecher (vgl. Borkowski und Winko 2011, 76–77).

Zunächst ist festzuhalten, dass Borkowski und Winko bewusst vermeiden, die Gattung Lyrik aufgrund von spezifischen Adressantenhaltungen oder Äußerungsstrukturen zu definieren. Dies ist angesichts derzeit widersprechender Definitionen von Lyrik zu begrüßen. Weiter ist hervorzuheben, dass mit dem »Sprecher 2« die wichtige Frage der Performanz aufgegriffen wird. In dieser Hinsicht ist der Begriff des eigentlichen ›Sprechers‹ für die Lyrik von zunehmender Bedeutung, da mit dem Internet auditive oder audio-visuelle Aufnahmen von Lyrik eine zunehmende Verbreitung erhalten haben.

4 Schluss

Die vorangehende Darstellung hat gezeigt, dass zur Frage von Fiktionalität und Formen der Adressanten in der Lyrik immer noch konträre Auffassungen bestehen. Fiktionalität wird der Lyrik aus unterschiedlichen Gründen zugesprochen. Bei Petzold (2012) gründet die Annahme in der angeblich notwendigen Präsenz einer Vermittlungsinstanz. Hempfer begründet die Performativitätsfiktion mit der letztlich unmöglichen Koinzidenz des Verfassens eines Gedichttexts und seiner simultanen Artikulation. In allen diskutierten Fällen scheint es aber insbesondere darum zu gehen, dass Lyrik sich grundsätzlich durch eine Dekontextualisierung und Ablösung von realweltlicher Referenz auszeichnet. Während man solche Effekte in vielen lyrischen Texten erkennen kann, wird mit dieser Bestimmung zugleich eine ganze Reihe von Gedichtformen wie Epigramm oder Gelegenheitsgedicht von der Gattung ausgeschlossen. Problematisch hieran wäre aber insbesondere, dass das eine oder andere Gelegenheitsgedicht oder Gedankengedicht wieder aufgenommen werden kann, wenn es sich denn im Hempfer'schen Sinne

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

lyrisch dekontextualisiert lesen lässt. Dies wäre eine Entscheidung für einen spezifisch ästhetischen Lyrikbegriff, dessen transhistorischer Anspruch meines Erachtens nicht überzeugend erfüllt werden kann.

Auf dem gegenwärtigen Stand der Debatte erscheint es aber sowieso verfrüht, vermutlich auch insgesamt ungünstig, die Definition der Lyrik mit einer spezifischen Äußerungsstruktur zu verknüpfen. Immerhin gibt es ernstzunehmende Vorschläge, wie derjenige von Borkowski und Winko (2011), lyrische Texte zuzulassen, deren Adressanten auf den Autor bzw. die als Text adressantenfrei direkt auf den Autor verweisen. Aufgrund einer spezifischen Adressanten-Konstellation sollte man jedenfalls derzeit auf eine Aussage über die Zugehörigkeit oder Nicht-Zugehörigkeit zur Gattung verzichten. Eine Festschreibung der Gattung auf eine notwendig fiktionale Adressanteninstanz wäre nicht zuletzt eine bedauerliche Einschränkung der Lyrikologie.[9] Dessen ungeachtet könnte die Forschung zu einem Konsens kommen, ›Gedicht‹ und ›Lyrik‹ auch in der Gegenwartsliteratur wieder stärker zu differenzieren (wie dies zum Beispiel Lamping 1989 vorgeschlagen hat). In diesem Fall wäre eine Einschränkung der Gattung Lyrik auf eine spezifische Äußerungsstruktur zumindest begründbar, aber vermutlich müsste man dann davon absehen, den Begriff im Rahmen der Gattungstrias zu verwenden. Vermutlich würde dies ›Lyrik‹ auf ein Korpus einschränken, das bezüglich Versform und Inhalt ziemlich gut den Erwartungen an die Gattung Lyrik entspricht, mit denen auch Studierende an die Universitäten kommen, aber wenig mit den Entwicklungen der Gegenwartsdichtung zu tun hat.

Eine andere Frage ist, ob man überhaupt von der Vorstellung einer Kommunikation in der Lyrik Abschied nehmen sollte (etwa nach dem Muster eines Kommunikationsmodells mit Sender, Botschaft und Empfänger, vgl. Petzold 2012, 138–140). Aus lyrikologischer Sicht hat zum Beispiel Zymner vorgebracht, dass literarische Texte ›üblicherweise‹ weder eine reziproke Kommunikation noch eine geteilte, geschlossene Kommunikationssituation etablieren (vgl. Zymner in diesem Band). Ein eigentliches Verbot, im Zusammenhang von Lyrik nicht an eine Form von Kommunikation zu denken, erscheint mir angesichts der Tatsache, dass es durchaus Theorieentwürfe von Kommunikation gibt, die ohne eine Mechanik von Sender-Botschaft-Empfänger auskommen (z. B. Sperber und Wilson 1995), übertrieben. Kommunikation kann zum Beispiel mit Sperber und Wilson (1995) letztlich auch als eine Form der Aufmerksamkeitslenkung anderer

9 Mit einem Seitenblick auf die gegenwärtige Auseinandersetzung um ›erzählerloses Erzählen‹ oder transmediales Erzählen in der Narratologie (vgl. z. B. Nünning und Nünning 2002; Patron 2009; Kindt und Köppe 2014) scheint es auch nicht gerade wünschenswert, den Gegenstand der Lyrikologie von einer bestimmten Form der Vermitteltheit abhängig zu machen.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

verstanden werden. Der Adressant wäre in diesem Sinne eine Instanz, die mithilfe von Sprache nicht unbedingt eine Botschaft übermittelt, aber vielleicht auf etwas aufmerksam macht – und sei es, dass das Gebilde auf die impliziten Regeln von Lyrik aufmerksam macht, indem es diese untererfüllt, wie Handkes »Die Aufstellung des 1. FC Nürnberg vom 27. 1. 1968«.

Literaturverzeichnis

Borkowski, Jan und Simone Winko. »Wer spricht das Gedicht? noch einmal zum Begriff *lyrisches Ich* und zu seinen Ersetzungsvorschlägen.« *Lyrische Narrationen – narrative Lyrik. Gattungsinterferenzen in der mittelalterlichen Literatur*. Hg. Hartmut Bleumer und Caroline Emmelius. Berlin: de Gruyter, 2011. 43–77.

Burdorf, Dieter. *Einführung in die Gedichtanalyse*. 3. Aufl. Stuttgart: Metzler, 2015.

Combe, Dominique. »La référence dédoublée. Le sujet lyrique entre fiction et autobiographie.« *Figures du lyrique*, Hg. Dominique Rabaté. Paris: Presses Universitaires de France, 1996. 39–63.

Culler, Jonathan. *Theory of the Lyric*. Cambridge, MA.: Harvard Univ. Press, 2015.

Droste-Hülshoff, Annette von. »Die Judenbuche. Ein Sittengemälde aus dem gebirgigten Westphalen.« *Morgenblatt für gebildete Leser* 36.96 (22. April 1842): 381–382.

Fricke, Harald und Peter Stocker. »Lyrik.« *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Hg. Harald Fricke in Zusammenarbeit mit Georg Braungart, Klaus Grubmüller, Jan-Dirk Müller, Friedrich Vollhardt und Klaus Weimar , 2. Aufl. Berlin: de Gruyter, 2000. 498–502.

Hamburger, Käte. *Die Logik der Dichtung*. 3. Aufl. Stuttgart: Klett-Cotta, 1977.

Hempfer, Klaus W. *Lyrik. Skizze einer systematischen Theorie*. Stuttgart: Franz Steiner, 2014.

Huss, Bernhard, Florian Mehltretter und Gerhard Regn. *Lyriktheorie(n) der italienischen Renaissance*. Berlin: de Gruyter, 2012.

Jackson, Virginia. *Dickinson's Misery. A Theory of Lyric Reading*. Princeton: Princeton Univ. Press, 2005.

Jackson, Virginia und Yopie Prins. »General Introduction.« *The Lyric Theory Reader. A Critical Introduction*, Hg. Virginia Jackson und Yopie Prins. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 2014. 1–8.

Killy, Walter. *Elemente der Lyrik*. München: Beck, 1972.

Kindt, Tom und Tilmann Köppe. *Erzähltheorie. Eine Einführung*. Stuttgart: Reclam, 2014.

Lamping, Dieter. *Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1989.

Martínez, Matías. »Das lyrische Ich. Verteidigung eines Begriffs.« *Autorschaft. Positionen und Revisionen*, Hg. Heinrich Detering. Stuttgart: Metzler, 2002. 376–389.

Maulpoix, Jean-Michel. »énonciation et élévation. Deux remarques sur le lyrisme.« *Lyrisme et énonciation lyrique*, Hg. Nathalie Watteyne. Québec: Éditions Nota Bene, Presses Univ. de Bordeaux, 2006. 29–37.

Mill, John Stuart. »Gedanken über Poesie und ihre verschiedenen Arten [1833].« *August Comte und der Positivismus. Vermischte Schriften*. Hg. Elise Gomperz. Leipzig: Fues's Verlag, 1874. 197–222.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Nünning, Vera und Ansgar Nünning. *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2002.
Opitz, Martin. *Buch von der Deutschen Poeterey [1624]*. Stuttgart: Reclam, 1977.
Patron, Sylvie. *Le narrateur. Introduction à la théorie narrative*. Paris: Colin, 2009.
Petzold, Jochen. *Sprechsituationen lyrischer Dichtung. Ein Beitrag zur Gattungstypologie*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2012.
Primavesi, Oliver. »*Aere perennius?* Die Antike Transformation der Lyrik und die neuzeitliche Gattungstrinität.« *Sprachen der Lyrik. Von der Antike bis zur digitalen Poesie. Für Gerhard Regn anlässlich seines 60. Geburtstags*, Hg. Klaus W. Hempfer. Stuttgart: Steiner, 2008. 15–32.
Rabaté, Dominique. *Gestes lyriques*. Paris: Corti, 2013.
Rodriguez, Antonio. *Le pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective*. Sprimont: Mardaga, 2003.
Schiedermair, Simone. *›Lyrisches Ich‹ und sprachliches ›ich‹. Literarische Funktionen der Deixis*. München: iudicium, 2004.
Schlaffer, Heinz. *Geistersprache. Zweck und Mittel der Lyrik*. München: Hanser, 2012.
Sperber, Dan und Deidre Wilson. *Relevance. Communication and Cognition*. 2. Aufl. Malden: Blackwell, 1995.
Spinner, Kaspar H. *Zur Struktur des lyrischen Ich*. Frankfurt a. M.: Akad. Verlagsgesellschaft, 1975.
Vigny, Alfred. »Lettre à Lord ***, sur la soirée du 24 octobre 1829, et sur un système dramatique.« *Théâtre complet du Comte Alfred de Vigny*. Paris: Charpentier, 1848. 10–27.
Wellek, René. »Genre Theory, the Lyric, and *Erlebnis* [1967].« *The Lyric Theory Reader. A Critical Introduction*, Hg. Virginia Jackson und Yopie Prins. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 2014. 40–52.
Wolf, Werner. »The Lyric. Problems of Definition and a Proposal for Reconceptualisation.« *Theory into Poetry. New Approaches to the Lyric*, Hg. Eva Müller-Zettelmann und Margarete Rubik. Amsterdam: Rodopi, 2005. 21–56.
Zettelmann, Eva. »Lyrik und kulturelles Gedächtnis.« *Geschichtslyrik. Ein Kompendium*, Hg. Heinrich Detering und Peer Trilcke. Göttingen: Wallstein, 2013. 141–172.
Zymner, Rüdiger. *Lyrik. Umriss und Begriff*. Paderborn: Mentis, 2009.
Zymner, Rüdiger. »Theorien der Lyrik seit dem 18. Jahrhundert.« *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte* Hg. Dieter Lamping. 2. Aufl. Stuttgart: Metzler, 2016. 23–36.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Fabian Lampart

Plädoyer für die Skalierung

Vorüberlegungen und Fallbeispiele zum Problem autorfaktualer Lyrik

1 Zwischen autorfaktualer Lyrik und Performativitätsfiktion

Betrachtet man die in der lyrikologischen Debatte vorgeschlagenen Modelle, dann scheint das Konzept der ›autorfaktualen Lyrik‹ – das heißt Lyrik, bei der ein Autor selbst spricht und Tatsächliches mitteilt – auf einer theoretisch-deskriptiven Ebene zunächst einmal unproblematisch. Dennoch herrscht in der Lyriktheorie und noch viel mehr in der Praxis der Lyrikinterpretation nach wie vor eine gewisse Skepsis gegenüber der Vorstellung, in einem Gedicht könne sich der empirische Autor äußern, ohne dass die ästhetische Gestaltung diese Äußerungsstruktur entscheidend modifizieren müsste.

Bestimmungen autorfaktualer Lyrik (Zymner 2009; Zipfel 2011) gehen davon aus, dass bei Fragen nach der Fiktionalität in der Lyrik zwei unterschiedliche Fiktionalitätskriterien zur Anwendung kommen. Zum einen gehe es »um den ontologischen Status des ›Sprechers‹«, zum anderen »um die künstlerische Formung des ›Gesprochenen‹« (Zymner 2009, 11). Auf dieser Grundlage entwarf Rüdiger Zymner vier Typen der Referenzialisierbarkeit literarischer Texte, die auch für die Lyrik gelten (und die sich mit Lampings (2001, 108) Klassifikation decken).

1. der Autor selbst ›spricht‹ und teilt Erfundenes/Erdichtetes mit = ›autorfiktionale Lyrik‹
2. der Autor erfindet eine Figur, die er Erfundenes/Erdichtetes mitteilen lässt = ›personafiktionale Lyrik‹
3. der Autor selbst ›spricht‹ und teilt Tatsächliches/Wirkliches mit = ›autorfaktuale Lyrik‹
4. der Autor erfindet eine Figur, die er Tatsächliches/Wirkliches mitteilen lässt = ›personafaktuale Lyrik‹

Der dritte dieser vier Fälle ist die autorfaktuale Lyrik. Er besagt, dass der Autor selbst Tatsächliches oder Wirkliches mitteilt: es handelt sich um »lyrische Gedichte, die weder fiktiv noch fiktional sind« (Lamping 2001, 108).

Auch Frank Zipfel geht davon aus, dass die Phänomene ›Fiktion‹ und ›Lyrik‹ »als grundsätzlich voneinander unabhängig zu betrachten« sind (Zipfel 2011,

Open Access. © 2019 Fabian Lampart, publiziert von De Gruyter. BY-NC-ND Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110520521-006
Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

163) – woraus zu folgern ist, dass »einerseits fiktionale Texte in Verse gegliedert sein können – oder auch nicht; und dass andererseits das in Lyrik Dargestellte fiktiv und/oder die Darstellungsweise in Gedichten fiktional sein kann – oder auch nicht« (Zipfel 2011, 163).

Starke Skepsis gegenüber dem Konzept einer autorfaktualen Lyrik findet sich vor allem bei Hempfer. Er entwickelt ein Modell des »lyrische[n] Prototyp[s] als Performativitätsfunktion« (2014, 30–45). Haupteinwand ist die intentional gesetzte »Performativität des lyrischen Diskurses« (Hempfer 2014, 41): Da lyrisches Sprechen eben nicht erzähle, »was geschehen ist«, sondern »im Sprechen [konstituiert], worüber gerade gesprochen wird« (Hempfer 2014, 32), sei es nicht möglich, den lyrischen Text »in eine *realiter* mögliche Kommunikationssituation [zu] überführen«. Vielmehr stelle dieser »explizit die Performativität des lyrischen Diskurses als literarische Fiktion aus« (Hempfer 2014, 41). Die demzufolge falsche »Identifizierung von Sprecher im Text und Autor des Gesamttextes«, das wird an einer Analyse von Goethes »Erwache Friederike« entwickelt, sei metaleptisch motiviert, da »der Sprecher als ›erlebendes Ich‹ aktuell etwas simultan tut und sagt und zugleich der Sprecher in der Rolle des Autors über eben dieses Tun und Sagen redet« (Hempfer 2014, 41).

Hempfer setzt in seiner Theorie textuell präsentierte Performativität als Bedingung für Fiktionalität. Da der Text eine Sprechersituation ausstellt, sei diese notwendig als fiktional zu betrachten. Der Einwand, der am Beispiel von »Erwache Friederike« diskutiert wird, zieht deshalb nur die Möglichkeit in Betracht, dass die Sprechersituation unter Umständen doch eine »*realiter* mögliche Situation« (Hempfer 2014, 41) abbilden könne. Diese Umstände – die Adressatin müsste zwischen Strophe V und VI aufgewacht sein und der Sprecher wende sich in Strophe VI an die erwachte Friederike – sind nach Hempfer jedoch auszuschließen, weil dann »der Sprecher nochmals von vorne anfangen müsste, um dann **vor** Strophe VI mit seinem Vortrag zu enden, da es sonst zu einer Wiederholung *ad infinitum* käme« (Hempfer 2014, 41). Diese Argumentation ist in gewisser Weise radikalrealistisch: Entweder es handelt sich um eine reale Sprechersituation – oder um die performative Inszenierung einer solchen, die dann notwendig als fiktional verstanden wird. Die Möglichkeit, dass gleichzeitig eine reale Situation thematisiert und performativ sprachlich-ästhetisch inszeniert wird, ist ausgeschlossen, weil sprachlich-ästhetische Inszenierung aus Sicht Hempfers bereits eine fiktionale Sprechersituation impliziert.

Culler (2015) spricht mit Bezug auf angloamerikanische Lyriktheorien, die dem Performativitätsparadigma folgen, davon, dass Lyrik auf diese Weise in eine Mini-Erzählung mit einer Figur verwandelt werde, deren Motivationen analysiert werden müssten (»a mini-novel with a character whose motives are to be analyzed«; Culler 2015, 111). So didaktisch produktiv dieses Modell auf der einen

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Seite sei, so problematisch sei es mit Bezug auf Texte, die sich eher auf Werte (»values«) dieser Welt statt einer fiktiven Welt (»fictional world«) bezögen (vgl. Culler 2015, 115); zudem grenzt Culler es auch von dem verwandten Modell der personafiktionalen Lyrik (»dramatic monologue«; Culler 2015, 118) ab. Auch wenn Culler daran festhält, ein grundsätzliches Verständnis von Literatur als performativ zu bewahren und zugesteht, dass diese allgemeine Performativität der Literatur mit der Fiktionalität eng verbunden sei (vgl. Culler 2015, 127), plädiert er dafür, diese enge Verknüpfung von Fiktionalität und Performativität aufzuheben: »[F]ictionality does have a restricted place in lyric, in tension with its ritual character, but fiction is not the general mode of being lyric« (Culler 2015, 127). Fiktionalität ist demnach kein allgemeines Merkmal der Lyrik, vielmehr hätten viele Gedichte den Anspruch, Aussagen über die Welt zu machen, die die Leser und sogar die Autoren selbst als falsch beurteilen können (vgl. Culler 2015, 127).

Deshalb führt Culler den Begriff eines »*epideictic* discourse« für die Lyrik ein (Culler 2015, 115). Dieser erlaube es, die vielen Wertaussagen und Aussagen über die Welt, welche die Lyrik der Gegenwart und Vergangenheit durchziehen (»the many statements of value, statements about the world that suffuse lyric of the past and of the present«; Culler 2015, 128) in den Blick zu bekommen. Culler setzt den Begriff des Epideiktischen also ein, um den Realitätsbezug lyrischer Texte theoretisch zu fassen.

Diese kurze Erinnerung an aktuelle Diskussionsbeiträge lässt den Verdacht aufkommen, dass die Annahme eines Sprechers oder einer Äußerungsinstanz dazu beiträgt, eine Identifikation mit dem faktischen Autor, je nach Ansatz, für denkbar zu halten oder umgekehrt auszuschließen. Insofern spricht manches dafür, die Verknüpfung von lyrischer Performativität und Fiktionalität zu lösen – eine Auffassung, für die auch in diesem Beitrag argumentiert wird.

Eine Möglichkeit, diese Lösung mindestens konzeptionell präziser zu fassen, bieten Rüdiger Zymners in diesem Band vorgestellte »Begriffe der Lyrikologie«. Besonders der Vorschlag, die eingeführten, aber »begrifflich umstrittenen Ausdrücke ›lyrisches Ich‹, ›lyrisches Subjekt‹, ›Sprecher‹ oder ›Äußerungsinstanz‹ […] durch die Kategoriengruppe um die Zentralbegriffe ›Adressant‹/›Adressat‹« (Zymner, 2019, 26–29) zu ersetzen, kann einen Weg eröffnen, die durch die bisherige Terminologie eher beförderten Widersprüche zu klären.

Das Konzept des Adressanten als »Markierung eines pragmatischen Ausgangspunktes des lyrischen Sprachzeichengebildes *in dem* Sprachzeichengebilde selbst und *mit den Mitteln* des Sprachzeichengebildes« (Zymner 2019, 26) hat auch Implikationen für die Bestimmung autorfaktualer Lyrik. Der Adressant »[bezeichnet] keine ›Person‹ oder ›Instanz‹«, sondern eine »spezifische Zeichenstruktur«, die zunächst einmal »von dem *tatsächlichen praktischen* Ausgangspunkt des Sprachzeichengebildes außerhalb des Sprachzeichengebildes« (Zymner 2019, 26)

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

zu unterscheiden ist. Der Adressant kann als fiktive Persona gestaltet sein, gar nicht vorhanden sein – oder auch auf den faktischen, empirischen Autor verweisen. Aber es wird sich immer um eine Zeichenstruktur des lyrischen Sprachzeichengebildes handeln, die durch explizite oder implizite Markierungen auf etwas verweist.

Vollzieht man diese Aktualisierungen nach, dann müssen auch die gleich zu Beginn angeführten Definitionen zur Referenzialisierbarkeit der Lyrik (Zymner 2009, 11), die noch mit der Terminologie des ›Sprechens‹ arbeiten, aktualisiert werden. Das geschieht in den betreffenden Einträgen in den »Begriffen der Lyrikologie« (vgl. Zymner 2019, 31 und 40). Autorfaktuale Lyrik bezeichnet nun »Sprachzeichengebilde, (1) deren Adressant auf den Autor/die Autorin verweist und die (2) einen Anspruch auf Referenzialisierbarkeit oder Erfülltheit des Ausgesagten erheben« (Zymner 2019, 31); entsprechende Reformulierungen ergeben sich für autorfiktionale, personafaktuale und personafiktionale Lyrik. Ein Vorteil dieser Reformulierung um den Komplex des ›Adressanten‹ liegt aus meiner Sicht darin, dass hier eine Differenzierung zwischen der Ebene der Gestaltung des Sprachzeichengebildes und dem möglichen, aber keineswegs zwingenden Anspruch auf Referenzialisierbarkeit enthalten ist. Deshalb wird im Folgenden der Versuch unternommen, mit Bezug auf Zymners Terminologie zu argumentieren.

In diesem Beitrag schließe ich mich, wie gesagt, der Auffassung an, dass lyrische Performativität von der strikten Bindung an Fiktionalität gelöst werden sollte, und diskutiere einige Überlegungen, die sich aus dieser Auffassung ergeben. Mein Vorschlag, den ich mit Blick auf drei Gedichte konkretisieren will, die in historisch ganz unterschiedlichen Kontexten angesiedelt sind und sich auf entsprechend heterogene Konventionen beziehen, läuft auf ein Plädoyer für Differenzierung, Graduierung und Skalierung hinaus – für ein jeweils am Einzelfall orientiertes Austarieren faktualer und gegebenenfalls fiktionaler Elemente der Gestaltung des Adressanten und möglicher Referenzialisierungsansprüche. Da meine Ausführungen eher den Charakter systematischer Vorüberlegungen haben und deshalb – abgesehen vom ersten Fallbeispiel – weniger Textanalysen als Schlussfolgerungen auf der Grundlage auch systematisch wirkmächtiger Interpretationsansätze anbieten, werden die Gedichttexte erst im Anhang (unter ›Behandelte Texte‹) angeführt. Ein Gewinn dieses Vorgehens kann darin liegen, zu klären, ob und inwiefern die auch in der Interpretationspraxis verbreitete Verknüpfung von Fiktionalität und lyrischer Performativität auf bestimmten begrifflich-konzeptionellen Vorgaben beruht – und zugleich an einigen historisch differenten Fällen Varianten der Gestaltung des Adressanten zu untersuchen.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

2 Hans Magnus Enzensberger: »Nürnberg 1935«

Versucht man, lyrische Texte auf die Frage hin zu untersuchen, ob es Anzeichen für autorfaktuale oder performativitätsfiktionale Lesarten gibt, dann kann das zur Konkretisierung einiger der soeben skizzierten Überlegungen beitragen – zugleich aber auch zu deren Problematisierung. Denn man stellt fest, dass die Entscheidung für die eine oder andere Lesart Differenzierungen erfordert, sobald man sie von der Ebene der grundsätzlichen theoretischen Konzeptualisierungen auf die der textuellen oder paratextuellen Markierungen verlagert.

Ich gehe zunächst davon aus, dass es textuelle Markierungen gibt, die nicht nur auf fiktive, sondern auch auf reale Kontexte hinweisen können oder zumindest daraufhin überprüft werden müssen, ob sie einen Anspruch auf Referenzialisierbarkeit erheben – etwa Personalpronomina, besonders der ersten Person, sowie Possessiv- und Demonstrativpronomina oder auch Raum- und Zeitdeiktika[1]. Alle können auch auf eine realweltliche Sprechsituation bezogen werden und sogar mit biographischen Erfahrungen des Autors in Verbindung gebracht werden. Interpretationspraktisch wird dieser biographische Kontext fast immer auch auf die eine oder andere Weise mitgedacht – wenn auch nicht oder nicht mehr im Sinne der naiven Konkretisierung biographischer Erfahrungen, sondern als Rahmen, der mit dem Text auf verschiedene Art und Weise verbunden sein kann, diesen aber keineswegs monokausal zu erschließen vermag. Tatsächlich scheinen Bezüge auf die historische, faktuale oder empirische Realität oft nicht ausschließbar zu sein – ebenso wenig aber liefern sie Hinweise, die ein Textverständnis in die eine oder andere Richtung eindeutig privilegieren.

Ein zeitgenössischer Text, an dem dies gut nachvollziehbar wird, ist Hans Magnus Enzensbergers »Nürnberg 1935«. Das Gedicht wurde erstmals im Band *Blauwärts* gedruckt, den Enzensberger gemeinsam mit dem Bildkünstler Jan Peter Tripp und der Gestalterin Justine Landat 2013 publizierte (Enzensberger, Tripp und Landat 2013, 88); ein Jahr später erschien das Gedicht in Enzensbergers eigener Gedicht-Anthologie (Enzensberger 2014, 224).

Vieles an diesem Text spricht dafür, dass er zeitlich und räumlich nicht nur eindeutig verortet werden kann, sondern auch verortet werden sollte. Schon der Titel liefert entsprechende Markierungen, und im Text selbst werden diese Hinweise fortgesetzt. Aus Sicht des offenbar aus einer unbestimmten Gegenwart rückblickenden Ich, als das der Adressant gestaltet ist, werden vom erinnerten Zeitpunkt und Ort aus – September 1935, Nürnberg, die Wöhrder Wiese – der Herbst 1939 und damit der Kriegsbeginn und Bombardierungen als Folgen des

1 Vgl. den Beitrag von Sonja Klimek im vorliegenden Band.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Kriegs im Bild der Feuersäulen angedeutet. Diese Prolepse in der Analepse – 1939 und die Folgen vom erinnerten Zeitpunkt 1935 aus – beziehen sich auf realweltliche Fakten. Implizit ist das Datum September 1935 zudem historisch markiert, denn die Nürnberger Rassengesetze wurden auf dem 7. Reichsparteitag der NSDAP am 15. September 1935 in Nürnberg verabschiedet. Es handelt sich also um historische und räumliche Markierungen, die referenzialisierbar sind und auf die sich die Aussagen des ›Sprechers‹ beziehen – Indizien für faktuale Referenzen, die in keiner Weise besser verstanden werden können, wenn man sie fiktionalisiert.

Auch paratextuelle Signale weisen in diese Richtung. Vom Autor Enzensberger erfahren wir, wenn wir den Hinweisen im Band *Blauwärts* folgen, zunächst einmal nicht viel:

> H. M.E. wurde vor langer Zeit im Innern des Landes zur Welt gebracht und polizeilich gemeldet. Bald lernte er Gehen, Lesen und Schreiben. Anfangs machte er von sich reden, schimpfte und ließ sich beschimpfen. Heute rühmt er sich seiner gußeisernen Gutmütigkeit. (Enzensberger, Tripp und Landat 2013, 129)

Diese Notiz ist offenbar als ironisches Spiel mit üblichen biographischen Hinweisen zu Autoren zu lesen, aber wohl kaum als ein Spiel, das die faktische Autorschaft Enzensbergers in Frage stellen, sondern vielmehr bestätigen soll. Der Autor wurde »zur Welt gebracht« und durch die polizeiliche Meldung auch in seiner Existenz staatlich beglaubigt. Seine lange schriftstellerische Karriere wird ironisch stark verkürzt, auf eine Phase der aggressiven Kritik und eine der Gutmütigkeit, gleichwohl ist durch diese Notiz die Realität des Autors eher unterstrichen als in Zweifel gezogen.

Dennoch ist die biographische Notiz bei der Beantwortung der Frage, ob der Text nun eine vorrangig faktuale Lesart fordert, nichts weiter als ein Hinweis. Erhärtet wird die Annahme einer faktualen Lesart, wenn man andere Texte des Bandes *Blauwärts* in den Blick nimmt, die in ähnlicher Weise realweltliche Daten aufgreifen. Dazu gehört gleich das erste Gedicht, das den Titel »4. Februar 2009« trägt (Enzensberger, Tripp und Landat 2013, 9) und die konventionellen oder auch banalen Abläufe einer Beerdigung kommentiert, die am 4. Februar 2009, einem Mittwoch, stattfand: »Auch dieser Mittwoch fand ein Ende. / Es lag viel Sonne auf der kalten Erde, / und einer war auf einmal nicht mehr da. […]«

Es wird nicht gesagt, wer gestorben ist – der lakonische Text wendet das Prinzip der Anonymität sowohl auf den Verstorbenen wie auch auf die Trauernden an. Allerdings spricht vieles dafür, dass es sich bei dem Verstorbenen um Christian Enzensberger, den Bruder Hans Magnus Enzensbergers handelt, der am 27. Januar 2009 starb. So werden im Band *Blauwärts* auch andere Verstorbene thematisiert, vor allem Max – also W. G. – Sebald. Der dazugehörige Text – »Ein Abschied von Max Sebald« – zieht sich samt Illustrationen, die in der Mehrzahl

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

aus Fotografien von Sebald bestehen und damit den faktualen Bezug unterstreichen, über fünf Seiten hin (Enzensberger, Tripp und Landat 2013 35–39). Außerdem wird auch hier die Tradition des Begräbnisgedichts aufgenommen, also eines lyrischen Genres, das traditionell einen realweltlichen Bezug aufweist. Auch andere Texte mit solchen dezidiert faktualen Bezügen finden sich im Band *Blauwärts* und verstärken zumindest das Lektüreangebot, den Text von »Nürnberg 1935« auch auf den Autor Enzensberger zu beziehen. Überdies erlauben peritextuelle Informationen, den ›Sprecher‹ des Textes mit einer gewissen Sicherheit mit dem Autor Enzensberger zu identifizieren, der am 11. November 1929 geboren wurde, also 1935 sechs Jahre alt war, und der außerdem in Nürnberg aufwuchs, wo er auch die ersten Jahre des Zweiten Weltkriegs verlebte.

All das weist eher in die Richtung, auch »Nürnberg 1935« als zwar ästhetisch stilisierte, aber faktuale Mitteilung eines Autors zu lesen, der aus der Perspektive seiner Gegenwart im Jahr 2013 über die Wahrnehmung nachdenkt, die er als Sechsjähriger von der nationalsozialistischen Herrschaft hatte, und diese mit dem nachträglichen Wissen um die Katastrophe des Zweiten Weltkriegs verbindet.

Wie sähe die Gegenprobe aus? Natürlich könnte man im Sinne der Performativitätsfiktion argumentieren, dass der Autor Enzensberger den Adressanten als fiktive Sprecherfigur gestaltet, die die im Gedicht genannten biographischen Markierungen zwar mit ihm teilt, aber trotzdem nicht mit ihm identisch sei; diese Sprecherfigur bezöge sich dann in fiktionaler Rede auf nicht fiktive Gegenstände wie Nürnberg 1935, die Wöhrder Wiese und den Krieg, der aus der Gegenwart des sich erinnernden Sprechers evoziert wird. Diese dann personafaktuale Sprechersituation hätte in diesem Fall einen reichlich herbeikonstruierten Charakter und wirkte interpretatorisch hochgradig unökonomisch. Denn sie würde ja nichts ändern am faktualen Referenzialisierungsanspruch des Textes, der aus Sicht eines sechsjährigen Ich, das alle im Text gegebenen Qualitäten mit dem empirischen Autor teilt, über die historische Katastrophe reflektiert, die sich zeitlich und räumlich synchron ankündigt, aber eben von dem Kind nicht bemerkt wird. Warum also die sehr naheliegende Autorfaktualität, die neben den angeführten Argumenten durch die performative Praxis gestützt, wird durch eine komplexe und durch den Text schwer zu stützende Alternative ersetzen?

Allerdings weist der Text sehr wohl Elemente sprachlich-ästhetischer Gestaltung auf, die seinen faktualen Charakter verändern. Denn im Gedicht wird auch die Vorahnung der Katastrophe inszeniert und evoziert: und zwar aus einer Kombination von subjektiven Wahrnehmungen, Gefühlen und literarischen Anspielungen, gegen deren Authentizität im Rahmen der evozierten Szenerie zwar nichts spricht – die aber letztlich nicht überprüfbar sind und nicht den Status der faktualen Informationen haben. Es ist möglich, dass der Schatten – »Schemen« – des ›Sprechers‹ im September 1935 auf der Wöhrder Wiese erschreckend lang

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

war oder dem Sprecher so erschien, auch der Schrecken eines kleinen Jungen ist nachvollziehbar. Aber ob dies nun eine Erinnerung des Autors Enzensberger oder eine fiktionalisierende Stilisierung ist, mit der er sein erinnertes Ich ausstattet, ist nicht nachvollziehbar. Für letztere Annahme spricht, dass der Schatten »auf einmal verschwunden« ist – obwohl auch das einfach erklärbar wäre, durch eine vorüberziehende Wolke etwa, die aber eben nicht erwähnt wird –; noch mehr spricht dafür der Komplex intertextueller Verweise, der durch die Anspielungen auf Peter Schlemihl, Faust und damit die Teufelsverschreibungsgeschichten, mit denen der Nationalsozialismus literarisch reflektiert wurde, im Text installiert wird. Die vermutlich authentischen Wahrnehmungen eines Kindes erfahren hier eine literarische Überformung, durch die bildlich-sprachliche Gestaltung und durch das Aufrufen literarischer Traditionen – also durch Elemente ästhetischer Gestaltung, die die autorfaktuale Sprechsituation gewissermaßen verschatten.

Warum allerdings sollten Elemente der bildlich-sprachlichen Gestaltung und der intertextuellen Überformung die faktualen Anteile eines Textes grundsätzlich verändern und die recht eindeutigen autorfaktualen Bezüge stören? Sehr vieles an Enzensbergers Gedicht spricht gegen eine solche Verknüpfung von ästhetischer Performativität und Fiktionalität.

Es gibt also Argumente, die dafür sprechen, dass der Adressant von Enzensbergers »Nürnberg 1935« auf den realen Autor verweist, was bedeuten würde, dass wir es mit einem autorfaktualen Text zu tun haben. Auch Enzensberger selbst käme die gegenteilige Annahme vermutlich abwegig vor. Aber bereits in diesem relativ eindeutigen Fall begegnen wir Elementen auf der Ebene der sprachlich-bildlichen Gestaltung, die auch thematisch eine gewisse Ambivalenz implizieren und die uns zwingen, über das Verhältnis von faktischen Referenzen der formal-sprachlichen und rhetorischen Gestaltung eines lyrischen Textes nachzudenken.

3 Johann Wolfgang Goethe: »Mir schlug das Herz; geschwind zu Pferde [...]« / »Willkomm und Abschied«

Warum haben wir solche Probleme damit, das Nebeneinander von faktischen Referenzen und einer differenzierten ästhetischen Gestaltung in einem lyrischen Text als faktual zu konzeptualisieren? Historisch ist der Beginn der Fiktionalisierung der ›Sprecher‹-Stimme wohl am ehesten in der gerade in der deutschsprachigen Lyriktheorie prominenten Annäherung von Lyrik und Subjektivität zu sehen, die sich im Konzept der ›Erlebnislyrik‹ verdichtete. Die für biographis-

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

tische Lektüren attraktive und von den Autoren selbst gelegentlich beförderte Annäherung von im Gedicht inszeniertem Ich und empirischem Autor wurde in der Interpretationspraxis im Sinne der Subjektivitätstheorie modifiziert (vgl. Lamping 2007, 139–141). Es gehe eben nicht um die Erlebnisse eines bestimmten empirischen Subjekts, sondern vielmehr um Erlebnisse mit einem gewissen Allgemeingültigkeitsanspruch. Am deutlichsten hat das Gerhard Kaiser herausgearbeitet, und zwar am Beispiel von Goethes »Es schlug mein Herz …« (Kaiser 1987), das im selben Jahr in der von Karl Eibl herausgegebenen Ausgabe im Text des sog. ›Iris-Drucks‹ als »Mir schlug das Herz« publiziert wurde (Eibl 1987, 128–129). Kaiser kommt zu dem Ergebnis, dass das ›Erlebnisgedicht‹ eben keinen Bezug zu faktualen Ereignissen aufweise: »Das Erlebnisgedicht vergegenwärtigt also keine dem Gedicht vorgegeben Erlebnisse; es vergegenwärtigt *das* Erlebnis, das es ausspricht; es konstituiert das Erlebnis, sofern es nicht Resultate, sondern Bewegung mitteilt« (Kaiser 1987, 140). In ähnlicher Weise betont Kaiser später, dass im Erlebnisgedicht »die *Wahrnehmungsweise* des Ich […] zum Erlebnisausdruck« werde (Kaiser 1988, 63; vgl. auch Burdorf 2015b, 53–54). Die Argumente Kaisers beziehen sich auf ein Konzept von Erlebnisgedicht, das eine Art nicht mehr konkreten Wesenskern des Erlebnisses extrahiert und in einer Verabsolutierung der Gegenwartsperspektive veranschauliche.

> Das Erlebnisgedicht ist absolute Vergegenwärtigung. Es statuiert keine Gegenwart außer sich; es postuliert auch nicht, auf realen Ergebnissen zu beruhen. Es legitimiert sich nicht, wie häufig Epik in ihrem Textkorpus, durch einen Realitätsverweis. Selbst das Du des Gedichts ist gedichtet, ja sogar sein Ich dichtet sich sprechend: Es ist lyrisches Ich. (Kaiser 1987, 141)

So zutreffend diese Charakterisierungen sind, wenn es darum geht, eine Phänomenologie des Erlebnisgedichts zu bestimmen, so sehr muss man die Frage stellen, warum sie ausschließen sollten, dass ein realweltlicher Bezug, ein »Anspruch auf Referenzialisierbarkeit oder Erfülltheit des Ausgesagten« (Zymner 2019, 31) mitgedacht wird. Warum sollten Strategien der sprachlich-ästhetischen Gestaltung eines Erlebnisses nicht so eingesetzt werden, dass der für Goethes Konzeption des ›Gelegenheitsgedichts‹ so bedeutsame Anlass nicht auch weiterhin reflektiert werden kann? Kaisers Diktum, das Ich sei gedichtet, erscheint unter dieser Perspektive als eine andere Variante der Verknüpfung von ästhetischer Performativität und Fiktionalität. Fasst man das Ich als eine spezifische Gestaltung des Adressanten, dann kann die Möglichkeit des Verweises auf den Autor durchaus mitgedacht werden.

Die Folgen der Subjektivitätstheorie für die Frage nach dem autorfaktualen Sprechen kann man gut an der Rezeptionsgeschichte von Goethes »Mir schlug das Herz« erkennen. Das Gedicht, 1775 erstmals in der Zeitschrift *Iris* gedruckt, wurde

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

für den achten Band der *Schriften* 1789 grundlegend umgearbeitet und erschien unter dem Titel »Wilkomm und Abschied«, schließlich in den *Werken* von 1810 als »Willkommen und Abschied« (vgl. Witte 1996, 77).

Rezeptionssteuernd wirkte bekanntlich die von Goethe paratextuell, in *Dichtung und Wahrheit* lancierte biographische Deutung des Gedichts als lyrischer Ausdruck der Liebesgeschichte mit Friederike Brion in Sesenheim. Dem folgen Interpretationen im Sinne einer vergleichsweise naiv biographisch verstandenen Lyrik, die darauf hinauslaufen, das Gedicht als Ausdruck authentischer Gefühle einer letztlich biographischen Erfahrung zu lesen (resümiert bei Witte 1996, 81). Natürlich steht solchen reduktiven Lesarten die rhetorische und sprachliche Gestaltung des Textes entgegen, seine metrische Expressivität, die Annäherung des Gedichts an die volksliedhafte Ballade, die an die Rokokolyrik gemahnende lehrhafte Schlusssentenz. Insofern ist der Text beherrscht von einem Nebeneinander aus Erfahrungen, die offenbar biographische Ursprünge haben – und einer formalen Gestaltung, die sehr kunstvoll Konventionen und Sprechformen lyrischen Sprechens aufgreift und auf diese Weise die Semantik des Textes entscheidend verschiebt. Die Versuche, das Konzept der Erlebnislyrik im Sinne einer allgemeinen, anthropologischen Erfahrung zurechtzurücken (Kaiser 1987 und 1996; Hörisch 1998), sind vor dem Hintergrund seiner Rezeptionsgeschichte folgerichtig.

Wollte man dennoch versuchen, einen autorfaktualen Anteil des im Text simulierten Sprechens zu bezeichnen, dann müsste man Formkonventionen, sprachlich-lyrische Gestaltung und interpretationslenkende Anweisungen, wie sie im 10. und 11. Buch von *Dichtung und Wahrheit* geliefert werden, als Teile des autorfaktualen Charakters des Adressanten begreifen. Sprachliche Stilisierung und formsemantische Modellierung wären dann nicht als Indiz für die Relativierung des Verweises auf den Autor zu verstehen, sondern vielmehr als Signale für die ästhetische Gestaltung einer unter anderem auch als biographisch markierten Erfahrung. Ausbuchstabiert hat diese Textverhältnisse Eckhardt Meyer-Krentler in seiner Untersuchung, die in erster Linie die Relevanz des juristischen *Terminus technicus* »Willkomm(en) und Abschied« für Goethes Text (Meyer-Krentler 1987) aufarbeitete, der die Goethe und seinen Zeitgenossen vertraute »Auspeitschung beim Eintritt und bei der Entlassung aus dem Zuchthaus« (Meyer-Krentler 1987, 15) bedeutet. Der Mehrwert dieser minutiösen philologischen Untersuchung für die hier verhandelte Frage wird in den Kapiteln zu Goethes Gedicht und zur intertextuellen Verschränkung des Gedichts mit den entsprechenden Passagen in *Dichtung und Wahrheit* erkennbar. Meyer-Krentler liefert eine Dechiffrierung der komplexen Relationen von als allgemeingültig intendiertem Erlebnis und dem – in den verschiedenen Bearbeitungsstufen – jeweils mitgedachtem Kommentar zur biographischen Gegebenheit. Der Kontext der »schuldbewußten Selbstbezichti-

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

gung«, die die Stilisierung der Sesenheimer Erinnerung in *Dichtung und Wahrheit* tingiert, wird über die »Konnotation mit der Prügelstrafe für den ›lüderlichen‹ fleischlichen Verbrecher« (Meyer-Krentler 1987, 96) in den Interpretationshorizont des Textes integriert. Folgt man Meyer-Krentler, dann hatte gerade die Darstellung in *Dichtung und Wahrheit* – die für Vertreter der Performativitätsfiktion als Beleg für die ausschließlich als fiktionalisierend verstandene Stilisierung des Sesenheim-Erlebnisses herhalten muss – für Goethe selbst den Charakter einer Auseinandersetzung mit eigenem, als schuldhaft, aber aufgrund des »ungeminderte[n] Liebesverlangen[s]« (Meyer-Krentler 1987, 97) als unvermeidlich verstandenem Verhalten. Nach der eingehenden Diskussion des Gedichttextes und seiner Konnotationen kommt Meyer-Krentler zum Ergebnis, dass der »literarische Sinn […] nicht mit dem der Prügelstrafe [kollidiert]«, sondern diesen »integriert […] und […] so einen neuen, zukunftsträchtigen Inbegriff der Dichterliebe und des Liebesgedichts [formuliert], der geeignet ist, die gegebene Strafvollzugs-Bedeutung und sämtliche Konnotationen von Unsittlichkeit, Schuld und Moral gänzlich hinter sich zu lassen« (Meyer-Krentler 1987, 108). Die vielfach funktionalisierten Bezüge der Formel ›Willkomm und Abschied‹ in den verschiedenen Bearbeitungsstufen von Goethes Text zeigen jedoch, dass bei aller bewussten ästhetischen Gestaltung und bei dem im Text entwickelten Allgemeingültigkeitsanspruch nie die Dimension einer Mitteilung verloren wird, in der der Autor eigene Erlebnisse und deren Reflexion im Modus der Dichtung mitteilt.

Für eine Vertreterin der Nichtfiktionalitätsthese wie Käte Hamburger (1977) wäre ein Text wie »Mir schlug das Herz« wohl problemlos als autorfaktual zu bezeichnen. Die Herausforderung für die Lyriktheorie dürfte also darin bestehen, die Auswirkungen sprachlich ästhetischer Gestaltungsmittel auf die Semantik eines Textes zu untersuchen, ohne jede Art dieser Gestaltung gleich als Indiz für Fiktionalität zu bewerten. Vielmehr ginge es darum, die differenzierten Graduierungen zu untersuchen, die zwischen Verweisen auf biographische Erfahrungen des Autors oder der Autorin und diversen Stufen eines Anspruchs liegen, diese Referenzialisierungen zu verallgemeinern und vielleicht sogar in die Richtung anthropologisch gültiger Aussagen zu führen. Dass diese Möglichkeit besteht, zeigt die von ihm selbst initiierte Rezeptionsgeschichte von Goethes »Willkomm und Abschied«. Man muss davon ausgehen, dass diese Graduierungs- oder Mischverhältnisse zwischen faktualer Grundierung und einer Fiktionalitätstendenz umso intensiver sind, je stärker Traditionsbestände – etwa als Gattungskonventionen oder rhetorische Topoi – aufgerufen und in einem Text funktionalisiert werden.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

4 »Herrn Pauli Flemingi der Med. Doct. Grabschrifft«

Es scheint also bei der Betrachtung der Einzeltexte eine gewisse Spannung von historischen Gattungskonventionen und autorfaktualen Sprechsituationen zu bestehen. Probleme, die Verständnis und Konzeptualisierung von autorfaktualer Lyrik schärfen können, ergeben sich aus spezifischen Fragen nach Form und Redestruktur, die offenbar bis zu einem gewissen Grad Inhalte und Darstellungsweisen determinieren können. Bei den Texten von Enzensberger und Goethe ist die Möglichkeit einer autorfaktualen Auffassung des Adressanten durch die sprachliche Gestaltung des Textes in unterschiedlicher Weise verunklart – weniger bei Enzensberger, mehr bei Goethe, wo eine biographische Gleichsetzung die vielfältige lyrische Gestaltung von Emotionen und deren Folgen reduziert, man aber gleichwohl Schwierigkeiten hat, die biographischen Referenzen gänzlich zu tilgen oder zu ignorieren. Produktiv wäre hier womöglich Klaus Weimars Formel von der »experimentelle[n] Verlängerung der bisherigen Biographie im Schreiben« (Weimar 1982, 30). Das würde dann mit Blick auf autorfaktuale Lyrik bedeuten, dass man auch lyriktheoretisch elaborierte und ästhetisch-sprachliche Gestaltungs- und Ausdrucksmittel in eine Lyriktheorie integrieren und eine Kontamination des Adressanten durch den semantischen Überschuss der Gestaltungsmittel dennoch nicht ausschließen müsste – also eine Gratwanderung zwischen ›naivem‹ Biographismus und zu eindeutiger Fixierung auf autorfaktuale Lyrik.

Wie das aussehen könnte, könnte man möglicherweise an Texten erproben, in denen die Autorschaft historisch nicht so ausschließlich mit faktualer Authentizität gekoppelt ist, wie das seit dem späten achtzehnte Jahrhundert üblich ist – in denen also der Autor noch stärker auf spezifische Darstellungskonventionen referiert oder sich diesen anpasst. Auf gattungstheoretischer Ebene bedeutet das: Wie geht man um mit einer Lyrik, deren thematisch-inhaltliche Konventionen auch für die Konzeption des Adressanten Konsequenzen haben?

Solche Fragen kann man an der rhetorisch stark stilisierten Barock-Lyrik präzisieren. Ein Fall, in dem sich solche Probleme konzentrieren, ist Paul Flemings »Grabschrifft«, zweifellos in weiterem Sinn ein lyrisches Selbstporträt. Die Verweise auf den Autor sind hier deutlich, aber sie bewegen sich im Rahmen bestimmter Darstellungskonventionen und Deutungsspielräume – die im Text, wenn man der Forschung folgt, ausgemessen, aber auch erweitert werden. Aufgegriffen werden Gattungskonventionen der barocken Kasuallyrik – besonders der Grabschrift (Epitaphium) und des Begräbnisgedichts (Epicedium). Diese Traditionen der Gelegenheits- und Gebrauchslyrik weisen einen faktualen Bezug

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

auf, allerdings unter besonderen Bedingungen. Zwar ist die Verfasserschaft der Titelformulierung nicht eindeutig zu klären, sie kann aber (vgl. Rickes 2009) als eine ganz bewusste Formulierung des Arztes Fleming verstanden werden, der drei Tage vor seinem prognostizierten Tod (der dann erst nach fünf Tagen eintritt), eine buchstäblich todernste Grabschrift schreibt, in der es um die überbietende Selbstdarstellung als Dichter im Stil der *laudatio* geht. Gerade Untersuchungen, die den mannigfachen in diesem Text aufgerufenen Traditionsbezügen nachgehen – darunter ebenso den Traditionszusammenhang epigrammatischen Dichtens wie die Aktivierung neostoischer Selbstformierung (Kühlmann 1982) – artikulieren die Spannung zwischen autorfaktualem Anspruch und den Konventionen und Traditionen der rhetorischen Inszenierung in diesem an Grabschrift und Grabrede angelehnten Text.

> In Flemings Sonett verschmelzen der Gegenstand des Gedichts und sein Autor. Fiktive und historische Schreibsituation treten in Spannung zueinander. In der fiktiven Perspektive versetzt sich der Dichter in eine imaginierte Zukunft nach dem eigenen Tod, wie das Präteritum der ersten Verse bzw. das Futur in Vers 6 andeutet. Durch den Wechsel ins Präsens [...], also in der strophischen Zäsur des Sonetts, tritt die Situation der Sterbestunde in den Mittelpunkt. Die genauen Angaben der Überschrift unterrichten den Leser, daß Flemings dichterischer Entwurf durch die furchtbare Wirklichkeit eingeholt wurde. Die poetische Phantasie erhält den Charakter realer Antizipation, das Gedicht wird zu einem Dokument beeindruckender Authentizität, es nähert sich dem testamentarischen Rang der ›letzten Worte‹. Die fiktive Grabinschrift wandelt sich zu einem Text, der in der Erfüllung dichterischer Prophezeiungen alsbald seinem pragmatischen Zweck hätte zugeführt werden können. (Kühlmann 1982, 169)

So Wilhelm Kühlmanns Analyse dieses Verhältnisses von autorfaktualem Bezug und einer gleichwohl stark konventionalisierten rhetorischen Gestaltung des lyrischen Sprachzeichengebildes. Ähnlich lautet das Resümee Jochen Schmidts nach der ausführlichen Untersuchung des neostoischen Gedankenguts im Text (Schmidt 2008). Der Adressant bezieht sich auf den Autor Fleming, und er bezieht sich auf seinen offenbar sicheren Tod. Allerdings gehorchen die Stilisierungen der Darstellung poetischen Konventionen, so wie die Reflexion des kommenden Todes topischen und rhetorischen Konventionen folgt. Ob diese Konventionen aber als Elemente von Fiktionalisierung verstanden werden können, wird vor dem Hintergrund des barocken Literatursystems, in dem Grabschriften ein gängiges lyrisches Genre sind, eher noch fragwürdiger als in den vorangehenden Fällen.

Auch hier wäre also eine historisch abgewogene Skalierung von autorfaktualen Elementen und Anteilen einer rhetorisch-stilistischen Gestaltung zu rekonstruieren. Eine vermittelnde Position wäre es, mit Claudia Benthien und Steffen Martus ›Aufrichtigkeit‹ als ein bereits vor der Aufklärung bestehendes traditionsreiches Verhaltensideal zu sehen, bei der der vermeintliche Gegensatz von ›rhetorischem

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Sprechen‹ und ›aufrichtigem Sprechen‹ tatsächlich eine notwendige Verbindung ist: Denn »das aufrichtige Sprechen [braucht] Signale, mit denen es seine Wahrhaftigkeit und Unverstelltheit vermitteln kann« (Benthien und Martus 2006, 3). Insofern wäre Flemings »Grabschrifft« ein weiteres Beispiel für die Notwendigkeit, das Verhältnis zwischen historisch variablen Konventionen von Form und Redestruktur (›Faktur‹; vgl. Zymner 2019, 33) und entsprechenden Redeinhalten (›Information‹; vgl. Zymner 2019, 35–36) – die wir als autorfaktual verstehen – jeweils abzugleichen, um so womöglich verschiedene historische Varianten autorfaktualer Lyrik identifizieren zu können.

5 Schlussfolgerungen. Plädoyer für die Skalierung

Aus den hier skizzierten Überlegungen lassen sich einige Schlussfolgerungen ziehen.

Erstens zeigt die Diskussion der Texte im Horizont gängiger interpretatorischer Praktiken, dass die theoretische Verknüpfung von Performativität und Fiktionalität – bzw. von Gestaltung des lyrischen Sprachzeichengebildes und Aussagen über bestehende oder nicht bestehende Referenzialisierungsansprüche – problematisch ist. Alle drei Gedichte implizieren einen Adressanten, der mehr oder weniger starke autorfaktuale Anteile aufweist, zugleich aber – unter anderem aufgrund des Einsatzes ästhetischer Gestaltungsstrategien – Konnotationen eröffnet, die verschiedene Dimensionen der Distanzierung von diesen realweltlichen und oftmals partiell biographischen Referenzen und in der Regel sogar der Verallgemeinerung der noch erkennbaren konkreten Erfahrungen eröffnen. In Enzensbergers Text betrifft das mögliche Reflexionen eines Zeitzeugen zum Zweiten Weltkrieg, im Rahmen von Goethes Erlebnisgedicht-Konzeption ist die Öffnung einer im Grunde biographischen Erfahrung hin zu einem Bezug mit allgemein-anthropologischem Charakter bereits angelegt. Erst recht gilt das für die Grabschrift, die auf der einen Seite ein Gebrauchstext mit faktualem und realweltlichem Bezug ist, auf der anderen Seite aber bestimmte rhetorische und literarische Konventionen der Grabinschrift aufgreift.

Zweitens scheint es durch den Einbezug intra- und paratextueller Informationen möglich, die Plausibilität von autorfaktual markierten Referenzialisierungsansprüchen zu begründen oder auch zu falsifizieren. Die Aufgabe für eine theoretisch reflektierte Lyrikanalyse bestünde nun darin, nicht prinzipiell aufgrund der poetisch-ästhetischen Gestaltung des Adressanten eine ausschließlich fiktionale Sprechersituation zu postulieren, sondern vielmehr das Nebeneinander von autorfaktualen Anteilen und solchen abzuwägen, die darüber hinaus einen

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

allgemeinweltlichen Anspruch haben. Das kann geschehen, wenn die jeweils komplexen historischen Konstellationen sorgfältig rekonstruiert werden – und zumindest als Untersuchungshypothese die Möglichkeit eines Nebeneinanders autorfaktualer Referenzialisierbarkeit und referenzfreier, ›fiktionaler‹ Textschichten in Betracht gezogen wird. Hier können nur literarhistorisch und philologisch fundierte Analysen weiterführen – was in diesen Ausführungen zu den einzelnen Gedichten durch den Bezug auf bereits bestehende Forschungspositionen und systematisch fundierte Praktiken der Lyrikanalyse zumindest skizzenhaft angedeutet wurde.

Drittens ist es die Aufgabe der Lyrikologie, solche historisch jeweils im Einzelfall zu rekonstruierenden Mischverhältnisse verschiedener Sprechweisen mit Konzepten zu fundieren, die systematisch tragfähig sind und zugleich die historische Differenz verschiedenartigster Fälle von Skalierungen autorfaktualen Sprechens auch in der differenzierten Rekonstruktion aushalten können. Ein Versuch, die möglicherweise mit der Terminologie von ›Sprecher‹ oder ›Sprechinstanz‹ verbundenen Argumentationen zu erklären, wurde in den – an wichtigen Stationen der Interpretationsgeschichte – orientierten Überlegungen zu den drei Gedichten unternommen.

Meine Vermutung geht dahin, dass im Gegensatz zu den recht eindeutigen Entscheidungen über die Fiktionalität der Sprecherinstanz, die bisherigen Analyseansätzen zugrunde liegen, bei der Frage nach den autorfaktualen Anteilen in lyrischen Texten nur Differenzierung und offene Skalen weiterhelfen, wenn man in der aktuellen Theorie und Interpretationspraxis sich ausschließende Extreme systematisch fassen will. Als Plädoyer für derartige Skalierungen, die man möglicherweise mit der Kategorie des Adressanten realisieren kann, möchte ich diese skizzenhaften Vorüberlegungen deshalb zur Diskussion stellen.

Behandelte Texte

Hans Magnus Enzensberger
Nürnberg 1935

Damals warf im September die Sonne
sehr lange Schatten über die Wöhrder Wiese.
Ich war sechs, doch mein Schemen
zog sich so riesig hin, daß ich erschrak.
Über ihn springen konnte ich nicht.
Dann war er auf einmal verschwunden.
Die Seele wollte mir niemand abkaufen.
Es roch nach Laub und nach Heu.
Bis zum Herbst neununddreißig
war es noch weit. Ahnungslos

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

schleppte der Frieden sich hin.
Keine Feuersäulen stiegen auf
über der Stadt. Es war kalt
im Schatten der hohen Türme. (Enzensberger, Tripp und Landat 2015, 224.)

*

Johann Wolfgang von Goethe
Mir schlug das Herz, geschwind zu Pferde

Mir schlug das Herz; geschwind zu Pferde,
Und fort, wild, wie ein Held zur Schlacht!
Der Abend wiegte schon die Erde,
Und an den Bergen hing die Nacht;
Schon stund im Nebelkleid die Eiche,
Ein aufgetürmter Riese, da,
Wo Finsternis aus dem Gesträuche
Mit hundert schwarzen Augen sah.

Der Mond von seinem Wolkenhügel
Schien kläglich aus dem Duft hervor;
Die Winde schwangen leise Flügel,
Umsausten schauerlich mein Ohr;
Die Nacht schuf tausend Ungeheuer –
Doch tausendfacher war mein Mut;
Mein Geist war ein verzehrend Feuer,
Mein ganzes Herz zerfloß in Glut.

Ich sah dich, und die milde Freude
Floß aus dem süßen Blick auf mich.
Ganz war mein Herz an deiner Seite,
Und jeder Atemzug für dich.
Ein rosenfarbes Frühlings Wetter
Lag auf dem lieblichen Gesicht,
Und Zärtlichkeit für mich, ihr Götter!
Und hofft' es, ich verdient' es nicht.

Der Abschied, wie bedrängt, wie trübe!
Aus deinen Blicken sprach dein Herz.
In deinen Küssen, welche Liebe,
O welche Wonne, welcher Schmerz!
Du gingst, ich stund, und sah zur Erden,
Und sah dir nach mit nassem Blick;
Und doch, welch Glück! geliebt zu werden,
Und lieben, Götter, welch ein Glück. (Eibl 1987, 128–129)

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Johann Wolfgang von Goethe
Willkomm und Abschied

Es schlug mein Herz, geschwind zu Pferde!
Es war getan fast eh' gedacht;
Der Abend wiegte schon die Erde,
Und an den Bergen hing die Nacht:
Schon stand im Nebelkleid die Eiche,
Ein aufgetürmter Riese, da,
Wo Finsternis aus dem Gesträuche
Mit hundert schwarzen Augen sah.

Der Mond von einem Wolkenhügel
Sah kläglich aus dem Duft hervor;
Die Winde schwangen leise Flügel,
Umsaus'ten schauerlich mein Ohr;
Die Nacht schuf tausend Ungeheuer;
Doch frisch und fröhlich war mein Mut:
In meinen Adern welches Feuer!
In meinem Herzen welche Glut!

Dich sah ich, und die milde Freude
Floß von dem süßen Blick auf mich,
Ganz war mein Herz an deiner Seite,
Und jeder Atemzug für dich.
Ein rosenfarbnes Frühlingswetter
Umgab das liebliche Gesicht,
Und Zärtlichkeit für mich – Ihr Götter!
Ich hofft' es, ich verdient' es nicht!

Doch ach! schon mit der Morgensonne
Verengt der Abschied mir das Herz:
In deinen Küssen, welche Wonne!
In deinem Auge, welcher Schmerz!
Ich ging, du standst und sahst zur Erden,
Und sahst mir nach mit nassem Blick:
Und doch, welch Glück geliebt zu werden!
Und lieben, Götter, welch ein Glück! (Eibl 1987, 283).

*

Paul Fleming
Herrn Pauli Flemingi der Med. Doct. Grabschrifft /

so er ihm selbst gemacht in Hamburg / den xxiix. Tag
deß Mertzens m. dc. xl auff seinem Todtbette
drey Tage vor seinem seel: Absterben.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

ICh war an Kunst / und Gut / und Stande groß und reich.
Deß Glückes lieber Sohn. Von Eltern guter Ehren.
Frey; Meine. Kunte mich aus meinen Mitteln nehren.
Mein Schall floh überweit. Kein Landsmann sang mir gleich.
Von reisen hochgepreist; für keiner Mühe bleich.
Jung / wachsam / unbesorgt. Man wird mich nennen hören.
Biß daß die letzte Glut diß alles wird verstören.
Diß / Deütsche Klarien / diß gantze danck' ich Euch.
Verzeiht mir/ bin ichs werth / Gott / Vater / Liebste / Freunde.
Ich sag' Euch gute Nacht / und trette willig ab.
Sonst alles ist gethan / biß an das schwartze Grab.
Was frey dem Tode steht / das thu er seinem Feinde.
Was bin ich viel besorgt / den Othem auffzugeben?
An mir ist minder nichts / das lebet / als mein Leben. (Maché und Meid 2000, 56–57)

Literaturverzeichnis

Benthien, Claudia und Steffen Martus (Hg.). *Die Kunst der Aufrichtigkeit im 17. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer, 2006.
Burdorf, Dieter. *Einführung in die Gedichtanalyse*. 3. Aufl. Stuttgart: Metzler, 2015a.
Burdorf, Dieter. *Geschichte der deutschen Lyrik. Einführung und Interpretationen*. Stuttgart: Metzler, 2015b.
Culler, Jonathan. *Theory of the Lyric*. Cambridge, MA: Harvard Univ. Press, 2015.
Eibl, Karl (Hg.). Johann Wolfgang Goethe. *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*. 1. Bd. *Gedichte 1756–1799*. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1987.
Eibl, Karl (Hg.). Johann Wolfgang Goethe. *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*. 2. Bd. *Gedichte 1800–1832*. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1988.
Enzensberger, Hans Magnus, Jan Peter Tripp und Justine Landat. *Ein Ausflug zu dritt*. Berlin: Suhrkamp, 2013.
Enzensberger, Hans Magnus. *Gedichte 1950–2015*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2014.
Hamburger, Käte. *Die Logik der Dichtung*. 3. Aufl. Stuttgart: Klett Cotta, 1977.
Hempfer, Klaus W. *Lyrik. Skizze einer systematischen* Theorie. Stuttgart: Steiner, 2014.
Hörisch, Jochen. »Mir schlug das Herz; geschwind zu Pferde«. *Gedichte von Johann Wolfgang Goethe*. Hg. Bernd Witte. Stuttgart: Reclam, 1998. 11–21.
Kaiser, Gerhard. »Was ist ein ›Erlebnisgedicht‹? Johann Wolfgang Goethe: ›Es schlug mein Herz …‹«. Gerhard Kaiser. *Augenblicke deutscher Lyrik. Gedichte von Martin Luther bis Paul Celan*. Frankfurt a. M.: Insel, 1987. 117–144.
Kaiser, Gerhard. *Geschichte der deutschen Lyrik von Goethe bis zur Gegenwart. Ein Grundriß in Interpretationen*. 1. Bd. *Von Goethe bis Heine*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988.
Kerschbauer, Sandra. »›Nürnberg 1935‹ von Hans Magnus Enzensberger«. *FAZ*, 6. 9. 2013. http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/frankfurter-anthologie/gedicht-interpretation-lesung-nuernberg-1935-von-hans-magnus-enzensberger-12559526.html (26. 12. 2016).
Kühlmann, Wilhelm. »Selbstbehauptung und Selbstdisziplin. Zu Paul Flemings *An Sich*«. *Gedichte und Interpretationen*. 1. Bd. *Renaissance und Barock*. Hg. Volker Meid. Stuttgart: Reclam, 1982. 167–175.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Lamping, Dieter. *Das lyrische Gedicht. Definitionen zur Theorie und Geschichte der Gattung*. 3. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2000.
Lamping, Dieter. »Lyrikanalyse«. *Handbuch Literaturwissenschaft.* 2. Bd. *Methoden und Theorien*. Hg. Thomas Anz. Stuttgart: Metzler, 2007, 139–155.
Lamping, Dieter. »Methoden der Lyrikinterpretation«. *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*. Hg. Dieter Lamping. Stuttgart: Metzler, 2011. 35–45.
Maché, Ulrich und Volker Meid (Hg.). *Gedichte des Barock*. Stuttgart: Reclam, 1980.
Meyer-Krentler, Eckhardt. *Willkomm und Abschied. Herzschlag und Peitschenhieb. Goethe, Mörike, Heine*. München: Fink, 1987.
Müller, Klaus-Detlef (Hg.). Johann Wolfgang Goethe. S*ämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*, 14. Bd., *Aus meinem Leben; Dichtung und Wahrheit*. Text und Kommentar. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1986.
Müller-Zettelmann, Eva. *Lyrik und Metalyrik. Theorie einer Gattung und ihrer Selbstbespiegelung anhand von Beispielen aus der englisch- und deutschsprachigen Dichtkunst*. Heidelberg: Winter, 2000.
Overath, Angelika. »Ein Ausflug zu dritt. Gedichte von Hans Magnus Enzensberger«. *NZZ*, 1. 6. 2013. http://www.nzz.ch/ein-ausflug-zu-dritt-1.18090625 (25. 12. 2016).
Rickes, Joachim. »Man wird mich nennen hören – Gedanken über Zeit, Sterben und Küssen bei Paul Fleming – Ein Beitrag zu Flemings 400. Geburtstag«. *Wirkendes Wort* 2 (2009): 177–187.
Schmidt, Jochen. »Eine stoische meditatio mortis. Paul Flemings ›Grabschrift auf sich selbst‹«. *Stoizismus in der europäischen Philosophie, Literatur, Kunst und Politik. Eine Kulturgeschichte von der Antike bis zur Moderne*. 2 Bde., 2 Bd. Hg. Barbara Neymeyr, Jochen Schmidt und Bernhard Zimmermann. Berlin: de Gruyter, 2008. 807–831.
Weimar, Klaus. *Goethes Gedichte 1769–1775. Interpretationen zu einem Anfang*. Paderborn: Schöningh, 1982.
Witte, Bernd: »Mir schlug das Herz«. *Goethe-Handbuch*. 1. Bd. *Gedichte*. Hg. Regine Otto. Stuttgart: Metzler, 1996. 77–82.
Zipfel, Frank: »Lyrik und Fiktion«. *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*. Hg. Dieter Lamping. Stuttgart: Metzler, 2011. 162–166.
Zymner, Rüdiger: *Lyrik. Umriss und Begriff*. Paderborn: Mentis, 2009.
Zymner, Rüdiger: *Funktionen der Lyrik*. Münster: Mentis, 2013.
Zymner, Rüdiger: »Begriffe der Lyrikologie. Einige Vorschläge.« Im vorliegenden Band, 2019, S. 25–50.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Peer Trilcke

Wer ›spricht‹ Fontanes journalistisches Gedicht »Ein Ball in Paris«?

Zur Diskussion um autorfaktuale Lyrik

1 Einleitung

Am 10. Dezember 1849 ist Fontane in Berlin.[1] Noch bis Ende des Jahres geht er einer Beschäftigung am Krankenhaus Bethanien nach, wo ihm die pharmazeutische Ausbildung von zwei Diakonissinnen obliegt. Um eine weitere Anstellung als Apotheker bemüht er sich zu diesem Zeitpunkt bereits nicht mehr (vgl. Nürnberger 2000, 39–40). Stattdessen arbeitet er an einer literarischen Karriere, Mitte des Monats korrigiert er die Fahnen der *Männer und Helden* (vgl. Berbig 2010, Bd. 1, 186). Und er arbeitet an seiner journalistischen Laufbahn: Seit November schreibt er wieder einmal für ein neues Blatt, diesmal für die radikal-demokratische *Dresdner Zeitung*. Zu diesem Organ der sächsischen Fortschrittspartei steuert er die Korrespondenz aus Berlin bei. Nach Roland Berbig handelt es sich um Beiträge »rein politischer Natur« (Berbig 2000, 24).

In Paris jährte sich unterdessen zum ersten Mal die Wahl Louis Napoléons zum Staatspräsidenten der Zweiten Republik.[2] Aus Anlass dieses Jubiläums machte man das Pariser Hôtel de Ville am 10. Dezember 1849 zum Schauplatz eines großen Balls, über den auch in der deutschen Presse berichtet wurde.

Auf welchen konkreten Wegen Fontane von dem Ereignis erfuhr, über welche Zeitungen etwa, ist nicht bekannt. Dass er von dem Ball las und dass dieser – als Nachricht, Stoff, Gelegenheit – sein Interesse weckte, zeigt sich hingegen in einem Gedicht, an dem er vermutlich bereits im Dezember zu arbeiten beginnt und von dem er erste Teile, unter dem Titel »Der junge Kaiser«, im Februar 1850 in einer Tunnel-Sitzung präsentiert (»Bewertung: gut«).[3] Das erste Mal publiziert wird das ausgearbeitete, schließlich 142 Verse umfassende Gedicht am 22. Mai

1 Die *Theodor Fontane Chronik* weist keinen Eintrag zum 10. Dezember 1849 auf; am 9. Dezember 1849 nahm Fontane an einer Tunnel-Sitzung teil (vgl. Berbig 2010, 1. Bd., 185).

2 Zu den historischen Hintergründen, bezogen auf Fontanes Gedicht, vgl. Peter Hasubeks gelungene Interpretation (2001, 57).

3 Vgl. Archiv des Literarisches Sonntagsvereins »Tunnel über der Spree«. http://allegro.ub.huberlin.de/tunnel/. »Protokoll 1850/02/24«. Datenbankabfrage im Register »Titel, Wörter aus Titeln« mit dem Suchbefehl »protokoll 1850/02/24« (29. Juli 2017).

Open Access. © 2019 Peer Trilcke, publiziert von De Gruyter. BY-NC-ND Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110520521-007
Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

1850 im *Morgenblatt für gebildete Leser*, nun unter dem Titel »Ein Ball in Paris« (Fontane 1850). Unter diesem Titel wird es auch – alleinstehend, ganz am Ende – einen Sonderplatz in der Gedichtausgabe von 1851 finden (Fontane 1851). Die 2. Auflage der *Gedichte* aus dem Jahr 1875 wird den Text in die Rubrik »Bilder und Balladen« verschieben und als eine Art Untertitel die Angabe »(1849.)« ergänzen (Fontane 1875, 203). In der letzten von Fontane selbst verantworteten Auflage von 1898 lautet der Untertitel des jetzt nicht mehr in der Rubrik »Bilder und Balladen« ein-, sondern den »Gelegenheits-Gedichte[n]« zugeordneten Gedichts schließlich »(Dezember 1849)« (vgl. die Edition in Fontane 1995).

Fontane selbst hielt *Ein Ball in Paris*, jedenfalls 1851, für eines seiner besten Gedichte (Fontane 1995, 581 [Kommentar]). Nach dem Protokoll der Tunnel-Sitzung vom 28. April 1850, in der erneut eine Fassung gelesen wurde, verstand er es zudem als »eine Art politisches Gedicht«.[4]

Der folgende Aufsatz ist der Versuch, *eine* Antwort auf die Frage zu finden, wer diese ›Art politisches‹ Gedicht ›spricht‹, wer – in der von Rüdiger Zymner vorgeschlagenen Terminologie – der ›Adressant‹ des Gedichts ist?[5] *Eine* Antwort drängt sich dabei unmittelbar auf: Fontane, der Autor, ›spricht‹ dieses Gedicht nicht, er ist zwar der Autor, nicht aber der Adressant dieses Gedichts. Denn »Ein Ball in Paris« führt einen homodiegetischen ›Sprecher‹ ein (»*Ich tanze nicht:* im Durst nach Luft und Frische / Tret' ich seitab in eines Fensters Nische«; Fontane 1850, [485]), der als teilnehmender Beobachter den Feierlichkeiten im Pariser Hôtel de Ville beiwohnt und diese analytisch-distanziert kommentiert: der zum Beispiel den prunkvollen Aufmarsch der »schlanken Schönen« miterlebt, ihre Tänze und ihr Repräsentieren »voll fieberhafter Hast«, der darüber hinaus im Trubel den Kaiserneffen entdeckt und der all das kritisch einordnet, unter anderem indem er es mit Ereignissen aus der Revolutionszeit 1789ff. kontrastiert.

Ein solcher, reporterartig agierender Teilnehmer am Ball war Fontane nicht. Der war in Berlin und schrieb vermutlich gerade eine Korrespondenz für die *Dresdner Zeitung*, die am 13. Dezember – gezeichnet mit »Berlin, 10. Dez.« – unter

4 Archiv des Literarisches Sonntagsvereins »Tunnel über der Spree«. http://allegro.ub.hu-berlin.de/tunnel/. »Protokoll 1850/04/28«. Datenbankabfrage im Register »Titel, Wörter aus Titeln« mit dem Suchbefehl »protokoll 1850/04/28« (29. Juli 2017).

5 Zymner (2009, 37–47) hat auf die Problematik der Mündlichkeitsmetaphorik in der Lyrikologie, die auch und gerade den Begriff des ›Sprechers‹ betrifft, mit Nachdruck hingewiesen. Ich teile Zymners Urteil (vgl. auch Bers/Trilcke 2017, 14–16) – und verwende den Begriff des ›Sprechers‹, der ›spricht‹, nur in Anführungszeichen und in der Regel aus stilistischen Gründen. Wo möglich und/oder aus Gründen der Präzision erforderlich, verwende ich den von Zymner vorgeschlagenen Begriff des ›Adressanten‹ als »Markierung eines pragmatischen Ausgangspunktes des lyrischen Sprachzeichengebildes« (Zymner 2019, 26).

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

dem Titel »Alles still! Das politische Leben …« erscheint. Die Figur des an den Feierlichkeiten teilnehmenden ›Sprechers‹ ist selbstverständlich erfunden, ist eine lyrische Persona; Fontane selbst kann gar nicht *dieser* ›Sprecher‹ sein.

Für den retrospektiv argumentierenden, über Werkausgaben, Chroniken, Bibliographien und Archivdatenbanken verfügenden Literaturwissenschaftler ist diese Aussage über den Status des Gedicht-Adressanten von geradezu zwingender Evidenz. Wenn ich im Folgenden dennoch den Versuch mache, eine Argumentation zu entwickeln, innerhalb der die gegenteilige Antwort (also: »Fontane ist der Adressant des Gedichts ›Ein Ball in Paris‹«) einen Sinn ergibt, dann soll damit die erste Antwort keinesfalls widerlegt werden; es sei vielmehr exemplarisch darauf hingewiesen, dass die Frage nach dem Adressanten des Gedichts auf unterschiedliche Weisen beantwortet werden kann – mit gegensätzlichen Ergebnissen.

Begründen werde ich die zunächst kontraintuitiv anmutende Antwort durch eine Analyse des historischen Rezeptionskontextes, wobei ich insbesondere auf den Publikationskontext, konkret auf die Genre- und Textsortenkonventionen eingehen möchte, die die Rezeption von Fontanes Gedicht bei dessen Erstpublikation in einer Zeitschrift bedingt haben. Dahinter steht die Annahme, dass es sich bei Statuszuschreibungen wie derjenigen, auf die die Frage nach dem Adressanten eines Gedichts zielt, um sehr situationssensible Akte handelt; eine Schwierigkeit, die sie mit jenen Statuszuschreibungen teilt, die allgemein der Institution ›Fiktionalität‹ gelten.[6]

Meine Argumentation wird erst gegen Ende wieder auf Fontanes Gedicht zurückkommen. Zuvor möchte ich in zwei Schritten den systematischen und methodischen Problemhorizont umreißen, in dem sich meine Ausführungen bewegen. Der erste Schritt ruft einige grundsätzliche Schwierigkeiten und Optionen bei der Frage nach dem Adressanten des Gedichts in Erinnerung und plädiert, wie eben angedeutet, dafür, bei der Suche nach Antworten die historischen Publikationskontexte und deren Logiken zu berücksichtigen (Abschnitt 2). Im zweiten Schritt werde ich in Auseinandersetzung mit einem kontextsensiblen Forschungsbeitrag von Matías Martínez die Berücksichtigung journalistischer Publikationskontexte als ein Desiderat der lyrikologischen Diskussion identifizieren (Abschnitt 3). Welche Konsequenzen die Einbindung solcher Kontexte für die Beantwortung der Frage nach dem Adressanten eines Gedichtes haben kann, werde ich dann exemplarisch mit Blick auf Fontanes »Ein Ball in Paris« darlegen (Abschnitt 4).

6 Zur Institution Fiktionalität vgl. Köppe (2014a). Die Frage nach dem ›Sprecher‹ des Gedichts steht im weiteren Kontext der Diskussion um die Fiktionalität bzw. Faktualität von Texten, ich werde entsprechend im Folgenden wiederholt auf Forschungen zu diesem Feld zurückgreifen.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

2 Systematische Fragen nach dem ›Sprecher‹ des Gedichts

Wenn es in Theorien der Lyrik um die Frage geht, wer der (so die zumeist verwendete Bezeichnung) ›Sprecher‹ eines Gedichtes sei, begegnet noch heute gelegentlich ein merkwürdiger Hiat zwischen literaturwissenschaftlicher Norm und dem, was als Lesewirklichkeit angenommen wird. So konstatiert etwa Jochen Strobel 2015 in seiner *Einführung* in die Gedichtanalyse zunächst: »Das Ich darf nicht mit der Autorin oder dem Autor verwechselt werden« – lässt dieser normativen Aussage jedoch sogleich die deskriptive Nebenbemerkung folgen: »auch wenn Leser/innen und Forschung gerade aufgrund der unterstellten Lebendigkeit, Unmittelbarkeit und Erlebnishaftigkeit von Gedichten immer wieder den Verfasser im Sprecher gespiegelt sehen wollten« (Strobel 2015, 219). Ähnliches lässt sich auch bei Jochen Petzold beobachten: Es sei eine »Tatsache, dass der Sprecher im Gedicht häufig mit dem realen Autor gleichgesetzt wird«, hält Petzold fest; ja man könne dies als »Beschreibung realer Rezeptionsstrategien« (Petzold 2012, 131) ansehen. In seinem theoretischen Entwurf konzipiert er das Gedicht jedoch konsequent als einen »fiktionalen Sprechakt« (Petzold 2012, 115 sowie Kap. 4.3.2.), wobei er eine klare Trennung von ›realem Autor‹ und ›primärer Sprechinstanz‹ ansetzt, zwischen denen allenfalls eine ›Nähe‹ bestehen könne (vgl. z. B. Petzold 2012, 143 und 120).

Folgt man der Logik dieser und vergleichbarer Aussagen, dann steht letztlich das Urteil, die Leserinnen und Leser gingen schlichtweg falsch mit Gedichten um. Nun spricht zwar nichts dagegen, einen (in der Regel offenkundigen) Unterschied zwischen der theoretisch informierten Diskursivierung von literarischen Texten auf der einen Seite und dem populären Umgang mit diesen auf der anderen zu konstatieren, also festzuhalten, dass ›Laien‹ *anders* lesen als Literaturwissenschaftlerinnen und Literaturwissenschaftler. Eine Theoriebildung jedoch, die zu dem Schluss kommen muss, dass die tatsächlichen Rezeptionsroutinen in weiten Teilen *falsch* sind, halte ich für verfehlt. Wo wir es nicht mit einem vereinzelten *misreading* zu tun haben, sondern mit einer (so Strobel bzw. Petzold) »immer wieder« bzw. »häufig« zu beobachtenden, das heißt mehr oder weniger konventionalisierten Praxis des Umgangs mit Literatur, da stellt sich der Lyrikologie vielmehr die Aufgabe, diese Konventionen in ihre Theoriebildung einfließen zu lassen.

Geschehen ist das unter anderem in Rüdiger Zymners klärendem Vorschlag einer Systematik.[7] Unter anderem die Ausführungen von Frank Zipfel (2001,

7 Ich verzichte an dieser Stelle auf eine Diskussion der zahlreichen anderen Systematiken und Theoretisierungen des lyrischen ›Sprechers‹, Subjekts, Ich und dergleichen – von Hegel über Sus-

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

299–304) aufgreifend, hat Zymner dargelegt, dass es in der Lyrik, wie in anderen »Spielwerken der Literatur«, sowohl möglich sei, »daß der Autor selbst ›spricht‹«, als auch, »daß der Autor eine Figur (oder Persona) erfindet« (Zymner 2009, 11); Zymner unterscheidet also zwischen *auktorialen* und *personalen* Gedicht-›Sprechern‹ bzw. Adressanten: Lyrik kann, so Zymner, autorfiktional oder autorfaktual sein oder aber personafiktional oder personafaktual.[8] Dass Leserinnen und Leser ›immer wieder‹ oder gar ›häufig‹ in dem pragmatischen Ausgangspunkt, dem Sender, dem ›Sprecher‹ eines Gedichtes dessen Autorin oder Autor erkennen (und sie also als autorfiktional oder autorfaktual deuten), erweist sich im Rahmen einer solchen Systematik nicht mehr als Fehlverhalten, sondern als eine von mehreren sinnvollen Umgangsweisen mit lyrischen Texten.

Mit dieser systematischen Klärung ist allerdings nur ein erster Schritt getan. Im Anschluss stellt sich die Frage, aufgrund welcher Argumente, Kriterien, Quellen, Signale, Indizien etc. entschieden wird, welche Umgangsweise angesichts eines konkret vorliegenden Gedichtes angemessen ist.

Die von Zymner (2009, 11–12) angeführten Beispiele zu seiner Systematik liefern hier zwar erstes Anschauungsmaterial, doch keinerlei Beweisführung. Warum etwa Fontanes Gedicht »Wunsch« (»Ich wollte, daß in Sturmesnacht / Die Mutter mich zur Welt gebracht«; Fontane 1995, 340) zum Typus jener Gedichte zählt, in denen »der Autor selbst ›spricht‹ und dabei Erfundenes oder Erdichtetes mitteilt« (Zymner 2009, 11), wird nicht begründet. Dabei ist es doch denkbar, dass Fontane für dieses Gedicht ein Rollen-Ich, also eine Figur bzw. Persona, erfunden hat, um die Denkweise eines nach Stärke und Taten dürstenden Subjekts vorzuführen, zu inszenieren.[9] Reichen der Zeitbezug,[10] die Selbstcharakterisierung des Ich als ›Liederschaffender‹ sowie die Ähnlichkeit zu von Fontane bekannten Klagen über die eher schwächliche eigene Konstitution schon aus, um sich sicher zu sein, dass es in diesem Fall der Autor selbst ist, der einen »Wunsch« äußert? Dass wir es also, in Zymners Worten, nicht mit einer *Persona*, sondern mit einer *auktorialen Textfiguration* zu tun haben?

Unabhängig von der Frage nach Fontanes Gedicht führen diese Kommentare vor allem die erhebliche Interpretationsabhängigkeit solcher Einordnungen vor Augen. Auch für die spezielle Frage, wer das Gedicht ›spricht‹, gilt insofern, was

man bis Hamburger und weit darüber hinaus. Verwiesen sei stattdessen auf die Ausführungen von Zymner (2009, 10–20) sowie von Borkowski und Winko (2011).

8 Vgl. die entsprechenden Einträge in Zymners Glossar »Lyrikologische Begriffe« (Zymner 2019).

9 »Das Auge hell, im Arme Mark, / Frisch wie der Quell, wie Eichen stark«; »Im Busen lebte mir die Kraft, / Die Taten statt der Lieder schafft« (Fontane 1995, 340).

10 »nah ist der Streit, / Und ganze Männer heischt die Zeit«, schreibt Fontane in den 1840er Jahren (Fontane 1995, 340 und 640 [Kommentar]).

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Zipfel allgemein für Aussagen über den fiktionalen oder faktualen Status von Texten bemerkt hat, dass nämlich »die Ermittlung des Status eines Textes letztlich eine ebenso komplexe Interpretationstätigkeit erfordern kann wie das Verständnis des Textes als solchem« (Zipfel 2014, 120). Angesichts des Methodenpluralismus in der Literaturwissenschaft bedeutet dies auch, dass das Urteil über den ›Sprecher‹ des Gedichts in hohem Maße abhängig ist von der jeweils gewählten Interpretationskonzeption und der im Hintergrund operierenden Literaturtheorie. Auch darin mag einer der Gründe dafür liegen, dass die Frage, wer der Adressant eines Gedichts ist, wer es also ›spricht‹, in der Lyrikologie notorisch umstritten ist.

Nun gäbe es einen möglichen – allerdings selbst wiederum literaturtheoretisch spezifisch justierten – Ausweg aus dieser Interpretationsabhängigkeit, und zwar die entschiedene Empirisierung der Frage im Sinne der historischen Rezeptionsanalyse (Mellmann und Willand 2013).[11] Welche Zuschreibungen, so würde die Frage dann lauten, haben reale Leserinnen und Leser angesichts konkreter Gedichte vorgenommen? So groß das Potenzial einer solchen Wendung ist, so beschränkt ist zugleich ihre Reichweite. Ließen sich für gegenwärtige Texte noch empirische Befragungen durchführen, wäre man für historische Texte auf überlieferte Rezeptionszeugnisse angewiesen. Diese aber, ohnehin vergleichsweise selten und bei Weitem nicht repräsentativ, liefern nur im Ausnahmefall Hinweise auch auf die infrage stehende Adressanten-Statuszuschreibung.[12] Damit aber ist eine Beantwortung der Frage in vielen Fällen unmöglich.

Eine Lyrikologie, die bei Erstellung ihrer systematischen Modelle die Rezeptionswirklichkeit nicht ausblenden möchte, kommt insofern angesichts der dürftigen Quellenlage nicht daran vorbei, mit voraussetzungsreichen Interpretationen zu argumentieren. Von dem Programm der historischen Rezeptionsanalyse übernehmen kann sie die Forderung nach einer forcierten Historisierung. Bei der Beantwortung der Frage, wer das Gedicht ›spricht‹, wären in diesem Sinne zumindest die historischen Rahmenbedingungen, in denen sich die individuellen Rezeptionsakte vollzogen haben, möglichst umfangreich zu berücksichtigen. Ein solcher historischer Rezeptionskontext umfasst, neben der allgemein ›epistemischen Situation‹ (Lutz Danneberg), unter anderem Aspekte wie das (›häufig‹ populäre) Wissen um generische Konventionen, vor allem in Hinblick auf typische ›Sprecher‹-Figurationen, um die Kommunikationslogik einzelner Publikationstypen, -formate und -organe oder um den kontextsensiblen Signalcharakter

11 Wobei auch die Analyse von Rezeptionszeugnissen auf interpretativen Akten beruht (Mellmann und Willand 2013, 281).

12 Vgl. zu diesem Problem – in Hinblick auf die Institution ›Fiktionalität‹ – auch die allgemeinen Reflektionen bei Tilmann Köppe (2014b, 421–422).

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

bestimmter Textphänomene hinsichtlich der Institution ›Fiktionalität‹. Der historische Rezeptionskontext ist dabei stets ein unvollständiges, weil selektives literaturwissenschaftliches Konstrukt, das entsprechend diskutabel, korrigier- und falsifizierbar ist – aber es ist aus meiner Sicht ein notwendiges Konstrukt.[13]

Mit den zurückliegenden Ausführungen sollte ein erster Problemhorizont aufgespannt werden, in dem sich die sowohl systematische als auch historische Frage, wer der Adressant eines Gedichts sei, bewegt. In Auseinandersetzung mit einem konkreten Forschungsbeitrag soll im folgenden Schritt jenen methodischen Aspekten weiter nachgegangen werden, die bereits im Zusammenhang mit Zymners Einordnung von Fontanes »Wunsch« eine Rolle spielten. Im Zuge dessen möchte ich auch darauf aufmerksam machen, dass in der systematischen Diskussion über die Möglichkeit einer Identifikation von Adressant und Autor zwar immer wieder der Autor als *biographisches* Subjekt ins Spiel gebracht wird, selten aber als – wie ich es nennen werde – *publizistisches* Subjekt.

3 Biographische und publizistische Gedicht-›Sprecher‹

Auch wenn die Position, es sei keinesfalls die Autorin oder der Autor, die ein Gedicht ›sprechen‹, sich weiterhin erheblicher Beliebtheit erfreut, gibt es durchaus Beiträge, in denen begründet dafür argumentiert wurde, den ›Sprecher‹ des Gedichts mit der Autorin, dem Autor gleichzusetzen. Wie dabei vorgegangen wurde, sei exemplarisch an Matías Martínez' »Verteidigung« des Begriffs ›lyrisches Ich‹ rekonstruiert.

Eines der Gedichte, die Martínez in seinem Aufsatz diskutiert, ist Goethes »Vom Berg in die See« (»Wenn ich liebe Lili dich nicht liebe«) (Martínez 2002, 383–386). Die zentrale argumentative Funktion übernimmt der Publikationskontext von Goethes Gedicht, das dieser zunächst im Sommer 1775 in sein Tagebuch schrieb, 1789 dann in seinen *Schriften* veröffentlichte und Jahrzehnte später noch einmal in *Dichtung und Wahrheit* abdrucken ließ. Damit habe Goethe »einen weitgehend identischen Text in zwei unterschiedliche Kontexte gestellt, einerseits in

13 Im Grunde teile ich Marcus Willands Plädoyer, dass für »eine adäquate Historisierung lediglich faktische Rezeptionszeugnisse realer Leser« (2014, 44) berücksichtig werden sollten, sehe aber zum einen das Problem der Überhöhung einzelner Zeugnisse (mithin das Problem ihrer Repräsentativität), zum anderen das allgemeine Problem des Fehlens von Zeugnissen überhaupt.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

einen biographischen (in Reisetagebuch und Autobiographie), andererseits in einen literarischen (im Gedichtband)« (Martínez 2002, 383).

Daraus resultierten, so Martínez, unterschiedliche Voraussetzungen, die auch unterschiedliche Umgangsweisen mit dem Text als angemessen erscheinen lassen. Während das Gedicht beim Abdruck im Tagebuch und in der Autobiographie »in einem praktischen Kommunikationszusammenhang mit einem bestimmten Sender [also Adressanten, P. T.], Goethe, und einer bestimmten Adressatin, Lili Schönemann«, stehe, gehe dieser »reale[ ] Situationsbezug« und also auch die »Zuordnung zur empirischen Person Goethe als Sprecher des Textes« (Martínez 2002, 385) beim Abdruck im Gedichtband verloren. Im ersten Fall ›spricht‹ also Goethe das Gedicht, im zweiten nicht.

Martínez' Identifikation der »Person Goethe« als »Sprecher des Textes« basiert auf zwei Beobachtungen: Zunächst identifiziert er, als Teil des historischen Rezeptionskontextes, spezifische Publikationsformate (Reisetagebuch, Autobiographie) des Gedichts, wobei diese Formate in der Regel faktuale Kommunikation indizieren. Zudem kann er konstatieren, dass die im Gedicht getätigte Aussage sehr gut zu der »Person« Goethe passt.[14] – Auch ich halte es angesichts dieser Beobachtungen für kontraintuitiv, noch eine Instanz wie ein ›Textsubjekt‹ oder einen ›impliziten Autor‹ anzusetzen. Martínez' Argumentation zu Goethes Gedicht ist aus meiner Sicht plausibel.

Nicht vergleichbar überzeugend, weil unvollständig ist demgegenüber die Argumentation in Zusammenhang mit Bertolt Brechts Gedicht »Aus allem etwas machen«. Martínez hält hier zwei Punkte fest. Erstens hat auch dieses Gedicht eine »reale Referenz«, allerdings nicht, wie bei Goethe, »auf eine private, sondern auf eine allgemein bekannte politische Situation« (Martínez 2002, 387). Zweitens konstituieren die Verse, anders als diejenigen Goethes, »weder ein personales noch ein räumliches deiktisches System«; es werde »keine konkrete Sprechsituation evozier[t]« (Martínez 2002, 387). Diese zwei Punkte lassen Martínez zu dem Schluss kommen, dass der »Gedichttext [...] keiner realen Kommunikationssituation [angehört]« (Martínez 2002, 388). Brechts Gedicht stelle insofern einen zu Goethes Versen »möglichst entgegengesetzten Fall« dar (Martínez 2002, 386); eine Identifikation des Adressanten mit der Person Brecht nimmt Martínez entsprechend an keiner Stelle vor.

Bemerkenswert an diesem Kommentar zu Brechts Versen ist, was er im Vergleich mit dem Kommentar zu Goethes Gedicht nicht thematisiert, das ist zum einen die spezifische Logik des Publikationsorgans, in dem das Gedicht ver-

14 Unter anderem aufgrund des im Kontext Ausgeführten, aus dem hervorgeht, dass Goethe Lili in der Tat liebt.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

öffentlicht wurde, zum anderen die ›Nähe‹ oder auch ›Passung‹ zwischen der im Gedicht getätigten Aussage und dem, was wir über den Autor, die empirische Person Brecht, wissen. Gerade also die beiden Aspekte, die bei der Diskussion der Goethe-Verse entscheidend waren, spielen beim Kommentar zum Brecht-Gedicht keine Rolle mehr. Allerdings ließe sich auch angesichts von Brechts »Aus allem etwas machen« überlegen, ob nicht eine Identifikation der Person Brecht als Gedicht-Adressant nahe liegt. Denn auch dieser Text wurde (was Martínez kurz erwähnt) nicht in einem Gedichtband publiziert, sondern in einem anderen Kontext, in diesem Fall in einer Zeitschrift: 1949 im ersten Jahrgang von *Sinn und Form* (Brecht 1949). Zwar indiziert dieser Kontext, anders als eine Autobiographie, keineswegs bereits konventionell Faktualität, doch versammelten die *Sinn und Form*-Hefte in ihrem »multi-discursive space [...] texts from a range of literary and non-literary genres« (Parker und Philpotts 2009, 279); in der Ausgabe, in der Brechts Gedicht erschien beispielsweise auch Briefe und Essays. Es war also keineswegs eindeutig, was für einen Status ein Text in *Sinn und Form* hatte. Hinzu kommt, dass Brecht 1949, soeben angekommen in der SBZ bzw. DDR, ein Interesse daran hatte, den Aufbau der DDR zu unterstützen:[15] Ein Gedicht wie »Aus allem etwas machen«, das anhand einer Anekdote[16] aus dem maoistischen China veranschaulicht, wie aus einer Situation des Mangels und der ideologischen Anfeindung heraus nützliches Handeln hervorgeht, passt da sehr gut.

Denkbar wäre es also, dass es sich bei dem in *Sinn und Form* abgedruckten Gedicht um eines, wie Brecht in den 1920er Jahren eingefordert hatte, mit »Gebrauchswert« (Brecht 1992, 191) handelt. Um ein Gedicht, das möglichst nah an der »ursprünglichen Geste der Mitteilung eines Gedankens« (Brecht 1992, 191) operiert. Dass Brechts Gedicht, wie Martínez schlussfolgert, »keiner realen Kommunikationssituation« angehöre, wäre damit so zwingend nicht, ja dieses Urteil mutet sogar recht kontrainiutiv an. Sicher, dies wäre keine Kommunikationssituation wie diejenige, in der Goethe sich Ich-sagend an seine liebe Lili wendet. Es würde sich hier vielmehr der Adressant Brecht, gewillt, am Aufbau der DDR mitzuwirken und zu diesem Zweck eine Geschichte vom ›weisen‹ Handeln Maos erzählend, an den Adressaten ›Volk‹ richten.[17] Dieser Brecht ›spräche‹ dabei nicht als ein biographisches, sondern als eine Art publizistisches Subjekt.

15 Ende 1948 waren das »Aufbaulied der F. D. J.« und das »Zukunftslied« entstanden; in einem Brief vom 1. Juli 1949 an Paul Huchel, dem Redakteur von *Sinn und Form*, lobt Brecht die Zeitschrift als »geistreiche und planmäßige Kontribution zum Aufbau und Umbau« (Brecht 1998, 540).

16 Die er kurz zuvor in der Zeitung gelesen hatte (vgl. Brecht 1993, 438 [Kommentar]).

17 »Nach der Rückkehr nach Deutschland suchte Brecht zunächst wieder den Adressaten, den die Exillyrik nicht haben konnte, und zwar das ›Volk‹, dessen ›Weisheit‹ er für den Wiederaufbau und den Aufbau des Sozialismus für unverzichtbar hielt« (Knopf 2000, 242).

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Anders als in historischen Studien haben diese publizistischen Subjekte, Situationen und Kontexte in der systematischen Diskussion der Lyrikologie bisher nur am Rande eine Rolle gespielt. Wo es darum ging, die Möglichkeit der Identifikation von Gedicht-Adressant und Autorin in Erwägung zu ziehen, stand meist ein sich selbst bespiegelndes oder seine Emotionen ausdrückendes Subjekt im Mittelpunkt: So etwa in Carolin Fischers Arbeit zum ›poetischen Pakt‹, die sich schwerpunktmäßig der Liebeslyrik widmet (Fischer 2007); oder bei Dieter Burdorf, der den »kategorialen Unterschied zwischen dem empirischen Urheber (der Autorin oder dem Autor) und dem sprachlich konstituierten Ich eines Gedichts« mit Blick auf das Gedicht als »biographisches Dokument« diskutiert. Und auch in diesem Fall gilt die Aufmerksamkeit »Goethes Liebesgedichten« (Burdorf 2015, 188).

Angesichts dieser und vergleichbarer Tendenzen der Lyrikologie ließe sich eine Entpolitisierung der Frage nach dem Adressanten des Gedichts konstatieren, jedenfalls dann, wenn man von einem Verständnis des Politischen als Gegensatz zu jener (allein biographischen, fühlenden, liebenden, vor allem aber selbstbezüglichen) Privatheit ausgeht, die meist im Zentrum steht, wenn die lyrikologische Diskussion eine Identifikation von Adressant und Autorin bzw. Autor erwägt. Ausgeblendet werden damit insbesondere all jene lyrischen ›Zweckformen‹ (Friedrich Sengle), in denen die Autorin oder der Autor, auch ohne sich selbst als biographisches Subjekt ins Spiel zu bringen, eine Meinung oder eine Perspektive auf die Welt mitteilt, die seine, ihre eigene ist.

Zu einfach wäre es allerdings, in solchen Fällen ohne Weiteres von einer Identität von Autorin oder Autor auf der einen, dem Adressant des Gedichts auf der anderen Seite auszugehen. Stattdessen sollte die Lyrikologie diese Fälle ergebnisoffen in ihre systematische Reflexion integrieren. Dafür aber bedarf es der abwägenden, im skizzierten Sinne rezeptionssensiblen Analyse von Einzelbeispielen, die begründete Vorschläge für Statuszuschreibungen unterbreitet. Was ich oben als ›publizistisches Subjekt‹ bezeichnet habe, könnte hier als eine Art historischer Suchbefehl fungieren: Wo in der Lyrikgeschichte begegnen Gedicht-Adressanten, die auf den ersten Blick weder (in Zymners Terminologie) als eine von der Autorin, dem Autor erfundene *Figur* oder *Persona* noch als eine dezidiert biographisch-auktoriale *Textfiguration* begriffen werden können, sondern eher so funktionieren wie die ›Sprecher‹, die Kommunikationsinstanzen, die Adressanten in publizistischen bzw. journalistischen Texten, etwa im Kommentar oder der Glosse, im Bericht oder der Meldung, im Porträt oder der Reportage?

Die zurückliegenden Ausführungen haben den systematischen Stellenwert der eingangs aufgeworfenen Frage nach dem ›Sprecher‹ von Fontanes »Ein Ball in Paris« diskutiert. Dabei ist »Ein Ball in Paris«, auch darauf wurde einleitend hingewiesen, kein eindeutiger Fall eines Gedichts mit publizistisch-auktorialer Textfiguration, wie dies etwa ein Exemplar dessen wäre, was gelegentlich ›Leit-

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

gedicht‹ genannt wird. Stattdessen zeigen sich anhand von »Ein Ball in Paris« auch die Schwierigkeiten bei der Ermittlung von Statuszuschreibungen anhand historischer Rezeptionskontexte.

4 *Ein Ball in Paris* im historischen Rezeptionskontext

Eine Argumentation, nach der Fontane der Adressant von »Ein Ball in Paris« ist, wird erst dann überhaupt sinnvoll, wenn das entscheidende Argument entkräftet werden kann, das gegen diese Aussage spricht: dass Fontane gar nicht der Adressant, der ›Sprecher‹ sein kann, weil er an jenem Tag, an dem der ›Sprecher‹ des Gedichts in Paris einen Ball besucht, in Berlin war.

Der zeitgenössische Leser des im *Morgenblatt* abgedruckten Gedichts konnte dies jedoch nicht wissen, sofern er nicht gerade mit Fontane persönlich bekannt war. Und der Abdruck im *Morgenblatt* liefert keine Hinweise, die gegen eine Anwesenheit des Autors in Paris sprechen. Zudem hatte der regelmäßige Zeitungs- und Zeitschriftenleser vermutlich bereits von dem Ball gehört. Auch das *Morgenblatt* hatte in der Neujahrsausgabe unter den »Korrespondenz-Nachrichten« über das Ereignis informiert. Unter der Zwischenüberschrift »Der Ball im Rathaus« gab dort ein Autor mit dem Kürzel »Dg.« (das ist wohl Georg Bernhard Depping) einen Überblick über die Feierlichkeiten am 10. Dezember 1849 (Dg. 1850). Weder ein zeitgenössisches Wissen über den Autor, noch andere, unmittelbar das Gedicht flankierende Angaben machen also einen ›Sprecher‹ Fontane unwahrscheinlich.

Damit ist aber nur das erste, grundlegende Gegenargument zurückgewiesen. Im Folgenden möchte ich zwei weitere Gegenargumente diskutieren, die sich auf die Darstellungsweise des Gedichtes beziehen. Dabei geht es darum, zwei Textphänomene zu analysieren, die in der Forschung als starke Signale für eine Fiktionalität der Darstellung gehandelt werden. Würden diese Textphänomene auch im vorliegenden Gedicht eine derartige Signalwirkung erfüllen, dann läge es nahe, trotz der Referenz auf ein verbürgt faktuales Geschehen, von einer erfundenen ›Sprecher‹-Figur, einer fiktiven lyrischen Persona also, auszugehen,[18] die über bestimmte Darstellungsmöglichkeiten verfügt, die man einem realen, mit dem Autor identischen Adressanten nicht zugestehen würde.

18 In Zymners Nomenklatur läge dann der Fall eines *persona-faktualen* Gedichts vor (2009, vor allem 11–16).

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

4.1 Der Status von Fiktionssignalen im journalistischen Kontext um 1850

Das erste dieser beiden Textphänomene ist die Simultaneität der Darstellung. Fontanes Gedicht beginnt so (und setzt diese gleichzeitige Geschehenspräsentation auch bis zu seinem Ende fort:)

> Paris hat Ball: hin durch der Gassen Enge
> Braust rasselnd der Carossen bunte Menge;
> Die Quais entlang, entlang die Tuilerien,
> Ein rastlos Jagen und Vorüberfliehn.
> Halloh! die Peitsche knallt, die Rosse dampfen,
> Schon dröhnt »la Grêve« von ihrer Hufe Stampfen,
> Und jetzt ein kurzes »Halt!« – Hell glänzt das Ziel,
> Der prächt'ge Ballsaal des Hôtel de Ville. (Fontane 1850, [485])

Die Verse sind im Präsens verfasst, deiktische Ausdrücke (»Schon«, »jetzt«) identifizieren den Moment der Darstellung mit dem (historischen) Moment des sich gerade vollziehenden Ereignisses. Im Sinne der von Klaus W. Hempfer vorgeschlagenen Definition ist der Text insofern prototypisch lyrisch: Die »besprochene Situation«, in diesem Fall das Ball-Geschehen, konstituiert sich »gleichzeitig« zum »Sprechakt« und »auf der Grundlage einer identischen Deixis« (Hempfer 2014, 34). Gerade aber eine solche »Simultaneität bzw. Koinzidenz von Sprechsituation und besprochener Situation« (Hempfer 2014, 34) stellt für Hempfer eine »Performativitätsfiktion« dar; sie muss mithin als ein starkes Fiktionalitätssignal gewertet werden,[19] wobei die »Fiktionalität darauf basiert, dass die Simultaneitätsrelation eine textinterne, *inszenierte* ist, die nicht der Kommunikationssituation zwischen Produzent und Rezipient entspricht« (Hempfer 2014, 34; meine Hervorhebungen, P. T.). Der ›Sprecher‹ von »Ein Ball in Paris« ist in diesem Sinne notwendig eine fingierte Instanz, denn derjenige, der da spricht, wird als jemand vorgestellt, der dies genau in jenem Moment tut, in dem sich der Ball ereignet. Das aber sei nur in der fiktionalen ›Inszenierung‹ möglich. Hätte Hempfer Recht, dann würde der Text also von Beginn an signalisieren, dass hier ein fingierter ›Sprecher‹ das Wort ergreift.

Allerdings zeigt »Ein Ball in Paris« – auch aufgrund seines journalistischen Charakters und Anliegens – die Grenzen von Hempfers Konzept der ›Performativi-

19 In seinem Überblick zu Fiktionssignalen referiert Zipfel mit Blick auf die ›Situierungen des Erzählakts‹ eine ähnliche Position von Dorrit Cohn; auch diese »sieht im simultanen Erzählen, das heißt im Erzählen im Präsens, eine fiktionsspezifische Erzählform« (Zipfel 2014, 114).

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

tätsfiktion‹ auf.[20] Denn im journalistischen Kontext, in dem das Gedicht erscheint, signalisiert die simultane Darstellung keineswegs notwendig Fiktionalität – was im Übrigen noch heute gilt, denkt man an szenisch angelegte Reportagen, bei denen keine Leserin und kein Leser auf die Idee kommen würde, die inszenierende Schreibweise lege eine fiktionale Darstellung nahe, im Gegenteil: Die nicht immer, aber doch regelmäßig auch durch das Präsens re-inszenierte Anwesenheit des Reporters vor Ort, seine Augenzeugenschaft, gilt im Rahmen der journalistischen Kommunikation als Authentifizierungstechnik.

Nun sind die journalistischen Textsorten und damit die entsprechenden Rezeptionskonventionen um 1850, als Fontanes Gedicht erscheint, noch nicht auf eine Weise etabliert, wie dies im zwanzigsten Jahrhundert der Fall ist. Doch auch um 1850 ist die simultane Darstellung eine journalistische Lizenz. Anders gesagt: Im historischen Rezeptionskontext ist die Darstellungsweise *kein* Signal für Fiktionalität.

Diese These ist zu belegen. Knapp anderthalb Monate vor Fontanes Gedicht, am 21. März 1850, erscheint im *Morgenblatt* ein Bericht mit dem Titel »Die Flüchtlinge in London«. Der Text beginnt folgendermaßen:

> Märznebel umdüstern die große Stadt, was man hier Himmel nennt, ist eine graue Decke, die über den Dächern liegt und zum Zerschneiden einladet; ein Meteor, eine kleine runde Feuerkugel ohne Strahlen, in diese dichte Masse wie eingeschoben, heißt hier Sonne. ([anonym] 1850b, 269)

Die simultane Darstellungsweise wird auch nach dem atmosphärischen Einstieg fortgesetzt:

> Dort in der engen Straße in einem Zimmer des dritten Stockwerks sitzen acht italienische Flüchtlinge beisammen. Sie haben die Wohnung seit einer Woche nicht mehr verlassen, weil sie ihre Röcke versezt, um Brod dafür zu kaufen. Das Feuer in ihrem Kamin ist längst erloschen, ihre Tage sind kurz, denn es fehlt ihnen die Leuchte, sie auszudehnen, und ihre langen Nächte verlängern sich durch die Schlaflosigkeit des Hungers. ([anonym] 1850b, 269)

Nichts am detaillierten Bericht, der im Monatsregister des *Morgenblatts* zu den »Aufsätzen vermischten Inhalts« gezählt wird,[21] deutet darauf hin, dass hier eine

20 Wobei vor allem zu bemerken ist, dass Hempfer (2014) meines Erachtens zu schnell von ›Inszenierung‹ auf ›Fiktionalität‹ schließt. Überzeugender sind aus meiner Sicht Zymners Überlegungen zur *Textfiguration*, in denen es heißt: »Für den Fall aber, daß man es mit der Gestaltung einer Textfiguration des Autors zu tun bekommt, muß dies nicht von vornherein gegen die Faktualität des ›Gesagten‹ und die Authentizität des ›Sagens‹ sprechen« (Zymner 2009, 19).

21 Das Monatsregister ist im Halbjahrsband zur ersten Hälfte von 1850 (Morgenblatt 1850) nach Seite 308 eingebunden.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Rezeption gemäß der Institution ›Fiktionalität‹ angebracht wäre. Hier schreibt jemand, journalistisch, von der Realität. Gleiches gilt für Reiseberichte dieser Zeit, die ebenfalls mit der Technik der simultanen Darstellung arbeiten. Exemplarisch sei auf einen Bericht über Zürich aus den *Unterhaltungen am häuslichen Herd* verwiesen.[22]

Eine derartige simultane Darstellung ist zwar im journalistischen Kontext, soweit ich sehe, nicht die Regel, zahlreiche Berichte arbeiten mit späterer Darstellung. Aber sie ist in faktualen Texten möglich und insofern indifferent hinsichtlich der Differenz ›fiktional vs. faktual‹. Die Simultaneität der Darstellung in Fontanes Gedicht mag also als eine Technik der ›Inszenierung‹ wahrgenommen worden sein, ein eindeutiges Fiktionssignal ist sie nicht.

Eine solche Indifferenz bestimmter, häufig als starke Fiktionssignale gedeuteter Darstellungstechniken betrifft auch weitere Textphänomene – jedenfalls im Kontext der Zeitschriften der Jahrhundertmitte, für die verschiedentlich die »Unmöglichkeit der Trennung von Wahrheit, Faktualität, Bericht auf der einen und bloßer Wahrscheinlichkeit bzw. Fiktion auf der anderen Seite« (Günter 2008, 150) als charakteristisch benannt wurde.[23] Vor diesem Hintergrund verliert auch ein zweites Textphänomen aus Fontanes Gedicht, das aus heutiger Sicht als dezidiert fiktionale Technik gilt, im historischen Rezeptionskontext seinen Signalcharakter.

Gemeint sind jene Passagen, in denen das Gedicht mit »Einblick[en] in die Psyche Dritter« arbeitet, nach Zipfel das »am meisten besprochene Fiktionssignal« (Zipfel 2014, 112). In *Ein Ball in Paris* werden solche Einblicke im Zusammenhang mit dem Kaiserneffen, also mit Louis Napoléon, gewährt, der in zwei längeren Passagen aus der Menge der Ballbesucher herausgehoben wird, wobei punktuell auch Aussagen über innere Vorgänge getätigt werden (unter anderem »Der Kaiserneffe aber – klanglos hin / Zieht heut der Töne Macht an seinem Sinn«; »Du Kaiserneffe, der im Herzen still / Noch immer rechnet, *ob's nicht werden will?*«; Fontane 1850, [485] und 486).

Auch solche Darstellungstechniken sind um 1850, wenn sie nebenbei erfolgen, innerhalb faktualer Texte lizenziert. Ein längerer, im Grundduktus unterhaltend-berichtender Artikel aus den *Unterhaltungen am häuslichen Herd* etwa, der vom »Leben der Vornehmen in England« handelt, erzählt auf vergleichbare

22 »Wir gehen weiter, oben jene stattliche Gebäudereihe entlang und treten in den Garten des St.=Leonhard=Pfründnerhauses. Welch ein ganz anderes Bild! Nur ein Stückchen vom See glänzt herüber [...]« (Lampert 1859, 141).

23 Auch Helmstetter konstatiert, dass »die kategoriale Grenze zwischen Wirklichkeit und Fiktion – oder besser: zwischen journalistischem und literarischem Diskurs« in den Zeitschriften dieser Zeit »verwischt« werde (Helmstetter 1997, 254).

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Weise wiederholt aus einer nullfokalisierten bzw. multiperspektivischen Position heraus, zum Beispiel in der folgenden Passage, in der die Technik des Gedankenberichts angewendet wird (auch hier, nebenbei, in simultaner Darstellungsweise):

> Ein anderes Kammermädchen tritt, nachdem sie angeklopft hat, ins Zimmer und meldet, daß Myladys Wagen vorgefahren ist.
> »Er kann warten!« ruft Mylady. »Mary, helfen Sie Elisen nähen!«
> Und die beiden Kammerjungfern bringen mit fliegenden Händen den Anzug zu Stande. *Elise denkt dabei an den Brief, den sie heute von einer Landsmännin und früheren Schulfreundin empfangen.* [...] *Elise überlegt, ob sie dem Beispiel der Freundin nicht folgen solle* [...]. ([anonym] 1859, 139; meine Hervorhebungen, P. T.)

Bei Fontanes Gedicht kommt hinzu, dass sich im Laufe des Textes explizit ein deutendes und (auch im journalistischen Sinn) kommentierendes ›Ich‹ zu erkennen gibt, wodurch die Aussagen über die Vorgänge im Inneren des Kaiserneffen wie psychologisierende Zuschreibungen dieses ›Ich‹ wirken. Durch das ›Ich‹ als deutenden und kommentierenden Perspektivträger lassen sich darüber hinaus die inszenierten »Schattenbilder« (Fontane 1850, 486) legitimieren, mit denen das ›Ich‹ Szenen aus der Revolutionszeit imaginiert.

Sowohl die simultane Darstellung als auch die punktuelle Innensicht können, folgt man dieser Argumentation, innerhalb des historischen Rezeptionskontextes nicht als klare Fiktionssignale gewertet werden. Sie erweisen sich als indifferent, was den Status der Texte betrifft. Nicht berücksichtigt wurde bisher allerdings, dass es sich bei »Ein Ball in Paris« um ein ›Gedicht‹ handelt, verfasst in Versform, wohingegen die zur Relativierung des fiktionsindizierenden Charakters angeführten Beispiele in Prosa verfasst sind. Nun ist die Gedichtform, wie Zipfel (2001, 303–304) argumentiert hat, aus systematischer Sicht weder ein Hinweis auf Faktualität noch auf Fiktionalität. Diese *systematische* Aussage schließt jedoch nicht aus, dass die generische Form *historisch* mit spezifischen Rezeptionskonventionen verknüpft sein könnte. Es ist in diesem Sinne zu diskutieren, welchen Status ›Gedichte‹ im historischen Rezeptionskontext aufweisen.

4.2 Das ›Gedicht‹ im *Morgenblatt* um 1850 und in zeitgenössischen Poetiken

Um zunächst die für das *Morgenblatt* charakteristische Idee vom ›Gedicht‹ zu ermitteln, bietet es sich an, die redaktionellen Praktiken der generischen Einordnung zu untersuchen. Hier fällt als erstes auf, dass in den Ausgaben des *Morgenblatts* keine stabile Rubriken-Ordnung besteht. Allein die »Korrespondenz-Nachrichten« sind

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

als Rubrik fest etabliert und werden entsprechend stets, und jeweils am Ende der Ausgabe, durch eine eigene Überschrift angezeigt. Die anderen, vorderen Bereiche der Hefte versammeln hingegen ohne festes Schema unterschiedliche Textsorten und Genres. Eine generische Rubrizierung erfolgt dann erst in den Monatsregistern, die in dem mir vorliegenden Halbjahresband (siehe Morgenblatt 1850) jeweils nach der letzten Ausgabe eines Monats eingebunden sind. Neben den »Korrespondenz-Nachrichten« werden hier drei weitere Rubriken aufgeführt: »Gedichte«, »Erzählungen«, »Aufsätze vermischten Inhalts«.

Keine dieser Klassifikationen ist besonders einschlägig in jenen Systematiken um 1850, die – in populär konventionalisierter Form – etwa in den zahlreichen Poetiken und Rhetoriken oder Anthologie und Musterbüchern dieser Zeit verhandelt werden. Am deutlichsten bestimmt sind wohl noch die »Aufsätze«, die beispielsweise im *Lehrbuch des deutschen Prosastiles* von Friedrich Beck aus dem Jahr 1861 als Form der »reinen Kunstprosa« klassifiziert werden: In dieser Form werde ein »historisches oder rationales Thema in Kürze behandelt« (Beck 1861, 67). Insbesondere für den schulischen Gebrauch gibt es zudem diverse Mustersammlungen mit Aufsätzen, unter anderem von Hermann Kletke (1844). In jedem Fall ist in diesem Zusammenhang eindeutig, dass es sich bei einem ›Aufsatz‹ um eine faktuale Textsorte handelt.

Keineswegs so eindeutig ist der Status hingegen im Fall der »Erzählungen«, die in zeitgenössischen Poetiken in der Regel von den ›Poetischen Erzählungen‹ unterschieden werden, wobei vor allem. das Verskriterium den Unterschied macht. Dabei stellt die ›Erzählung‹, so Knüttell 1848 in seinem Lehrbuch *Die Dichtkunst und ihre Gattungen*, »in ungebundener Rede eine interessante Begebenheit dar, sei diese nun wirklich vorgefallen, oder auf eine den Erscheinungen des wirklichen Lebens entsprechende Weise erfunden« (Knüttell 1848, 151). Diese Status-Indifferenz zeigt sich auch bei den ›Erzählungen‹ im *Morgenblatt*, die auf eine für die Zeitschriftenliteratur in der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts typische Weise mit nur sehr schwachen Statussignalen ausgestattet sind. In vielen Fällen lässt sich am Text selbst erst aus einer dezidiert analytischen, teils recherche-gestützten Perspektive entscheiden, ob es sich um eine faktuale oder eine fiktionale ›Erzählung‹ handelt.

In diesem Umfeld der Statusunbestimmtheit stehen nun auch die Texte der Rubrik »Gedichte« des *Morgenblatts*. Prinzipiell folgt die Kategorisierung von Texten als ›Gedicht‹ dabei der allgemeinen Schematik der Poetiken, nach denen auch um 1850 zumeist noch all das als ›Gedicht‹ gelten kann, was in Versen verfasst ist – sei es nun ein episches, ein lyrisches, ein dramatisches, oder gelegentlich auch noch ein didaktisches Gedicht. Zugleich sind die im *Morgenblatt* als ›Gedicht‹ abgedruckten Texte in der Regel dem am ähnlichsten, was in den Poetiken unter der Bezeichnung ›lyrische Dichtung‹ diskutiert wird; Dramen gibt es

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

im *Morgenblatt* dieser Zeit keine, und nur einzelne ›Gedichte‹ stehen dem (dann allerdings sehr kurzen) ›Epos‹ nahe.

Die Rubrizierung im *Morgenblatt* liefert also, jedenfalls vor dem Hintergrund der generischen Ordnungen der Zeit, keine klaren Hinweise auf stabile Zuordnungen und in Folge dessen greifende Konventionen des Umgangs mit den einzelnen Exemplaren. In der Rubrik »Gedichte« begegnen denn auch sehr unterschiedliche Texte, etwa liebesliedhafte Formen von Justinus Kerner (1850) oder politische Kommentare zum Zeitgeschehen, wie »Deutschland an Straßburg« vom journalistisch umtriebigen Hermann Marggraff.

> Die Ketten, die mit Frankreich dich verschlungen,
> Du nennst sie sanft und zart gleich seidnen Schnüren (Mar[g]graff 1850, 566).[24]

Hinzu kommen im Kern deskriptiv angelegte Texte, wie das antikisierende »Aus der Glyptothek«.

> Seh' ich die jonischen hier, dort schlanke korinthische Säulen,
> Auf dem gebreiteten Grund mächtiger Stufen erhöht ([anonym] 1850a, [13])

Dabei zeigen gerade die politisch kommentierenden und die deskriptiven Verstexte, dass die *Morgenblatt*-Rubrik »Gedichte« selbstverständlich auch die Möglichkeit faktualen ›Sprechens‹ umfasst. Auch die Form von Fontanes »Ein Ball in Paris« kann insofern im historischen Rezeptionskontext nicht als Signal für eine bestimmte Statuszuschreibung gelten.

Dennoch ist die Versform nicht unerheblich. Zwar markiert sie keinen spezifischen Status der ›Rede‹ bzw. des ›Sprechers‹, sie muss jedoch im Kontext des *Morgenblatts* insgesamt als eine *seltene* Form gewertet werden. In den 155 Ausgaben des ersten Halbjahresbandes 1850 erscheinen bloß 16 Gedichte; einige davon erstrecken sich über mehrere Ausgaben, sodass in insgesamt 20 Ausgaben Gedichte abgedruckt sind, also in etwas mehr als 12% aller Ausgaben. Zählt man lediglich die Seiten, auf denen Gedichte erscheinen, dann zeigt sich ein noch deutlicheres Bild der Seltenheit der als ›Gedicht‹ rubrizierten Form: Nur auf 38 der 620 Seiten des ersten Halbjahresbandes, also auf knapp 6% der Seiten, finden sich Gedichtverse.

Es ist davon auszugehen, dass diese Seltenheit der Form mit einer, und sei es diffusen, Semantik einhergeht, dass also allein das von der Versform geprägte

24 Das Gedicht erschien mit dem in Klammern gesetzten, in Form eines Untertitels gestalteten Zusatz: »Bei der Nachricht von der beschlossenen Errichtung eines Denkmals zum Gedächtniß der Einverleibung in Frankreich.«

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Layout eines Gedichts bestimmte Vorstellungen und Erwartungen hervorrief. Einen Hinweis auf diese Semantik des Gedichts im *Morgenblatt* um 1850 liefert die Neujahrsausgabe.

Zu Beginn dieser Ausgabe bringt das *Morgenblatt* einen prosaischen Text der Redaktion (bzw. des Redakteurs Hermann Hauff) »Zum Antritt des Jahres 1850«, der zum erheblichen Teil aus einer Begründung dafür besteht, dass die Neujahrsausgabe *nicht*, wie gewohnt, von einem Gedicht eröffnet wird. Da dieser programmatische Text so etwas wie das implizite generische Konzept des Gedichtes im *Morgenblatt* dieser Zeit verhandelt, sei der entsprechende Textteil – es ist der Anfang – etwas länger zitiert:

> Bisher trat höchst selten der Jahreswechsel ein, ohne daß er den Lesern dieser Blätter irgend einen wohlgemeinten poetischen Neujahrsgruß und Wunsch gebracht hätte. Fast immer war freiwillig oder aufgefordert einer unserer dichterischen Freunde zur Hand, der in den ersten Spalten des frischen Jahrgangs auf seiner Leier ein Stück spielte, in dem sich an die heitere oder ernste Musterung des abgelaufenen das Horoskop des angetretenen Jahres knüpfte. Wenn wir dießmal dieser Sitte untreu werden, so rechnen wir nicht allein auf die Nachsicht, sondern fast auf den Dank der Leser.
> Es ist wohl keiner, der nicht in diesen lezten Stunden eines bedeutungsschweren Jahres mit doppeltem Ernste die Summe unseres öffentlichen Jammers und die Wechselfälle des eigenen kleinen Schicksals überrechnete. Da müßte es ihn fast widrig berühren, wenn ihm einer am Neujahrstag das Elend, das er mit angesehen und selbst erlebt, in schweren Spondäen noch einmal vorwöge, oder in tanzenden Daktylen es ihm auszureden suchte. [...] Armer Poet, der mit der längst entbehrten, neuerdings kaum vermißten Gabe des wahrhaft Schönen sich zu einer Zeit an die Straße sezte, wo Alles mit zerstreuten Blicken daran vorüber eilte! Unsere Besorgniß war ungegründet; dagegen wäre es uns nicht schwer geworden, einen gebildeten, in einer der gangbaren Stylarten wohlgeübten Leierspieler aufzutreiben, der seine lyrische Walze auf Uhlands sinnig gravitätische Tonweise gestellt hätte, oder aber auf die pathetisch gezwungene Freiligraths, oder auf die bittersüß spöttische Heines. Jedenfalls wären wir im Stande gewesen, den Lesern ein braves Gedicht zuzusichern, wenn nur nicht zu allen Zeiten mit den braven Gedichten so wenig herausgekommen wäre, als in den lezten Jahren in unserer Oeffentlichkeit mit den bloß braven, selbst edeln Männer.
> Der Poet, dem wir das Wort gegeben hätten, wollte er gut brüllen, mußte schaudernd die mit Blut und Thränen beschriebenen Blätter unserer nächsten Vergangenheit vor uns aufrollen und aus der geballten Wortwolke Blitze zucken lassen, die Alles niederschmetterten, was der deutschen Freiheit und Einheit hemmend entgegentritt [...]. (H[auff] 1850, [1])

Die Gedichtform wird von Hauff als eine politische verhandelt. Das Gedicht als literarisches, vor allem aber als publizistisches Format wird mit der politischen Situation Neujahr 1850 gekoppelt. Verworfen werden im Zuge dessen diverse Optionen der öffentlichen Rede in Gedichtform, wobei diese summarisch unter der Bezeichnung »brave[ ] Gedichte[ ]« zusammengefasst sind. Angesichts der aktuellen, postrevolutionären Situation wird diesen ›braven Gedichten‹ die Wirkmacht abgesprochen. Ihnen entgegengestellt wird ein Typus des Gedichts, der –

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

die »nächste[ ] Vergangenheit« thematisierend – mit wütendem Engagement (»brüllen«, »aus der geballten Wortwolke Blitze zucken lassen«, »Alles niederschmetter[n]«) politisch Position bezieht.

Diese politische Semantisierung der Form ›Gedicht‹ lässt sich als Teil des historischen Rezeptionskontextes begreifen. Ein Gedicht, das in den folgenden Ausgaben des *Morgenblattes* erscheint, muss die von der Redaktion artikulierten, hehren Erwartungen zwar nicht notwendig erfüllen; doch diese stehen als Maßstab im Raum, zumal bei einem Gedicht, das sich, wie »Ein Ball in Paris«, der »nächsten Vergangenheit« annimmt. Insofern liegt es nahe, dass Fontanes Gedicht als eine Form des – redaktionell akzeptierten – politischen Sprechens eines engagierten Subjekts wahrgenommen wurde. Für die spätere, literaturwissenschaftliche Rezeption ist eine solche Einordnung auch belegt: Das ›Ich‹ in Fontanes Gedicht erfülle »die Aufgabe einer kritischen Sonde zur Erkenntnis der Gesellschaft um 1850«, es erweise sich als »kritisch, mahnend«, als »zeitgeschichtliche[s] Gewissen gleichsam« (Hasubek 2001, 61), urteilt Peter Hasubek in seiner Interpretation, und das sogar, ohne dass der entschieden politisierte Gedichtbegriff des *Morgenblatts* (das als Publikationsort nicht berücksichtigt wird) dabei eine Rolle spielt.

Im historischen Rezeptionskontext des Erscheinens im *Morgenblatt* 1850 liefert die Gedichtform von »Ein Ball in Paris« keine grundsätzlichen Hinweise auf einen spezifischen Status des Adressanten. Wo sie als seltene Form überhaupt Verwendung findet, wird sie vielmehr im Kontext der Forderung nach einem politischen ›Sprechen‹ im Gedicht wahrgenommen. Vom Adressanten eines solchen Gedichtes war die politische Stellungnahme gefragt. Das führt nicht notwendig dazu, dass der historische Leser von »Ein Ball in Paris« den Adressanten mit dem Autor Fontane identifiziert. Es ist aber davon auszugehen, dass Gedichte mit politischen Themen in dieser historischen Situation und in diesem publizistischen Umfeld als authentische Kommentare zur Gegenwart begriffen wurden. Selbst wenn sie gewissermaßen journalistisch ›inszeniert‹ waren.

Dieses Argument lässt sich noch einmal schärfen, wenn man einbezieht, welches allgemeine Verständnis vom Adressanten eines lyrischen Gedichts in den Diskussionen um 1850 vertreten wurde. Denn tatsächlich gehen die – späterhin vielgeschmähten – populären Definitionen der lyrischen Dichtung im neunzehnten Jahrhundert nahezu stets davon aus, dass die Lyrik jene Dichtungsart ist, in der der Dichter (über sich) selbst ›spricht‹: »Das Objekt der Darstellung im lyrischen Gedichte sind die selbsteigenen *Gefühle* des Dichters« (Dieckhoff 1832, 181) ist im *Handbuch der Poetik für Gymnasien* von 1832 zu lesen; im *Lehrbuch der Poetik* heißt es drei Jahre später: »Der Lyriker spricht sein Gefühl, sein Inneres aus« (Uschold 1835, 46); »Alle lyrischen Dichtungsarten kommen darin überein, daß sie der Ausdruck eines selbstständigen Gefühls des Dichters sind« (Pablasek

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

1848, 16), definiert 1848 die *Deutsche Poetik*; der lyrische Dichter stelle »seine Person, *sich als Subjekt*, in den Vordergrund«, bestimmt 1860 das *Lehrbuch der Poetik* (Koepert 1860, 118).

Dabei wird in der Regel durchaus die Möglichkeit erwogen, dass der Dichter nicht selbst ›spricht‹, sondern eine ›Sprecher‹-Figur erfindet, dass es also (um die oben vorgeschlagene, an Zymner angelehnte Unterscheidung aufzugreifen) *auktoriale* und *personale* Gedichte gibt.[25] Diese Option eines erfundenen Gedicht-Adressanten, einer lyrischen Persona, ist aber in den Poetiken stets eine nachgeordnete. Als *default*-Modus des lyrischen Gedichts gilt, dass darin der Dichter selbst ›spricht‹ – primär über seine eigenen ›Gefühle‹, in anderer Variante auch über seine Gedanken, Ansichten, Wahrnehmungen, seinen Blick auf die Welt: wie Fontane in »Ein Ball in Paris«.

5 Resümee

Die zurückliegenden Ausführungen haben eine Reihe von Argumenten zusammengetragen, die es meines Erachtens sinnvoll erscheinen lassen, dass im historischen Rezeptionskontext, der mit dem Zeitschriftenabdruck von »Ein Ball in Paris« gegeben war, eine zeitgenössische Leserin, ein Leser davon ausging, dass Fontane der ›Sprecher‹, der Adressant des Gedichtes ist. Die Anwesenheit des Autors vor Ort musste als möglich gelten, potenzielle Fiktionssignale hatten im Zeitschriftenkontext keine Signalfunktion, der Leser war durch die Publikationspolitik der *Morgenblatt*-Redaktion eingestimmt auf Gedichte mit politischen Stellungnahmen, wobei ihm lyrische Gedichte, im Sinne der poetologischen Diskussion dieser Zeit, grundsätzlich als ›Rede‹ ihres Autors galten. – Vor diesem Hintergrund, angesichts dieses historischen Rezeptionskontextes, halte ich es für unwahrscheinlich, dass eine Leserin bei der Lektüre eine zusätzliche Kommunikationsinstanz in Form eines fingierten Adressanten ansetzt. Autor und Adressant des Gedichts im *Morgenblatt* war »Th. Fontane«, so die Angabe am Ende des Abdrucks.

Der zurückliegende Versuch, am Beispiel von Fontanes Gedicht die Wahrscheinlichkeit historischer Statuszuschreibungen zu rekonstruieren, basiert auf einem Verständnis von »Ein Ball in Paris« als journalistischem Gedicht mit einem gerade nicht biographisch konturierten ›Sprecher‹, sondern einem ›publizisti-

25 Vgl. z. B.: »Sodann giebt es auch lyrische Gedichte, in welchen der Dichter nicht seine eigenen Gefühle schildert, sondern eine andere, entweder wirkliche oder fingirte Person, in deren Geist und Lage er sich hineindenkt, Gefühle aussprechen läßt« (Kleinpaul 1856, 137).

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

schen Subjekt‹ als Kommunikationsinstanz, als Adressant. Nicht nur in der lyrikologischen Diskussion des zwanzigsten und einundzwanzigsten Jahrhunderts, auch in den Poetiken des neunzehnten Jahrhunderts werden solche Gedichte in der Regel nur nebenbei thematisiert. In dieser Hinsicht gilt, auch über das neunzehnte Jahrhundert hinaus, was Robert Prutz 1845 in seiner Schrift über *Die politische Poesie der Deutschen* festgestellt hat, dass nämlich die politische Dichtung von den ›Ästhetikern‹ weitgehend ignoriert wird:

> Denn nach der Meinung dieser Partei ist die Dichtung göttlicher Natur, ihr Reich ist nicht von dieser Welt, sie ist der Friede, die Harmonie, der selig unbefangene Genuß des Schönen; was hätte sie also zu theilen mit den irdisch vergänglichen, den feindseligen und häßlichen Erscheinungen der Tagesgeschichte? (Prutz 1845, 254)

Eingreifende, die ›Tagesgeschichte‹ darstellende und kommentierende Gedichte hatten in den Poetiken keinen Ort. Allein in der meist an den Rand des künstlerischen Ausdrucks gedrängten Kategorie des ›Gelegenheitsgedichts‹[26] war Platz für sie. Insofern verwundert es nicht, dass *Ein Ball in Paris*, das Fontane in der ersten Auflage seiner *Gedichte* noch ohne jede Rubrizierung abdrucken ließ, in späteren Auflagen unter die »Gelegenheits-Gedichte« geordnet wurde. Dass Fontane es zudem, wie einleitend erwähnt, um die Angabe »(Dezember 1849)« ergänzt und damit die konkrete, zeitgeschichtliche Referenz markiert, fügt sich in diese Deutung von *Ein Ball in Paris* als journalistisches Gelegenheitsgedicht, das – gemäß der Logik des Journalismus, in dem sich Fontane gerade zu etablieren versucht – ohne die historische Gelegenheit des Pariser Balls, ohne das Bedürfnis nach und die publizistische Möglichkeit des Autors zur politischen Stellungnahme sowie ohne die redaktionell proklamierte Politisierung der Gedichtform sicher nicht entstanden, nicht publik geworden wäre.

* * *

Selbst wenn die im Zurückliegenden entwickelte Argumentation überzeugend dargelegt haben sollte, dass die Aussage »Fontane ist der Adressant von *Ein Ball in Paris*« in einer gewissen, die historische Situation rekonstruierenden Hinsicht Sinn ergibt, ist abschließend noch einmal die Aufwendigkeit und Interpretationsabhängigkeit der Argumentation hervorzuheben. Beides halte ich keineswegs für

26 »[W]enn irgend ein Vorfall zur bloßen Veranlassung für den Dichter wird, *sich* darin oder darüber zu äußern«, läge ein Gelegenheitsgedicht vor, so beispielsweise Günther (1845, 38); wobei zugleich gilt: »die wenigsten Gedichte aber, welche einer bestimmten Gelegenheit ihre Entstehung danken, haben zugleich dichterischen Werth« (Buchner 1863, 58).

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

zufällig, also nicht allein dem konkreten Fall dieses Fontane-Gedichts geschuldet. Im Gegenteil, mir scheint (und dies wäre in weiteren Studien zu prüfen), dass es für die Lyrik insgesamt weder charakteristisch ist, dass sie ›auktorial‹, noch, dass sie ›personal‹ vermittelt wird. Die lange Geschichte der lyrikologischen Diskussion über den ›Sprecher‹ des Gedichts legt vielmehr die Vermutung nahe, dass konstitutiv für den ›Sprecher‹ eines Gedichts dessen Unter-, wenn nicht Unbestimmtheit sein könnte.

Am Ende hätte dann vielleicht doch Käte Hamburger Recht, die in der *Logik der Dichtung* auf die »Variabilität und Unbestimmtheit« des ›Ichs‹ im Gedicht als »ein weiteres die lyrische von der nicht-lyrischen Aussage unterscheidendes Strukturkriterium« hingewiesen hat, wobei »zu dem Unbestimmtheitscharakter auch die Differenz oder Identität zwischen dem lyrischen Ich und dem Dichter-Ich gehört« (Hamburger 1977, 249). Gerade für eine eigenständige Lyrikologie, die sich auch von der narratologischen Lyriktheorie emanzipieren will, könnte dieses Theorem von der prototypischen Unbestimmtheit der lyrischen ›Stimme‹ von Bedeutung werden.

Literaturverzeichnis

[anonym]. »Aus der Glyptothek«. *Morgenblatt für gebildete Leser* 44.4 (4. Januar 1850a): [13]–15.

[anonym]. »Flüchtlinge in London« [1. Teil]. *Morgenblatt für gebildete Leser* 44.68 (21. März 1850b): 269-270.

[anonym]. »Das Leben der Vornehmen in England« [1. Teil]. *Unterhaltungen am häuslichen Herd* [N. F.] 5.9 (1859): 136–140.

Beck, Friedrich. *Lehrbuch des deutschen Prosastiles für höhere Unterrichts-Anstalten, wie auch zum Privatgebrauche.* München: E. A. Fleischmann, 1861.

Bers, Anna und Peer Trilcke. »Lyrik und *Phänomene des Performativen*. Problemaufriss, theoretische Perspektiven und Vorschläge zu einer künftigen Terminologie«. *Phänomene des Performativen in der Lyrik. Systematische Entwürfe und historische Fallbeispiele.* Hg. Anna Bers und Peer Trilcke. Göttingen: Wallstein, 2017. 9–58.

Berbig, Roland. *Theodor Fontane Chronik.* 5 Bde. Projektmitarbeit 1999–2004: Josefine Kitzbichler. Berlin: de Gruyter, 2010.

Berbig, Roland. *Theodor Fontane im literarischen Leben. Zeitungen und Zeitschriften, Verlage und Vereine*. Mitarbeit: Bettina Hartz. Berlin: de Gruyter, 2000.

Borkowski, Jan und Simone Winko: »Wer spricht das Gedicht? Noch einmal zum Begriff ›lyrisches Ich‹ und zu seinen Ersetzungsvorschlägen«. *Lyrische Narrationen – narrative Lyrik. Gattungsinterferenzen in der mittelalterlichen Literatur*. Hg. Hartmut Bleumer und Caroline Emmelius. Berlin: de Gruyter, 2011. 43–77.

Brecht, Bertolt. »Aus allem etwas machen«. *Sinn und Form* 1.5 (1949): 103.

Brecht, Bertolt. »Kurzer Bericht über 400 (vierhundert) junge Lyriker«. *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe.* 21. Bd. *Schriften 1: Schriften 1914–1933.* Bearb. Werner Hecht. Berlin, Weimar: Aufbau und Suhrkamp, 1992. 191–193.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Brecht, Bertolt. *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. 15. Bd. *Gedichte 5: Gedichte und Gedichtfragmente. 1940-1956*. Bearb. Jan Knopf und Brigitte Bergheim. Berlin: Aufbau und Suhrkamp, 1993.

Brecht, Bertolt. *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. 29. Bd. *Briefe 2*. Bearb. Günter Glaeser. Berlin: Aufbau und Suhrkamp, 1998.

Buchner, Wilhelm. *Deutsche Dichtung. Die Lehre von den Formen und Gattungen derselben. Ein Leitfaden für Realschulen, höhere Bürger- und Töchterschulen*. Essen: G. D. Bädeker, 1863.

Burdorf, Dieter. *Einführung in die Gedichtanalyse*. 3. Aufl. Stuttgart: Metzler, 2015.

Dg. [das heißt vermutlich Georg Bernhard Depping]. »[Korrespondenz-Nachrichten] Paris, December« [1. Teil]. *Morgenblatt für gebildete Leser* 44.1 (1. Januar 1850): 4.

Dieckhoff, Bernard. *Handbuch der Poetik für Gymnasien*. Münster: Theissingsche Buchhandlung, 1832.

Fischer, Carolin. *Der poetische Pakt. Rolle und Funktion des poetischen Ich in der Liebeslyrik bei Ovid, Petrarca, Ronsard, Shakespeare und Baudelaire*. Heidelberg: Winter, 2007.

Fontane, Th[eodor]. »Ein Ball in Paris«. *Morgenblatt für gebildete Leser* 44.122 (22. Mai 1850): [485]–486.

Fontane, Theodor: *Gedichte* [1. Aufl.]. Berlin: Carl Reimarus, 1851.

Fontane, Theodor: *Gedichte*. 2., vermehrte Aufl. Berlin: Wilhelm Hertz, 1875.

Fontane, Theodor: *Große Brandenburger Ausgabe. [2. Abteilung] Gedichte*. 1. Bd. *Gedichte (Sammlung 1898). Aus den Sammlungen ausgeschiedene Gedichte*. Hg. Joachim Krueger und Anita Golz. 2. Aufl. Berlin: Aufbau, 1995.

Günter, Manuela. *Im Vorhof der Kunst. Mediengeschichten der Literatur im 19. Jahrhundert*. Bielefeld: transcript, 2008.

Günther, Friedrich Joachim. *Die Poetik (Nach Hegel's Ästhetik). Für Gymnasien*. Halle: Buchhandlung des Waisenhauses, 1845.

Hamburger, Käte. *Die Logik der Dichtung*. 3. Aufl. Stuttgart: Klett-Cotta, 1977.

H[auff], H[ermann]. »Zum Antritt des Jahres 1850« [1. Teil]. *Morgenblatt für gebildete Leser* 44.1 (1. Januar 1850): [1]–3.

Hasubek, Peter. »Ein Ball in Paris«. *Gedichte von Theodor Fontane. Interpretationen*. Hg. Helmut Scheuer. Stuttgart: Reclam, 2001. 49–64.

Helmstetter, Rudolf. *Die Geburt des Realismus aus dem Dunst des Familienblattes. Fontane und die öffentlichkeitsgeschichtlichen Rahmenbedingungen des Poetischen Realismus*. München: Fink, 1997.

Hempfer, Klaus W. *Lyrik. Skizze einer systematischen Theorie*. Stuttgart: Franz Steiner, 2014.

Kerner, Justinus. »Verse von Justinus Kerner«. *Morgenblatt für gebildete Leser* 44.39 (14. Februar 1850): [153].

Kleinpaul, Ernst. *Die Lehre von den Formen und Gattungen der deutschen Dichtkunst. Für höhere Lehranstalten, sowie zum Selbstunterricht*. 3. Aufl. Barmen: W. Langewiesche, 1856.

Kletke, Hermann (Hg.). *Deutsche Aufsätze […] nebst Anmerkungen und Aufgaben. Für die oberen Classen höherer Bildungsanstalten wie auch zum Selbststudium*. Berlin: Carl Friedrich Amelang, 1844.

Knopf, Jan. *Bertolt Brecht*. Stuttgart: Reclam, 2000.

Knüttell, August. *Die Dichtkunst und ihre Gattungen. Ihrem Wesen nach dargestellt und durch eine nach den Dichtungsarten geordnete Mustersammlung erläutert. Mit Rücksicht auf den Gebrauch in Schulen*. 2. Aufl. Breslau: Gratz, Barth und Comp., 1848.

Koepert, Hans Hugo Hermann. *Lehrbuch der Poetik. Für Unterricht und Selbststudium*. Leipzig: Arnoldische Buchhandlung, 1860.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Köppe, Tilmann. »Die Institution Fiktionalität«. *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hg. Tobias Klauk und Tilmann Köppe. Berlin: de Gruyter, 2014a. 35–49.
Köppe, Tilmann. »Fiktionalität in der Neuzeit«. *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hg. Tobias Klauk und Tilmann Köppe. Berlin: de Gruyter, 2014b. 419–439.
Lampert, Friedrich. »Zürich«. *Unterhaltungen am häuslichen Herd* [N. F.] 5.9 (1859): 140–142.
Mar[g]graff, Hermann. »Deutschland an Straßburg«. *Morgenblatt für gebildete Leser* 44.142 (14. 6. 1850): [565]–566.
Martínez, Matías. »Das lyrische Ich. Verteidigung eines umstrittenen Begriffs«. *Autorschaft. Positionen und Revisionen*. Hg. Heinrich Detering. Stuttgart: Metzler, 2002. 376–389.
Mellmann, Katja und Marcus Willand. »Historische Rezeptionsanalyse. Zur Empirisierung von Textbedeutungen«. *Empirie in der Literaturwissenschaft*. Hg. Philip Ajouri, Katja Mellmann und Christoph Rauen. Münster: Mentis, 2013. 263–281.
Morgenblatt für gebildete Leser. [1. Halbjahr] 44 (1850). http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10531742-0. Digitalisat des MDZ München. (4. Oktober 2016).
Nürnberger, Helmuth. »Theodor Fontane: Leben und Persönlichkeit«. *Fontane-Handbuch*. Hg. Christian Grawe und Helmuth Nürnberger. Stuttgart: Alfred Kröner, 2000. 1–102.
Parker, Stephen R. und Matthew Philpotts. *»Sinn und Form«. The Anatomy of a Literary Journal*. Berlin: de Gruyter, 2009.
Pablasek, Matthias. *Deutsche Poetik oder Lehre vom Silbenmaße, vom Versbau und von den Dichtungsarten*. Wien: Friedrich Beck, 1848.
Petzold, Jochen. *Sprechsituationen lyrischer Dichtung. Ein Beitrag zur Gattungstypologie*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2012.
Prutz, Robert Eduard. *Die politische Poesie der Deutschen. (Aus Prutz's Taschenbuch)*. Leipzig: Otto Wigand, 1845.
Strobel, Jochen. *Gedichtanalyse. Eine Einführung*. Berlin: Erich Schmidt, 2015.
Uschold, Johann Nepomuk. *Lehrbuch der Poetik. Für Gymnasien bearbeitet. Erster Theil*. München: Joseph Lindauer, 1835.
Willand, Marcus. *Lesermodelle und Lesertheorien. Historische und systematische Perspektiven*. Berlin: de Gruyter, 2014.
Zipfel, Frank. *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Berlin: Erich Schmidt, 2001.
Zipfel, Frank. »Fiktionssignale«. *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hg. Tobias Klauk und Tilmann Köppe. Berlin: de Gruyter, 2014. 97–124.
Zymner, Rüdiger. *Lyrik. Umriss und Begriff*. Paderborn: Mentis, 2009.
Zymner, Rüdiger. »Begriffe der Lyrikologie«, im vorliegenden Band, 2019, S. 25–50.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Claudia Hillebrandt

Figur und Person im Gedicht

Zum Stand der lyrikologischen Figurenforschung und zur Funktion von Figuren in lyrischen Gebilden

In der Erzählforschung wird die Frage »Wer spricht?« in einem ganz spezifischen Sinne gestellt: Sie dient Gérard Genette in Verbindung mit der Frage »Wer sieht?« bekanntermaßen dazu, zwischen Erzähl- und Fokalisierungsinstanzen differenzieren zu können (vgl. Genette 1998, 132). Die Frage »Wer spricht« zu stellen hat in der Erzählforschung also dazu gedient, die Formen der narrativen Vermittlung genauer fassen zu können. Von hier aus ergeben sich Verbindungslinien auch zur narratologischen Figurenforschung, denn die narrative Vermittlung des Geschehens ist oft von der spezifischen Perspektive einer Figur geprägt: Handelt es sich nicht um einen heterodiegetischen Erzähler, so sind es in der Regel – zumindest in fiktionalen Erzählungen – die Figuren, die sehen *und* sprechen.

Figuren finden sich aber nicht nur in im engeren Sinne narrativen Gattungen und Medienformaten, sondern selbstverständlich auch in Dramen, in bildkünstlerischen Darstellungen, mitunter in der Musik und eben auch in lyrischen Gebilden. Die transdisziplinäre Figurenforschung hat Figuren in Lyrik bisher allerdings wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Und auch die Lyrikforschung hat sich für Figuren bisher wenig interessiert: Im Kontext der Forschung zur Rollenlyrik oder zu den »Sprechinstanzen« werden allgemeinere Fragen der Figurenforschung höchstens *en passant* adressiert.

Dies überrascht insofern, als ›Figur‹ in der Lyrik – ähnlich wie in Erzähltexten – neben ›Person‹, ›Raum‹, ›Zeit‹ oder ›Adressant‹ *prima facie* eine wichtige Kategorie ist, die in vielen Gedichten wesentlich zur Bedeutungskonstitution beiträgt. Insofern erscheint es wünschenswert, zentrale Fragen der literaturwissenschaftlichen Figurenforschung nach Konstitution und Funktion von Figuren und nach den Interdependenzen zwischen Figuren und Adressanten auch in der Lyrikforschung zu stellen und nach Möglichkeit zu beantworten.

Der vorliegende Aufsatz möchte hierzu einen Beitrag leisten. Er gibt nach einem kurzen einführenden Abschnitt zum Figurbegriff (Abschnitt 1.) zum einen einen Überblick über den derzeitigen Stand der lyrikologischen Figurenforschung (Abschnitt 2.2. und 2.3.) und macht zum anderen Vorschläge, wie diese weiter vorangetrieben werden kann (Abschnitt 2.1. und 2.4.). Insbesondere wird dazu geprüft, welche Relevanz der Figur-Person-Unterscheidung in lyrischen Gebilden zukommt (2.1.) und welche Funktionen Figuren in Lyrik erfüllen (2.4.):

Open Access. © 2019 Claudia Hillebrandt, publiziert von De Gruyter. CC BY-NC-ND Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110520521-008
Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

(Ad 2.1.) Es wird argumentiert, dass bei der Lektüre von Lyrik häufiger als bei der von Erzähltexten die Entscheidung schwerfällt, ob es sich bei einem menschlich gestalteten Wesen um eine Person oder eine Figur handelt. Dies ist dadurch begründet, dass der Status eines lyrischen Gebildes als fiktional oder nicht fiktional häufig weniger leicht erkennbar ist als im Fall der meisten Erzähltexte. Die Relevanz der Figur-Person-Differenz scheint darüber hinaus für das Verständnis einer ganzen Reihe lyrischer Gebilde auch geringer zu sein als bei der Lektüre von Erzählungen. Die in 2.1. vorgestellten Überlegungen beanspruchen Geltung nur für Lyrik, die in Gesellschaften hervorgebracht wurde, in denen eine Fiktionsinstitution besteht.

(Ad 2.4.) Die zweite These dieses Beitrags lautet, dass Figuren in lyrischen Gebilden häufig vorrangig dazu eingesetzt werden, symbolische Gehalte zu vermitteln, als Symptome kommunikativer Absichten wahrgenommen zu werden beziehungsweise auf den Artefaktcharakter von lyrischen Gebilden hinzuweisen. Die mannigfaltige Ausgestaltung der Figur als fiktives Wesen, die die Figurenmodelle der meisten Erzähltexte kennzeichnet und die in der Regel zu intensiver imaginativer Interaktion mit der Figur einlädt, ist in lyrischen Gebilden schon qua ihrer Kürze und Konzision seltener zu finden. Die Wahrnehmung der Figur als fiktives Wesen steht bei der Lektüre lyrischer Gebilde daher seltener im Vordergrund. Dies gilt allerdings wohl vor allen Dingen für Lyrik mit einem dezidierten Kunstanspruch.

Die beiden hier vorgestellten Thesen zur Figur-Person-Differenz und zur Funktion von Figuren in Lyrik werden exemplarisch anhand von deutschsprachigen lyrischen Texten der Neuzeit entwickelt. Sollten sie einleuchtend erscheinen, so müssen sie einerseits an einem größeren Korpus und andererseits an Korpora anderer Sprachen überprüft und gegebenenfalls differenziert werden.

1 Was ist eine Figur?

Die neuere literatur- und medienwissenschaftliche Figurenforschung bestimmt den Begriff der ›Figur‹ in Abhängigkeit von dem der ›Fiktion‹: Eine ›Figur‹ ist demzufolge von einem fiktionsinternen Standpunkt aus betrachtet eine Person, also ein Mensch oder ein menschenähnlich gestaltetes Wesen, innerhalb eines fiktionalen Mediums. Von einem fiktionsexternen Standpunkt aus lässt sie sich als menschlich oder menschenähnlich gestaltetes, kommunikativ konstruiertes Artefakt auffassen (vgl. Eder 2008, 61–130; Köppe und Kindt 2014, 115–120). Um menschlich oder menschenähnlich zu erscheinen, sollte die ›Figur‹ mindestens die Fähigkeit zum intentionalen Handeln aufweisen, eine Innen-Außen-Unter-

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

scheidung sowie die Unterscheidung transitorischer von stabilen Merkmalen ermöglichen (vgl. Jannidis 2004, 185–195).[1]

Da der Figurbegriff in Abhängigkeit von dem der ›Fiktion‹ bestimmt wird, ist es notwendig, auch die vorausgesetzte Fiktionstheorie anzugeben. Hier wird die sogenannte institutionelle Theorie der Fiktionalität herangezogen: Nach dieser Theorie wird ›Fiktionalität‹ als Institution, als regelgeleitete Praxis, konzipiert, die Produzenten und Rezipienten des fiktionalen Mediums als geteiltes Handlungswissen zur Verfügung steht (vgl. Lamarque und Olsen 1994; außerdem Gertken und Köppe 2009 und Köppe und Kindt 2014, 73–97). Die beiden für den Umgang mit Fiktionen einschlägigen Regeln lauten:

1. Stelle dir vor, was der Text besagt.
2. Schließe nicht von dem im Text Besagten auf die Wirklichkeit (vgl. Köppe und Kindt 2014, 73–80).

Der Vorteil institutioneller Fiktionstheorien liegt darin, dass sie den Begriff der Fiktion nicht über den der Fiktivität, die Existenz eines fiktiven Erzählers oder einer bestimmten Form der Sprechaktverwendung explizieren und damit ontologische und sprechakttheoretische Probleme, die sich aus diesen Bestimmungen ergeben, vermeiden (vgl. vertiefend Gertken, Köppe 2009). Fiktionssignale, die zum Beispiel in den Paratexten, aber auch über die Darstellung von Fiktivem im Text gegeben werden, erleichtern es zu erkennen, dass ein Text vor dem Hintergrund dieser Institution hervorgebracht wurde und rezipiert werden soll. Fehlen entsprechende Signale, kann es zu Missverständnissen bei der Rezeption kommen.

Für die Figurenforschung ergibt sich als Konsequenz aus der institutionellen Theorie der Fiktionalität: Einem menschlich gestalteten Wesen innerhalb eines fiktionalen Mediums darf erstens nicht ohne weiteres Hintergrundwissen der Status einer Person zugeschrieben werden, sondern nur der eines fiktiven Wesens. Von Figuren zu sprechen ist zweitens nur vor einem kulturellen Hintergrund sinnvoll, innerhalb dessen eine Fiktionsinstitution besteht.

Der hier vorgestellte Figurbegriff ist an kein bestimmtes Medium und keine bestimmte Gattung gebunden und kann daher auch in der Lyrikforschung herangezogen werden. Zu fragen ist daher nun: Welche generischen Besonderheiten ergeben sich vor dem Hintergrund des eben entwickelten transmedialen und transgenerischen Figurbegriffs für Figuren in lyrischen Gebilden?

1 Dieses letzte Kriterium muss man für lyrische Gebilde wohl dahingehend abschwächen, dass die Annahme plausibel erscheinen muss, die Figur habe sowohl stabile als auch transitorische Merkmale. Die Kürze der Texte erlaubt es oft nur sehr begrenzt, Eigenschaften von Figuren in dieser Hinsicht differenziert darzustellen.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

2 Lyrikologische Figurenforschung

›Lyrik‹ wird im vorliegenden Beitrag mit Rüdiger Zymner als »Repräsentation von Sprache als generisches Display sprachlicher Medialität und damit als generischer Katalysator ästhetischer Evidenz« bestimmt (Zymner 2009, 139–141; für andere neuere Begriffsbestimmungen von ›Lyrik‹ vgl. Burdorf 2015, 20–21; Hempfer, 2014, 68–70; Lamping 2000, 59–63; Müller-Zettelmann 2000, 64–155). Konstitutive Funktionen von Lyrik sind demnach, dass Sprache als Medium der Sinngenese vorgeführt und damit ästhetisch evidenter Sinn produziert beziehungsweise ästhetische Evidenz durch sinnliche Partizipation ermöglicht wird. Die Anzeige- und die Katalysatorfunktion bilden zusammen die *differentia specifica* für Lyrik. Dieser sehr voraussetzungsreiche Begriff kann hier nicht ausführlich erläutert werden. Wichtig sind für den hier vorliegenden Zusammenhang aber eine Reihe weiterer Parameter: Lyrik kann skriptural-visuell beziehungsweise vokal-auditiv vorliegen, fiktional oder nicht fiktional sein, literarisch oder nicht literarisch. Zymners Begriff schließt auch nicht-textförmige Gebilde mit ein, wie sie zum Beispiel in der Laut- oder der Konkreten Poesie zu finden sind.

Ein solcher Lyrikbegriff erlaubt es, Grade von Lyrizität zu bestimmen: Lyrische Gebilde, die diese Funktionen in geringerem Maße erfüllen, gelten dann als weniger lyrisch als solche, die dies deutlich erkennbar tun. Dementsprechend werden hier Balladen oder Versepen – Gattungen also, die eine anspruchsvolle narrative Struktur aufweisen[2] – nicht als Lyrik im engeren Sinne behandelt, auf die sich die folgenden Überlegungen vor allem bezieht. Figuren, die in Balladen oder Versepen vorkommen, lassen sich gewinnbringend mit den Mitteln der um metrische und rhetorische Verfahren erweiterten narratologischen Figurenforschung analysieren.

Mit Blick auf Lyrik im engeren Sinne ergeben sich aus Sicht der Figurenforschung im Kontrast zur Narratologie Besonderheiten 1. bei der Abgrenzung von Figur und Person (Abschnitt 2.1.), 2. im Hinblick auf das quantitative Vorkommen von Figuren (Abschnitt 2.2.), 3. bei den sprachlichen Verfahren der Figurenkonstitution und bei der Ausgestaltung der Figurenkonzepte (Abschnitte 2.3.). Figuren können als Adressanten auftreten, sodass die Figurenanalyse in diesem Fall mit

2 Eine Erzählung im minimalen Sinne wird dadurch konstituiert, dass zwei Ereignisse temporal geordnet und in mindestens einer weiteren Hinsicht, zum Beispiel kausal sinnhaft miteinander verknüpft werden (vgl. Köppe und Kindt 2014, 43). In diesem minimalen Sinne können auch die meisten lyrischen Gebilde als Erzählungen gefasst werden. Erzählungen in einem anspruchsvollen Sinne weisen zusätzlich noch Merkmale wie eine bestimmte Form der Ereignisreferenz, closure und tellability auf (vgl. ebd., 64). Diese Merkmale fehlen den meisten lyrischen Gebilden.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

der Analyse von Adressanten in lyrischen Gebilden zusammenfällt, wobei es alle die zuvor genannten Besonderheiten zur Figurenkonstitution zu beachten gilt (2.3.). Die Funktionen, die Figuren in Lyrik zukommen, weichen in der Tendenz von denen, die Figuren in Erzähltexten erfüllen, ab (2.4.).

2.1 Figur oder Person? – Probleme mit der Fiktionsgrenze

›Lyrik‹ und ›Fiktionalität‹ sind systematisch voneinander unabhängig bestimmbar: Der Begriff der ›Fiktion‹ wird ohne Bezug auf den der ›Lyrik‹ expliziert und umgekehrt. Dementsprechend können lyrische Gebilde fallweise fiktional sein oder auch nicht.[3] Figuren finden sich per definitionem nur in fiktionalen Gebilden. Für lyrische Gebilde ergeben sich damit zwei Probleme:

Da die Zuordnung ›fiktional‹ – ›nicht fiktional‹ für lyrische Gebilde in der Praxis häufig schwerer fällt als für Erzähltexte, kann es mitunter erstens unklar sein, ob es sich bei einem menschlichen Wesen innerhalb eines lyrischen Gebildes um eine Figur oder eine Person handelt. In Gottfried Benns *Menschen getroffen* beispielsweise ist aus den im Text selbst gegebenen Informationen nicht eindeutig ermittelbar, ob wir uns das erwähnte Fräulein Christian als Person oder als Figur vorstellen sollen:

> Ich habe Menschen getroffen, die,
> wenn man sie nach ihrem Namen fragte,
> schüchtern – als ob sie garnicht beanspruchen könnten,
> auch noch eine Benennung zu haben –
> »Fräulein Christian« antworteten und dann:
> »wie der Vorname«, sie wollten einem die Erfassung erleichtern,
> kein schwieriger Name wie »Popiol« oder »Babendererde« –
> »wie der Vorname« – bitte, belasten Sie Ihr Erinnerungsvermögen nicht! (Benn 1982, 473)

Die Unterscheidung ›fiktional‹ – ›nicht fiktional‹ kann darüber hinaus zweitens wenig relevant sein, wenn der Artefaktcharakter eines potentiell fiktionalen Kunstgebildes in den Vordergrund der Aufmerksamkeit rückt. Dies lässt dann auch die Figur-Person-Unterscheidung weniger relevant werden. Eine mitunter in der Lyrikforschung geäußerte These lautet, dass, weil dieser Wahrnehmungsmodus gegenüber lyrischen Gebilden häufiger eingenommen wird als gegenüber

3 Vgl. Zipfel 2011, 166 und 2001, 299–303 sowie Anderegg 1985, 123; Burdorf 1997, 164–170; Lamping 2000, 102–110; Zymner 2009, 10–20. Für eine neuere panfiktionalistische Gegenposition vgl. Hempfer 2014.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Erzähltexten, die Unterscheidung ›fiktional‹ – ›nicht fiktional‹ bei der Lektüre von Lyrik weniger relevant ist:

> Grundsätzlich ist es berechtigt, die Lyrik als diejenige Gattung anzusehen, in der die Fiktionalität, die Ebene fiktiver Figuren und Handlungen, eine geringere Bedeutung hat als in Epik und Dramatik. Das erklärt sich aus dem Eigengewicht, das sprachliche und bildliche Ausdrucksmittel in den meisten Gedichten haben: Gegenüber der Tendenz zur Verselbständigung der Ausdrucksformen und zur Selbstreflexivität des sprachlichen Gebildes kann die inhaltliche Dimension in den Hintergrund treten. (Burdorf 2015, 170)[4]

Trifft dies zu, würde diese Beobachtung auch die Figur-Person-Unterscheidung treffen: Menschliche Wesen würden dann in lyrischen Gebilden vorzugsweise anders wahrgenommen als in Erzähltexten (vgl. unten, Abschnitt 2.4.). Dies würde für das hier gegebene Beispiel bedeuten, dass es nicht nur schwer entscheidbar ist, ob Fräulein Christian nun eine Figur oder nicht doch eine Person ist, sondern dass diese Unterscheidung im Rahmen der Lektürekonventionen für Lyrik von geringem Interesse ist. Für das hier angeführte Beispiel erscheint diese Vermutung sehr plausibel: Fräulein Christian wird ja offensichtlich nur eingeführt, um mit ihrem rücksichtsvollen Verhalten als Beispiel zu fungieren für das »Sanfte und Gute«, das den Sprecher in Erstaunen versetzt und berührt (vgl. Benn 1982, 473). Und als künstlich hervorgebrachtes Artefakt passt die alltagsnahe Benennung und Beschreibung der Figur sich sehr gut in den vom späten Benn

4 Zipfel 2011 schließt diese Möglichkeit nicht aus, begegnet dem Vorschlag aber mit Zurückhaltung. Vgl. auch die Position von Anderegg: »Schließlich lassen sich neben den fiktionalen und den dezidiert nicht-fiktionalen Gedichten andere nennen – man denke etwa an die Gedankenlyrik, an die Gattung der Sprüche, aber auch an die sogenannten hermetischen Gedichte –, die sich einer solchen Zuordnung zu entziehen scheinen: Die Vorstellungen, die bei ihrer Lektüre evoziert werden, liegen jenseits der Trennung von fiktional und nicht-fiktional.« (Anderegg 1985, 123) Für Anderegg variiert die Relevanz der Fiktionalität also genrebezogen. Was es heißen soll, dass die Vorstellungen, die bei der Lektüre von Sprüchen, von Gedankenlyrik oder hermetischen Gedichten evoziert werden, jenseits der Trennung von fiktional und nicht-fiktional liegen, erscheint auf den ersten Blick allerdings wenig verständlich. Um nur ein Beispiel zu geben: Schillers *Spaziergang* ist, obwohl es sich um Gedankenlyrik handelt, auf der Ebene des Dargestellten klar fiktional. Die beschriebene Landschaft ist nicht identisch mit Schillers Spazierweg auf den Jenzig und wir sollen uns wohl nicht vorstellen, dass wir ähnlich wie der Spaziergänger im Text diesen Weg tatsächlich entlang spazieren können. Anders gesagt, müssen wir also erkennen, dass wir es hier mit einer fiktiven Landschaftsbeschreibung zu tun haben, die sich wiederum als eindeutiges Fiktionssignal auffassen lässt. Die mit dieser Beschreibung verknüpfte Kulturtheorie hingegen beansprucht Gültigkeit in der Wirklichkeit. Um die Elegie angemessen verstehen zu können, ist die Frage, ob und gegebenenfalls welche Schlüsse auf die Wirklichkeit der *Spaziergang* zulässt, also von zentraler Bedeutung.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

gepflegten parlando-Stil ein, der gerade im Vergleich mit der anderen deutschsprachigen Lyrikproduktion der Nachkriegszeit in seiner »kunstvollen Kunstlosigkeit« Aufmerksamkeit für sich beanspruchte (vgl. Dyck 2009, 151).

Anzunehmen ist allerdings mit Burdorf, dass die Relevanz der Figur-Person-Unterscheidung text- und gegebenenfalls auch kultur- und epochenspezifisch, nicht aber global gattungs- oder genrebezogen variiert.[5] So ist sie für das Verständnis eines Rollengedichtes oder eines lyrischen Textes, der der Erlebnislyrikkonvention folgt, durchaus nicht unwichtig,[6] in vielen anderen Fällen wie etwa im oben gegebenen Beispiel dagegen wohl von geringerer Bedeutung. Anders gesagt, wird hier angenommen, dass die Relevanz der Figur-Person-Unterscheidung für das Verständnis lyrischer Gebilde skalar variiert: Es ist immer möglich, sich die Frage zu stellen, ob ein menschliches Wesen innerhalb eines solchen Gebildes eine Figur oder eine Person ist, und in vielen Fällen auch, sie zu beantworten. Es kann aber fallweise für die Deutung der Menschendarstellung in Lyrik wenig wichtig sein zu wissen, wie die Antwort auf diese Frage ausfällt.

2.2 Figuren, Personen, Gegenstände – Zur quantitativen und qualitativen Relevanz der Kategorie ›Figur‹ in der Lyrikforschung

Im Vergleich mit Erzähltexten finden sich Figuren in lyrischen Gebilden vermutlich insgesamt weniger häufig. Hier wäre einerseits die Menge der nicht-fiktionalen Gedichte zu nennen, in denen menschliche Wesen als Personen präsentiert werden wie zum Beispiel in vielen Epitaphgedichten. Andererseits wären viele Beispiele aus der Konkreten oder der Lautpoesie anzuführen, aus der Subgattung der Dinggedichte oder viele poetologische Gedichte wie das folgende von Ernst Jandl:

5 Hinter der Problematik der Abgrenzung von ›Figur‹ und ›Person‹ scheint damit die Notwendigkeit auf, umfassend einschlägige kultur- und epochentypische Lektürekonventionen für Lyrik zu beschreiben, die es gerade angesichts der oft fehlenden paratextuellen oder textimmanenten Fiktions- und Nicht-Fiktionssignale erleichtern festzustellen, in welcher Weise zeitgenössische Leser auch jenseits der Erlebnislyrikkonvention mit den Texten und seinen Elementen wie zum Beispiel der Menschendarstellung umgegangen sind.

6 Die besondere Rezeption von Johann Wolfgang Goethes *Wandrers Nachtlied. Ein Gleiches* beispielsweise, das viele Leser zu Pilgergängen zum Wetterhäuschen auf dem Kickelhahn veranlasste, kann nur vor dem Hintergrund einer Relevanzunterstellung der Figur-Person-Unterscheidung durch die zeitgenössischen Leser erklärt werden, für die es eben von Bedeutung war anzunehmen, dass Goethe die geschilderte Erfahrung tatsächlich zu einer bestimmten Zeit an diesem Ort gemacht hatte (vgl. Segebrecht 1978).

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

als dieses

natürlich
können gedichte länger sein
als dieses (Jandl 2001, 88)

Figuren finden sich insgesamt zwar sehr häufig auch in lyrischen Gebilden. So fällt es zum Beispiel selbst bei einer auf den ersten Blick wenig anthropozentrischen Gattung wie der Naturlyrik schwer, Texte ausfindig zu machen, in denen keine menschliche oder menschenähnlich gestaltete Instanz zu erkennen ist – und das auch in Fällen klar fiktionaler Lyrik (vgl. zum Beispiel die Zusammenstellung in Bode 2012). Figuren stehen aber in lyrischen Gebilden weniger häufig im Mittelpunkt als in Erzähltexten, dienen häufiger als unspezifizierte Perspektivierungsinstanzen beziehungsweise *personae* (vgl. dazu auch Abschnitt 2.3.).[7]

Mitunter kann es auch stark deutungsabhängig sein, ob anthropomorphisierende Darstellungsverfahren im Hinblick auf einen Gegenstand diesen bereits als Figur konstituieren. So hat Winko für Rainer Maria Rilkes *Archaischer Torso Apollos* dargelegt, dass es von der vorausgesetzten Textinterpretation abhängt, ob die Anthropomorphisierungen, mit deren Hilfe der Torso beschrieben wird, diesem den Status eines menschenähnlichen Wesens verleihen oder nicht (vgl. Winko 2010, 224–226).

Diese Annahmen zu Unterschieden in der quantitativen Verteilung und qualitativen Valenz von Figuren in lyrischen Gebilden und in Erzähltexten müssen allerdings statistisch geprüft werden.

2.3 Figurenkonstitution, Figurenkonzepte, Figuren als Adressanten in Lyrik

Figuren können sprachlich auf verschiedene Weisen konstituiert werden – durch Lexeme mit der semantischen Eigenschaft ›Mensch‹, durch Namen, Pronomina, Verben, die mit menschlichen Akteuren verbunden werden, durch die Zuschreibung von mentalen Zuständen und anderes mehr (vgl. Jannidis 2004, 114). In lyrischen Gebilden werden Figuren häufig durch die Verwendung von Pronomina konstituiert und semantisch damit besonders schwach festgelegt (vgl. Burdorf

7 Dies gilt natürlich nicht für Texte, die das Alltagsverständnis des Lyrikbegriffs prägen, wie sie neuerdings beispielsweise von Hempfer als prototypisch lyrisch beschrieben worden sind. Laut Hempfer sind prototypisch lyrische Texte unter anderem durch eine Ich-Hier-Jetzt-Deixis charakterisiert, immer fiktional und damit figurenzentriert aufgebaut. Vgl. Hempfer 2014, 68.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

1997, 193; Winko 2010, 214–216; vgl. zur personalen Deixis in Lyrik auch Schiedermair 2004). Offensiv wird der deiktische, rein relationale Charakter dieser pronominalen Festlegungen zum Beispiel in Bertolt Brechts *Das erste Sonett* ausgestellt, dessen erstes Quartett hier zitiert sei:

> Als wir zerfielen einst in Du und Ich
> Und unsre Betten standen Hier und Dort
> Ernannten wir ein unauffällig Wort
> Das sollte heißen: ich berühre dich. (Brecht 1989, 185; Hervorhebungen im Original)

Der Tradition der Sonett- als Liebesdichtung folgend reicht es aus, die Rollen der beiden Partner durch die Personaldeixis mit Ich und Du festzulegen.

Die Vorstellungen von einer Figur, die durch die Merkmale eines Artefakts autorisiert werden, können unterschiedlich komplex ausfallen. Lyrische Texte tendieren qua ihrer im Vergleich mit den meisten Erzähltexten relativen Kürze einerseits zur Präsentation minimalistischer Figurenkonzepte. Im oben zitierten Sonett Brechts ist über die beiden Hauptfiguren nicht mehr bekannt, als dass sie einander zugetan sind, dass sie voneinander getrennt wurden und dass sie in einer Art Geheimsprache miteinander kommunizieren, um diese Trennung immerhin partiell aufzuheben. Das folgende Quartett und die beiden Terzette fügen diesen wenigen Informationen kaum Neues hinzu.

Qua eines konzisen Stils[8] oder mit Hilfe von Typisierungen zum Beispiel bei der Namensgebung können Figuren in Lyrik jedoch trotz der recht begrenzten Menge an Figureninformationen »reichhaltiger« gestaltet werden. Dies geschieht zum Beispiel, wenn in Brechts Sonett mittels der Wiederaufnahme der Sonettstruktur auch der thematische Rahmen der Liebesdichtung mit den zugehörigen Handlungsrollen adaptiert wird. Hier wird also ein genretypisches Figurenschema verwendet, um die Figurenkonzepte zu entwickeln. Anders gesagt, wird die Personaldeixis nicht nur durch den Ko-Text spezifiziert, sondern auch durch den Gattungsbezug. Auch andere als gattungsinhärente Schemata können vorkommen. In Thomas Klings *denkender bäcker* dient die Berufsbezeichnung dazu, die Figur über ihre Funktion und das Handlungsschema der Tätigkeit in der Backstube schon eingangs im Titel typisiert zu umreißen, vor diesem Hintergrund das Sprach- und Kunstbewusstsein dieser spezifischen Bäckerfigur ironisch-augenzwinkernd hervorzuheben und damit das aufgerufene Schema gleich auch wieder zu konterkarieren:

8 Zum Begriff der ›Konzision‹ vgl. Zymner 2009, 79.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

der knetende bäcker denkt so
ers kennt und benutzt und empfindet:
geschmeidigkeit beim kneten.

das denkt er knetend immer.
denkend knetet er dies wort wobei
er *stoßn* STOSSN denkn muß. (Kling 1991, 159; Hervorhebungen im Original)

Lyrische Gebilde tendieren also dazu schematisierte Figurenkonzepte in Standardsituationen zu präsentieren (vgl. Winko 2010; zu verschiedenen Typen von Figuren-Schemata Jannidis 2004, 214). Zur Konstruktion eines Figurenmodells innerhalb eines lyrischen Gebildes kommt den Ko- und Kontextinformationen daher deutlich höheres Gewicht zu, als es bei den meisten Erzähltexten der Fall ist (vgl. Winko 2010, 219–220). Jan Wagner beispielsweise nutzt die Form des Zyklus sowie die Paratexte, um seine fiktiven Lyrikerfiguren Anton Brant, Theodor Vischhaupt und Philip Miller sehr detailreich zu charakterisieren (vgl. Wagner 2012).

Figuren können auch als figurale Adressanten, als *persona* also auftreten.[9] Paradigmatisch realisiert wird diese Funktion bekanntlich im Rollengedicht wie hier parodistisch bei Robert Gernhardt:

Der Abschiedsbrief des Weltumseglers Heinrich Heimaz an seine Nebenfrau
Liebe Erna, mach es gut,
im Kühlschrank liegt ein alter Hut,
den kannst du dir vielleicht kochen,
das reicht für ein paar Wochen.
Daneben steht noch etwas Eis,
das mach dir auf dem Ofen heiß,
würz es mit frischem Majoran,
tu zwei, drei Pfund Gemüse dran,
schmeck es mit Chili-Soße ab
und gieß es dann auf Puschls Grab.
Iss bitte auch vom Vollkornbrot
und mach den letzten Käse tot.

9 Fischers allquantifizierende Behauptung, die sie in kritischer Auseinandersetzung mit dem Konzept des ›lyrischen Ich‹ vorbringt und die alle Adressanten von lyrischen Gebilden zu Figuren erklärt, teile ich dagegen nicht: »Wir sollten also sinnvollerweise davon ausgehen, dass Schriftsteller in jeder Gattung stets Figuren schaffen.« (Fischer 2007, 57) Fischer leitet aus dieser Behauptung sogar die meines Erachtens wenig einleuchtende These ab: »Wenn also jedes ›lyrische Ich‹ eine literarische Figur ist, folgt daraus, dass jedes Gedicht ein Rollengedicht ist.« (Fischer 2007, 58) Mit Schiedermair (2004, 123) ist stattdessen davon auszugehen, dass die Vokabel »ich« in lyrischen Gebilden erst einmal nur deiktisch auf das Vorhandensein eines Adressanten hinweist. Wie der Ausdruck dann weiter semantisch gefüllt wird, ist jeweils interpretationsabhängig.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Zuguterletzt ein kleiner Trost,
in der Wanne hat's noch Most,
ich aber bin jetzt lieber still,
weil ich die Welt umsegeln will,
In Liebe, Dein Weltumsegler Heinrich
Heimaz. (Gernhardt 1999, 28)

Personae weisen also die gleichen Besonderheiten auf wie Figuren in Lyrik: Abgesehen von klaren Fällen von Rollenlyrik ist es nicht immer einfach zu bestimmen, ob es sich um eine Figur oder Person handelt; der Adressant ist semantisch oft nur schwach bestimmt; die autorisierten Vorstellunge vom Adressanten sind in der Regel minimalistisch und/oder typisiert. Allerdings muss nicht jedes fiktionale lyrische Gebilde von einem Adressanten oder sogar einer *persona* artikuliert werden und häufig wird der Adressant einer Instanz in der Wirklichkeit zugeordnet werden können (vgl. Borkowski und Winko 2011, 64; Hillebrandt 2015).

2.4 Funktionen von Figuren in lyrischen Gebilden

Figuren in lyrischen Gebilden erfüllen unterschiedliche Funktionen, die sich prinzipiell zum Beispiel mit Schmückers Taxonomie von Kunstfunktionen erfassen lassen (vgl. Schmücker 2001), die Zymner für lyrische Gebilde modifiziert hat: Nach Zymner erfüllt Lyrik gattungsinterne Funktionen der Traditions- und Innovationsbildung, der Reflexion und der Überlieferung sowie externe kommunikative, dispositive, soziale, kognitive, mimetisch-mnestische oder dekorative Funktionen (vgl. vertiefend Zymner 2013, 113–290). Alle diese Funktionen können auch mit Hilfe von Figuren realisiert werden. Aus der Menge der dispositiven sei hier beispielhaft die emotionale Funktion angeführt: Aufgrund des tendenziell stärkeren Schematisierungsgrades beziehungsweise der minimalistischen Modellierung sowie der relativen Textkürze laden Figuren in lyrischen Gebilden vermutlich weniger häufig und weniger intensiv zur sympathiebasierten Einstellungsbildung ihnen gegenüber ein als viele Figuren in Erzähltexten. Es ist aber nicht so, dass sie das nie täten oder nicht vergleichbare sprachliche Mittel zu diesem Zweck einsetzten (vgl. Hillebrandt 2016).

Anzunehmen ist darüber hinaus, dass die Funktionen, die Figuren in lyrischen Gebilden erfüllen, von denen, die Figuren in Erzähltexten zukommen, nicht grundlegend verschieden sind. Beispielsweise können auch Figuren in lyrischen Gebilden der Ereignisverknüpfung oder der Steigerung des Realismusgehaltes dienen (vgl. zu Funktionen von Figuren in Erzähltexten allgemein Köppe und Kindt 2014, 149–152). Das Funktionsspektrum von Figuren ist also deckungsgleich mit dem allgemeinen Funktionsspektrum lyrischer Gebilde und weist Schnittmengen mit dem der Figurenfunktionen in Erzähltexten auf.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Als Konsequenz aus der mitunter in der Lyriktheorie geäußerten These, dass lyrische Gebilde im Vergleich mit Erzähltexten eher im Lichte ihres Artefaktcharakters wahrgenommen werden, ergibt sich allerdings, dass die Funktionen von Figuren in lyrischen Gebilden von denjenigen, die diese in Erzähltexten erfüllen, in der Tendenz abweichen (vgl. oben, Abschnitt 2.1.). Um dies zu begründen, sind einige Ausführungen zur Figurenwahrnehmung erforderlich. Figuren können prinzipiell in mindestens vier verschiedenen Wahrnehmungsmodi analysiert werden: Auf Basis eines mentalen Modells werden sie erstens als fiktive Wesen wahrgenommen, mittels indirekter oder höherstufiger Bedeutungszuweisungen zweitens als Repräsentationen eines symbolischen Gehalts, im Hinblick auf den kommunikativen Rahmen des Textes drittens als Symptome von Kommunikationsabsichten, als künstlich erzeugte Vorstellungsgegenstände viertens mit Bezug auf ihren Artefaktcharakter (vgl. Eder 2008, 134–143). In Andreas Gryphius' *Einsamkeit* beispielsweise kann der Adressant als fiktives Wesen als Prototyp des melancholischen Philosophen in der Nachfolge Demokrits beschrieben werden; als Repräsentation eines symbolischen Gehaltes vollzieht er den Erkenntnisweg nach, den der Gläubige gehen sollte, und veranschaulicht so den Vanitasgedanken; als Symptom von Kommunikationsabsichten dient er dazu, eine bestimmte Form der Jenseitsorientierung als mustergültige Lebensweise auszuzeichnen; als Artefakt rückt die kunstvolle Gestaltung der Philosophengestalt und ihres Erkenntnisprozesses in der Sonettform in den Mittelpunkt (vgl. Mauser 1988).

Anhand eines Beispiels, Stefan Georges *Mein garten bedarf nicht luft und nicht wärme*, soll hier etwas ausführlicher dargelegt werden, inwiefern sich im Lichte der hier erläuterten Typologie Abweichungen hinsichtlich der Figurenwahrnehmung zwischen im engeren Sinne erzählenden Artefakten und lyrischen Gebilden ergeben:

Mein garten bedarf nicht luft und nicht wärme ·
Der garten den ich mir selber erbaut
Und seiner vögel leblose schwärme
Haben noch nie einen frühling geschaut.

Von kohle die stämme · von kohle die äste
Und düstere felder am düsteren rain ·
Der früchte nimmer gebrochene läste
Glänzen wie lava im pinien-hain

Ein grauer schein aus verborgener höhle
Verrät nicht wann morgen wann abend naht
Und staubige dünste der mandel-öle
Schweben auf beeten und anger und saat.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Wie zeug ich dich aber im heiligtume
– So fragt ich wenn ich es sinnend durchmass
In kühnen gespinsten der sorge vergass –
Dunkle große schwarze blume? (George 1987, 63)

Der Adressant im vorliegenden Text kann klar als *persona* identifiziert werden. Dies liegt vor allen Dingen an der Art und Weise, wie der Garten beschrieben wird. Einen solchen Garten zu erschaffen scheint nahezu unmöglich oder doch zumindest höchst schwierig. Dass die Gartenbeschreibung direkt auf einen Garten in der Wirklichkeit schließen lässt, ist daher unwahrscheinlich. Insofern kann die Gartenbeschreibung als recht eindeutiges Fiktionssignal gewertet werden. Nichtsdestotrotz erscheint es nur bis zu einem gewissen Punkt gewinnbringend, die beschriebene fiktive Welt weiter zu erkunden. Imaginativ ausmalen wird ein Leser des Gedichtes sich vor allen Dingen den Garten: dessen Schwärze, Glanz und Kostbarkeit, seine Natur- und Lebensferne und seine Künstlichkeit. Worauf es ankommt, ist zu erkennen, dass die Gartenbeschreibung weit entfernt von üblichen Gartenvorstellungen ist. Zu diesem Zweck ist es sinnvoll, den Garten imaginativ zu erkunden. Andere Imaginationen werden dagegen wenig sinnvoll sein, zum Beispiel sich genauer Rechenschaft darüber abzulegen, wie die *persona* den Garten im Einzelnen erschaffen hat, was sie in dem Garten macht und mit welchen Mitteln sie versucht, die schwarze Blume in diesem leblosen Garten zu zeugen.

Üblicherweise folgen Interpretationen des Gedichts einer übertragenen Lesart (vgl. zum Beispiel Kittstein 2009). Sie deuten dabei die *persona* als Künstlerfigur, als Instanz, die das George'sche ästhetizistische Kunstprogramm artikuliert und problematisiert, und betonen die artifizielle Gestaltung des Textes, beispielsweise seine typographischen und orthographischen Besonderheiten. Anders gesagt, wird die *persona* als Teil der symbolischen Bedeutung des lyrischen Gebildes verstanden, das die Lebensabgewandtheit der Kunst vorführt und problematisiert, als Symptom einer bestimmten Kommunikationsabsicht Georges – nämlich als Adressant seiner ästhetizistischen Kunstauffassung –, sowie als Teil eines Kunstgebildes, das seinen eigenen Kunstcharakter geradezu ostentativ ausstellt. Die *persona* des Gedichts ist also zwar auch als fiktives Wesen beschreibbar, eine solche Beschreibung erscheint aber wenig interessant und fällt vermutlich sehr knapp aus. Sie ist außerdem wenig hilfreich, wenn es darum geht, die übertragene Bedeutung des Gedichtes genauer zu erfassen.[10]

10 Daran ändert sich wenig, wenn man das Gedicht im Kontext des *Algabal*-Zyklus liest, in dem es ursprünglich publiziert wurde. Die *persona* kann dann als Algabal identifiziert werden, der Ähnlichkeiten mit dem römischen Kaiser Heliogabalus aufweist, und die Figurenmerkmale der anderen Gedichte ergänzen das in diesem Gedicht nur sehr rudimentär entworfene Figurenmo-

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Verallgemeinernd lässt sich daraus die These ableiten, dass Figuren in lyrischen Gebilden eher und häufiger als Figuren in Erzähltexten dazu einladen, als Symbole, Symptome und Artefakte wahrgenommen zu werden. Sicherlich erfüllen nicht alle Figuren in Gedichten alle diese genannten Figurenfunktionen in derselben hier aufgezeigten Art und Weise. Es ist aber zu vermuten, dass die genauere Analyse der Figur als fiktives Wesen in vielen Fällen hinter die symbolische, symptomatische oder kommunikative Funktion der Figur zurücktritt. Damit ergibt sich ein deutlicher Unterschied zur Figurenwahrnehmung in vielen Erzähltexten, die in der Regel länger bei der Wahrnehmung der Figur als fiktives Wesen verharrt und diese oft auch in den Mittelpunkt stellt. Dies gilt aber vermutlich nur für bestimmte lyrische Genres[11] beziehungsweise für lyrische Gebilde, die vor dem Hintergrund einer Genrekonvention der umfassenden ästhetischen Motiviertheit und damit als Kunstwerke wahrgenommen werden.

3 Fazit

In diesem Beitrag wurden Figuren in lyrischen Gebilden im Hinblick auf die Figur-Person-Unterscheidung, die quantitative und qualitative Relevanz der Kategorie ›Figur‹ für die Lyrikanalyse, Figurenkonstitution, Figurenmodelle und Figuren als Adressanten sowie die Funktionen von Figuren genauer betrachtet. Als Vergleichsfolie wurden dabei wiederholt Erzähltexte herangezogen:

In lyrischen Gebilden sind Figuren und Personen wegen des im Vergleich mit Erzähltexten häufiger unklaren Fiktionsstatus oft nicht einfach voneinander abzugrenzen. Darüber hinaus ist für viele lyrische Gebilde die Figur-Person-Unterscheidung weniger relevant als für die meisten Erzähltexte (2.1.). Figuren finden sich in lyrischen Gebilden darüber hinaus weniger häufig und stehen weniger häufig im Zentrum der vermittelten Situation als in den meisten Erzählungen (2.2.). Die Figurenmodelle in Lyrik sind oft minimalistisch und/oder schematisiert angelegt und werden besonders stark von Kontextinformationen geprägt. Diese Besonderheiten von Figurenmodellen in Lyrik gilt es auch dann zu beachten, wenn Figuren als figurale Adressanten, als *personae* auftreten (2.3.). Die Funktionen, die Figuren in Lyrik zukommen, weichen nicht grundlegend,

dell. Trotzdem lädt auch ein um diese Informationen ergänztes Figurenmodell meines Erachtens dazu ein, die Figur vornehmlich als Symptom, Symbol und Artefakt wahrzunehmen.

11 Der Bi-Ba-Butzemann aus dem bekannten Kinderlied aus *Des Knaben Wunderhorn* beispielsweise ist vermutlich gerade dann, wenn er als fiktives Wesen mit all seinen bedrohlichen und putzigen Eigenschaften wahrgenommen wird, besonders interessant. Vgl. dazu Widmaier 2012.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

aber in der Tendenz von denen, die Figuren in Erzähltexten erfüllen, ab. Insbesondere in Lyrik, die als Kunstwerk angelegt ist, erfüllen Figuren häufig vorrangig symbolische, symptomatische und/oder artifizielle Funktionen (2.4.). Die hier vorgestellten Thesen zur lyrikologischen Figurenforschung bedürfen der Validierung und Differenzierung anhand größerer und anderssprachiger Korpora.

Literaturverzeichnis

Anderegg, Johannes. *Sprache und Verwandlung. Zur literarischen Ästhetik.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1985.

Benn, Gottfried. *Gedichte in der Fassung der Erstdrucke.* Hg. Bruno Hillebrand. Frankfurt a. M: Fischer, 1982.

Bode, Dietrich (Hg.). *Deutsche Naturlyrik. Eine Auswahl.* Stuttgart: Reclam, 2012.

Borkowski, Jan und Simone Winko. »Wer spricht das Gedicht? Noch einmal zum Begriff *lyrisches Ich* und zu seinen Ersetzungsvorschlägen«. *Lyrische Narrationen – narrative Lyrik. Gattungsinterferenzen in der mittelalterlichen Literatur.* Hg. Hartmut Bleumer und Caroline Emmelius. Berlin: de Gruyter, 2011. 43–77.

Brecht, Bertolt. *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe.* Hg. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller. 11. Bd. *Gedichte. 1. Sammlungen 1918–1938.* Hg. von Jan Knopf und Gabriele Knopf. Berlin: Aufbau-Verlag und Suhrkamp, 1988.

Burdorf, Dieter. *Einführung in die Gedichtanalyse.* 3. Aufl. Stuttgart: Metzler, 2015.

Dyck, Joachim. *Gottfried Benn. Einführung in Leben und Werk.* Berlin: de Gruyter, 2009.

Eder, Jens. *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse.* Marburg: Schüren, 2008.

Fischer, Carolin. *Der poetische Pakt. Rolle und Funktion des poetischen Ich in der Liebeslyrik bei Ovid, Petrarca, Ronsard, Shakespeare und Baudelaire.* Heidelberg: Winter, 2007.

Genette, Gérard. *Die Erzählung.* 2. Aufl. München: Fink, 1998.

George, Stefan. *Sämtliche Werke in 18 Bänden.* Hg. Stefan-George-Stiftung. 2. Bd. *Hymnen. Pilgerfahrten. Algabal.* Stuttgart: Klett-Cotta 1987.

Gernhardt, Robert. *Gedichte 1954–1997.* Zürich: Haffmans, 1999.

Gertken, Jan und Tilmann Köppe. »Fiktionalität«. *Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen.* Hg. Fotis Jannidis, Simone Winko und Gerhard Lauer. Berlin: de Gruyter, 2009. 228–266.

Hempfer, Klaus W. *Lyrik. Skizze einer systematischen Theorie*. Stuttgart: Steiner, 2014.

Hillebrandt, Claudia. »Zur Sympathiebildung und -lenkung in erzählenden und lyrischen Texten. Systematische Überlegungen«. *Techniken der Sympathielenkung in Erzähltexten der Vormoderne – Potentiale und Probleme.* Hg. Friedrich Michael Dimpel und Hans Rudolf Velten. Heidelberg: Winter, 2016, 281–297.

Hillebrandt, Claudia. »Author and Narrator in Lyric Poetry«. *Author and Narrator.* Hg. Dorothee Birke und Tilmann Köppe. Berlin: de Gruyter, 2015. 213–233.

Jandl, Ernst. *Letzte Gedichte.* Hg. Klaus Siblewski. München: Luchterhand, 2001.

Jannidis, Fotis. *Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie*. Berlin: de Gruyter, 2004.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Kittstein, Ulrich. »Im Garten der Kunst. Stefan Georges *Komm in den totgesagten Park und schau – Mein garten bedarf nicht luft und nicht wärme*.« Ulrich Kittstein. *Deutsche Naturlyrik. Ihre Geschichte in Einzelanalysen*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2009. 197–205.

Kling, Thomas. *brennstabm. Gedichte*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991.

Köppe, Tilmann und Tom Kindt. »Fiktive Erzählwelten und ihre Bewohner.« Tilmann Köppe und Tom Kindt. *Erzähltheorie. Eine Einführung*. Stuttgart: Reclam, 2014. 115–160.

Lamarque, Peter und Stein Haugom Olsen. *Truth, Fiction, and Literature. A Philosophical Perspective*. Oxford: Oxford Univ. Press, 1994.

Lamping, Dieter. *Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung*. 3. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2000.

Mauser, Wolfram. »Andreas Gryphius ›Einsamkeit‹. Meditation, Melancholie und Vanitas«. *Gedichte und Interpretationen*. 1. Bd. *Renaissance und Barock*. Hg. Volker Meid. Stuttgart: Reclam 1988. 231–244.

Müller-Zettelmann, Eva. *Lyrik und Metalyrik. Theorie einer Gattung und ihrer Selbstbespiegelung anhand von Beispielen der englisch- und deutschsprachigen Dichtkunst*. Heidelberg: Winter, 2000.

Schiedermair, Simone. *›Lyrisches Ich‹ und sprachliches ›ich‹. Literarische Funktionen der Deixis*. München: Iudicium, 2004.

Schmücker, Reinold. »Funktionen der Kunst«. *Wozu Kunst? Die Frage nach ihrer Funktion*. Hg. Bernd Kleimann und Reinold Schmücker. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2001. 13–33.

Segebrecht, Wulf: *Johann Wolfgang Goethes Gedicht »Über allen Gipfeln ist Ruh« und seine Folgen. Zum Gebrauchswert klassischer Lyrik. Text, Materialien, Kommentar*. München: Hanser, 1978.

Wagner, Jan. *Die Eulenhasser in den Hallenhäusern. Drei Verborgene*. Berlin: Hanser, 2012.

Widmaier, Tobias. »Es tanzt ein Bi-Ba-Butzemann.« *Populäre und traditionelle Lieder. Historisch-kritisches Liederlexikon* (2012). http://www.liederlexikon.de/lieder/es_tanzt_ein_bi_ba_butzemann/ (10. 06. 2016)

Winko, Simone. »On the Constitution of Characters in Poetry.« *Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film and Other Media*. Hg. Jens Eder, Fotis Jannidis und Ralf Schneider. Berlin: de Gruyter, 2010. 208–231.

Zipfel, Frank. »Lyrik und Fiktion«. *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*. Hg. Dieter Lamping. Stuttgart: Metzler, 2011. 162–166.

Zipfel, Frank. *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2001.

Zymner, Rüdiger. *Funktionen der Lyrik*. Münster: Mentis, 2013.

Zymner Rüdiger. *Lyrik. Umriss und Begriff*. Paderborn: Mentis, 2009.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Dieter Burdorf

Die Strahlkraft der Namen

Zu Personennamen in Gedichten und deren Paratexten

1

Den Namen haben die Dichterinnen und Dichter schon immer eine besondere »Strahlkraft« (Bachmann 2005, 312) verliehen, und in der Literatur der Moderne verdichten sich die Akte der Mystifizierung von Namen sogar noch. So hebt Ingeborg Bachmann in ihrer vierten, am 10. Februar 1960 gehaltenen Frankfurter Vorlesung[1] über *Namen* emphatisch hervor:

> [...] der Name allein genügt, um in der Welt zu sein. Es gibt nichts Mysteriöseres als das Leuchten von Namen und daß wir hängen an solchen Namen, und nicht einmal die Unkenntnis der Werke verhindert das triumphierende Vorhandensein von Lulu und Undine, von Emma Bovary und Anna Karenina, von Don Quichotte, Rastignac, dem grünen Heinrich und Hans Castorp. [...] Diese Namen sind eingebrannt in erdachte Wesen und vertreten sie zugleich, sie sind dauerhaft und [...] mit diesen Wesen verbunden [...]. (Bachmann 2005, 312)

Es fällt auf, dass die erfolgreiche österreichische Autorin, deren fünf im Wintersemester 1959/60 an der Universität Frankfurt gehaltene Poetik-Vorlesungen die Tradition dieser Vortragsreihen überhaupt erst begründen, hier nur (und auch im weiteren Verlauf ihrer Vorlesung ganz überwiegend) Namen von Figuren der Erzählliteratur[2] nennt, während ihre zweite, am 9. Dezember 1959 gehaltene Vorlesung *Über Gedichte* gehandelt und dabei das Problem der Namen in Gedichten weitgehend ausgeklammert hatte. Diese Abfolge korreliert der Werkbiographie der Dichterin, die 1956 ihren zweiten und letzten Gedichtband, *Anrufung des Großen Bären*, vorgelegt hatte und danach nur noch einzelne Gedichte veröffent-

1 Zur Datierung der Vorlesungen vgl. den Kommentar in Bachmann 2005, 583. Bezug auf Bachmanns Vorlesung nimmt auch Debus 2002, 10.

2 Bis heute konzentriert sich die Forschung zu der Verwendung von Namen in der Literatur auf das Drama (Birus 1978; Thies 1978) oder auf die Erzählliteratur (Lamping 1983; Stiegler 1994). Nur wenige Beiträge nehmen (vorwiegend aus sprachtheoretischer Perspektive) die Namensverwendung in literarischen Texten generell in den Blick (Schildberg-Schroth 1995); die grundlegende sprachwissenschaftliche Untersuchung von Debus (2002), die zahlreiche anregende literarische Beispiele und eine Umfrage unter Gegenwartsautorinnen und -autoren der 1990er Jahre enthält, konzentriert sich nahezu ausschließlich auf fiktive Namen. Eine systematische Untersuchung zur Funktion von Namen in der Lyrik und in deren Paratexten fehlt ganz.

Open Access. © 2019 Dieter Burdorf, publiziert von De Gruyter. CC BY-NC-ND Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110520521-009
Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

lichte, während sie zur Zeit der Frankfurter Vorlesungen vor allem an ihrem ersten Erzählungsband, *Das dreißigste Jahr* (1961), arbeitete. Sie bedeutet jedoch nicht, dass Namen in den Gedichten von Ingeborg Bachmann keine Rolle spielten, man denke nur an die zahlreichen geographischen Namen wie ›Wien‹, ›Paris‹, ›Harlem‹, ›Rom‹, ›Akragas‹, ›Prag‹, ›Böhmen‹, ›England‹ und ›Apulien‹, die in ihrem lyrischen Werk gleichsam die Fixpunkte einer poetischen Kartographie bilden. Hinzu kommen (wenige) mythologische Personennamen wie ›Orpheus‹ und ›Mirjam‹ im Text der Gedichte. In den Paratexten[3] begegnet etwa der Name ›Petrarca‹ als Verfasser eines Mottos aus *I Trionfi*, das die *Lieder auf der Flucht* (1956) einleitet. Erst in ihren späteren Gedichten der 1960er Jahre arbeitet Bachmann mit gedruckten, öffentlichen Widmungen an befreundete und verehrte andere Künstlerinnen und Künstler, und zwar in drei Fällen: *Ihr Worte* (1961) ist zu deren siebzigstem Geburtstag »Für Nelly Sachs, die Dichterin, in Verehrung« (Bachmann 1982, 162) geschrieben, *Wahrlich* (1965) »Für Anna Achmatowa« (Bachmann 1982, 166), die Doyenne der russischen Lyrik dieser Zeit, und schließlich *Enigma* (1968) »Für Hans Werner Henze aus der Zeit der Ariosi« (Bachmann 1982, 171), also für den gleichaltrigen, mit Bachmann eng befreundeten Komponisten – wobei der Zusatz eine Komposition Henzes aufruft, die *Ariosi per soprano, violino e orchestra*, seine 1964 publizierten Vertonungen von Gedichten Torquato Tassos, zugleich aber auch eine kritische Lebensphase der Dichterin und eine wichtige Zeit der Kooperation zwischen Henze und Bachmann. Besonders in diesem Fall ist die Widmung ein konstitutiver Bestandteil des Gedichts, das mit seinen kryptischen intertextuellen und intermedialen Bezügen (vor allem auf Werke der Musik) seinen Leserinnen und Lesern zahlreiche Rätsel aufgibt (vgl. Burdorf 2001).

2

Das Beispiel Bachmanns zeigt, wie wichtig die Funktion der Verwendung von Namen in der Lyrik der Moderne ist.[4] Dieser Beobachtung möchte ich im Folgenden weiter nachgehen. Dabei nehme ich zwei Eingrenzungen vor:

3 Ich verwende hier den übergreifenden Begriff ›Paratext‹, wie ihn Gérard Genette in seinem Buch *Seuils* 1987 entwickelt hat (vgl. Genette 1989). Im engeren Sinne kann man bei den genannten Phänomenen Motto und Widmung auch von ›Peritext‹ sprechen (Genette 1989, 12).

4 Ohne Frage spielen Namen – ebenso wie andere zwischen Fiktionalität und Faktualität angesiedelte sprachliche Elemente wie Zeit- und Ortsangaben – auch in der Lyrik der Vormoderne eine zentrale Rolle; man denke insbesondere an die Barocklyrik. Meine Vermutung ist, dass sich diese Funktion im Zuge der Zurückdrängung der rhetorisch ausgerichteten Poetiken im Verlauf

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

– Ich untersuche nur die Verwendung von Personennamen, also nicht systematisch den Einsatz von geographischen Namen, wie er bei Bachmann (und auch bei anderen Autorinnen und Autoren) ebenfalls eine wichtige Rolle spielt. Soweit Orts- und Zeitangaben jedoch im Zusammenhang mit Personennamen auftreten (besonders bei Widmungen), werden sie auch im Folgenden berücksichtigt.
– Ich konzentriere mich auf die Namen realer, auch außerhalb der im Gedicht entworfenen Wirklichkeit existierender Personen, klammere also die Namen fiktiver (und damit auch mythologischer) Personen aus.

Dabei gehe ich von der Hypothese aus, dass die in Gedichten und deren Paratexten verwendeten Eigennamen realer Personen Signale der Nichtfiktionalität sind. Mit der Verwendung solcher Namen wird das Verhältnis von Fiktionalität und Nichtfiktionalität im Gedicht stets aufs Neue thematisiert.[5] Insbesondere übernehmen diese Namen spezifische Funktionen innerhalb des Redeaktes[6] des Gedichts, mit deren Hilfe das Gedicht in der außerliterarischen Realität situiert wird.

Damit rückt bei jedem Akt der Verwendung von Namen realer Personen in Gedichten und deren Paratexten auch die Redeinstanz in den Fokus der Aufmerksamkeit.[7] Wenn eine reale Person (etwa ein historischer Aktant) im Gedicht-Text beim Namen genannt wird, so wird damit die fiktive Welt des Gedichts durchbrochen und eine Verbindung zur nichtfiktiven Realität außerhalb des Gedichts hergestellt, ohne dass man deswegen annehmen müsste, es sei unmittelbar der empirische Autor, der diese Infragestellung der fiktionalen Kohärenz zu verant-

---

des achtzehnten Jahrhunderts wandelt. Allerdings ist dieser Wandel noch nicht hinreichend erforscht (vgl. aber den Beitrag von Sonja Klimek in diesem Band). Nicht zuletzt aus Raumgründen konzentriere ich mich daher hier auf die Lyrik der Moderne seit 1800 und der Gegenwart. – Als ›Lyrik‹ wird die literarische Gattung verstanden, die alle Gedichte umfasst. Vgl. Burdorf 2015, 20–21.

5 Vgl. Burdorf 2015, 167–173; zu Namen realer Personen besonders 172.

6 Der Terminus ›Redeakt‹ (wie auch vergleichbare Komposita wie ›Redeinstanz‹) wird hier einerseits wörtlich, andererseits metonymisch gebraucht, also auch auf schriftlich verfasste und distribuierte Lyrik angewendet. Mit dieser Begriffsverwendung wird gezielt hervorgehoben, dass in vielen Gedichten die Vorstellung aufgebaut wird, als ob eine reale Person zu anderen realen Personen rede oder an diese schreibe. Ferner wird häufig suggeriert, diese reale Person sei der empirische Autor des Gedichts, der zu seinen realen Leserinnen und Lesern rede. Die sprachtheoretische kategoriale Unterscheidung zwischen ›Adressant‹ und ›Autor‹ wird dieser für etliche Gedichte typischen Struktur nicht gerecht und wird daher hier nicht getroffen.

7 Zu der Frage, wer im Gedicht spricht und wer angesprochen wird, vgl. Burdorf 2015, 193–215, besonders 204; Burdorf 2017.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

worten hat, denn man kann diesen Sprechakt auch dem Sprecher oder dem Textsubjekt (dem abstrakten Autor) zuschreiben.[8] Wenn jedoch eine reale Person (etwa Hans Werner Henze) im Paratext (hier der Widmung) eines Gedichts als primärer Adressat benannt wird, macht es wenig Sinn anzunehmen, dass es eine solche nicht-reale Person sei, welche diese Widmung verfasst habe und verantworte. Allein sinnvoll scheint es zu sein, zu sagen: Die empirische Autorin (hier Ingeborg Bachmann) hat dieses Gedicht (*Enigma*) ihrem Freund und Kooperationspartner Henze gewidmet. Die Untersuchung der Funktion von Namen realer Personen in Gedichten und deren Paratexten kann also entscheidend zur Klärung der Frage beitragen, wer im Gedicht spricht.

Sprach- und textanalytisch lassen sich die folgenden Ausprägungen und Verwendungsweisen von Personennamen in poetischen Texten unterscheiden:

1. Namensformen wie Vor- und Familiennamen, Pseudo- und Akronyme sowie ganz verschwiegene Namen;
2. Namensträger wie historische und zum Zeitpunkt der Publikation gegenwärtige Aktanten der Politik und der Kultur, kanonisierte und dekanonisierte Vorgänger, Gegner und Mitstreiter, Personen des privaten Lebens der Autorinnen und Autoren;
3. Rede- und Anredeformen, in denen die Namen gebraucht werden, wie die Nennung in der dritten Person, die Anrede in der zweiten Person und das Sprechenlassen in der ersten Person;
4. die Stellung der Namen im Gedicht und um das Gedicht herum (im Titel, in der gedruckten oder handschriftlichen Widmung, als explizite, kryptische oder fortgelassene Quellenangabe eines Zitats oder Mottos, im Brief-Kontext eines Gedichts, im Kontext der Erstpublikation);
5. das Ineinandergreifen von Namensverwendungen in Text und Paratext.

Die Möglichkeiten der Verwendung von Namen in Gedichten und die Funktion dieser Verwendungsweisen möchte ich nun an einigen Fallbeispielen der – vornehmlich deutschsprachigen – Lyrik seit 1800 zeigen.

8 Vgl. zum Begriff des ›Textsubjekts‹ besonders Burdorf 2015, 195–197; ebd., 196 auch die Auseinandersetzung mit Zymner, der dafür plädiert, auf die Vorstellung von ›Personen‹ oder ›Instanzen‹ in Gedichten zu verzichten. Vgl. ferner Burdorf 2017, 25 f.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

3

Friedrich Hölderlin kann auch im Hinblick auf die Verwendung von Namen als Beginn der modernen deutschen Lyrik[9] angesehen werden, verwendet er doch Namen – verstanden im engeren Sinne von Eigennamen realer Personen – auf höchst überraschende Weise nicht nur in Paratexten wie Widmungen und Quellenangaben von Motti (das ist noch konventionell), sondern im Gedicht-Text selbst. Das auffälligste Beispiel dafür ist die 1807 publizierte Hymne *Der Rhein*. Das Gedicht trägt die Widmung »An Isaak von Sinklair« (Hölderlin 1992/93, Bd. 1, 342), also an den Freund des Dichters, den Homburger landgräflichen Beamten und aktiven Revolutionär. Dieser wird gegen Ende der Hymne selbst angeredet mit den Worten »Dir mag […] / In Stahl, mein Sinklair! Gott erscheinen oder / In Wolken« (Hölderlin 1992/93, Bd. 1, 348, V. 210 und 212–212). Während die Anrede an den 1778 verstorbenen Philosophen Jean-Jacques Rousseau (Hölderlin 1992/93, Bd. 1, 346, V. 139) noch als traditionelle Zwiesprache mit einem großen, in der Französischen Revolution wie im Werk Hölderlins geehrten Toten erscheint, wird hier der primäre, durch die gedruckte Widmung ausgezeichnete Adressat des Gedichts als handelnde Figur in den Gedicht-Text selbst hineingenommen.

Diese Interaktion zwischen Paratext und Text hat die Interpreten so sehr irritiert, dass der Germanist Pierre Bertaux in seinem Buch *Hölderlin und die Französische Revolution* (1969) keinen anderen Ausweg wusste, als seine eigenen Leser aufzufordern, die Worte »In Stahl, mein Sinklair!« beim mündlichen Vortrag »mit geflüsterter, vertraulicher Stimme, sozusagen als einen Wink an Sinclair« (Bertaux 1969, 138), zu lesen, als eine kryptische Aufforderung zum Tyrannenmord am deutschen Kaiser.

Noch größer wäre die Irritation des französischen Gelehrten gewesen, hätte er in die Handschriften geschaut und dabei bemerkt, dass in der einzigen überlieferten, mit einigen Überarbeitungen versehenen Reinschrift die Hymne »An Vater Heinze« gerichtet ist (Hölderlin 1992/93, Bd. 3, 192), der auch in Vers 212 angeredet wird: »In Stahl, mein Heinze!« (Hölderlin 1992/93, Bd. 3, 193)

Sollte also ursprünglich der im Juni 1803 im Alter von 59 Jahren verstorbene, von Hölderlin als Vorbild verehrte vitalistische Dichter Wilhelm Heinse, von dessen Tod der Jüngere erst ein Jahr später erfuhr, auf seine alten Tage poetisch zum Tyrannenmörder umgebildet werden und wurde erst nach seinem Tod durch den ungleich aktivistischer orientierten Sinclair ersetzt? Wahrscheinlicher ist, dass die Bertaux' Lesart zugrunde liegende Texttheorie, der zufolge der poetische Text selbst zum Werkzeug des Tyrannenmordes werden kann, inadäquat

9 Zu Hölderlin als Beginn der modernen deutschsprachigen Lyrik generell vgl. Burdorf 2010.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

ist (vgl. Szondi 1975). Zugleich nimmt sie doch eine Intuition, gleichsam einen poetischen Stich, auf, der uns beim Lesen von Namen realer Personen in poetischen Texten durchfährt: Die fiktionale Welt des Gedichts wird durchbrochen und wir werden auf die reale Welt, zunächst die der Entstehungszeit des Textes, verwiesen.

Darüber hinaus zeigt sich hier die enge Verbindung mit der Fragestellung dieses Bandes: »Wer spricht im Gedicht?« Wer nämlich den Namen einer realen Person im Gedicht nennt und diese Person möglicherweise sogar bei ihrem Namen anredet, exponiert sich *ipso actu* als Sprecher, als Textsubjekt, als textlich konstituierte Person, die einen Namen weiß und eine Person kennt, die auch außerhalb des Textes existiert. Namen in Gedicht-Texten, aber auch in Paratexten zu Gedichten werfen also immer wieder neu die Frage nach der Fiktionalität und der Faktualität des Gedichts auf. Dabei sind verschiedene Formen und Funktionen der Namensverwendung zu unterscheiden, wie ich sie oben skizziert habe.

Ich möchte nach diesem Blick auf die Anfänge der modernen Lyrik nun an einigen wenigen Fallbeispielen zeigen, vor welche Probleme uns die Verwendung von Namen in der Lyrik des zwanzigsten Jahrhunderts stellt.

4

Manche Fälle scheinen nicht so schwierig zu sein. So enthalten Bertolt Brechts *Fragen eines lesenden Arbeiters* (aus der Abteilung *Chroniken* der 1939 in London erschienenen *Svendborger Gedichte*; Brecht 1988, 29) neben vielen geographischen Namen und historischen Daten (»im Siebenjährigen Krieg«, V. 20) nur vier Personennamen – »Alexander«, »Cäsar«, »Philipp von Spanien« und »Friedrich der Zweite«, also die Namen berühmter Herrscher aus vergangenen Jahrhunderten (V. 14, 16, 18, 20). Komplexer wird die Sache aber dadurch, dass sich das Gedicht mit den »Namen von Königen« (V. 2) gerade nicht zufrieden gibt, sondern insistierend die Frage nach dem Subjekt historischen Handelns stellt, die durch das Nennen großer Namen nicht zureichend beantwortet werden kann: »Wer baute das siebentorige Theben?« (V. 1) Es sollen also – so der vom Sprecher ausgehende Impuls des Gedichts – gerade neue, bisher unbekannte Namen, die der kleinen Leute, gefunden werden, um Geschichte besser als bisher zu verstehen: »Weinte sonst niemand? / […] Wer / Siegte außer ihm?« (V. 19–21)

Strukturell ähnlich, nämlich ziemlich einfach stellt sich die Sache bei Brechts Antipoden Gottfried Benn dar. Im Zyklus *Söhne* (1913) spricht *Der junge Hebbel*, im Gedicht *Turin* (1936) – wie schon in *Sils-Maria* (1933) ohne Nennung des Eigennamens – der Philosoph Friedrich Nietzsche.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Ein Porträtgedicht wie *Clemenceau* (1944 entstanden) ist zu großen Teilen eine Montage aus Zitaten des im Titel genannten französischen Politikers (1841–1929), die durch zurückhaltende Erzählerrede miteinander verbunden werden: »Fünfundachtzigjährig faßte er zusammen: […]« (Benn 1982, 327, V. 31). Dagegen hat das im selben Jahr verfasste Porträtgedicht *Chopin* eher den Charakter einer in freie Verse gebrachten Kurzbiographie des früh verstorbenen Komponisten (1810–1849): »Nach England reiste er mit drei Flügeln: / Pleyel, Erard, Broadwood« (Benn 1982, 331, V. 23–24). Nur eine einzige wörtliche Äußerung Chopins wird in den Text montiert, der aber der Charakter eines Vermächtnisses zugemessen wird: »meine Versuche sind nach Maßgabe dessen vollendet, / was mir zu erreichen möglich war.« (Benn 1982, 332, V. 37–38; auch im Orig. in Anführungszeichen)

Konsequenter als Brecht vermeidet Benn die Nennung von Namen realer Personen seines persönlichen Umfeldes in den Paratexten von Gedichten. Eines der persönlichsten Gedichte Benns trägt ebenfalls den Namen eines Ortes anstelle desjenigen eines Menschen: *Jena* von 1926 (das Benn nach der Zeitschriftenveröffentlichung im selben Jahr nicht in die Sammlungen seiner Gedichte aufnahm). Hierin geht es um Erinnerungen des Sprechers an seine Mutter, die durch Betrachtung einer von dieser beschriebenen Ansichtspostkarte ausgelöst werden und im Andenken an ihren Tod münden:

> nun längst vergessen, erloschen die Ahne,
> selbst ihre Handschrift, Graphologie,
> Jahre des Werdens, Jahre der Wahne,
> nur diese Worte vergesse ich nie. (Benn 1982, 187, V. 5–8)

An die Stelle von Personennamen treten Ortsnamen: In einer dichten Konstellation und mit einem eindrucksvoll exponierten Eingangszitat werden Orte der thüringischen Saale-Landschaft aufgerufen, die noch heute durch ihre Schönheit beeindruckt, aber zugleich eine geradezu intime Reminiszenz an das Leiden der Mutter des Sprechers bildet, bei der man auch als heutiger Lesender das Wissen um den frühen Tod der Mutter des Dichters 1912 (und der ersten Ehefrau Benns, Edith Osterloh, im November 1922 in Jena) nicht unterdrücken kann:

> »Jena vor uns im lieblichen Tale«
> schrieb meine Mutter von einer Tour
> auf einer Karte vom Ufer der Saale,
> sie war in Kösen im Sommer zur Kur (Benn 1982, 187, V. 1–4)

Dieses Ineinandergreifen von biographischer Intimität und Verallgemeinerbarkeit macht es möglich, dass einerseits das Eingangszitat bis heute für die Fremdenverkehrswerbung der thüringischen Universitätsstadt genutzt wird und dass

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

andererseits noch nach achtzig Jahren eine autobiographische Adaption des Gedichts durch einen anderen Dichter, Norbert Hummelt, erfolgen kann:

> Gottfried Benn schrieb dieses Gedicht 1926, zufällig im Geburtsjahr meiner Mutter. Gedruckt wurde es im Oktober desselben Jahres, im Geburtsmonat meiner Mutter, in der Zeitschrift »Der Querschnitt«. [...] Ich weiß nicht, ob man Zugreisender sein, Erfahrung mit Kuraufenthalten und eine Beziehung zu Ansichtskarten besitzen muss und den Tod der Mutter schon erlebt haben sollte, um das Gedicht »Jena« als leuchtend zu empfinden. (Hummelt 2006, 181 und 189)

Hummelts Essay kulminiert in einem eigenen Gedicht, das wiederum auf die Verwendung von Eigennamen verzichtet.

Im Gegensatz zu Benn und seinem heutigen Nachfolger kennt Brecht keine Scheu, die ihn von der Verwendung der Namen ihm nahestehender Personen abhalten würde. So benutzt er während der Vorbereitung des schließlich zu Lebzeiten doch nicht mehr zustande gekommenen Drucks seiner Exilgedichte aus den Jahren 1938 bis 1941 die Bezeichnung »*Die Steffinische Sammlung* / Gedichte, gesammelt von meiner Mitarbeiterin Margarethe [!] Steffin, geschrieben etwa von 1937 an in Dänemark, Schweden und Finnland« (zitiert nach dem Kommentar in Brecht 1988, 390). Durch das Scheitern des Buchprojekts wurde auch der Name von Brechts Gefährtin Margarete Steffin (1908–1941), die im Moskauer Exil starb, zu Lebzeiten des Autors im Zusammenhang mit dem Textkonvolut nicht veröffentlicht.

Benns größte öffentliche Annäherung an einen anderen Namen ist sicherlich die Publikation des Gedichts *Drohungen* aus dem Zyklus *Alaska* in der Zeitschrift *Die Aktion* vom 25. Juni 1913 (vgl. das Faksimile in Ott 1987, 45; zum Kontext Burdorf 2002). Hier gibt sich der Sprecher des Gedichts seltsame Namen: »Ich bin Affen-Adam.« (Benn 1982, 49, V. 11) Und er vergibt Namen, wie wir sie aus dem Alten Testament kennen: »Du bist Ruth.« (Benn 1982, 49, V. 26) Das Seltsamste aber ist, dass dieser Gedichtveröffentlichung Benns in der linken Spalte derselben Zeitschriften-Seite der Prosa-Text *Doktor Benn* von Else Lasker-Schüler gegenübersteht, der mit der Federzeichnung eines männlichen Kopfes im Profil von derselben Künstlerin versehen ist, die unverkennbar, wenn auch idealisiert den jungen Benn darstellt. Der Katalog zur Marbacher Benn-Ausstellung bemerkt dazu: »Selten hat sich ein Paar, noch dazu ein so ungleiches, vor aller Welt in so leidenschaftlicher und gleichzeitig so entrückter Sprache angeredet.« (Ott 1987, 44) Wie Lasker-Schüler in zwei Briefen an den Verleger Kurt Wolff (Hillebrand 2006, 15–16) bekennt, war es wohl eher nur sie, die ohne Wissen Benns das Arrangement der Artefakte beider »hinterrücks« (Hillebrand 2006, 16) betrieben hat. Freilich ist auch keine Distanzierung Benns von dieser Publikation bekannt.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Ganz im Gegensatz zu ihren beiden jüngeren Kollegen war Lasker-Schüler ohnehin bei der Nennung von Namen nicht zimperlich. Vielmehr kann man bei ihr geradezu von einer Inflation realer, fiktiver und fiktionalisierter Namen sprechen. Sehen wir uns dazu die Ausgabe der *Gesammelten Gedichte* von 1920 an, erschienen bei Kurt Wolff in München. Gleich die erste Seite des Buches nach der Titelei informiert uns: »Die gesammelten Gedichte / schenke ich / meiner teuren Mutter und ihrem Enkel Paul« (Lasker-Schüler 1920, 5) – also der ganzen, drei Generationen umfassenden Familie, deren älteste Vertreterin, die Mutter Lasker-Schülers, bereits 1890 starb. Direkt darunter heißt es in kleinerer Type: »Das Umschlagbild, von mir gezeichnet, schenke ich / Franz Marc« (Lasker-Schüler 1920, 5) – also dem 1916 bei Verdun gefallenen Maler-Freund. Nachdem nun das Innen und das Außen des Buches verschenkt sind, sollte man meinen, es bliebe nichts übrig, doch das Gegenteil ist der Fall. Es folgt eine *Else Lasker-Schüler* überschriebene Vorrede des 1904 verstorbenen Peter Hille, annotiert durch ein Hille thematisierendes, mit »Tino« unterschriebenes Zitat (»St. Peter Hille / war eine Welt, / Meteor stieß er von sich.«); und dieser Name wiederum ist, so Hille, »der unpersönliche Name, den ich für die Freundin und den Menschen fand« (Lasker-Schüler 1920, 8). »Meine hebräischen Balladen«, heißt es gleich darauf, »widme ich / Karl Kraus / dem Kardinal« (Lasker-Schüler 1920, 9), und fast jede einzelne dieser Balladen ist wiederum jeweils einem anderen Freund, der Mutter oder dem Sohn gewidmet; ganze Abteilungen dann wieder einzelnen Freunden, die mit ihrem wirklichen und mit einem ihnen von der Dichterin gegebenen Namen genannt werden.

Mit einem Wort: Else Lasker-Schülers Lyrik ist ein komplexes Dialog-Geflecht, ein strukturell unendliches, hin und her wogendes poetisches Gespräch. Hinzu kommt die performative Dimension dieser Lyrik, die von der Dichterin in verschiedenen, wechselnden Rollen aufgeführt wurde. Es wäre den Texten selbst sowie ihren kon- und paratextuellen Verflechtungen inadäquat, aus ihnen ein abstraktes Ich herausdestillieren zu wollen, das mit der Autorin nichts zu tun hat.

5

Werfen wir abschließend ein paar Schlaglichter auf die Lyrik nach 1945.[10] Paul Celan hat in seiner Büchner-Preis-Rede *Der Meridian* von 1960 das Gedicht einer-

10 Eine Meisterin der lyrischen Dedikation an eine Fülle lebender wie verstorbener Personen und auch der präzisen Datierung von Gedichten ist ferner Friederike Mayröcker. Leider kann ich auf ihre Texte hier nicht näher eingehen. Vgl. aber Burdorf 2005.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

seits als »einsam«, andererseits als »Gespräch«, ja als »verzweifeltes Gespräch« bestimmt (Celan 1986, Bd. 3, 198). Das Gedicht – so Celan in seiner Bremer Preisrede von 1958 – ist »seinem Wesen nach dialogisch«, aber nicht als Teil eines Gesprächs *en face à face*, sondern als »Flaschenpost«, die an ein »Herzland« gespült werden könnte (Celan 1986, Bd. 3, 186). Celan entnimmt dieses berühmte Bild des »Brief[s] in der Flasche«, der »an denjenigen adressiert [ist], der sie findet« (Mandelstam 1994, 9), der Poetik des von ihm bewunderten, 1938 in einem Stalin'schen Lager zu Tode gekommenen russischen Dichters Ossip Mandelstam.[11]

Und diesen Dialog mit dem Toten im »Herzland« nimmt Celan 1963 im drittletzten Gedicht der *Niemandsrose* wieder auf, *Es ist alles anders …*:

> […] ein Weg
> nach Rußland steigt dir ins Herz,
> […]
> der Name Ossip kommt auf dich zu, du erzählst ihm,
> was er schon weiß, er nimmt es, er nimmt es dir ab, mit Händen,
> du löst ihm den Arm von der Schulter, den rechten, den linken,
> du heftest die deinen an ihre Stelle, mit Händen, mit Fingern, mit
> Linien,
>
> – was abriß, wächst wieder zusammen –
> da hast du sie, da nimm sie dir, da hast du alle beide,
> den Namen, den Namen, die Hand, die Hand,
> da nimm sie dir zum Unterpfand,
> er nimmt auch das, und du hast
> wieder, was dein ist, was sein war […] (Celan 1986, Bd. 1, 284, V. 7–8 und 12–21)

Mit ebenso zärtlichen wie gewaltsamen Bildern wird hier erzählt, dass Poesie ein Ineinandergreifen der Hände und ein Tausch der Namen ist. Auch hier verbietet sich eine abstrahierende Lektüre; gefordert ist ein Nachvollzug der Text-Dynamik, der nach der Funktion des »du« ebenso wie nach der des Namens »Ossip« fragt.

Celan tritt, wie wir aus den Veröffentlichungen seiner Briefwechsel in den letzten Jahren wissen, auch mit den gleichzeitig mit ihm Lebenden in einen

11 Mandelstam ist es auch, der die Thematik des Namens in der Lyrik in einer für Celan maßgeblichen Weise formuliert, und zwar in dem von Celan übersetzten Gedicht *Der Hufeisenfinder*: »Dreimal selig, wer einen Namen einführt ins Lied! / Das namengeschmückte Lied / lebt länger inmitten der andern – / Es ist kenntlich gemacht inmitten seiner Gefährten durch eine Stirnbinde, / die von Bewußtlosigkeit heilt, von allzu starken, betäubenden Gerüchen« (Celan 1986, 5. Bd., 133, V. 41–45). Vgl. auch die stark an Celan angelehnte Übersetzung von Ralph Dutli in Mandelstam 1996, 149.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

poetischen Dialog ein, am intensivsten mit Nelly Sachs und Ingeborg Bachmann (vgl. Burdorf 2003). Geht es bei Celan und Sachs um die gegenseitige Selbstvergewisserung je unterschiedlicher Weisen lyrischen Schreibens im Angesicht der Schoah, so beim 2008 erschienenen Briefwechsel mit Bachmann um Gedichte als Mittel in einem poetischen Agon, der zugleich ein Liebeskampf ist. Wir wussten schon lange (etwa aus dem Roman *Malina*), eine wie zentrale Bedeutung Celan als Geliebter wie als Dichter für Bachmann hatte (vgl. Weigel 1999; Böschenstein und Weigel 2000).

Die in der Celan-Forschung etwa von Marlies Janz (2000) vertretene These, dass umgekehrt für Celan Bachmann als Dichterin gänzlich irrelevant war, kann als durch den Briefwechsel eindrucksvoll falsifiziert gelten. Wir wissen jetzt nicht nur von dem schon länger bekannten Widmungsexemplar der zweiten Auflage von *Mohn und Gedächtnis*, in dem Celan im Dezember 1957 nachträglich 24 der insgesamt 56 Gedichte mit der Widmung »f. D.« (›für Dich‹) oder »u. f. D.« (›und für Dich‹) versah (Bachmann und Celan 2008, 73), sondern wir können die Dedikations-Sturmflut der letzten drei Monate desselben Jahres, die bis in den Februar 1958 hinein anhielt, nachlesen, in denen Celan die Briefpartnerin im Zuge ihrer wieder aufgeflammten Liebe mit neu entstandenen, ihr gewidmeten Gedichten überschwemmte, verbunden mit imperativen Widmungen wie »Lies, Ingeborg, lies« oder (gleich darauf) »Für Dich, Ingeborg, für Dich« (Bachmann und Celan 2008, 58). Zusammengefasst wird das in der ebenfalls im Dezember 1957 (vermutlich etwa gleichzeitig mit der retrospektiven Dedikation der Gedichte aus *Mohn und Gedächtnis*) vorgenommenen Widmung eines Konvoluts von 21 Gedichten aus dem Band *Sprachgitter*, der erst 1959 erscheinen sollte und 33 Gedichte umfasst (Bachmann und Celan 2008, 73).

Die Botschaft ist klar: Einen großen Teil seiner lyrischen Produktion der 1950er Jahre dediziert Celan vor- und zurückgreifend der österreichischen Dichterin und Geliebten – aber nur handschriftlich und nicht öffentlich in den gedruckten Paratexten seiner Bücher. Ausgenommen davon ist, soweit ich sehe, nur der 1955, also in der Zeit ihrer Entfremdung und des gegenseitigen Schweigens, erschienene Band *Von Schwelle zu Schwelle*. Wir können das nicht als persönliche Verirrung des Dichters ignorieren, sondern müssen diese vielen Gedichte von nun an, also seit der Veröffentlichung des Briefwechsels 2008, (mindestens) doppelt lesen – als veröffentlichte ohne Widmung und als im Briefwechsel an Bachmann dedizierte.

Die Beschäftigung mit diesen Fragen des Eindringens des Dichter-Ichs und des oft mit Namen angeredeten Du in den Text des Gedichts steht erst am Anfang. Ich konnte in diesem Beitrag nicht mehr tun, als auf die Wichtigkeit dieser Fragen für die künftige Forschung hinzuweisen.

Am Ende dieser Skizze aber soll ein Gedicht stehen, das am Ende eines Gedichtbandes steht: des 1968 (im Jahr, als andere vom Ende der bisherigen

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Literatur sprachen) erschienenen Bandes *Die Piloten* von Rolf Dieter Brinkmann (vgl. Burdorf 2015, 136). Das in für Brinkmann ungewöhnlichen, an Arno Holz erinnernden zentrierten Zeilen gesetzte, selbstreflexive und höchst artifizielle Gedicht beginnt: »Alle Gedichte sind Pilotengedichte / alle / Gedichte / öffentlich« (Brinkmann 1980, 276, V. 1–4). Im Folgenden besteht es zu großen Teilen aus in den Gedicht-Text eingedrungenen Widmungen an Brinkmanns Freunde Ralf-Rainer Rygulla und Helmut Pieper, an seine Frau Maleen Brinkmann (»ein Gedicht / für Maleen, die sich das einmal genau / ansieht«; Brinkmann 1980, 276, V. 23–26) sowie des artikulierten Ichs an sich selbst. Schließlich kulminiert der Text in einer überraschenden Wendung an den Leser und die Leserin: »Und weiter heißt es / allgemein / * / tritt / ein / und / schließ die / Tür / auch du bist ein Pilot / am / **ENDE.**« (Brinkmann 1980, 277, V. 45–55) – und das in sehr großen und fetten, einer anderen Schrifttype entnommenen Majuskeln. In kaum einem Text der modernen deutschsprachigen Lyrik wird virtuoser gezeigt, dass die Namen realer Personen sich nicht ein für alle Mal in die Paratexte der Gedichte abdrängen lassen, sondern konstitutiver Bestandteil des Gedicht-Textes sein können.

Literaturverzeichnis

Bachmann, Ingeborg. *Werke*. Hg. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster [1978]. 1. Bd. München: Piper 1982.

Bachmann, Ingeborg. *Kritische Schriften*. Hg. Monika Albrecht und Dirk Göttsche. München: Piper 2005.

Bachmann, Ingeborg und Paul Celan. *Herzzeit. Der Briefwechsel*. Mit den Briefwechseln zwischen Paul Celan und Max Frisch sowie zwischen Ingeborg Bachmann und Gisèle Celan-Lestrange. Hg. Bertrand Badiou, Hans Höller, Andrea Stoll und Barbara Wiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008.

Benn, Gottfried. *Gedichte in der Fassung der Erstdrucke*. Hg. Bruno Hillebrand (Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke. 4 Bde.). Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch 1982.

Bertaux, Pierre. *Hölderlin und die Französische Revolution*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1969.

Birus, Hendrik. Poetische Namengebung. Zur Bedeutung der Namen in Lessings »Nathan der Weise«. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1978.

Böschenstein, Bernhard und Sigrid Weigel (Hg.). *Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen* [1997]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000.

Brecht, Bertolt. *Gedichte 2. Sammlungen 1938–1956*. Bearb. v. Jan Knopf (Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. 12. Bd.). Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988.

Brinkmann, Rolf Dieter. *Standphotos. Gedichte 1962–1970*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1980.

Burdorf, Dieter. »Ingeborg Bachmanns *Enigma*. Textgenese und Intermedialität«. *Germanisch-Romanische Monatsschrift*. N. F. 51.3 (2001): 323–348.

Burdorf, Dieter (Hg.). *Liebender Streit. Else Lasker-Schüler und Gottfried Benn*. Iserlohn: Institut für Kirche und Gesellschaft 2002.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Burdorf, Dieter (Hg.). *»Im Geheimnis der Begegnung«. Ingeborg Bachmann und Paul Celan*. Iserlohn: Institut für Kirche und Gesellschaft 2003.
Burdorf, Dieter (Hg.). »An seiner Seite hätte ich sogar die Hölle ertragen«. Friederike Mayröcker und Ernst Jandl. Iserlohn: Institut für Kirche und Gesellschaft 2005.
Burdorf, Dieter (Hg.). Edition und Interpretation moderner Lyrik seit Hölderlin. Berlin: de Gruyter 2010.
Burdorf, Dieter. *Einführung in die Gedichtanalyse*. 3. Aufl. Stuttgart: Metzler 2015.
Burdorf, Dieter. »The I and the Others: Articulations of Personality and Communication Structures in the Lyric«. *Journal of Literary Theory* 11.1 (2017): 22–31.
Celan, Paul. *Gesammelte Werke in fünf Bänden*. Hg. Beda Allemann und Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rolf Bücher [1983]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986.
Debus, Friedhelm. Namen in literarischen Werken. (Er-)Findung – Form – Funktion. Stuttgart: Steiner 2002.
Genette, Gérard. *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches* [frz. 1987]. Frankfurt a. M.: Campus 1989.
Hillebrand, Bruno (Hg.). *Über Gottfried Benn. Kritische Stimmen 1912–1956*. [1987]. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch 2006.
Hölderlin, Friedrich. *Sämtliche Werke und Briefe*. Hg. Michael Knaupp. 3 Bde. München: Hanser 1992–1993.
Hummelt, Norbert. »Jena«. *Text + Kritik* 44. 3. Aufl.: Neufassung (2006). Hg. Heinz Ludwig Arnold, 180–190.
Janz, Marlies. »Text und Biographie in der Diskussion um Celan–Bachmann«. *Paul Celan. Biographie und Interpretation. Biographie et interprétation*. Hg. Andrei Corbea Hoisie. Konstanz: Hartung-Gorre 2000. 60–68.
Lamping, Dieter: Der Name in der Erzählung. Zur Poetik des Personennamens. Bonn: Bouvier, 1983.
Lasker-Schüler, Else. *Die gesammelten Gedichte*. München: Kurt Wolff 1920.
Mandelstam, Ossip. Über den Gesprächspartner. Gesammelte Essays I. 1913–1924. Aus dem Russ. übertragen und hg. Ralph Dutli [1991]. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch 1994.
Mandelstam, Ossip. Tristia. Gedichte 1916–1925. Aus dem Russ. übertragen und hg. Ralph Dutli [1993]. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch 1996.
Ott, Ulrich (Hg.). *Gottfried Benn. 1886–1956*. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs Marbach am Neckar [1986]. 3. Aufl. Marbach: Deutsche Schillergesellschaft 1987.
Schildberg-Schroth, Gerhard: *Eigenname und Literarizität*. Neumünster: Wachholtz 1995.
Stiegler, Bernd. Die Aufgabe des Namens. Untersuchungen zur Funktion der Eigennamen in der Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts. München: Fink 1994.
Szondi, Peter. »Der Fürstenmord, der nicht stattfand. Hölderlin und die Französische Revolution«. Peter Szondi. *Einführung in die literarische Hermeneutik*. Hg. Jean Bollack und Helen Stierlin. Frankfurt a. M. 1975 [Studienausgabe der Vorlesungen. 5. Bd.]. 409–426.
Thies, Henning. *Namen im Kontext von Dramen*. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 1978.
Weigel, Sigrid. Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses. Wien: Zsolnay 1999.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Sonja Klimek

Lyrik und Autobiographik

Zur Funktion von Orts- und Zeitangaben in den Peritexten von Gedichten

1 Lyrische Selbstinszenierung als Herausforderung der Lyrikologie

Autobiographisch inszenierte Selbst-Aussagen, so genanntes »self-staging«, »self-fashioning« (Greenblatt 1980) oder (teils selbst wieder ironisiertes oder konventionalisiertes) ›Selbstmaskieren in der eigenen Rolle‹,[1] gehören mit zum Repertoire derjenigen Textgruppenbildung, die Leser heute typischerweise als Lyrik zu bezeichnen pflegen. Seit der Antike gibt es eine reiche Lyriktradition, in der sich Dichter gleichzeitig als textexterne Urheber ihrer Gedichte sowie als Referenz des ›Ichs‹ *in* ihren Gedichten inszenieren. Berühmt ist etwa die Doppelrolle von ›poeta‹ und ›amator‹, die das ›Ich‹ in Ovids *Amores* für sich beansprucht (vgl. Fischer 2007, 18–24). Auch im Mittelalter, etwa in der editorischen Verbindung von Troubadourlyrik und Troubadourviten (den so genannten ›razos‹, vgl. Boutière und Schutz 1964), wird die leserseitige Faszination für die Biographie des empirischen Dichters gezielt angeregt und bedient. Auf diese Tradition der provenzalischen ›razos‹ greift dann etwa Dante in *Vita Nova* (um 1293) zurück, indem er seine Sonette und Canzonen in die Prosa-Lebenserzählung eines »Ichs« einbettet, das sich selbst Eigenschaften zuschreibt, die auch der reale Autor Dante nachprüfbar und für das zeitgenössische florentinische Publikum bekanntermaßen hatte. Das »Ich« in der Rahmenerzählung von *Vita Nova* hat also die Wirkungsdisposition, von Rezipienten als Referent für Dante selbst aufgefasst zu werden, und die Aussagen dieses »Ichs« könnten somit prinzipiell als Äußerungen mit Anspruch auf Referenzialisierbarkeit dem realen Dichter zugeschrieben werden. Zudem teilt dieser Rahmen-Icherzähler in *Vita Nova* für jedes Gedicht, das er in seinen Prosatext einbettet, minutiös mit, bei welchem Anlass und unter welchen

1 Etwa so, wie in modernen Filmen ein Schauspieler ›as himself‹ auftreten kann. Dabei bewegt sich der reale Schauspieler nicht metaleptisch in die fiktive, vom Film dargestellte Welt hinein, sondern er *spielt* im Film nach einem festgelegten Skript sich selbst. Die Rolle könnte also nicht ohne Sinnverlust mit jemand anderem besetzt werden (vgl. dazu etwa Genette 2004, 71, Molières Komödien, oder auch für die Lyrik im Folgenden das Ronsard-Beispiel).

Open Access. © 2019 Sonja Klimek, publiziert von De Gruyter. CC BY-NC-ND Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110520521-010
Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Umständen, ja sogar für welches Publikum und in welcher Absicht er seine Verse jeweils verfasst habe. So lautet zum Beispiel die Einleitung im Falle des ersten Gedichtes der Sammlung, nachdem der Erzähler von einer nächtlichen Vision berichtet hat:

> Und dieweil ich über diese Erscheinung nachsann, nahm ich mir vor, sie vielen kund zu tun, die zu jener Zeit geachtete Sänger und Dichter waren. Und [...] [so] beschloss ich, ein Sonett zu dichten, worin ich mich an alle Liebestreuen wenden wollte, und indem ich sie bat, mir mein Gesicht zu deuten, beschrieb ich ihnen, was ich gesehen hatte, und begann dies Sonett: [...] (Dante 1947, 13 und 15)[2]

Ob wiederum der diese Worte äußernde Rahmen-Icherzähler in Dantes Text eine fiktive Erzählerfigur ist oder nicht, sei hier einmal dahingestellt (vgl. dazu Näheres z. B. bei Kablitz 2009). In jedem Fall behauptet dieser Erzähler aber, dass er die Gedichte verfasst habe (er also der praktische Ausgangspunkt des lyrischen Sprachzeichengebildes sei) *und* dass das ›Ich‹ im Gedicht auf ihn referiere, das heißt, dass die Gedichte – bei aller Künstlichkeit der sprachlichen ›Überstrukturierung‹, das heißt der genretypisch komplexen Organisation von ›Faktur‹ und ›Information‹ (vgl. Zymner 2017, Glossar, 4) – autobiographische Texte seien.

Bei Dante wird dieser Anspruch auf Autorfaktualität der Lyrik (vgl. Zymner 2009, 12) in der die Gedichte rahmenden (und vielleicht selbst fiktionalen) Prosaerzählung erhoben. Eine zweite Möglichkeit der autobiographischen Inszenierung von Lyrik, das heißt der Anbietung einer Referenz von gedichtinternem ›Ich‹ auf realen Textproduzenten, läuft über die Verwendung nicht-fiktionaler Elemente wie zum Beispiel Personennamen im lyrischen Schriftzeichengebilde selbst.[3] So verwendet etwa Ronsard seinen eigenen Namen sowie in poetisierter Form auch

2 »Pensando io a ciò che m'era apparuto, prospuosi di farlo sentire a molti li quali erano famosi trovatori in quello tempo: e con ciò fosse cosa che io avesse già veduto per me medesimo l'arte del dire parole per rima, propuosi di fare uno sonetto, ne lo quale io salutassi tutti li fedeli d'Amore; e pregandoli che giudicassero la mia visione, scrissi a loro ciò che io aveva nel mio sonno veduto. E cominciai allora questo sonetto, lo quale comincia: [...].« (Dante 1947, 12 und 14.)

3 Vgl. zu Personennamen den Beitrag von Dieter Burdorf zum vorliegenden Band. Allerdings berücksichtigt Burdorf (zum Beispiel im Celan-Beispiel »Lies, Ingeborg, lies«) auch ›allographe‹ (im Falle der Celan-Widmung also ›private‹ und erst postum im Nachlass auffindbare) Epitexte. Ob man solche Epitexte ›jenseits‹ des Artefakts für die Interpretation als berechtigterweise heranzuziehen einstuft oder nicht, hängt von der interpretationstheoretischen Vorannahme ab. Ich beschränke mich hier auf Gedichte als Artefakte in ihren Publikationsmedien und berücksichtige nur die mit den Gedichten zusammen veröffentlichten Peritexte, um mein Theoriemodell zunächst interpretationstheoretisch möglichst unabhängig (etwa von der Frage nach der Berücksichtigung von ›aktualen Autorintentionen‹) zu halten.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

den der mutmaßlichen Widmungsadressatin Françoise Babou d'Estrées (vgl. Ronsard 2010, 264) in seinen »Sonnets et madrigals pour Astrée« (1578):

> [...]
> Et moi je veux honorer ma contrée
>
> De mon sépulcre et dessus engraver :
> *Ronsard*, voulant aux Astres s'élever,
> Fut foudroyé par une belle *Astrée*. (Ronsard 2010 [1578], 216; Hervorhebungen S. K.)

Eine dritte Möglichkeit, eine Referenz von gedichtinternem ›Ich‹ auf den realen Autor anzubieten, besteht in der Kombination des Gedichttextes mit konkreten Orts- und Datumsangaben in den Peritexten, die – wie etwa im Falle von Goethes Gedicht mit dem Titel »Dornburg, Septbr. 1828« – nachprüfbar Stationen auf dem Lebensweg des empirischen Autors benennen. In der Interpretationsgeschichte von Goethes Gedicht ist diese autobiographische Verbindung von Orts- und Zeitangabe meist gedeutet worden als Referenz auf den Aufenthalt des fast schon greisen Dichters in der herbstlichen Natur der Saale-Landschaft.

Inszenierungen eines autobiographischen Referierens von Lyrik gehören also unstrittig durchaus zum Kanon des Genres Lyrik, auch wenn die hier illustrierte Dreierliste, auf welche Arten eine Referenz des ›Ichs‹ im Gedicht auf den realen Autor angeboten werden kann, vermutlich noch nicht vollständig ist. Unbestritten ist in der Forschung weiterhin, dass es Gedichtarten wie etwa das Rollengedicht oder die »poetische Grabschrift«[4] gibt, in denen das gedichtinterne ›Ich‹ eindeutig nicht auf den empirischen Autor referiert.[5] Unbestritten ist ebenfalls, dass es Gedichte gibt, in denen durch die Verwendung bestimmter sprachlicher Zeichen ein »pragmatischer Ausgangspunkt[...] des lyrischen Sprachzeichengebildes« markiert wird. Zu diesen sprachlichen Markierungen gehören vor allem Personalpronomina in der ersten Person, entsprechend flektierte verba dicendi, agendi oder auch sentiendi sowie deiktische Ausdrücke, die auf eine Ich-Hier-Jetzt-Origo bezogen sind. Für den solcherart markierten »pragmatische[n] Ausgangspunkt[...] des lyrischen Sprachzeichengebildes« (also des Gedichtes) *im*

4 Hier wird typischerweise die mentale Repräsentation der offenkundig fiktiven Sprechsituation getriggert, in der der Tote aus dem Grab heraus einen vorübergehenden Wanderer anspricht (vgl. Segebrecht 1978, Braungart 1997, Klimek 2013).

5 Je nachdem, ob die Aussagen in solchen Gedichten Anspruch auf Erfülltheit in der Wirklichkeit erheben oder nicht, spricht Zymner (2009, 12–15) von »persona-faktualen« oder »persona-fiktionalen« Gedichten. – Zum Verhältnis von Lyrik und Figur, vgl. den Aufsatz von Claudia Hillebrandt zum vorliegenden Band.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Gedicht selbst verwende ich den im Glossar zum vorliegenden Band von Zymner vorgeschlagenen lyrikologischen Begriff ›Adressant‹.

Im Folgenden geht es vor allem um den von Zymner identifizierten Sonderfall, dass zwar ein Adressant im Gedicht markiert wird, aber aufgrund des Textbefundes nicht entscheidbar ist, ob dieser Adressant die Vorstellung einer fiktiven oder realen Äußerungssituation triggert (in Zymners Terminologie: ›adressantenneutral‹).

Dieser Sonderfall ist insofern interessant, als in der gegenwärtigen Lyriktheorie umstritten ist, ob das in einem Gedicht vorkommende sprachliche Zeichen ›Ich‹ überhaupt auf den empirischen Autor referieren kann (das heißt auf die reale Person, die das Gedicht »formuliert und formatiert«, Zymner 2017, Glossar), und ob lyrische Sprachzeichen überhaupt als Repräsentationen von Aussagen aufgefasst werden können, die einen Anspruch auf Referenzialisierbarkeit oder Erfülltheit in der Wirklichkeit erheben (›autor-fiktionale‹ oder auch ›autor-faktuale‹ Gedichte, Zymner 2009, 12–15).

Zusätzlich zu diesen gegenwärtig zu beobachtenden, entgegengesetzten interpretationstheoretischen Vorannahmen zum Verhältnis von Fiktionalität und Lyrik ist jedoch auch in der Lyrik selbst eine Variabilität der historischen Konventionen, Anspruch auf Referenzialisierbarkeit zu codieren, bemerkbar. Daher plädiert Lampart dafür, die Dichotomie von Fiktionalität und Faktualität in der Lyriktheorie zugunsten von »Differenzierung und offene[n] Skalen« aufzugeben, stattdessen eine »historisch abgewogene Skalierung von autorfaktualen Elementen und Anteilen einer rhetorisch-stilistischen Gestaltung zu rekonstruieren« und im Einzelfall »zumindest als Untersuchungshypothese die Möglichkeit eines Nebeneinanders autorfaktualer Referenzialisierbarkeit und referenzfreier, ›fiktionaler‹ Textschichten in Betracht« zu ziehen.[6] Dieses Plädoyer scheint mir auch für die Erforschung von Gedichten mit autobiographisch inszenierenden Peritexten sinnvoll zu sein.

In der Literaturwissenschaft gibt es unterschiedliche interpretationstheoretische Vorannahmen darüber, inwiefern ein Eingehen auf die Biographie des Verfassers berechtigt sei.[7] Die literaturwissenschaftliche Autobiographie-Forschung hat sich, unter dem Einfluss von Lejeunes (1994, 14) wirkmächtiger Definition der Autobiographie als der »rückblickenden *Prosa*-Erzählung einer tatsächlichen Person über ihre eigene Existenz« (meine Hervorhebung, S. K.), bisher nicht pro-

6 Vgl. Fabian Lamparts Beitrag zum vorliegenden Band.

7 Zur Unterscheidung von ›biographischer Methode‹ und unangemessenen ›biographistischen‹ Lesarten, vgl. grundsätzlich Kindt und Müller (2002).

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

minent der Lyrik mit autobiographisch inszenierenden Peritexten angenommen. Es existiert bis anhin kein Beschreibungsmodell, das – möglichst unabhängig von interpretations-, aber vor allem auch von fiktionstheoretischen Positionen des zwanzigsten und einundzwanzigsten Jahrhunderts – dazu fähig wäre, autobiographische Peritexte von Gedichten (und nur auf diesen oben beschriebenen dritten Fall werde ich im Folgenden eingehen) methodisch abgesichert in die Analyse einzubeziehen, ohne dabei dem grundsätzlichen und berechtigten Misstrauen gegen ein unreflektiertes Gleichsetzen von empirischem Autor und gedichtinternem »Ich« Anlass zu geben. Im Folgenden soll die Notwendigkeit eines solchen Theorie-Modells anhand von vier Gedichtbeispielen aus dem siebzehnten, achtzehnten und frühen neunzehnten Jahrhundert illustriert und ein entsprechendes Modell skizziert werden.

2 Wer spricht das Gedicht? Bisherige Modelle, Theorien, Begriffe und Konzepte

»Wer spricht das Gedicht?« (Borkowski und Winko 2011) – Häufig wird diese Grundfrage der Lyrikologie in einer metaphorischen Redeweise als Frage nach der ›Stimme‹ (im Sinne Genettes 1994 [1972]), bzw. nach der gedichtinternen Äußerungsinstanz, eventuell sogar nach der typisch oder gar prototypisch lyrischen Konstitution der mentalen Repräsentation einer textinternen Kommunikationsmatrix gestellt. Jedoch muss die Frage an sich bereits als problematisch gelten,[8] ist doch Lyrik in vielen ihrer heute verbreiteten Erscheinungsweisen – mit Ausnahme beispielsweise der so genannten ›Oral Poetry‹ – eben nicht in Form von *gesprochener* Sprache repräsentiert, bei der eine sprechende *Stimme* zu hören wäre, sondern meist (aber nicht notwendigerweise) in Form von gedruckter Sprache, die häufig nur von der ›inneren Stimme‹ des betreffenden Rezipienten ›gesprochen‹ wird.[9] In der Narratologie ist diese Problematik der metaphorischen Rede von akustischen Instanzen wie der ›Stimme‹ oder des ›Sprechens‹ in Bezug auf rein visuelle, das heißt nur durch Schrift konstituierte Artefakte bereits eingehend reflektiert worden (vgl. dazu etwa Blödorn, Langer und Scheffel 2006). Erzähltexte stellen – so die weithin akzeptierte Ansicht – nur eine Art Simulation des ›natürlichen‹, alltagssprachlichen, mündlichen Erzählens im Medium der Schrift dar. Wie aber verhält es sich mit Gedichten? Simuliert die Lyrik auch

8 Vgl. die Einleitung zum vorliegenden Band.

9 Vgl. dazu auch Rüdiger Zymners Beitrag über Animismus im vorliegenden Band.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

etwas? Falls ja, was? Alltägliches Sprechen scheint es aufgrund ihrer speziellen Faktur, ihrer oft hochartifiziellen Rhetorik und der besonderen Bedeutung, die klanglichen Aspekten ja auch in nur schriftlich fixierter Lyrik zukommt, gerade nicht zu sein. Und auch das Erzählen ist trotz einiger prominenter Vorschläge, die Lyrik als seine ›Devianzform‹ zu definieren (vgl. etwa Hühn und Schönert 2007, 4), wohl nicht transhistorisch als gattungskonstitutives Merkmal stark zu machen. Klar ist darüber hinaus, dass sich die Frage nach einer vom Gedicht getriggerten Vorstellung einer ›Sprech‹-Instanz für visuelle Poesie erübrigt. Wo jedoch innerhalb der Lyrik Textlichkeit vorliegt,[10] ist es die Wirkungsdisposition des Sprachzeichengebildes Gedicht, dass seine Rezeption beim Rezipienten die mentale Vorstellung (das heißt ein ›kognitives Konzept‹ und keinen ›Adressanten‹, denn der ist ja in Zymners Begriffssystem nur eine Zeichenstruktur im Text) einer anthropomorphen ›Äußerungsinstanz‹ hervorruft. Dieser kann der Rezipient zuschreiben, Ursprung der sprachlichen Äußerungen zu sein, als die er die Sprachzeichen des Gedichts auffassen kann.[11]

Die Frage »Wer spricht das Gedicht?« ist zudem nicht unabhängig davon zu beantworten, welchen Umfang man dem zugrunde liegenden ›Gedicht‹-Begriff beimisst. Zum Begriff der Lyrik gibt es verschiedene, konkurrierende Definitions- und Explikationsvorschläge – wenn man denn überhaupt die heute alltagssprachlich oft synonym verwendeten Begriffe ›Gedichte‹ und ›Lyrik‹ (mit Burdorf 2015, 20) als deckungsgleich bezeichnen möchte. Legt man beispielsweise einen etwas weiteren Lyrik-Begriff an, für den Literarizität kein notwendiges Kriterium ist, es Lyrik also auch »vor, neben und außerhalb« dessen gibt, was in Europa seit ca. 1750/1800 unter dem ›Autonomie‹-Postulat von ›Literatur‹ als ›Kunstform‹ produziert und verstanden wird (vgl. Zymner 2013, 27), so muss die Lyrikologie fähig sein, auch »situationsbezogene« (Segebrecht 1978) Gedichte umfassend zu beschreiben. Daraus folgt, dass man mit Konzepten, die 1:1 aus der Theorie fiktionaler Dramen- oder Erzähltexte übernommen sind, ›autor-‹ wie ›persona-faktuale‹[12] (oder zumindest als faktual inszenierte) Gedichte nicht adäquat erfassen

10 Dass es auch Lyrik ohne Textlichkeit, das heißt »Redezeichengebilde unterhalb der Textebene« wie Laut- oder Einwortgedichte geben kann (vgl. Zymner 2009, 32), sei damit nicht bestritten.

11 Zur Frage, ob tatsächlich jedes fiktionale (auch impersonal-heterodiegetische) Erzählen die Annahme einer fiktiven Erzähler-Figur bedinge oder ob es auch ›erzählerloses Erzählen‹ geben könne, vgl. Köppe und Stühring (2011).

12 Zymner (2009, 11–12); vgl. auch Lampings (2000 [1989], 108) Unterscheidung von »pragmatischer« und »semantischer Fiktionalität«.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

kann.[13] Gerade dies müsste eine interpretationstheoretisch möglichst neutrale Lyriktheorie aber leisten können. Man muss nicht gleich mit Hamburger (1968) und Culler (2015) verallgemeinern, dass Lyrik – zumindest dort, wo keine Rollenfiktion explizit markiert ist – trotz aller ›Ritualität‹ des sprachlichen Ausdrucks »Wirklichkeitsaussage« sein und etwas Wichtiges »about meaning and value« zu sagen habe. Lyrik scheint aber, wenn auch nicht konstitutiv, so doch zumindest in gewissen historischen Kontexten und/oder Genres, die Wirkungsdisposition zu haben, dass Rezipienten davon ausgehen, dass in ihr (ob nun tatsächlich behauptend oder nur rollenhaft/fiktional) ›der Dichter als er selbst spricht‹, weil im Gedicht oder seinen Peritexten eine Referenz des Sprachzeichens ›Ich‹ im Gedicht auf den realen Autor des Gedichtes angeboten wird.

Oft wird in Bezug auf Lyrik der hohe Grad sprachlicher Stilisierung als Argument dafür genannt, dass Lyrik immer fiktional sein müsse. So etwa von Fischer (2007, 11), die sich fragt, warum eigentlich gewisse Merkmale von Gedichten »immer wieder und bis heute dazu führen, dass die Aussagen eines Ich in einem lyrischen und damit in höchstem Maße artifiziellen Text immer wieder auch auf dessen Autor bezogen werden […], [was] die Trennung zwischen Text- und Autorenebene immer wieder verschwimmen lässt […].« Hinter Fischers unausgesprochener Vorannahme, das ›Ich‹ in einem Gedicht könne niemals auf den empirischen Autor verweisen, steht offenbar die ebenfalls unausgesprochene Vorannahme, in einem »in höchstem Maße artifiziellen Text« könne grundsätzlich nicht auf die textexterne Wirklichkeit verwiesen werden. Nicht-Fiktionalität schließt das kunstvolle Stilisieren jedoch ebenso wenig aus wie das Übertreiben und das rollenhafte Inszenieren, ja nicht einmal das Lügen, denn all diese Redeweisen erheben – im Unterschied zur fiktionalen Rede – Anspruch auf Referenzialisierbarkeit, das heißt auf Erfülltheit in der textexternen Wirklichkeit (sind also nicht-fiktional), ohne dass damit tatsächlich durchweg wahre Aussage getätigt sein müssten (vgl. Gabriel 1997, 595). Auch politische Reden beispielsweise können rhetorisch »in höchstem Maße artifizielle Text[e]« sein und erheben dennoch Anspruch auf Referenzialisierbarkeit ihrer Aussagen. Und auch appellative Sprechakte kann man durchaus in Form eines kunstvollen Gedichtes tätigen. Wenn man beispielsweise die Sätze »Deshalb liebe ich dich. / Bitte heirate mich!« am Ende eines Liebesgedichts als fiktionale Äußerungen einer fiktiven Figur innerhalb der ›Storyworld‹ eines autonomen Kunstwerks interpretiert und entsprechend der Fiktionalitätshypothese nur auf das anapästische Metrum und den nicht sehr kreativen Endreim dieses Zweizeilers eingeht, kann dieses Ver-

13 Vgl. zu diesem Problem neben Burdorfs Aufsatz auch die Beiträge von Trilcke und Lampart zum vorliegenden Band.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

halten – je nach Vortragssituation – durchaus eine unangemessene, jedenfalls nicht die vom Sprecher erhoffte Reaktion sein.

Wie schon die Frage »Wer spricht?« eine Übertragung von Genettes erzähltheoretischer Kategorie der ›Stimme‹ in die Lyrikanalyse andeutet, so wurden generell in den letzten zwei Jahrzehnten verschiedene Modelle, Theorien, Begriffe und Konzepte aus der ›klassischen‹ Narratologie in die Lyriktheorie importiert, um Gedichte künftig durch eine exaktere Beschreibungssprache präziser analysierbar (und gegebenenfalls somit besser interpretierbar oder intensiver genießbar) zu machen. Einige Arbeiten zielten etwa darauf ab, die Informationsvergabe bzw. Perspektivierung des im Gedicht Dargestellten analog zur Fokalisierung in Erzähltexten klassifizierbar zu machen (vgl. Petzold 2012). Andere setzten dazu an, die Staffelung der verschiedenen ›Aussageinstanzen‹ (empirischer Autor, impliziter Autor, fiktiver Sprecher/Erzähler und fiktive Figuren) auf die Lyrik zu übertragen (vgl. Wolf 1998, Schönert 2004, Müller-Zettelmann 2002, im Prinzip auch Burdorf 2015, 194–201).[14] Doch es gibt auch genuin aus der Lyrikanalyse und -interpretation hervorgegangene Modelle, in denen eine vom Gedicht angestoßene Vorstellung einer Kommunikationsmatrix unter Rückgriff auf linguistische Modelle der Pragmatik beschrieben wird, wie Semino (1997), Schiedermair (2004), Borkowski und Winko (2011, 64–75). Gerade im englischsprachigen Raum war die Vorstellung von ›lyric‹ als einer immer fiktionalen Äußerungssituation mit einem fiktiven Sprecher als ›speaker‹ des Gedichttextes (vgl. etwa Wolf 1998, Müller-Zettelmann 2002) lange Zeit vorherrschend. Sie wird erst in jüngerer Zeit wieder hinterfragt, etwa von Culler (2015, 2). Dieser argumentiert, dass Ansätze, welche Lyrik über die (narratologisch oder dramentheoretisch orientierte) Fiktionstheorie erschließen, die auffälligsten Merkmale von lyrischen Texten überspielen (»the most salient features of many lyrics«; Culler 2015, 350). Culler (2015, 350) folgt Hamburger (1968, 188), wenn er betont, dass Lyrik im Grunde genommen eine Aussage über die Welt sei (»lyric is, at bottom, a statement about this world rather than the projection of a fictional speaker and a fictional world«). Lyrik lässt sich für ihn als ein öffentliches Sprechen über Bedeutung und Werte mithilfe von ritualistischen Elementen verstehen (»public discourse about meaning and value – made distinctive by its ritualistic elements«; Culler 2015, 350). Ins Zentrum der Gattung Lyrik stellt Culler (2015, 15–16) somit jene Gedichte, die sich durch eine »triangu-

14 Vgl. dazu den Aufsatz von Evelyn Dueck im vorliegenden Band. Für eine kritische Sichtung, vgl. Hillebrandt 2015. Für die Kritik, eine von der Erzähltextanalyse ausgehende Modellierung lyrischer Sprechinstanzen übersehe gerade die generisch andere, nämlich »prototypisch lyrische Äußerungsstruktur«, vgl. Hempfer (2014, 17).

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

lated address« auszeichnen: Viele Gedichte richten sich nämlich, so Culler, an ihre tatsächlichen Empfänger, indem sie als ›Adressaten‹ eine abwesende Instanz (zum Beispiel Gott, einen Geliebten, Unbelebtes wie die Sonne, den Mond, Berge, oder Abstrakta, wie den Tod, etc.) ansprechen, die in der Regel im Gedicht nicht antwortet. Aber macht eine solche ›triangulierte‹ Anrede ein lyrisches Sprachzeichengebilde bereits zu einem fiktionalen Text?

Die Frage nach der möglichen oder gar generisch unhintergehbaren Fiktionalität von Lyrik wurde gerade im deutschsprachigen Raum heftig diskutiert (für einen neueren Überblick, vgl. Zipfel 2011). Typisch für die deutsche Debatte ist dabei der Streit um den bereits 1910 von Margarete Susman in die Literaturwissenschaft eingeführten Begriff des ›lyrischen Ichs‹. Susman (1910, 19) sprach offen aus, dass ihr Modell lyrischen Sprechens auf einem Analogieschluss von fiktiven Figuren im Drama auf die durch Lyrik getriggerte Vorstellung einer Äußerungsinstanz im Gedicht beruhe: »Der Dichter findet dieses Ich nicht in sich vor, sondern ähnlich den redenden und handelnden Gestalten eines Dramas muß er auch das lyrische Ich erst aus dem gegebenen erschaffen.«

Der Begriff des ›lyrischen Ichs‹ wird in der literaturwissenschaftlichen Praxis z. T. bis heute in diesem Sinne benutzt, um den postuliert fiktiven (das heißt in Susmans Worten »erschaffenen«), im Gedicht markierten Adressanten vom realen Autor als dem empirischen Textproduzenten abzugrenzen. Müller (bereits 1979; erneut 2011, 57)[15] dagegen argumentiert etwas vorsichtiger, wenn er betont, lyrisches Ich und empirischer Autor seien zwar in der Analysepraxis zunächst einmal »strikt zu trennen«, doch könne damit »nicht ausgeschlossen sein, dass das lyrische Ich vielfach auf eigenen Erfahrungen des Dichters aufbaut«. Der Begriff ›lyrisches Ich‹ ist jedoch mit wechselnden Begründungen auch abgelehnt worden, etwa von Burdorf (2015, 192), der wegen der »[v]erworren[en]« Begriffsgeschichte das ›lyrische Ich‹ heute für problematisch hält und es lieber durch den unvorbelasteten neuen Terminus »artikuliertes Ich« (Burdorf 2015, 194) ersetzen möchte.[16] Fricke und Stocker (2000) versuchen dagegen, den Begriff des »Lyri-

15 Bei Müller (2011, 58) finden sich auch einige der seltenen Hinweise zur Rezeption und Diskussion des Begriffs außerhalb der Germanistik, etwa bei Rabaté 1996 (»sujet lyrique«) und Blasing 2006. Vgl. dazu auch Rabaté, de Sermet und Vadé (1996).

16 Burdorfs elaboriertes Modell von Kommunikationssituationen der Lyrik unterscheidet zwischen der Rede fiktiver Sprecher in der dritten Person sowie der Rede fiktiver Figuren in der ersten Person, zwischen einem im Gedicht sich ohne vermittelnde Erzählerstimme direkt äußernden ›Rollen-Ich‹ und einem durch nichts als Rolle markierten, unvermittelt sprechenden Ich, das er als ›artikuliertes Ich‹ bezeichnet. Diese letzte Kategorie Burdorfs scheint mir vom Begriffsumfang her deckungsgleich zu sein mit der von Fricke und Stocker (2000) vorgeschlagenen Explikation des Begriffs ›Lyrisches Ich‹ als Sprecher-Ich in Gedichten ohne erkennbare »Rollenfiktion«.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

schen Ichs« zu rehabilitieren, indem sie auf Grund einer detaillierten Rekonstruktion von Begriffs-, Sach- und Forschungsgeschichte eine präzise Explikation des Begriffs als »Subjekt von Gedichten ohne Rollenfiktion« für den künftigen literaturwissenschaftlichen Gebrauch vorschlagen. Sie grenzen das Konzept explizit ab von epischen und dramatischen Theoriemodellen, indem sie in Hinsicht auf den logischen Status der lyrischen Rede eines solchen ›Subjekts‹ betonen, dass die ›Fiktionalität‹ von Gedichten mit einer Äußerungsinstanz ohne erkennbare Rollenfiktion – im Sinne Hamburgers – unbestimmbar sei, das heißt »gleichsam in der Schwebe« bleibe (Fricke und Stocker 2000, 509).[17]

Das letztlich etwas Unbefriedigende an diesen durchaus hilfreichen Modellen und Vorschlägen ist erstens, dass sie – mit Ausnahme dessen von Borkowski und Winko, welche darüber hinaus auch reale Vortragssituationen in den Blick nehmen und insofern auch die wechselnden ›empirischen Sprecher‹ eines Gedichtes mitberücksichtigen[18] – lediglich die Frage nach der vom Gedicht angestoßenen Vorstellung einer Äußerungsinstanz behandeln (welche von den Rezipienten abhängt), ohne zunächst erst einmal das Gedicht als lyrisches Schriftzeichengebilde als solches – vorgängig aller von ihnen getriggerten Vorstellungen – beschreibbar zu machen. Zweitens berücksichtigen alle bisher referierten Modelle lediglich den Haupt- (das heißt fürs siebzehnte und frühe achtzehnte Jahrhundert meistens: Vers-)Text eines Gedichts.[19] Gedichte sind und waren jedoch mitnichten derart autonome Gebilde, dass sie nur in Form ihres ›unbekleideten Verskörpers‹ begegnen würden. Wenn jemand sich beispielsweise anschickt, ein Gedicht zu rezitieren, so sagt er meist zunächst den Namen des Verfassers und den Titel des Gedichtes, ehe er den ›eigentlichen‹ Gedichttext intoniert.[20] Und selbst in aktuellen wie historischen Lesebüchern, Almanachen,

17 Für einen noch recht aktuellen Überblick über die Debatte im deutschsprachigen Raum, vgl. Borkowski und Winko (2011, 45–52).

18 Zur Frage nach den Sprechinstanzen im Gedichtvortrag, den ich hier komplett ausklammere, vgl. den Beitrag von Frieder von Ammon im vorliegenden Band.

19 Für die von mir hier behandelten Gedichte kommt man tatsächlich mit Lampings relativ engem Begriffsverständnis des »lyrischen Gedichtes« als »Einzelrede in Versen« (Lamping 2000 [1989], 23) aus.

20 Analog werden auch Popsongs im Radio oder auf TV-Musiksendern meist mit der Nennung des ausführenden Künstlers bzw. der Gruppe und des Titels angekündigt. Der Name des Songwriters tritt dagegen hinter den des Performenden zurück, was meines Erachtens dafür spricht, dass Popsongs anders ›benutzt‹ werden als Gedichte. Für das Kunstlied gelten dagegen wieder andere Konventionen: Auf Klassiksendern nennt die Anmoderation meist den Titel des Stücks und Namen des Komponisten sowie der interpretierenden Orchester oder Solisten.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Anthologien und Zeitschriften erscheint das graphisch repräsentierte lyrische Sprachzeichengebilde stets in materieller Verbundenheit mit anderen Texten, die zum Teil die Wirkungsdisposition haben, als auf den Gedichttext bezogen verstanden zu werden. Gerade in solchen Neben- oder Peritexten von Lyrik finden sich aber nicht selten die Inszenierungen einer Referenz von ›Ich‹ im Gedichttext auf den realen Textproduzenten bzw. eine Station seines Lebensweges, das heißt das Angebot eines ›pacte autobiographique‹ (Lejeune) auch für die Lyrik. Die Konventionen, diesen Pakt anzubieten, können sich historisch wandeln (und müssen daher für eine historisch-hermeneutische Interpretation zunächst einmal rekonstruiert werden, wie Fabian Lampart vorschlägt). Ein realer Autor bzw. seine Herausgeber und sonstige am Druckprozess beteiligte Personen können diese Peritexte ein und desselben lyrischen Sprachzeichengebildes jedoch auch von ›Textereignis‹ zu ›Textereignis‹ (Zymner 1995, 40) verändern. Daher möchte ich Fabian Lamparts Plädoyer hinzufügen, dass für eine solche Gedichtinterpretation zusätzlich auch die Textgenese bzw. die Druckgeschichte berücksichtigt werden sollten, denn verschiedene Textereignisse eines einzigen Textes können durchaus voneinander abweichende Wirkungsdispositionen gehabt haben.

3 Orts- und Zeitangaben als nicht-fiktionale Elemente in den Peritexten von Gedichten

Bei Gedichten, die vorrangig nicht im mündlichen Vortrag, sondern als gedruckte Texte rezipiert werden, kommen neben Titel- und Verfasserangabe noch weitere Peritexte, manchmal auch Bilder, ja sogar bedeutungstragende druckgraphische Elemente wie die besondere Gestaltung der Schriftbildfläche hinzu, die die eigentlichen Texte ›rahmen‹ und insofern auf die Rezeption der Gedichte Einfluss haben (vgl. Genette 2001, 10–12). Zu den klassischen Peritexten der Lyrik gehören Gedichtüber- und -unterschriften, Motti, Abteilungs- oder Zyklustitel in Gedichtsammlungen, Einleitungen, erklärende Fußnoten, Widmungsadressen, Vor- und Nachworte, etc.

Dieter Burdorf macht in seinem Beitrag zum vorliegenden Band darauf aufmerksam, dass trotz des durchaus vorhandenen Angebots elaborierter Modelle[21]

21 Wie zum Beispiel Borkowskis und Winkos, das dezidiert »voraussetzungsarm und umfassend« ist, indem es auf »gattungsnormative Vorgaben [...] ebenso verzichte[t] [...] wie auf Setzungen des Typs ›Lyrik ist immer (oder nie) fiktional‹ oder ›Das lyrische Ich ist immer vom Autor zu unterscheiden‹.« (Borkowski und Winko 2011, 76–77).

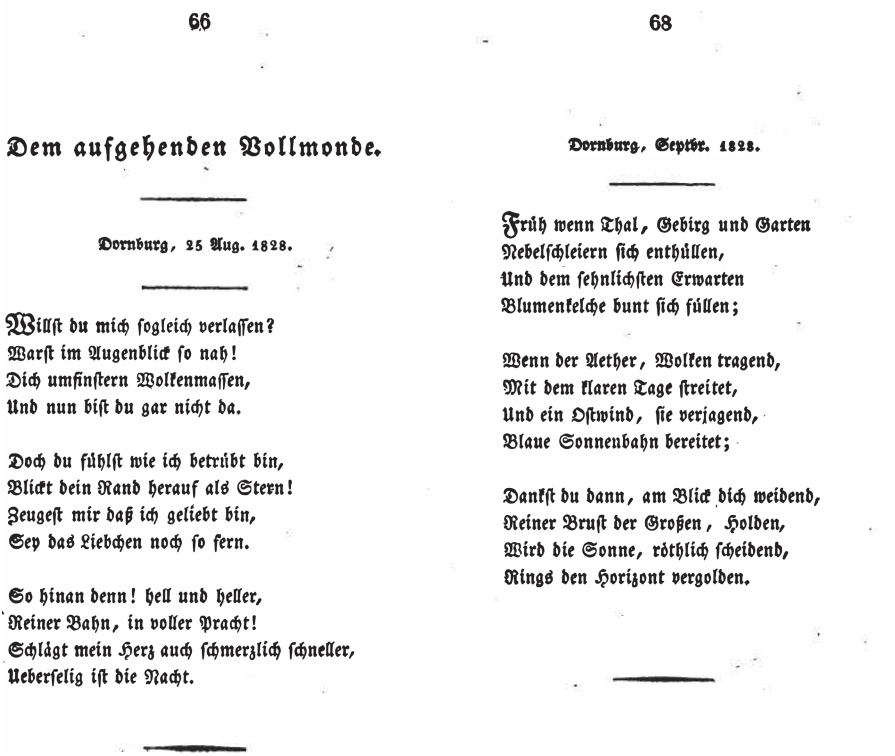
Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

zur Klassifizierung der von Lyrik getriggerten Vorstellungen von Äußerungssituationen bis heute ein Modell fehlt, das auch fähig ist, Namen in den Paratexten von Gedichten zu berücksichtigen. Ähnlich verhält es sich meines Erachtens mit konkreten Orts- und Zeitangaben in den (gedruckten) Peritexten eines Gedichtes, wenn sich diese nachprüfbar auf Stationen des Lebensweges des empirischen Autors beziehen. So etwa im Falle der beiden ›Dornburger Gedichte‹ von Johann Wolfgang von Goethe, »Dem aufgehenden Vollmonde« mit dem Untertitel »Dornburg, Aug. 1828« (Goethe 1833, 66)[22] und »Dornburg, Septbr. 1828« (Goethe 1833, 68). Bei letzterem ist die Orts- und Zeitangabe sogar die einzige Gedichtüberschrift. Doch ist diese Überschrift in der *Ausgabe letzter Hand* in derselben, nämlich etwas kleineren Schriftgröße gesetzt wie zwei Seiten vorher der *Untertitel* von »Dem aufgehenden Vollmonde«.[23] Berücksichtigt man dieses druckgraphische Element, so hat das erste ›Dornburger Gedicht‹ (diese Sammelbezeichnung stammt übrigens nicht von Goethe) einen Haupt- und einen Untertitel, das zweite dagegen besitzt nur einen Unter- und keinen Haupttitel. Allerdings ist für den 47. Band der *Ausgabe letzter Hand* nicht bekannt, ob Goethe hier noch Fahnen gesehen hat, das heißt, ob die Schriftgrößenwahl überhaupt vom Autor autorisiert bzw. ob sie ein verstehensrelevanter Teil der Faktur des Gedichtes ist. Dies kann allein auf Grund des philologisch gesicherten Textbefundes nicht geklärt werden, sondern ist bereits ein (notwendigerweise von interpretationstheoretischen Vorannahmen bestimmtes) Ergebnis einer Interpretation.

22 Je nach Textzeugen mit oder ohne konkrete Tagesangabe des 25., vgl. dazu auch Klimek (2016).

23 Das erste der beiden ›Dornburger Gedichte‹ wurde in der *Ausgabe letzter Hand* zum ersten Mal veröffentlicht, das zweite erschien jedoch auch schon vorab, zusammen mit drei anderen vorher unpublizierten Gedichten Goethes, im *Deutsche[n] Musenalmanach für das Jahr 1833* (7). Goethe hat die beiden über die Orts- und Zeitangabe mit seinem Dornburger Aufenthalt verbunden Gedichte also mitnichten als Einheit oder gar als Mini-Zyklus publiziert. Vielmehr rückte er zwischen beide in der *Ausgabe letzter Hand* das Gedicht »Der Bräutigam« (Goethe 1833, 67) ein. Die Datierung von »Der Bräutigam« ist in der Forschung zwar umstritten (vgl. Eibl 1988, 1221), doch wird gemeinhin nicht davon ausgegangen, dass dieses Gedicht während Goethes Dornburg-Aufenthalt 1828 entstanden ist oder inhaltlich etwas mit den beiden ›Dornburger Gedichten‹ zu tun hat.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM



66

Dem aufgehenden Vollmonde.

Dornburg, 25 Aug. 1828.

Willst du mich sogleich verlassen?
Warst im Augenblick so nah!
Dich umfinstern Wolkenmassen,
Und nun bist du gar nicht da.

Doch du fühlst wie ich betrübt bin,
Blickt dein Rand herauf als Stern!
Zeugest mir daß ich geliebt bin,
Sey das Liebchen noch so fern.

So hinan denn! hell und heller,
Reiner Bahn, in voller Pracht!
Schlägt mein Herz auch schmerzlich schneller,
Ueberselig ist die Nacht.

68

Dornburg, Septbr. 1828.

Früh wenn Thal, Gebirg und Garten
Nebelschleiern sich enthüllen,
Und dem sehnlichsten Erwarten
Blumenkelche bunt sich füllen;

Wenn der Aether, Wolken tragend,
Mit dem klaren Tage streitet,
Und ein Ostwind, sie verjagend,
Blaue Sonnenbahn bereitet;

Dankst du dann, am Blick dich weidend,
Reiner Brust der Großen, Holden,
Wird die Sonne, röthlich scheidend,
Rings den Horizont vergolden.

Abb. 1 und Abb. 2: *Goethe's Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand*. Band. 47. Stuttgart und Tübingen: Cotta, 1833. 66 und 68.

Ein kurzer Blick in die reiche Forschungsliteratur zu Gedichten wie Goethes ›Dornburgern‹ zeigt, dass solche Texte, die über Orts- und Zeitangaben als ›autobiographisch motiviert‹ oder zumindest ›autobiographisch eingebettet‹ inszeniert sind, tatsächlich häufig mit Bezug zum Leben des realen Dichters interpretiert werden. Immer wieder erwähnt werden etwa Goethes Trauer um den kurz vor dem genannten Datum verstorbenen Herzog Karl August von Sachsen-Weimar-Eisenach, Goethes Beziehungen zu Marianne von Willemer und dem Briefpartner Zelter sowie intertextuelle Bezüge zu möglichen Parallelstellen in anderen Texten desselben Autors – zu literarischen wie dem *West-östlichen Divan*, naturwissenschaftlichen wie der *Farbenlehre*,[24] aber auch zu privaten wie den in seinem Tage-

24 Exemplarisch genannt seien hier Schöne (1979) und Detering (2009) sowie der Kommentar von Eibl (1988).

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

buch des Dornburg-Aufenthalts vom 7. Juli bis 11. September 1828 vermerkten Wetterbeobachtungen.[25] Eines der ersten Ziele einer systematischen Lyrikologie sollte es nicht sein, solche Interpretationspraktiken zu bewerten oder gar zu sanktionieren. Es geht vielmehr darum, erst einmal eine möglichst präzise und voraussetzungsarme Beschreibungssprache zur Verfügung zu stellen, mit deren Hilfe Gedichte mit autobiographisch inszenierenden Peritexten unabhängig von *interpretations*theoretischen Vorannahmen zunächst *analysiert* werden können.

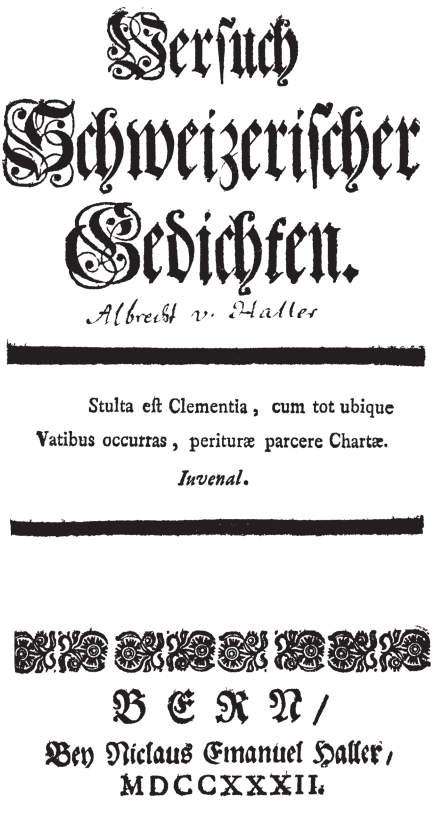
Orts- und Zeitangaben, die auf konkrete Stationen des Lebensweges der empirischen Verfasser verweisen oder zumindest die Disposition haben, als darauf referierend verstanden zu werden, finden sich tatsächlich auffällig häufig in den Peritexten von Gedichten. Albrecht von Hallers Schweizer Klassiker, das Alexandriner-Gedicht »Die Alpen«, das die verklärende Darstellung der ›reinen Sitten‹ der Bergbewohner im Sinne Rousseaus vorwegnimmt, ist ein gutes Beispiel dafür, wie sich solche Peritexte von Textereignis zu Textereignis verändern könne. Heutigen Lesern begegnet es vermutlich nur noch in der seit der vierten Auflage von 1748 verbreiteten Fassung mit Angabe der Jahreszahl als Untertitel und einer autobiographischen Prosaeinleitung zwischen diesem Untertitel und der ersten Verszeile:

> **Die Alpen**
> *[Mart.] 1729*
> Dieses Gedicht [...] war die Frucht der großen Alpen-Reise, die ich An. 1728 mit dem jetzigen Herrn Canonico und Professor Geßner in Zürich getan hatte. Die starken Vorwürfe lagen mir lebhaft im Gedächtnis. [...] Ich wandte die Nebenstunden vieler Monate zu diesen wenigen Reimen an [...]. (Haller 2004, 3).

Bei seiner ersten Veröffentlichung 1732 in dem anonymen Bändchen *Versuch Schweizerischer Gedichten* [!] hatte dieser Text zunächst nur seinen Haupttitel und eine Nummerierung (»I. Die Alpen«).

25 Vor allem den vom 8. Juli 1828, also dem ersten Tag nach der Ankunft in Dornburg. Darin heißt es: »Früh in der Morgendämmerung das Tal und dessen aufsteigende Nebel gesehen. Bei Sonnenaufgang aufgestanden. Ganz reiner Himmel, schon zeitig steigende Wärme.« Es folgen einige knappe Angaben über die Tätigkeiten des Tages. Der Eintrag endet mit »Abends vollkommen klar. Heftiger Ostwind.« (Goethe 1993, 11). Die Nähe zu den Formulierungen des auf September datierten zweiten ›Dornburger Gedichtes‹ ist unübersehbar.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM



Versuch
Schweizerischer
Gedichten.

Albrecht v. Haller

Stulta est Clementia, cum tot ubique
Vatibus occurras, perituræ parcere Chartæ.
Iuvenal.

BERN/
Bey Niclaus Emanuel Haller,
MDCCXXXII.

(1)

I. Die Alpen.

Die Seele macht ihr Glük/ ihr sind die äus-
sern Sachen/
Zur Lust und zum Verdruß/ nur die Ge-
legenheit:
Ein wohlgesetzt Gemüht kan Galle süsse
machen/
Da'ein verwehnter Sinn auf alles Wermuth streut;
Was hat ein Fürst bevor/ das einem Schaffer fehlet?
Der Scepter ekelt ihm/ wie dem sein Hirten-Stab;
Weh ihm/ wann ihn der Geitz/ wann ihn die Ehrsucht
quälet/
Die Schaar die ihn bewacht/ hält den Verdruß
nicht ab:
Der aber dessen Sinn gesezte Ruhe wieget/
Fragt er/ wann er entschläfft/ ob er auf Schwanen
lieget?

* * * * * *

Beglükte güldne Zeit/ du Erstgeburt der Jahren/
O daß der Himmel dich so zeitig weggerükt!
Nicht/ weil die Zeiten noch ein stäter Frühling waren/
Und nie ein scharfer Nord die Blumen abgepflükt;

A Und

Abb. 3: [Albrecht von Haller:] *Versuch Schweizerischer Gedichten*. Bern 1732. Titelblatt und erste Seite des Gedichts »Die Alpen«, 1).

Im Zuge der Umarbeitungen seines Gedichtbandes für die zweite, dritte und schließlich vierte Auflage wurde die Inszenierung des Dichters aber offenbar immer wichtiger, bis hin zur quasi einen historischen Kommentar[26] imitierenden Prosaeinleitung, die ab der vierten Auflage von 1748 darüber Auskunft gibt, wo, wann (1728) und bei welcher Gelegenheit dem Dichter die Idee zu dem Gedicht

26 Diese Nähe zu einem historischen Kommentar ist nicht zufällig ist: Zur gleichen Zeit erarbeiteten Hallers Freunde Bodmer und Breitinger in Zürich ihre gegen ahistorische Werk-Editionen gerichtete, damals völlig neuartige, historisch situierende und biographisch erläuternde Opitz-Ausgabe (vgl. Mahlmann-Bauer 2017).

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

gekommen sei und wann sowie unter welchen Umständen er den darunter gedruckten Verstext schließlich ausgearbeitet habe.



D. Albrecht Hallers,
Königl. Groß-Britannischen Hofraths und Leib-Medici, der Arzney Prof. der Königl. Engl. Schwedischen und Upsalischen Gesellschafften der Wissenschafften Mitgliedes, und deß grossen Rahts der Republic Bern.
Versuch
Schweizerischer
Gedichte.
Vierte, vermehrte und veränderte
Auflage.
Göttingen,
Verlegts Abram Vandenhoeck, Universit. Buchdr.
M DCC XXXXVIII.
Mit Königl. Polnischem und Churfürstl. Sächsischem
Allergnädigstem PRIVILEGIO.

IV. Die Alpen.
Mart. 1729.
Dieses Gedicht ist dasjenige, das mir am schwersten geworden ist. Es war die Frucht der grossen Alpen-Reise, die ich A. 1728. mit dem iezigen Herrn Canonico und Professor Geßner gethan hatte. Die starken Vorwürfe lagen mir lebhafft im Gedächtnüß. Aber ich wählte eine beschwerliche Art von Gedichten, die mir die Arbeit unnöthig vergrösserte. Die zehn silbigen Strophen, die ich brauchte, zwangen mich so viel besondre Gemählde zu machen, als ihrer selber waren, und allemahl einen ganzen Vorwurf mit zehen Linien zu schliessen. Die Gewohnheit neuerer Zeiten, daß die Stärke der Gedanken in der Strophen allemahl gegen das Ende steigen muß, machte mir die Ausführung noch schwerer. Ich wandte die Nebenstunden vieler Monate zu diesen wenigen Reimen an, und da alles fertig war, gefiel mir sehr vieles nicht. Man sieht auch, ohne mein warnen, noch viele Spuren deß Lohensteinischen Geschmaks darinn. Ver-

Abb. 4: Titelblatt von Hallers *Versuch Schweizerischer Gedichte* und erste Seite von »Die Alpen« in der verbesserten und erweiterten 4. Auflage, Göttingen 1748.

Eine biographische Erklärung für diese sich steigernde Intensität der dichterischen Selbstinszenierung lautet folgendermaßen: Bereits im Januar 1734, also noch vor Erscheinen der zweiten Auflage, war Hallers Bewerbung auf die Stelle des »dirigierenden Arztes« im Berner Inselspital von einem Mitglied des zuvor von Haller in mehreren satirischen Gedichten angegriffenen Berner Patriziats mit der Bemerkung abgelehnt worden: »Warum sollte dann der Dr. Haller wollen Spitalarzt werden, er ist ja ein Poet!« (Nachweis bei Siegrist 1967, 9). Dass diese Begründung ein Affront war, wird deutlich, wenn man bedenkt, dass ›Poet‹ für aufgeklärte Dichter wie Haller im frühen achtzehnten Jahrhundert kein Beruf

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

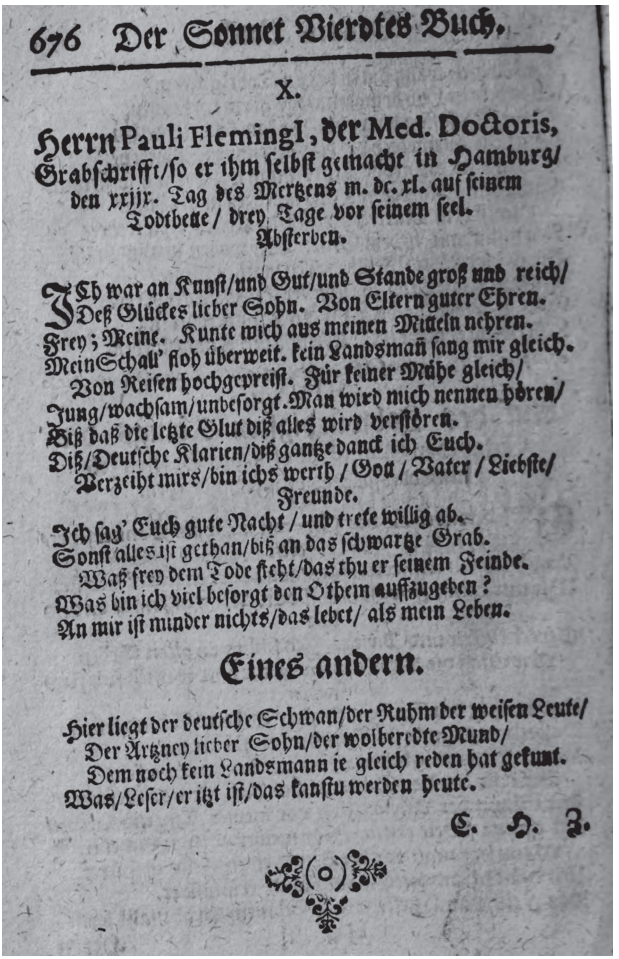
(wie etwa Spitalarzt) war, sondern dass Dichten als eine Beschäftigung praktisch tätiger Männer in ihren knappen Mußestunden angesehen wurde.[27] Die Vermutung liegt also nahe, dass Haller die erste Auflage seiner Gedichte vor allem an ein lokales Publikum adressiert hatte, dann jedoch – wegen der Ablehnung in der Heimat, dem ohnehin rasch gelüfteten Inkognito, das ihn also nicht vor negativen Folgen seiner Spottlust geschützt hatte, und der überraschend großen Anerkennung seiner dichterischen Leistungen in Deutschland – sich ab der zweiten Auflage und von Auflage zu Auflage zunehmend überregional in einer Dreifachrolle inszenierte: als Schweizer (daher der Kupferstich einer Hochgebirgslandschaft in der vierten Auflage), als Dichter (der in Gedichtform, aber dennoch als er selbst spreche) und als Naturforscher (daher die Setzung zahlreicher botanisch erklärender Fußnoten in seinem langen Alpen-Gedicht). Nicht zuletzt durch die autobiographisch inszenierenden Peritexte hatten die adressantenmarkierten Gedichte von Auflage zu Auflage mehr die Disposition, die mentale Vorstellung einer Äußerungsinstanz zu triggern, die mit dem realen Textproduzenten identisch ist, der das im Gedichttext ausgesagte aus eigener Anschauung bzw. Erfahrung (im Sinne des naturwissenschaftlichen Kriteriums der Empirie) kennt.

Ähnlich komplex ist die Textgenese bei einem anderen, von der germanistischen Forschung sehr breit diskutierten (auch von Fabian Lampart im vorliegenden Band berücksichtigten) Gedicht: »Herrn Pauli Flemingi der Med. Doct. Grabschrifft / so er ihm selbst gemacht in Hamburg / den xxiix. Tag des Mertzens m. dc. xl. auff seinem Todtbette drey Tage vor seinem seel. Absterben« (Fleming 1646, 670).

Hier besteht zwar kein Zweifel daran, dass der Dichter sich um diese Zeit an diesem Ort aufgehalten hat und auch tatsächlich um dieses Datum herum in Hamburg gestorben ist. Doch zum einen lautete das behauptete Datum der Abfassung dieses Gedichtes in der Erstausgabe, einem Vorabdruck (»Prodromus«) von 1641, noch »20. Tag des Mertzen« (Fleming 1641, 50) – was schlicht ein Druckfehler (0 statt 8, in arabischen Ziffern leicht zu verwechseln) in der unter Zeitdruck entstandenen Ausgabe sein kann. Zum anderen jedoch ist fraglich, ob die Überschrift überhaupt vom (auf dem »Todtbette« liegenden) Dichter stammen könne, der zwar selbst Arzt, doch wohl kaum in der Lage war, seinen eigenen Todestag auf exakt drei Tage später vorhersehen zu können. Interessanterweise starb Fleming auch erst am 2. April 1640, also fünf, nicht »drey« Tage nach der im Gedichttitel gemachten Datumsangabe. Fraglich ist also, ob das Gedicht die Deutungsoption

27 So heißt etwa des Freiherrn von Canitz' erfolgreicher Gedichtband *Neben-Stunden unterschiedener Gedichte* (1700).

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM



676 Der Sonnet Vierdtes Buch.

X.

Herrn Pauli Flemingi, der Med. Doctoris, Grabschrifft/so er ihm selbst gemacht in Hamburg/ den xxjjx. Tag des Mertzens m. dc. xl. auf seinem Todbette/ drey Tage vor seinem seel. Absterben.

Ich war an Kunst/und Gut/und Stande groß und reich/
Deß Glückes lieber Sohn. Von Eltern guter Ehren.
Frey; Meine. Kunte mich aus meinen Mitteln nehren.
Mein Schall' floh überweit. kein Landsmañ sang mir gleich.
Von Reisen hochgepreist. Für keiner Mühe gleich/
Jung/wachsam/unbesorgt. Man wird mich nennen hören/
Biß daß die letzte Glut diß alles wird verstören.
Diß/Deutsche Klarien/diß gantze danck ich Euch.
Verzeiht mirs/bin ichs werth / Gott / Vater / Liebste/ Freunde.
Ich sag' Euch gute Nacht / und trete willig ab.
Sonst alles ist gethan/biß an das schwartze Grab.
Waß frey dem Tode steht/das thu er seinem Feinde.
Was bin ich viel besorgt den Othem aufftzugeben?
An mir ist minder nichts/das lebet/ als mein Leben.

Eines andern.

Hier liegt der deutsche Schwan/der Ruhm der weisen Leute/
Der Artzney lieber Sohn/der wolberedte Mund/
Dem noch kein Landsmann ie gleich reden hat gekunt.
Was/Leser/er itzt ist/das kanstu werden heute.

C. H. Z.

Abb. 5: Schluss von D. Paul Flemings *Teütsche Poemata*. Lübeck 1646, 670.

anbietet, dass hier ›der Dichter selbst‹ (oder zumindest ›als er selbst‹) spricht oder ob der Gedichttitel nur ›Authentizität‹ suggerieren soll, wo in Wirklichkeit Rollenlyrik (das heißt eine zeitlich viel früher verfasste Stilübung Flemings zum damals verbreiteten Genre der Sterbegedichte, auf Englisch ›Deathbed poetry‹) vorliegt. Im Falle Flemings kann die Frage nach der Authentizität des Gedichttitels oder nach seiner nachträglichen Einfügung philologisch nicht beantwortet werden, da ein Original-Manuskript des Gedichtes nicht vorliegt. Dieses und andere Gedichte mit ähnlich autobiographisch authentifizierenden Peritexten jedoch nur als reine Vers-Haupttexte ohne Berücksichtigung der Peritexte zu betrachten und insofern

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

ohne jede Rücksicht auf den Titel zu fragen »Wem kann ich die Sätze des Gedichtes als Äußerungen zuschreiben?«, hieße, die Texte radikal aus ihrem Kontext, ja sogar aus ihren Ko-Texten zu lösen und so wichtige Bedeutungsebenen abzuschneiden, wenn nicht gar, die Gedichte völlig misszuverstehen.[28]

Autobiographische Inszenierungen durch auf den Lebensweg der empirischen Autoren verweisende Orts- und Zeitangaben in den Peritexten von Gedichten können von fragwürdiger Glaubhaftigkeit sein (wie bei Fleming). Sie können in einer vergleichenden Analyse unterschiedlicher Textereignisse als nachträgliche Selbststilisierung erkennbar werden (wie bei Haller). Und sie können einem Gedicht, das auch ohne autobiographische Lesart für sich allein stehen könnte, eine völlig neue Deutungsrichtung hinzufügen (wie etwa bei Goethe). Nimmt man all diese Formen des Referierens auf außertextuelle Zeit und Orte des Lebenswegs der empirischen Verfasser zusammen, so funktionieren diese Orts- und Zeitangaben oft als ›Faktualitätssignale‹: Bei Angaben der Form ›Ort, Komma, Datum‹ (etwa »Dornburg, 25. Aug. 1828« in der einem Brief an Marianne Willemer beigelegten Abschrift) handelt es sich um ein Formzitat aus explizit faktualen Textgattungen wie Vertrag, Brief, Tagebucheintrag oder Lebenslauf, deren Aufgabe es ist, die im Text getätigten Aussagen oder Vereinbarungen einer konkreten Person in der Realität zuzuweisen, an einem konkreten Ort, zu einem konkreten Zeitpunkt.

Offenbar lässt sich, was Wolfgang Kayser (1958) in seiner wirkmächtigen Studie *Wer erzählt den Roman?* als Postulat aufgestellt hat, dass nämlich der Erzähler eines Romans per definitionem nie der Autor sein könne, nicht ohne Abstriche auf Lyrik allgemein übertragen.

4 Vorschlag eines Modells zur Integration von peritextuellen Referenzangeboten für die Deixis im Gedicht

Für ein differenziertes Modell, das sowohl die von Vers-Haupttext als auch von den Peritexten angebotene Referenz für deiktische Ausdrücke im Gedicht berücksichtigen kann, bietet sich als Grundlage das von Semino (1997) aus der Textlinguistik in die Lyrikanalyse übertragene Beschreibungsmodel der ›Text World Theory‹

28 Vgl. dazu auch Burdorf im vorliegenden Band.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

an.[29] Mit diesem Modell lässt sich die »Binnenpragmatik« (Martínez 2002, 385) der deiktischen Ausdrücke zumindest für den Haupttext der Gedichten bereits jetzt sehr genau und unabhängig von fiktionstheoretischen Vorannahmen beschreiben: Jeder Text (also auch ein Gedicht, bei dem Textlichkeit vorliegt) hat die Disposition, dass Rezipienten seine Sätze als sprachliche Äußerungen verstehen und insofern die mentale Repräsentation einer Instanz, der diese Äußerungen zugeschrieben werden können, ausgelöst wird. Dieser ›utterer‹ muss in einem pragmatischen Kontext stehen, auf den sich zum Beispiel die deiktischen Ausdrücke in seiner Rede beziehen (der so genannte ›Verweisraum‹ der Deixis). Dieser mentale Vorstellungszusammenhang, der von der Gesamtheit des Textes im Rezipienten während der Rezeption getriggert wird, heißt in der Textlinguistik die ›text world‹. Dieser Terminus hat gegenüber dem in der Narratologie verbreiteter Konzept der ›story world‹ den Vorteil, dass er nicht nur für Texte anwendbar ist, in denen eine Geschichte erzählt wird, und gegenüber dem in der Fiktionstheorie gebräuchlichen Konzept der ›possible world‹ oder ›fictional world‹ (so Lubomír Doležel und Marie-Laure Ryan), dass er nicht Fiktionalität zur Voraussetzung hat. Der Begriff der ›Textwelt‹ ist weder an Narrativität noch Fiktionalität gekoppelt, sondern hängt allein davon ab, dass ein Text die Disposition hat, von Lesern als sprachliche Äußerung aufgefasst zu werden. In diesem zunächst rein textlinguistischen Sinne erzeugen also »auch Gedichte [...] Textwelten«, das heißt mentale Repräsentationen, die sich Rezipienten aufgrund konkreter Textmerkmale bilden.[30] Ausnahmen bilden Texte, in denen »sprachliche Zeichen [...] primär visuelle oder akustische Eindrücke vermitteln«, das heißt nur noch mit ihnen »›gemalt‹ oder ›musiziert‹ wird« (Anz 2007, 111). Solche Texte, die sich tatsächlich in ihrer ›poetischen Funktion‹ erschöpfen, bilden jedoch selbst in der Lyrik eher die Minderheit: »Die meisten literarischen Texte stellen etwas dar, genauer:« sie markieren ihren pragmatischen Ursprung und »evozieren Vorstellungen von etwas« (Anz 2007, 111). Und diese vom literarischen Text hervorgerufenen Vorstellungen der Rezipienten sind zu einem gewissen Maß durch die gleichen Kategorien bestimmt wie diejenigen Vorstellungen, die sich Menschen von ihrer realen Welt machen: nämlich durch die Kategorien von Raum, Zeit, ›Gegenständen‹ (inklusive Personen) und Ereignissen, in die diese Gegenstände verwickelt werden (vgl. Anz 2007, 112). Der Begriff ›Textwelt‹

29 Zur Textwelttheorie in der Lyrikologie, vgl. grundsätzlich auch Rüdiger Zymners Beitrag zum JLT 2 (2017).

30 Bzw. bilden *können*, denn dass ein Text durch gewisse identifizierbare Merkmale die Disposition hat, eine mentale Vorstellung bei den Lesern auszulösen, heißt nicht, dass jeder einzelne Rezipient diese Vorstellung dann auch wirklich entwickelt (vgl. Müller 2003, 104) – hier spalten sich also empirische Leseforschung und text-orientierte Literaturwissenschaft.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

bezeichnet in diesem Sinne also den gesamten leserseitigen ›Vorstellungszusammenhang‹, der während der Lektüre eines Textes aufgrund von Textmerkmalen durch die Leser aktiv abgeleitet werden kann: die Worte eines Textes haben die Disposition, vom Rezipienten als Äußerungen einer Sprechinstanz aufgefasst zu werden, deren pragmatischer Kontext der Verweisraum der Deiktika im Text bildet (vgl. Semino 1997, 1–9).

Faktuale Texte werden so gelesen, dass dieser Verweisraum der Deiktika im Text prinzipiell im selben raumzeitlichen Kontinuum wie die außertextuelle Verweiswelt (die ›Diskurswelt‹[31]) vorgestellt wird. Werden die Äußerungen im Vers-Haupttext jedoch als fiktionale Sätze rezipiert – zum Beispiel auf Grund von peritextuellen Elementen oder genre-typischen Markierungen, oder auch aufgrund der interpretationstheoretischen Vorannahme, dass Texte einer gewissen Textgruppenbildungen (z. B. Lyrik oder Literatur) immer fiktional seien –, so deutet der Leser sie als Aufforderung, sich die im Text gemachten Propositionen lediglich vorzustellen, ohne den einzelnen Aussagen Anspruch auf Referenzialisierbarkeit in der textexternen Diskurswelt zuzuschreiben: Der deiktische Verweisraum des Textes wäre somit als eine ontologisch von der eigenen Diskurswelt des Lesers (und der des empirischen Autors, denn diese beiden stehen ja in einem einzigen raumzeitlichen Kontinuum) getrennte Welt zu konzipieren (vgl. Klimek 2016).

Texte beschreiben Welten per se nur unvollständig, obwohl Leser prinzipiell (außer bei einigen Fällen phantastischer Literatur) davon ausgehen, dass diese Welten (seien sie nun fiktiv, seien sie real) ›vollständig‹ sind: Leser nehmen intuitiv an, dass auch für Umstände, die der Text nicht genau angibt, in der Textwelt etwas der Fall sein muss. Zu den Unbestimmtheitsstellen im Text, die die Leser bei ihrer Lektüre auf die ein oder andere Weise automatisch auffüllen oder sich diese zumindest auffüllbar denken, gehören diejenigen Ausdrücke, die nur im pragmatischen Vollzug verstanden werden können, das heißt die Deiktika. Um zu verstehen, auf wen oder was sich kontextsensitive Ausdrücke wie ›ich‹, ›hier‹, ›jetzt‹, ›oben‹ etc. in Texten beziehen, konzeptualisieren Leser eine Sprechinstanz als Textproduzent im Zentrum der Textwelt, um welches herum sich das deiktische Feld konstituiert und auf die sich alle Deiktika im Text beziehen. Die Deiktika, die bei der mentalen Konstruktion der Welt eine Rolle spielen, beschränken sich jedoch keineswegs auf die raumzeitlichen Ausdrücke, sondern umfassen auch alle Bereiche der ›perceptual deixis‹[32] und ›relational deixis‹[33].

31 Diskurs hier im linguistischen Sinne, nicht im auf Foucault zurückgehenden.

32 Vgl. Stockwell (2002, 45): »expressions concerning the perceptive participants in the text, including pronouns […], definite articles, […] mental states«.

33 Vgl. Stockwell (2002, 45–46): »expressions that encode the social viewpoint and relative

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Haben wir es mit einem Ich-Gedicht ohne offenkundige Rollenfiktion zu tun, oder auch mit einem Gedicht ohne jegliche Verwendung von Personalpronomina, die auf das deiktische Zentrum zurückschließen lassen, also mit der vom Gedichttext angestoßenen Vorstellung einer »nichtmarkierte[n] Sprechinstanz« (vgl. Fricke und Stocker 2000), so ist das Zentrum des deiktischen Feldes semantisch unterdeterminiert. Dies gilt etwa auch für den Haupt-Verstext von Goethes zweitem Dornburger Gedicht. Hier taucht zwar in der dritten Strophe ein direkt angesprochenes »Du« auf, doch wird dieser Adressat nicht in seiner tatsächlichen aktuellen Lage angesprochen, sondern ihm wird mit Hilfe einer »Wenn-dann«-Konstruktion ein vielleicht kausaler, vielleicht auch nur hypothetischer Zusammenhang geschildert. Alle weiteren Informationen über die Textwelt, von den im engeren Sinne deiktischen Ausdrücken im Gedicht (etwa die Angabe der Tageszeit, »[f]rüh«) bis zu den diversen Wettererscheinungen (»Nebelschleier[…]«, »Ostwind«, »blaue Sonnenbahn«) beziehen sich also nur auf diese suggerierte Situation, in die sich das angesprochene Du hineindenken soll. Zudem wäre es für die Lyrik durchaus nicht unüblich, dass der Adressat mit dem Adressanten identisch ist, es sich also bei der im Rezipienten getriggerten Vorstellung um die eines Selbstgesprächs handeln könnte. Auskunft über die eigentliche Textwelt geben einzig die ›deiktischen Ausdrücke‹ im weiteren Sinne (›social deixis‹ und ›compositional deixis‹, vgl. Stockwell 2013, 271), an denen man ablesen kann, dass der im Gedicht markierte Adressant über einen elaborierten Code sowie eine differenzierte Grammatik verfügt und insofern die Vorstellung einer sehr gebildeten Person als Äußerungsinstanz des Gedichtes triggert. Darüber hinaus bleibt die vom Text gelieferte Information über diese Äußerungsinstanz jedoch sehr vage.

Nachdem man mit Hilfe einer sorgfältigen Analyse der gedichtinternen Deixis die Textwelt und ihr deiktisches Zentrum möglichst genau bestimmt hat (im Falle Goethes etwa als eine gebildete, aber ansonsten semantisch unterdeterminierte ›Äußerungsinstanz‹ ohne erkennbare Rollenfiktion, die sich an irgendeine Form von Adressat wendet, eventuell in einem Selbstgespräch), sollen nun in einem zweiten Schritt auch die Peritexte berücksichtigt werden. Im Falle von Goethes Gedicht wäre da also zunächst der Titel, »Dornburg, Septbr. 1828«.

situations of authors, narrators, characters, and readers, including […] expressions of point of view and focalisation«. – Laut Stockwell (2002, 46) gehören sogar ›textual deixis‹ (»expressions that foreground the textuality of text, including explicit ›signposting‹ such as chapter titles and paragraphing«) und »compositional deixis« (»aspects of the text that manifest the generic type or literary conventions available to readers with the appropriate literary competence«) dazu.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Orts- und Zeitangaben, die nachweisbar auf Stationen des Lebensweges des empirischen Autors verweisen, können drei verschiedene Funktionen haben:

a) Man kann sie in der Rezeption als auf den pragmatischen Vollzug der Äußerungen, als die man den Haupt-Verstext deutet, auffassen: Wo und wann werden die folgenden Äußerungen getätigt?
b) Man kann sie auf die Inhaltsebene des Vershaupttextes beziehen: An welchem Ort und zu welcher Zeit findet das im Verstext Dargestellte statt?
c) Oder man kann sie auf die schriftliche Produktion des Gedichtes beziehen: Wo und wann hat der reale Autor dieses Gedicht niedergeschrieben?

Hempfer (2015, 34) sieht das prototypisch Lyrische unter anderem durch ein Zusammenfallen von a) Äußerung des Gedichts und b) im Gedicht dargestellter Situation charakterisiert. Doch für die große Menge der nicht in diesem Sinne prototypischen Lyrik gilt es, a) und b) durchaus auseinander zu halten. Im Falle Goethes wird von der Forschung einhellig davon ausgegangen, dass (zumindest auch) c) der Fall ist: Das Gedicht scheint tatsächlich während Goethes Aufenthalt auf den Dornburger Schlössern im Herbst 1828 entstanden zu sein (vgl. Eibl 1988, 1218).[34] Auch a) könnte zusätzlich zu c) der Fall sein. Dann müsste man sich die Äußerung der vom Text ausgelöste Vorstellung einer Äußerungsinstanz als in Dornburg im September 1828 getätigt vorstellen. Die Peritextwelt liefert also eine Art Folie, die man nicht nur über die eigene Vorstellung von der Schreibsituation legen kann,[35] sondern auch über die Äußerungssituation im Text. Da ansonsten aber wenig über das Zentrum des deiktischen Feldes aus dem Text heraus ableitbar ist, bleibt b) als mögliche neue Verständnisquelle: Wenn man sich vorstellt, dass der vom Adressanten im Gedicht – sei es kausal, sei es potential – beschriebene Wenn-dann-Zusammenhang in Dornburg im September 1828 bestand, dann kann man die erwähnten Wetterphänomene der frühherbstlichen Jahreszeit im Saaletal zuordnen. Aus einer konkreten Wetterbeobachtung wäre dann ein allgemeingültiges Gesetzt abgeleitet worden. Man könnte sogar im fraglichen Monat nach Dornburg reisen und sich – bei entsprechender Wetterlage – im von Goethe bewohnten Zimmer aufhalten und empirisch klären, ob man von dessen Fenstern aus den Sonnenauf- und auch den Sonnen*unter*gang beobachten kann.[36]

34 Dies ist natürlich nur von Bedeutung, falls man denn eine interpretationstheoretische Grundhaltung vertritt, in der empirischen Autoren und ihren Schreibsituationen irgendeine Bedeutung zukommt.

35 So man sich denn solche Vorstellungen überhaupt bilden will, vgl. oben.

36 Detering (2009) argumentiert nämlich auf Grundlage eines Parallelstellenvergleichs, dass die »rötlich scheidend[e]« »Sonne« im vorletzten Vers immer noch auf den Sonnenaufgang bezogen werden müsse.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Unabhängig davon, ob der einzelne Literaturwissenschaftler ein solch praktisches Vorgehen für gerechtfertigt oder absurd hält, kann man mit Hilfe der lyrikologischen Beschreibungskategorien immerhin das Zustandekommen solchen Verhaltens als Wirkungsdisposition des Gedichttextes beschreiben: »Dornburg« ist Teil sowohl der Diskurswelt des Rezipienten als auch der des empirischen Autors (da sich beide im selben raumzeitlichen Kontinuum befinden). Verbunden mit der Zeitangabe wird ein Punkt in diesem Kontinuum benannt, an dem sich der empirische Autor nachweislich befunden hat. Er ist der reale Urheber des lyrischen Schriftzeichengebildes. Dieses Schriftzeichengebilde markiert einen Adressanten (als *pragmatischen* Ursprung des Gedichts *im* Gedicht), der sich als das Zentrum des vom Text aufgespannten deiktischen Feldes vorstellen lässt, das heißt als Äußerungsinstanz. Der Peritext spannt eine Peritextwelt auf, die mit der Diskurswelt durch die Referenz zusammenfällt, und bietet somit auch eine mögliche Referenz für die Aussagen im Haupt-Verstext an. Autobiographisch inszenierende Peritexte haben die Wirkungsdisposition, eine solche Referenz-Übertragung beim Rezipienten auszulösen – sofern dieser Mechanismus nicht durch Vorannahmen des Rezipienten (etwa die Prämisse, Lyrik könne – als Kunst und Literatur – nie auf Wirklichkeit referieren, oder aber durch einen fiktionalen Rahmen, wie die womöglich fiktionale Rahmenerzählung in Dantes *Vita Nova*) blockiert ist. Soweit die Analyse. Ob man für dieses Gedicht nun konkret die Lesart a) und b) in Anschlag bringen will, bleibt darüber hinaus eine Frage der Interpretation.[37]

Mit Burdorfs (2015, 194–201) Modell konnte man bisher aussagen, dass der empirische Autor Goethe mit diesem Gedicht ein ›Textsubjekt‹ (entspricht etwa dem in der Narratologie umstrittenen Konzept des ›implied author‹ nach Wayne C. Booth) geschaffen hat, welches im Gedicht ein ›artikuliertes Ich‹ sich an einen gedichtinternen ›Zuhörer‹ wenden lässt, um einen vom ›Textsubjekt‹ ›intendierten Leser‹ (also ein rezeptionsästhetisches Konstrukt) zu erreichen. Dieses solchermaßen beschreibbare Gedicht wird wieder von realen Lesern rezipiert. Mit Hilfe der Textweltanalyse kann man dieses ›artikulierte Ich‹ nun jedoch 1.) als vom Text getriggertes mentales Konstrukt der Leser näher bestimmen, das hervorzurufen konkrete Textmerkmale die Disposition haben. Und 2.) kann man sodann mit Hilfe der Peritextweltanalyse Argumente für die Plausibilität der Annahmen a), b) und/oder c) finden.

37 Für ein »historisch-hermeneutisch orientiertes Textverstehen« und eine »Interpretation« (Martínez 2002, 385) ist natürlich die genaue Aufschlüsselung der Referenz dieser Orts- und Zeitangaben notwendig – wenn man denn historisch-hermeneutisch arbeiten will. Für die Berechtigung einer solchen Interpretation kann die hier vorgeschlagene, textlinguistisch fundierte Peritextwelt-Analyse jedoch ein weiteres stützendes Argument liefern.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Im Falle des oben genannten Haller-Beispiels handelt es sich also um ein 1732 zum ersten Mal ohne autobiographische Peritexte publiziertes Gedicht mit dem Titel »Die Alpen«. Ab der vierten Auflage gibt der Prosa-Vortext an, dass b) die im Gedicht besprochene Alpenreise im Jahre 1728 stattgefunden habe und die Produktion des Gedichtes c) ein langwieriger Akt voller Überarbeitungen gewesen sei, der sich über mehrere Monate hingezogen habe. Was aber gibt der in der dritten Auflage eingefügte Untertitel »Mart. 1729« dann an? Die Niederschrift kann es ja nicht sein, denn die war ja nicht binnen eines Monats abgeschlossen. Es bleibt also nur a). Der Monat März 1729, also ein Zeitpunkt nach Beendigung der im Gedicht dargestellten sommerlichen Reise, soll als der Moment vorgestellt werden, an dem der vom Gedicht markierte Adressant seine Äußerung tätigt. Das bedeutet, dass wir uns die als Äußerungen vorgestellten Schriftzeichen als im gleichen Raumzeitkontinuum getätigt vorstellen können, in dem auch wir leben (und in dem auch Haller lebte), dass diese Äußerungsinstanz aber sehr wohl von Haller verschieden ist, da Haller ja selbst behauptet, am Text gefeilt zu haben – und zwar länger als einen einzigen Monat.

Ein letztes Beispiel soll noch einmal illustrieren, dass das Einbeziehen autobiographischer Peritexte in die Analyse von »Ich-Gedichten ohne Rollenfiktion« (Fricke und Stocker 2000) mitnichten zu ›naivem Biographismus‹ führen muss. Erneut wähle ich einen Text des frühen achtzehnten Jahrhunderts, in dem kleine Abwandlungen der Orts- und Zeitangaben in den Peritexten die Wirkungsdisposition des Textes völlig verändern – obwohl die »Binnenpragmatik« (vgl. Martínez 2002, 385) des im Vershaupttext angelegten deiktischen Feldes sich nicht verändert. Es handelt sich um das auf eine reale Katastrophe Bezug nehmende, Ende 1736 als Separat-Druck bei Johann Heinrich Nonnen in Erfurt publizierte Brandgedicht »Das am 21= und 22ten October 1736 unter Gluth und Flammen ächzende Erfurt, vorgestellt von Sidonia Hedwig Zäunemannin« (Zäunemann 1736). Im Gedicht gibt es einen nicht näher markierten Adressanten, der die Vorstellung einer Äußerungsinstanz triggert, die eine kommentierende, wertende, emotional Anteil nehmende Beschreibung der Ereignisse jener Brandkatastrophe liefert. Solche poetischen Darstellungen von großen Katastrophen waren im frühen achtzehnten Jahrhundert durchaus üblich. Die Orts- und Zeitangaben in den Titeln der Gedichte dieses Genres bezogen sich b) auf das im Gedicht Dargestellte (hier also das Feuer), über dessen solche meist auf Flugblättern verteilten Gedichte informieren sollten.

Als die Zäunemannin das besagte Gedicht jedoch zwei Jahre später in ihre Gedichtsammlung *Poetische Rosen in Knospen* aufnahm, lautete die Zeitangabe im Titel leicht variiert: »Erfurt. Den 21ten Oct. 1736« (Zäunemann 1738, 537). Aus der Angabe von zwei Tagen, während denen die im Gedicht dargestellte Begebenheit sich ereignete, wird so die Orts- und Datumsangabe, wie sie in Briefen üblich ist,

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

um a) Ort und Zeitpunkt der sprachlichen Äußerungen näher zu bestimmen. Aus der rückschauenden Beschreibung und Reflexion über eine Feuersbrunst wird so eine lyrische Live-Berichterstattung von der Grenze zwischen Leben und Tod: Die Dichterin inszeniert sich selbst in der zweiten Fassung als diejenige, die beim Brand dabei ist und – im Sinne Hempfers – simultan zum Geschehen spricht. Die Tatsache, dass man aus den verschiedenen Textzeugen eine Arbeit an der Selbstinszenierung als Äußerungsinstanz des Gedichtes ablesen kann, widerlegt jeden ›Naivitätsvorwurf‹: Es handelt sich bei der ›autobiographischen Lesart‹, die solche Peritexte anregen können, nicht um Fehllektüren, sondern um gezielt kalkulierte Wirkungen bzw. dem Text eigene, an konkreten Textmerkmalen festzumachende Wirkungsdispositionen.

Diese Veränderung der Peritexte als Fiktionalitätssignal für den ganzen Text zu werten, halte ich für historisch nicht angemessen. Natürlich haben auch Zeitgenossen nicht angenommen, dass die Zäunemannin mit Papier und Feder in der Hand durch das brennende Erfurt gelaufen sei. Aber man kannte sie als Erfurterin. Die Rolle der Augenzeugin ist also plausibel. Sie wird hier lediglich besonders hervorgehoben. Es handelt sich daher um eine rhetorische Zuspitzung der *Performativität* in einer Textgattung, in der Sinn ohnehin durch ein Ineinander von Aufrichtigkeitsanspruch und Konventionen der rhetorischen Stilisierung und vielen weiteren Arten des ›making special‹ generiert wird. Der pragmatische Status der Rede (das heißt sein Anspruch auf Faktualität, auch wenn dieser ein nur simulierter sein könnte) ist davon nicht betroffen.

5 Thesen

Aus diesen Beispielen und konzeptionellen Überlegungen möchte ich abschließend folgende Thesen extrahieren:

1. Orts- und Zeitangaben in den Peritexten von Ich-Gedichten ohne offenkundige Rollenfiktion können die Referenz für das an sich semantisch unterdeterminierte Zentrum des deiktischen Feldes im Gedichttextes anbieten.
2. Als Formzitate aus autorfaktualen Textsorten können sie unter bestimmten Bedingungen die Wirkungsdisposition haben, als Faktualitätssignale wahrgenommen zu werden (sofern diese Option nicht durch anderweitige Lektürevorgaben wie historische Genrekonventionen oder durch interpretationstheoretische Vorannahmen ausgeschlossen ist).
3. Der Anspruch auf Faktualität dieser peritextuellen Orts- und Zeitangaben kann, muss aber nicht, ein simulierter sein.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

4. Im Rahmen einer historisch-hermeneutischen Gedichtinterpretation ist vorgängig zu klären, auf welches Textereignis man sich beziehen will, wie dort die Referenz anbietenden Peritexte genau lauteten und ob es in der Textgenese gegebenenfalls auch andere Angebote der Referenz in anderen Peritexten gab.
5. Da lyrische Sprachzeichengebilde wie alle Sprachzeichengebilde aus arbiträren Zeichen bestehen, das heißt ihre Bedeutung durch Konventionen geregelt ist, sind für eine historisch-hermeneutische Gedichtinterpretation zudem die verbindlichen, literargeschichtlich bedingten Genre-Konventionen zu rekonstruieren, die zur Zeit der Text-Entstehung sowie der jeweiligen Textereignis-Entstehung als verbindlich galten.

Fiktionalität der Lyrik zu postulieren hieße (zumindest für die Frühe Neuzeit und die Frühmoderne, und nur Beispiele aus diesem Zeitraum wurden im vorliegenden Aufsatz behandelt), die Möglichkeit eines historisch-hermeneutischen Verständnisses der sehr komplexen und historisch wandelbaren Beziehungen zwischen Lyrik und Autobiographik von vorne herein zu beschneiden. Legt man ein institutionelles Verständnis von Fiktionalität zugrunde, so ist das Konzept zudem ohnehin nicht transhistorisch stabil. Dieser Beitrag versteht sich insofern als ein Plädoyer dafür, die Frage nach den Anteilen von Fiktionalität oder Faktualität von Lyrik für jeden Einzelfall im Kontext der zur Entstehungszeit verbindlichen Genre-Konventionen und niemals unter Ausklammerung der das Gedicht rahmenden (unter Umständen autobiographisch inszenierenden) Peritexte zu behandeln. Die Antwort auf die Frage »Wer spricht im Gedicht?«, die sich auf die vom Text beim Rezipienten angestoßene Vorstellung einer Äußerungsinstanz bezieht, kann daher durchaus lauten: ›Es spricht der Dichter selbst.‹ Auch wenn dieses ›Sprechen als er selbst‹ Lügen, Übertreibungen oder Stilisierungen enthalten mag und vielleicht selbst schon wieder nur eine Rolle ist.[38]

38 Die Recherchen zu diesem Aufsatz habe ich mit Hilfe eines Residenzstipendiums der Klassik Stiftung Weimar im Sommer 2015 und eines Stipendiums des Forschungsverbunds Marbach Weimar Wolfenbüttel im Frühjahr 2017 in der Herzog August Bibliothek durchgeführt. Mein herzlicher Dank gilt Herrn Prof. Dr. Thorsten Valk vom Stabsreferat Forschung und Bildung in Weimar sowie dem stellvertretenden Leiter der Abteilung Forschungsplanung und Forschungsprojekte Dr. Hole Rößler in Wolfenbüttel für die Erteilung dieser überaus hilfreichen Förderungen.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Literaturverzeichnis

Anz, Thomas. »Textwelten«. *Handbuch Literaturwissenschaft*. 1. Bd. *Gegenstände und Grundbegriffe*. Hg. Thomas Anz. Stuttgart: Metzler, 2007. 111–130.

Blasing, Mutlu Konuk. *Lyric Poetry. The Pain and the Pleasure of Words*. Princeton: Princeton Univ. Press, 2006.

Blödorn, Andreas, Daniela Langer und Michael Scheffel. »Einleitung: Stimmen – *im Text?*«. *Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen*. Hg. Andreas Blödorn, Daniela Langer und Michael Scheffel. Berlin: de Gruyter, 2006. 1–7.

Borkowski, Jan und Simone Winko. »Wer spricht das Gedicht? Noch einmal zum Begriff ›lyrisches Ich‹ und zu seinen Ersetzungsvorschlägen«. *Lyrische Narrationen – narrative Lyrik. Gattungsinterferenzen in der mittelalterlichen Literatur*. Hg. Hartmut Bleumer und Caroline Emmelius. Berlin: de Gruyter, 2011. 43–77.

Boutière, Jean und Alexander H. Schutz (Hg.). *Biographies des troubadours: textes provençaux des XIIIe et XIVe siècle*. Paris: Nizet, 1964.

Braungart, Georg. »Barocke Grabschriften: Zu Begriff und Typologie«. In: *Studien zur Literatur des 17. Jahrhunderts*. Hans Feger (Hg.). Amsterdam: Rodopi, 1997. 425–487.

Burdorf, Dieter. *Einführung in die Gedichtanalyse* [1995]. 3. Aufl. Stuttgart: Metzler, 2015.

Canitz, Friedrich Rudolph Ludwig Freiherr von, anonym. *Neben-Stunden Unterschiedener Gedichte*. Berlin: Johann Michael Rudiger, 1700.

Culler, Jonathan. *Theory of the Lyric*. Cambridge, MA: Harvard Univ. Press, 2015.

Dante. *Vita Nova*. Italienisch – Deutsch. Übersetzt von Hanneliese Hinderberger. Basel: Schwabe, 1947.

Detering, Heinrich. »Farbenlehre und Lichtkult. Goethes Dornburger Gedichte«. *Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen* (2009): 192–204.

Deutscher Musenalmanach für das Jahr 1833. Hg. A. von Chamisso und G. Schwab 4 (1833). Leipzig: Weidmannsche Buchhandlung, 1832.

Eibl, Karl. »Kommentar«. Johann Wolfgang Goethe. *Sämtliche Werke. I,1I: Gedichte 1800–1832*. Hg. Karl Eibl. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1988. 873–1365.

Fischer, Carolin. Der poetische Pakt. Rolle und Funktion des poetischen Ich in der Liebeslyrik bei Ovid, Petrarca, Ronsard, Shakespeare und Baudelaire. Heidelberg: Winter, 2007.

Fleming, Paul. D. *Paul Flemings Poetischer Gedichten So nach seinem Tode haben sollen herauß gegeben werden*. Prodromus. Hamburg: Gunderman, 1641.

Fleming, Paul. *D. Paul Flemings Teütsche Poemata*. Lübeck: Jauch, 1646.

Fricke, Harald und Peter Stocker. »Lyrisches Ich«. *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. 2. Bd. Hg. Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Jan-Dirk Müller und Klaus Weimar. Berlin: de Gruyter, 2000. 509–511.

Gabriel, Gottfried. »Fiktion«. *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. 1. Bd. Hg. Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Jan-Dirk Müller und Klaus Weimar. Berlin: de Gruyter, 1997. 594–598.

Genette, Gérard. »Discours du récit«. Gérard Genette. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972. 67–282. (Dt.: Gérard Genette. *Die Erzählung*. Übersetzt von Andreas Knop. Hg. Jochen Vogt. München: Fink, 1994.)

Genette, Gérard. *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches* [1987]. Übersetzt von Dieter Hornig. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001.

Genette, Gérard. *Métalepse. De la figure à la fiction*. Paris: Seuil, 2004.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Goethe, Johann Wolfgang. *Goethe's Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand*. 47. Bd. Stuttgart, Tübingen: J. G. Cotta, 1833.
Goethe, Johann Wolfgang. *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*. 40 Bde. II. Abteilung; 11. Bd. Briefe, Tagebücher und Gespräche von 1823 bis zu Goethes Tod. Teil II. Hg. Horst Fleig. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1993.
Greenblatt, Stephen. *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1980.
[Haller, Albrecht von; anonym]. *Versuch Schweizerischer Gedichten*. Bern: Nicolaus Emanuel Haller, 1732.
Haller, Albrecht von. *Versuch Schweizerischer Gedichte*. 4. Aufl. Göttingen: Abram Vandenhoeck, 1748.
Haller, Albrecht von. *Die Alpen und andere Gedichte* [1965]. Auswahl und Nachwort von Adalbert Elschenbroich. Stuttgart: Reclam, 2004.
Hamburger, Käte. *Die Logik der Dichtung* [1957]. 2. Aufl. Stuttgart: Klett, 1968.
Hempfer, Klaus W., *Lyrik. Skizze einer systematischen Theorie*. Stuttgart: Steiner, 2014.
Hillebrandt, Claudia. »Author and Narrator in Lyric Poetry«. *Author and Narrator*. Hg. Dorothee Birke und Tilmann Köppe. Berlin: de Gruyter, 2015. 213–233.
Hühn, Peter und Jörg Schönert. »Einleitung: Theorie und Methodologie narratologischer Lyrikanalyse«. *Lyrik und Narratologie. Textanalysen zu deutschsprachigen Gedichten vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*. Hg. Jörg Schönert, Peter Hühn und Malte Stein. Berlin: de Gruyter, 2007. 1–17.
Kablitz, Andreas. »Fiktion und Bedeutung. Dantes *Vita nova* und die Tradition der volkssprachlichen Minnelyrik«. *Fiktion und Fiktionalität in den Literaturen des Mittelalters*. Hg. Ursula Peters und Rainer Warning. München: Fink, 2009. 339–362.
Kayser, Wolfgang. »Wer erzählt den Roman?« [1957]. Wolfgang Kayser. *Die Vortragsreise. Studien zur Literatur*. Bern: Francke, 1958. 82–101.
Kindt, Tom und Hans-Harald Müller. »Was war eigentlich der Biographismus – und was ist aus ihm geworden?« *Autorschaft. Positionen und Revisionen*. Hg. Heinrich Detering. Stuttgart: Metzler, 2002. 355–375.
Klimek, Sonja. »Textwelten der Lyrik – Spielräume der Interpretation. Am Beispiel von Goethes ›Dem aufgehenden Vollmonde‹«. *Spielräume und Raumspiele in der Literatur*. Hg. Elisabeth Heyne und Julia Dettke. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2016. 85–103.
Klimek, Sonja. »Functions of figurativity for the narrative in lyric poetry. With a study of English and German poetic epitaphs from the 17th century«. *Language and Literature* 22.2 (2013): 219–231.
Köppe, Tilmann und Tom Kindt. *Erzähltheorie. Eine Einführung*. Stuttgart: Reclam, 2014.
Köppe, Tilmann und Jan Stühring. »Against Pan-Narrator Theories«. *Journal of Literary Semantics* 40 (2011): 59–80.
Lamping, Dieter. *Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung* [1989]. 3. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2000.
Lejeune, Philippe. *Der autobiographische Pakt*. Aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Hornig. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1994.
Mahlmann-Bauer, Barbara. »Die Opitz-Edition Bodmers und Breitingers (1745)«. *Zeitschrift für Germanistik*, 27.1 (2017): 53–68.
Martínez, Matías. »Das lyrische Ich. Verteidigung eines umstrittenen Begriffs«. *Autorschaft: Positionen und Revisionen*. Hg. Heinrich Detering. Stuttgart: Metzler, 2002. 376–389.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Müller, Wolfgang G. *Das lyrische Ich. Erscheinungsformen gattungseigentümlicher Autor-Subjektivität in der englischen Lyrik*. Heidelberg: Winter, 1979.
Müller, Ralph. *Theorie der Pointe*. Paderborn: mentis, 2003.
Müller, Wolfgang G. »Das lyrische Ich«. *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte.* Hg. Dieter Lamping. Stuttgart: Metzler, 2011. 56–58.
Müller-Zettelmann, Eva. »Lyrik und Narratologie«. *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär.* Hg. Vera Nünning und Ansgar Nünning. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2002. 129–153.
Petzold, Jochen. *Sprechsituationen lyrischer Dichtung. Ein Beitrag zur Gattungstypologie*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2012.
Rabaté, Dominique. *Figures du sujet lyrique*. Paris: Presses universitaires de France, 1996.
Rabaté, Dominique, Joëlle de Sermet und Yves Vadé (Hg.). *Le Sujet lyrique en question*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 1996.
Ronsard, Pierre de. »Sonnets et madrigals pour Astrée« [1578]. Ders.: *Amours pour Marie / Amoren für Marie*. Hg. und Übersetzung von Carolin Fischer. Berlin: Elfenbein, 2010.
Schiedermair, Simone. ›Lyrisches Ich‹ und sprachliches ›ich‹. Literarische Funktionen der Deixis. München: Judicium, 2004.
Schöne, Albrecht. *Goethes Farbentheologie*. München: Beck, 1979.
Schönert, Jörg. *Empirischer Autor, Impliziter Autor und Lyrisches Ich [1999], mit einem Nachtrag 2004*. http://www.icn.uni-hamburg.de/webfm_send/40 (10. September 2016).
Segebrecht, Wulf. »Steh, Leser, still! Prolegomena zu einer situationsbezogenen Poetik der Lyrik, entwickelt am Beispiel von poetischen Grabschriften und Grabschriftenvorschlägen in Leichencarmina des 17. und 18. Jahrhunderts«. *DVJS* 52 (1978): 430–468.
Semino, Elena. *Language and World Creation in Poems and Other Texts*. London: Longman, 1997.
Siegrist, Christoph: *Albrecht von Haller*. Stuttgart: Metzler, 1967.
Stockwell, Peter. *Cognitive Poetics: An Introduction.* London: Routledge, 2002.
Stockwell, Peter. »The positioned reader«. *Language and Literature* 22.3 (2013): 263–277.
Susman, Margarete. *Das Wesen der modernen deutschen Lyrik*. Stuttgart: Strecker & Schröder, 1910.
Zäunemann, Sidonia Hedwig. *Das am 21- und 22ten October 1736 unter Gluth und Flammen ächzende Erfurt.* 2. Aufl. Erfurt: Nonne, [1736]. [Wolfenbüttel HAB: Gem 1649.]
Zäunemann, Sidonia Hedwig. *Sidonien Hedwig Zäunemannin, Kayserlich gekrönter Poetin, Poetische Rosen in Knospen.* Erfurt: Nonne, 1738.
Wolf, Werner. »Aesthetic Illusion in lyric poetry?« *Poetica* 30.3/4 (1998): 251–289.
Zipfel, Frank. »Lyrik und Fiktion«. *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte.* Hg. Dieter Lamping. Stuttgart: Metzler, 2011. 162–166.
Zymner, Rüdiger. *Manierismus. Zur poetischen Artistik bei Johann Fischart, Jean Paul und Arno Schmidt*. Paderborn: Schöningh, 1995.
Zymner, Rüdiger. »Lyric and Its ›Worlds‹«. *Journal for Literary Theory* 11.1 (2017): 149–160.
Zymner, Rüdiger. *Funktionen der Lyrik*. Münster: Mentis, 2013.
Zymner, Rüdiger. Lyrik. Umriss und Begriff. Paderborn: Mentis, 2009.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Rüdiger Zymner

Text und literaturwissenschaftlicher Animismus

Auf die Frage, wer *im* Gedicht spreche, möchte ich ebenso wie auf die Frage, wer *das* Gedicht *überhaupt* spreche, sehr grundsätzlich mit einem einzigen Wort antworten. Es lautet »niemand«.

Bevor diese Antwort als kontraintuitiv gekennzeichnet und ihr in orthodoxer Sicherheit beispielsweise entgegnet wird: »Das lyrische Ich (bzw. das lyrische Wir) ist ein solcher Niemand«, oder, etwas gewagter schon, »der Autor«, oder vielleicht auch zu bedenken gegeben wird: Solche Gestalten wie beispielsweise der Vater in Goethes »Erlkönig«-Ballade sprechen doch und sagen solche Sachen wie »Mein Sohn was birgst du so bang dein Gesicht?«, ebenso wie der Sohn ja angstvoll fragt: »Siehst Vater du den Erlkönig nicht?«, und sogar der Erlkönig sagt:

> Du liebes Kind, komm geh mit mir,
> Gar schöne Spiele spiel ich mit dir,
> Manch bunte Blumen sind an dem Strand,
> Meine Mutter hat manch gülden Gewand

– bevor dies also alles geschieht, weil und indem ich solche dogmatischen Einwände gegen meine Antwort als Reflexe eines mehr oder weniger undurchschauten literaturwissenschaftlichen Animismus zurückweise, möchte ich einige einfache, begründende Sätze formulieren, warum ich meine, dass niemand (und schon gar kein ›Niemand‹) *im* Gedicht spricht und niemand *das* Gedicht spricht. Außerdem möchte ich ein paar Hinweise geben auf die literaturwissenschaftlichen und besonders auf die lyrikologischen Implikationen und Konsequenzen, die mit meiner Antwort auf die gestellte Frage verknüpft sind. Eine dieser Konsequenzen wäre eine bessere Theorie des Gedichtes oder der Lyrik, als wir sie bisher haben.

Zunächst einmal möchte ich zugestehen, dass es möglich ist, dass Gedichte tatsächlich gesprochen werden und hierbei tatsächlich jemand spricht, von dem man dann sagen kann, er oder sie spreche das Gedicht (und vielleicht sogar ›in‹ dem Gedicht). Möglich ist dies in performativen Situationen und *nur* in performativen Situationen, in denen jemand mithilfe seines Sprechapparates einen Gedichttext verlautlicht. Zu denken ist hier beispielsweise an Gedichtvorträge ebenso wie an das auswendige Aufsagen des inwendig Präsenten für sich selbst, an Vorlesungen etwa in Schulen oder Hochschulen ebenso wie an die Deklamation und Lesungen in Hörfunk, Fernsehen oder Netz. Ich denke hier also an einfache, naheliegende und irgendwie einleuchtende Fälle, in denen Gedichte

Open Access. © 2019 Rüdiger Zymner, publiziert von De Gruyter. BY-NC-ND Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110520521-011
Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

in Form von tatsächlicher ›Rede‹ (worunter ich der Einfachheit halber auch die Darbietung im Gesang fasse) präsentiert werden.

Wiewohl diese in erster Linie sprechwissenschaftlich interessanten Fälle durchaus von lyrikologischer und besonders von lyriktheoretischer Relevanz sind,[39] stehen sie doch nach meiner Beobachtung nicht im Mittelpunkt der Theoriebildung, wenn Literaturwissenschaftler heute danach fragen, wer *im* Gedicht spreche oder wer *das* Gedicht spreche. Vielmehr handelt es sich vor allem um ›*Texte*‹ und eben nicht um ›Rede‹, die in einem literaturwissenschaftlichen Jargon, welcher allerlei irreführende theoretische Hintergrundannahmen transportiert oder erst ermöglicht, nach ihren Sprechern und nach Sprechinstanzen befragt werden; Texte (wie etwa Goethes »Erlkönig«) und eben nicht Rede (wie etwa der Vortrag von Goethes »Erlkönig«), bei denen man in der Nachfolge der klassischen Narratologie vielleicht so etwas wie eine oder mehrere Stimmen vernimmt und feststellen möchte, dass es dort jemanden oder etwas gibt, der oder das spreche oder sogar zu uns spreche.

Wie immer man auch ›Text‹ sonst noch begrifflich fassen mag (etwa im Hinblick auf textlinguistische Kriterien wie Kohärenz und Kohäsion, Intentionalität und Akzeptabilität und andere mehr), so scheint mir aber doch für die Kategorie ›Text‹, für die sich Lyrikologen und andere Literaturwissenschaftler hauptsächlich interessieren, grundlegend und konstitutiv zu sein, dass es sich um *graphische* Repräsentationen oder besser: Manifestationen von Sprache und eben nicht um *phonische* Manifestationen von Sprache in Form von ›Rede‹ handelt.

Dazu gebe ich zwei Erläuterungen: ›Repräsentation‹ oder ›Manifestation‹ meint ungefähr so viel wie ›materiale Vergegenwärtigung‹ oder ›Vergegenwärtigung in einem Medium‹ (und nicht etwa z. B. Abbildung, Darstellung, Nachbildung, Illustration, Verkörperung oder Ähnliches). Dieses Medium ist im Fall des ›Textes‹ die Schrift oder sind im Fall der ›Rede‹ die Schallwellen. Andere Möglichkeiten der Manifestation von Sprache wären zum Beispiel die sogenannte ›Zeichen-‹ oder ›Gehörlosensprache‹, auch das ›Morsealphabet‹, die Braille-Schrift und andere ›Sondercodierungen‹. Prinzipiell ist es natürlich möglich, Gedichte und Lyrik als Zeichensprache-Gebilde, als Morsealphabet-Gebilde usw. zu gestalten, hier kümmere ich mich allerdings lediglich um den literaturwissenschaftlichen Standardgegenstand, den ›Text‹, welcher Sprache im Medium der Schrift manifestiert. Sprache *selbst* wird hierbei in einer naturalisierenden, kognitionswissenschaftlichen Wendung als ein ›Organ‹, genauer: als eine Funktionsoption des kognitiven Apparates verstanden.

39 Siehe auch den Beitrag von Frieder von Ammon in diesem Band.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Die ›Vergegenwärtigungsform der Sprache‹ (also etwa die Schriftzeichen, die eine Einzelsprache kodieren) wird hier also nicht mit der ›Sprache‹ gleichgesetzt bzw. mit der ›Sprache‹ verwechselt. Hier soll festgehalten werden: Das Zeichen für etwas ist nicht die Sache selbst. Wenn wir es mit den Sprachzeichengebilden schriftlich repräsentierter Lyrik zu tun bekommen, bekommen wir es nicht unmittelbar mit der kognitiven Funktion ›Sprache‹ zu tun, sondern primär mit einem Medium der Vergegenwärtigung von ›Sprache‹ als einer kognitiven Funktion (auch wenn dies dabei an der *Exemplifikation* einer ›Einzelsprache‹ oder von ›Sprachigkeit‹[40] geschieht).

›Manifestation von Sprache‹ oder ›materiale Vergegenwärtigung von Sprache‹ durch das oder im Medium der Schrift bedeutet weiter, dass es sich bei ›Texten‹ um *optisch wahrnehmbare* Zeichenfolgen, in der Regel auf einer zweidimensionalen Schriftbildfläche, handelt und eben nicht (wie im Fall der tatsächlichen ›Rede‹) um *akustisch wahrnehmbare* Luftschwingungen, die durch den Sprechapparat eines leibhaftigen Menschen erzeugt und über den Hörapparat eines anderen leibhaftigen Menschen als Sprachzeichen aufgefasst werden können.

Solche Schriftbildflächen und Zeichenfolgen, mit denen das kognitive System der ›Sprache‹ repräsentiert werden kann bzw. mit und in dem es manifest wird, mit denen Sprache also extrasomatisch sichtbar gemacht werden kann, machen keine Geräusche und geben keinen einzigen Ton von sich; und da es sich bei ›Texten‹ nicht um lebendige, irgendwie animierte oder anthropomorphe Wesen handelt, sprechen sie auch nicht, und nichts spricht ›in ihnen‹ – ja es ist nicht einmal recht zu verstehen, was dieses ›in ihnen‹ im Hinblick auf zweidimensionale Schriftbildflächen bedeuten soll, denn zweidimensionale Schriftbildflächen haben keine räumliche Tiefe, in der etwas wie irgendein Gespenst in der Kiste vor sich hinmurmeln könnte –: weder ein Sprecher noch eine Sprechinstanz, weder eine Stimme noch ein Erzähler. In diesem Sinn kann ich also sagen: Niemand spricht das Gedicht, und niemand spricht in ihm – beides ist eine physische und meinetwegen metaphysische Unmöglichkeit, etwas anderes zu behaupten empirisch nicht haltbar (und reiner literaturwissenschaftlicher Animismus).

Möglicherweise werden manche Literaturtheoretiker nun gegen diese schlichten Überlegungen einwenden, dass dergleichen von niemandem bezweifelt werde und das Wissen um die Metaphorizität solcher literaturwissenschaftlichen Ausdrucksweisen und der wissende Umgang mit solcher Mündlichkeitsmetaphorik sogar zu den Distinktionskriterien der Literaturwissenschaft als einer wissen-

40 Zur letztendlich von Saussures Unterscheidung zwischen langue, parole und language hergeleiteten (und im Deutschen häufig einfach mit dem Wort ›Sprache‹ zurückgenommenen) Unterscheidung zwischen Einzelsprache und Sprachigkeit vgl. z. B. Dembeck 2014.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

schaftlichen Disziplin gehöre: *Sapienti sat* – und nur Anfänger, Laien und Kinder suchen nach Sprechern, wenn im Hinblick auf ›Texte‹ von Sprechern gesprochen oder über sie geschrieben wird. Damit machen es sich solche Fürsprecher der Mündlichkeitsmetaphorik aber zum eigenen Schaden, zum Schaden der Literatur- und Lyrikforschung, nicht zuletzt auch zum Schaden von Studierenden nach meinem Eindruck zu einfach oder, wie man will, zu schwer (zumindest dann, wenn man daran festhält, dass es in dem Spiel ›Wissenschaft‹ auf kontrollierte, überprüfbare und irgendwie objektive Weise darum geht, plausibel zu machen, was der Fall ist – und eben nicht darum, sich verwirren zu lassen und gar selbst für Verwirrung zu sorgen).

Ohne Not werden nämlich mit solchen animistischen Figuren wie dem Sprecher (anders auch mit der Erzählinstanz oder der Stimme) Entitäten allererst geschaffen und in die Literaturtheorie eingeführt (wenn auch vielleicht augenzwinkernd), obwohl man in der Wissenschaft aus guten Gründen Entitäten nicht ohne Not vervielfältigen soll: Mündlichkeitsmetaphorische Literaturtheorie ist also unnötig aufgebläht und unnötig kompliziert. Ohne Not (wenn auch aus psychologisch nachvollziehbaren Gründen) wird hier ein metaphorisches, animistisches System gepflegt und begriffliche Schärfe und argumentative Deutlichkeit geradezu systematisch vermieden: Mündlichkeitsmetaphorische Literaturtheorie erreicht also nicht einen wissenschaftlichen Standard, der über das Niveau essayistisch-poetischer, meinetwegen feuilletonistischer Betrachtungen hinausginge. Ohne Not werden mit dem mündlichkeitsmetaphorischen System gegenstandsadäquate Sichtweisen auf den literarischen ›Text‹ und seine Rolle wie auch auf die Mechanismen im Zusammenhang von Hervorbringung und Wahrnehmung literarischer Artefakte verstellt: Mündlichkeitsmetaphorische Literaturtheorie verdeckt oder verunklart die Zusammenhänge, in denen der literarische ›Text‹ steht, und die Vorgänge, die für ihn – nicht zuletzt auch für seine soziale, historische Geltung – entscheidend sind.

Wo man Stimmen zu hören vorgibt, weil man Schriftzeichenkonstellationen nicht zuerst einmal als Schriftzeichenkonstellationen betrachtet, befasst man sich schon nicht mehr mit dem literarischen Artefakt selbst, sondern mit etwas anderem *anlässlich* des literarischen Artefaktes, nämlich mit einer animierten Phantasiewelt im Raum des Verstehens oder des Verstandenen,[41] von der man

41 Einige Belege für mündlichkeitsmetaphorische Literaturwissenschaft, die lediglich die gängige Praxis illustrieren sollen und deshalb anonymisiert sind. 1) Aus einer (insgesamt empfehlenswerten) neueren Einführung in die Gedichtanalyse. In dem Buch heißt es vollkommen im Einklang mit dem *state of the art* der mündlichkeitsmetaphorischen Lyrikforschung: »Das [lyrische, rzy] Ich darf nicht mit der Autorin oder dem Autor verwechselt werden, auch wenn

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

aber oft nicht recht sagen kann, wie man da überhaupt hingelangt ist, in welchem Verhältnis ›Text‹ und animierte Phantasiewelt der Interpretation zueinander stehen.

Hiermit aber scheinen mir Einwände gegen alle mündlichkeitsmetaphorische, animistische Literaturwissenschaft angesprochen zu sein, die vielleicht dazu veranlassen könnten, nach Alternativen zu suchen, um Literaturwissenschaft und Literaturtheorie besser, gegenstandsadäquater, leistungsfähiger in der plausiblen Verknüpfung mit anderen Problemfeldern der Literaturtheorie zu machen. Wer nicht sehen und lesen will, der muss eben Stimmen hören: Das sollte keine goldene Regel für eine rationale Literaturwissenschaft sein.

Die Alternative zu einer dogmatisch-animistischen Literaturwissenschaft kann vor allem darin gesehen werden, den literarischen Text *konsequent und systematisch* als ein *Schriftzeichengebilde* zu untersuchen und seine Rolle im Zusammenspiel von Hervorbringung und Wahrnehmung, Produktion und Rezeption, Niederschrift und Interpretation von seiner grundlegenden Eigenschaft her

---

Leser/innen und Forschung gerade aufgrund der oft unterstellten Lebendigkeit, Unmittelbarkeit und Erlebnishaftigkeit von Gedichten immer wieder den Verfasser im Sprecher gespiegelt sehen wollten. Doch muss dieses Ich aus dem Text rekonstruiert werden: Wovon spricht es, was tut es? Eine Welt entwerfen, etwas erzählen, Meinungen vortragen? Ist es als Typus erkennbar, als Individuum (also als anthropomorph: kann ihm Bewusstsein zuerkannt werden?)? Steht es in der Welt, von der es spricht, oder darüber? Beobachtet es oder hat es an der Welt teil, interagiert es? Ist es autonom oder heteronom […], also selbst- oder fremdbestimmt, von anderen Instanzen gelenkt, auch wenn es vielleicht Freiheit anstrebt?«. 2) Aus einer Interpretation von Yoko Tawadas »Die Orangerie«. Das Gedicht markiert zwar einen Adressanten, unter anderem durch das Personalpronomen »ich«, gibt aber keinen Hinweis auf das Geschlecht des Adressanten. In der besagten Interpretation heißt es jedenfalls: »Dennoch ist der Text, durch […] die evozierte Stimmung, […] die Ich-Ausdruck der Sprecherin ist, als lyrischer Text erkennbar. […] In] der diegetischen Gegenwart des Gedichtes befindet sich die Sprecherin in der ihr angestammten Stadt Hamburg, ihre Gedanken sind jedoch von Erinnerungen an ein kurz zuvor unternommene Südostasien-Reise durchzogen.« 3) Aus einer Interpretation von Goethes Ode »Herbstgefühl«: »Schon der Komparativ, den das zunächst unausgesprochene, doch unverkennbar sprechende Ich ans angerufene Du richtet, ans Blattwerk einer Rebe, schon er fordert auf. Prompt und ohne Auftakt ist das lyrische Ich da als jemand, der das Sagen hat. Dass es diese Haltung nicht beibehält, dass es allmählich in eine bescheidenere überwechselt, wird sich zeigen. Vorläufig indes gebärdet es sich herrischer noch als Klopstocks lyrisches Ich, das erst von der dritten Strophe an den Befehl ergreift, um jene Klangkörper der Natur und des Kosmos herbeizubeordern für den Preisgesang dem Unendlichen zu Ehren.« 4) Aus einer Zusammenstellung von Merkmalen lyrischer Gedichte: »So souverän sein Blick herrscht im vielfältigen Ganzen des Gedichts, so souverän herrscht auch die Stimme des lyrischen Ich, die dieses vielfältige Ganze heraufruft und anspricht. Will sagen, es sichtet nicht nur einzig und allein alles; es läßt auch einzig und allein alles verlauten, was es sichtet und vernimmt. Keine weitere Stimme erhebt sich im Gedicht, die das Vernommene vernehmlich macht«.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

zu reflektieren, ein Schriftzeichengebilde auf einer Schriftbildfläche zu sein – ein Schriftzeichengebilde, dessen charakteristische, quasinatürliche primäre Wahrnehmungsmodalität eben nicht das Hören, sondern zunächst das Sehen und sodann das Lesen ist.

Graphisch repräsentierte Gedichte oder graphisch repräsentierte Lyrik sind von hier aus gesehen zunächst einmal als Ganze tatsächlich keine Sprechakte und keine Sprachhandlungen (und sollten besser auch nicht als Sprechakte oder Sprachhandlungen betrachtet werden), sondern das *Ergebnis oder Produkt* einer Schreibhandlung bzw. des Schreibens und dann der beispielsweise druckgraphischen Reproduktion des Geschriebenen: Es sind *Schriftzeichenobjekte* oder *Schriftzeichenartefakte*, für deren Interpretation übrigens Art und Verteilung der Schriftzeichen selbst von Belang sein können, wie man etwa an dem verstehensrelevanten Wechsel von Antiqua und Fraktur in manchen Gedichten Peter Rühmkorfs oder besonders deutlich auch an Figurengedichten und Konkreter Lyrik sehen kann – ein Aspekt der *Graphostilistik* des Gedichtes, den ich hier nur kurz erwähnen und nicht systematisch entwickeln kann.

Diese Schriftzeichenkonstellationen auf einer zweidimensionalen Schriftbildfläche *können* zwar unter besonderen Bedingungen *Elemente realer Kommunikation* sein – etwa im Fall von Brief- oder Dialoggedichten, wie man sie in der ostasiatischen Dichtung antreffen kann, oder auch in lyrischen Spielformen der europäischen Lyrik, in denen unterschiedliche Schreiber mit ihren Gedichten oder Gedichtelementen auf die Gedichte oder Gedichtelemente des jeweils anderen reagieren (und zum Beispiel darauf antworten) – in aller Regel sind aber die Schriftzeichenartefakte, um die es hier unter den kategorisierenden Stichwörtern ›Gedicht‹ und ›Lyrik‹ geht, *Objekte außerhalb von Kommunikation* in einem engeren Sinn. Das heißt nicht, dass ihnen keine Informationen entnommen werden könnten und dass sie keine Informativität besäßen (und insofern – nur insofern – gilt auch für schriftlich niedergelegte Gedichte, dass man nicht nicht kommunizieren könne). Die *Semantik des Schriftzeichengebildes,* seine Informationshaltigkeit oder seine Informativität sollte allerdings nicht mit einer vermeintlich konstitutiven, außertextlichen *Pragmatik*, nämlich Element von Kommunikation in einem geklärten Sinn zu sein, verwechselt werden.

In einem kleinen Exkurs, der manches vom bisher Erläuterten noch einmal aufnimmt, möchte ich einige Sätze formulieren, die begründen sollen, weshalb ich es für irreführend halte, im Hinblick auf Schriftzeichenartefakte, die wir als Literatur oder auch als Poetrie bezeichnen, pauschal mit der Kategorie ›Kommunikation‹ und hiermit zusammenhängend pauschal mit ›Kommunikationsmodellen‹ zu arbeiten:

– Die graphische Repräsentation von Dichtung als Text ist *material* eine physikalische Manifestationsform von ›Sprache‹.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

- ›Sprache‹ ist hierbei ein systematisch vieldeutiger Ausdruck: Die Manifestationsform von
- Sprache als kognitive Funktionsoption ist zugleich eine Exemplifikation von
- ›Sprache‹ im Sinne von *écriture* (als Pendant zur *parole* in mündlicher Sprachverwendung) und von
- ›Sprache‹ im Sinne von *Sprachigkeit* (als Pendant zu *langue*, dem Regelsystem einer Einzelsprache). In graphischen Repräsentationen bekommen wir es also gewissermaßen mit ›Sprache‹ im mehrfachen Sinn zu tun (dies gilt auch für nichtliterarische Texte, über die ich mich hier nicht weiter äußern werde).
- Die graphische Manifestationsform ist *funktional*
  - ein Medium von Sprache (als kognitive Funktion). Steine, Pergamentrollen, Einzelblätter, Bücher, Computer-Displays und andere Beschreibstoffe und Textträger sind *material*
  - Medien der graphischen Manifestationsform. Bei ›Texten‹ bekommen wir es also auch mit einer ›mehrfachen‹ Medialität zu tun.
- ›Texte‹ sind *konkrete Gegenstände*: Im linguistischen Sinne sind es (graphisch manifeste) konventionelle Zeichen oder Zeichenfolgen (›geordnete Mengen von Zeichen‹). Die konventionellen Zeichen oder Zeichenfolgen ›triggern‹ bei Lesern/Rezipienten kognitive ›Textwelten‹: Diese sind jedoch als *psychische Gegenstände* eben selbst keine ›Texte‹ im erläuterten Sinn oder Abbildungen von ›Texten‹ im erläuterten Sinn oder ähnlichem, sondern kognitive/mentale Repräsentationen der durch den ›Text‹ bereitgehaltenen Informationen (etwa als Imaginationen, Assoziationen, Stimmungen etc.). Unter ›Text‹ sollte auch kein *abstrakter Gegenstand* verstanden werden, darüber kann eigentlich nichts weiter gesagt werden, als dass es sich bei einem ›Text‹ als abstraktem Gegenstand nicht um Schriftzeichen oder Schriftzeichenfolgen (also eben nicht um einen konkreten ›Text‹) handeln müsste, sondern allenfalls um die von Textträgern unabhängige und insofern möglicherweise ›unverlierbare‹ (in einem kulturellen Gedächtnis irgendwie gespeicherte) Information des ›Textes‹.
- ›Texte‹ der Literatur/Poetrie sind in den allermeisten Fällen und prototypisch nicht Elemente von Kommunikation. Ausnahmen wären beispielsweise Gedichte, mit denen Dialogpartner – so zum Beispiel brieflich – kommunizieren.
- Unter Kommunikation verstehe ich eine Handlung oder Tätigkeit von Kommunikationsteilnehmern, die im *intendierten Austausch* oder auch in der *intendierten ›Übertragung‹* von Information (also der einseitigen Informierung eines Kommunikationsteilnehmers durch einen anderen) besteht.
- Intendierter Austausch von Information findet im Fall von literarischen Texten gar nicht statt, intendierte Übertragung von Information nur in speziellen

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Konstellationen und in einem eingeschränkten Sinn; nämlich beispielsweise dann, wenn Literatur/Poetrie pragmatisch relevante Informationen vermittelt, etwa in Lehrgedichten, Ekphrasen, literarischen Handlungsanleitungen etc.
- Literarische Texte sind nicht etwa Elemente einer einzigen, geschlossenen Kommunikationssituation, sondern sie sind Elemente von mindestens zwei Situationen: der Produzent-Text-Situation und der Text-Rezipient-Situation.
- Autoren und Leser sind nicht kopräsent, der Text ist nicht Äußerung in einer geschlossenen *Kommunikationssituation*.
- Der Text ist nicht Element eines von Autor und Lesern geteilten deiktischen Bezugsfeldes.
- Es gibt keine gestische, mimische oder paraverbale Interaktion zwischen Autor und Lesern anlässlich des Textes.
- Der literarische Text ist kein Äußerungsakt innerhalb einer reziproken sprachlichen Interaktion zwischen Autor und Lesern.
- Es gibt keine wechselseitige Bekanntschaft zwischen oder Kenntnis von Autor und Lesern.
- Es gibt in literarischen Texten in der Regel keine gerichtete, auf einen *bestimmten* Leser/auf *bestimmte* Leser bezogene appellative/illokutionäre Dimension.
- Der Text ist kein Element einer prozesshaften, vorläufigen Interaktion, sondern einerseits ein Produkt (das Ergebnis des Schreibens, sodann der drucktechnischen Vervielfältigung usw.), das sich durch Elaboriertheit, Kompaktheit, Informationsdichte usw. auszeichnet, und andererseits ein Gegenstand, dessen Elaboriertheit, Kompaktheit, Informationsdichte wahrgenommen oder verstanden werden können.
- Als Produkt kann das Schriftzeichenartefakt *als eine Äußerung* des Autors *aufgefasst* werden (so wie eine Skulptur als eine ›Äußerung‹ des Bildhauers oder ein Gemälde als eine Äußerung des Malers verstanden werden können, obwohl es sich nicht um tatsächliche Äußerungen im eigentlichen Sinn handelt); diese ›Äußerung‹ hat aber keinen bestimmten ›Empfänger‹ und wird von den Lesern vor allem und zunächst als eine Zeichenkonfiguration gelesen und interpretiert (wozu eine Interpretation des Textes als Äußerung gehören kann).

Ein Schriftzeichenartefakt, so können wir nun zusammenfassend festhalten, ist also geschrieben und dann möglicherweise auch noch gedruckt worden. Oder allgemeiner: Es ist gemacht worden, so jedenfalls, wie ein Maler ein Bild malt oder ein Bildhauer eine Skulptur aus dem Stein haut – dies mag automatisch, wie im Rausch und schnell geschehen sein oder in einem komplizierten Schreibprozess, und es mag mit bestimmten Intentionen geschehen sein und mit Gedanken an

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

bestimmte Lesergruppen oder auch nicht. Schreibprozess und weitere Überlegungen des Schreibers bzw. Autors mögen Einfluss auf das Schriftzeichenobjekt genommen haben oder auch nicht – beide sind grundsätzlich als Aspekte außerhalb des Objektes zu betrachten und von diesem zu unterscheiden.

Der Schreiber oder Autor ›spricht‹ mit oder in dem Schriftzeichenobjekt ebenso wenig wie irgendeine literaturtheoretisch häufig postulierte abstrakte Instanz: Vielmehr *steht da zunächst einmal einfach etwas geschrieben*, das aufgrund der Verwendung konventioneller oder sozial etablierter Schriftzeichen die Disposition hat, als Schriftzeichenobjekt (und sogar als generisch spezifisches typographisches Dispositiv) wahrgenommen und darüber hinaus auch noch gelesen zu werden.

Was da geschrieben steht, sind Schriftzeichen, Buchstaben, Interpunktionszeichen, die in der Regel einem *bestimmten Schriftsystem* angehören und zusammengenommen eben keine zum Beispiel anglophonen, germanophonen oder frankophonen (wahlweise auch neuerdings exophonen), sondern *anglographe*, *germanographe* und *frankographe* (bzw. exographe) usw. Schriftzeichengebilde und Texte konstituieren. Frankophon usw. mag ein Schreiber als Sprecher sein, frankograph kann aber nur ein geschriebener Text sein; und ein- oder vielsprachig mögen Schreiber als Sprecher sein, Texte sind zunächst einmal einfach heno- oder auch polygraphe Schriftzeichengebilde (übrigens unabhängig davon, ob ihre Schreiber tatsächlich viel- oder nur einsprachig sind).

Was da geschrieben steht, können Buchstaben und andere Schriftzeichen, Wortformen, Sätze und Satzgrenzen überschreitende Texte sein, zu denen Namen, Personalpronomen (»ich«) oder *verba dicendi et agendi vel sentendi* gehören und die insgesamt textuelle, nur aus Sprachzeichen bestehende Adressanten oder auch textuelle Adressaten konstituieren. Es kann da zum Beispiel wie im schon zitierten »Erlkönig« heißen:

> Mein Vater, mein Vater und hörest du nicht
> Was Erlkönig mir leise verspricht?

In der Strophe zuvor steht etwas von den schönen Spielen, die »ich« – also der Erlkönig – mit »dir« – also dem Kind – spielen werde, und es steht dies in der schrifttextuellen Darstellungsform der sogenannten Direkten Rede. Der etwas irreführende Name dieser schrifttextuellen Darstellungsform sollte nicht darüber hinwegtäuschen, dass es sich hierbei keineswegs um ›Rede‹ im eigentlichen Sinn handelt und dass hier auch niemand wirklich ›spricht‹, sondern in dem Text wird mit den Mitteln der schriftlichen Manifestation von Sprache so etwas wie ›Rede‹ dargestellt, und diese ›dargestellte Rede‹ gehört wiederum zu den textuellen Bausteinen von Adressanten oder auch Adressaten. Vielleicht könnte man

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

hierbei auch besser von einer schriftsprachlichen Nachbildung oder Andeutung von phonischer Rede sprechen – Andeutung deshalb, weil jeder ›Text‹ allenfalls eine stilisierte ›Abbreviatur‹ und nicht etwa eine Spiegelung von Totalität ist.

Ebenso wie im Fall des ›Sprechens‹ kann es sich auch bei allen anderen Elementen des Gedichtes um schriftsprachliche Nachbildungen oder Andeutungen handeln: Um schriftsprachliche Nachbildungen oder Andeutungen von handelnden oder sprechenden Akteuren, um schriftsprachliche Nachbildungen oder Andeutungen von Raum und Zeit, um schriftsprachliche Nachbildungen oder Andeutungen einer ›Welt‹ als ›Textwelt‹– in den Wortformen und grammatischen Strukturen, auch in den metrischen Strukturen und den Vokalismen und Konsonantismen des lyrischen Sprachzeichengebildes.

Allemal bekommen wir es bei *Darstellungen, Nachbildungen oder Andeutungen* mit den spezifischen (historisch und kulturell veränderlichen) Mitteln von Texten zu tun, die als Schriftgebilde vollkommen lautlos bleiben, ›in‹ und mit denen niemand tatsächlich spricht, weder den Text als ganzen noch ›in‹ ihm, auch wenn hier graphische Wortformen und die schriftsprachlichen Darstellungsformen für so etwas wie ›Sprechen‹ verwendet werden mögen.

Noch nichts gesagt ist hier darüber, ob die schriftsprachliche Darstellung, Nachbildung oder Andeutung lediglich Sinn oder sogar Bedeutung *sensu* Frege hat, ob es sich also um schriftsprachliche Artikulation über Fiktives oder Nichtfiktives handelt, ob es fiktionale oder nichtfiktionale schriftsprachliche Äußerung ist. Mit allen diesen Möglichkeiten muss man im Prinzip bei Gedichten rechnen, auch wenn es in vielen Fällen nicht entschieden werden kann, ob man es mit einem autorfaktualen oder autorfiktionalen, einem personafaktualen oder einem personafiktionalen Gedichttext zu tun hat. Solange der Gedichttext nicht Anlass zu einer gegenteiligen Auffassung bietet, mag auch hier der Grundsatz Dietrich Webers (1998) gelten, dass das Gedicht als schrifttextuelles Produkt des Autors oder Schreibers selbst, autorfaktual oder autorfiktional, den einfachsten Fall und sozusagen den Standardfall bildet.

Mit diesen Überlegungen sind wir allerdings schon ›auf der anderen Seite‹ des Schriftsprachobjektes angelangt, auf der Seite des Wahrnehmens und des Lesens, zu dem im Prozess der Wahrnehmung auch eine Einschätzung des Schriftsprachobjektes im Hinblick auf die Fiktionalität des schriftlich Geäußerten vorgenommen wird. Für die graphischen Sprachzeichengebilde, die wir als Gedichte oder als Lyrik betrachten wollen, gelten nun grundsätzlich und im Unterschied zu phonischer Lyrik alle Rezeptionsbedingungen und -möglichkeiten von Schriftlichkeit überhaupt.[42] Dies sind neben bestimmten, das Verstehen beeinflussenden Varia-

42 Vgl. hierzu ausführlicher und mit weiteren Literaturnachweisen Zymner 2007, Kap. 2.2.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

blen im kontextuellen Umfeld insbesondere die Bedingungen und Möglichkeiten der Schrift-Materialität und der des Schreibens und Lesens. Hier sollen vor allem das Material und das Lesen (vgl. hierzu Gross 1994, 7–40) interessieren, und ich gehe zunächst auf letzteres ein wenig genauer ein.

Lesen kann man physiologisch als diskontinuierliches ›Abtasten‹ oder ›Absuchen‹ einer zweidimensionalen Vorlage mit den Augen beschreiben. Die Augen ›tasten‹ dabei das Schriftmaterial nicht etwa Wort für Wort und Buchstabe für Buchstabe ab, sondern Informationen werden lediglich während der sogenannten Fixationszeit (im Durchschnitt 250 Millisekunden) aufgenommen – ›springend‹ in ruckartigen Vorwärts- und Rückwärtsbewegungen (Sakkaden) von Fixierung zu Fixierung. Bereits auf der »physiologischen Ebene sind visuelle und kognitive Vorgänge nicht voneinander zu trennen« (Gross 1994, 9), denn anstatt einen Text mechanisch mit dem Auge aufzunehmen und anschließend semantisch zu ›verarbeiten‹, konstruieren Leser gleich mit jeder Sakkade fortlaufend Hypothesen über den Sinn des Gelesenen, welche dann mit den anderen Sakkaden bestätigt oder korrigiert werden. Schon auf der physiologischen Ebene ist also unverkennbar, dass das Verstehen oder das Interpretieren beim Lesen ein aktiver Prozess ist, in dem vom Leser Vermutungen aufgestellt und Entscheidungen getroffen werden müssen.

Schriftliche Formatierungen von Sprache sind in *unterschiedlichen Schriftsystemen* möglich, die sich nach Schrifttyp (z. B. alphabetisch, nichtalphabetisch), Schriftart (z. B. lateinisch, griechisch, hebräisch, arabisch) und Laufrichtung der Schrift voneinander unterscheiden und schon allein damit unterschiedliche Produktions-, Perzeptions- und Interpretationsmodi implizieren.

Die Schriftzeichenobjekte, mit denen wir es als Leser von Gedichten zu tun bekommen, und die überwiegende Zahl der Belegfälle für Lyrik, mit denen sich die ›westliche‹ Lyrikologie befasst, sind Schriftformatierungen in einer Alphabetschrift (vgl. hierzu auch Köller 2004) in dextrograder lateinischer Schrift. Dem ›autonomen‹ Text als Struktur, die in bestimmter, nach Schrifttyp, Schriftart und deren Laufrichtung markierter Weise auch Aspekte der Grammatik einer bestimmten Sprache verdinglicht (also etwa die spezifischen Regeln des Deutschen), sowie den Sprachzeichengebilden und den Sprachzeichen kann im Prinzip situationsunabhängige Dauer zugesprochen werden.

Kommt es nicht zu Zerstörungen des Beschreibstoffes, bleiben die Schriftzeugen und/oder ihre Reproduktionen in Abschriften oder Drucken als mehr oder weniger äquivalente Überlieferungszeugen in ihrer relevanten Struktur gleich.[43] Dabei gehört der Text mindestens zwei Situationen an, nämlich der Schreibsi-

43 Vgl. hierzu Goodman 1976, besonders Kap. 3.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

tuation und der Lesesituation – und mit jedem neuen Leser wie mit jedem neuen Lesen einer neuen. Es sind, sehr allgemein gesprochen, diese ›situationalen‹, pragmatischen Kontexte, die dafür verantwortlich gemacht werden können, dass die schrifttextuelle ›Codierung‹ jeweils als eine Äußerung wahrgenommen werden kann.

Denn Lesen ist nicht einfach nur eine Art Strukturentzifferung, sondern *der Text wird vom Leser* in einem Rezeptionsprozess, der durch seine je eigene Wahrnehmungsperspektive bestimmt wird, doppelt transformiert[44]: Zunächst werden die geschriebenen Zeichen in ›Vernehmbares‹, sodann die vernommene Sprache in ›Verstandenes‹, in ›sinnvolle‹ oder ›sinnbildende‹ kognitive Repräsentationen bzw. Metarepräsentationen[45] transformiert.

Vernommenes und Verstandenes sind allerdings beide Eigenprodukte des Lesers.[46] Liest er laut vor, wird seine glottal erzeugte eigene Stimme für ihn und andere hörbar, liest er still (wie im heutigen Regelfall des Lesens), vernimmt er für sich seine *allein neuronal,* als ›lautsprachliches Prozessieren‹ in den temporofrontalen Bereichen des Gehirns erzeugte, innere Stimme.[47]Das Bewusstsein, dass es seine eigene innere Stimme und nicht die des Autors ist, dass die scheinbare ›Äußerung für den Leser‹ somit eine (innere) ›Äußerung des Lesers‹ selbst ist, geht in der von Klaus Weimar so genannten »Selbstvergessenheit der Rezeption« (Weimar 1999, 129) verloren, so dass der Leser die vermeintliche Äußerung einer ›Instanz‹ zuschreibt, die Stimme einer ›Instanz‹ zu vernehmen meint und sie zu verstehen glaubt.[48]

Doch der Leser vernimmt nicht nur sich selbst, wenn er glaubt, ein anderer ›spreche‹, während er doch in Tat und Wahrheit liest, sondern er versteht auch in gewisser Weise nur sich selbst, wenn er glaubt, den Autor oder die ›Instanz‹ zu verstehen, denn dieses Verstehen eines Schriftgebildes kann lediglich auf der Basis des Wissens und im Rahmen des Wissens des Lesers erfolgen – ebenso wie das Schreiben, die Produktion des Schriftgebildes andererseits nur auf der Basis des Wissens und im Rahmen des Wissens des Autors erfolgen kann.

44 Zur Unterscheidung von ›Code‹ und ›Äußerung‹ vgl. auch Sperber und Wilson 1986, besonders Kap. 1.

45 Vgl. hierzu Sperber 2000; Eibl 2003, besonders 571–573.

46 Vgl. hierzu zum Beispiel Nell 1988,183–192; einen Überblick bieten Barr, Kamit, Rosenthal und Pearson 1991, sowie Gross 1994 besonders 7–15; Just und Carpenter 1977; Spoehr und Lehmkuhle 1982.

47 Wittmann und Pöppel 1999; zur ›Inneren Stimme‹ Wygotski 1974; Wahmhoff 1980; Wild 1980; Cameron 1998.

48 Zu dieser ›Fehlattribution‹ vgl. Eibl 1999.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Es ist im Hinblick auf das Lesen und Verstehen grundlegend, dass es sich um schriftstrukturell bestimmte Gebilde in einer bestimmten Exemplifikation von Sprache oder Sprachigkeit handelt. So trivial dies erscheinen mag, so wichtig ist die sprachliche und schrifttextuelle Bestimmtheit doch als Autor wie Leser miteinander verbindende Voraussetzung des Lesens und Verstehens. Beide Seiten teilen bei gelingendem Lesen und Verstehen ein historisch etabliertes, konventionelles Zeichensystem – bei aller sonstigen Divergenz des Verstehens unterschiedlicher Leser. Wenn man ein Schriftsystem und eine Einzelsprache beherrscht, kann man sich gar nicht dagegen wehren, einen Text, Sprachzeichengebilde und Sprachzeichen in dieser Einzelsprache und in diesem Schriftsystem zu lesen; beherrscht man eines von beiden oder gar beide nicht, findet die Transformation der Schrift nicht oder nicht ausreichend statt, findet Lesen und/oder Verstehen nicht statt (vgl. König und König 2002).

In einem Schrifttext ›spricht‹ jedenfalls niemand, niemand ›sagt‹ etwas, es gibt hier niemanden, der ›erzählt‹ oder ›redet‹ – es ist im Falle des (stillen) Lesens immer der Leser, dessen Gehirn die schrifttextuelle Nachbildung oder Abkürzung als ›Äußerung‹ lautsprachlich prozessiert, und der anschließend als Fehlattribuierung in der Selbstvergessenheit der Rezeption feststellt: »Der Sprecher des Textes spricht«. Diese Einschätzung ist also eine – wenn auch naheliegende und verständliche – Selbsttäuschung und daher vielleicht doch ein zu unsicheres Fundament für eine wissenschaftliche Theorie.

Wenn man nun versucht, die gängige literaturwissenschaftliche Mündlichkeitsmetaphorik konsequent gegen ein Vokabular der Schriftlichkeit zu vertauschen und Literaturtheorie im Fall von Schriftgebilden konsequent, jedenfalls konsequenter als in der gegenwärtigen Literaturtheorie üblich, von ihrer Schriftlichkeit her zu entwickeln, kommt man möglicherweise zu triftigeren oder gar fruchtbareren Einsichten.

Der Autor wird nun als Schreiber entdeckt oder vielleicht auch nur wiederentdeckt,[49] denn er schreibt ja seinen Text oder seine Schriftzeichen, er spricht nicht, er sagt nichts, und er erzählt auch nicht, indem er ein Schriftgebilde macht. Das Schriftgebilde selbst ist ein Produkt des Schreibens, es ist von situationsunab-

49 Vgl. hierzu auch Raible: 2004, 191–214; Günther und Ludwig 1994; nebenbei sei bemerkt, dass eine literaturtheoretische ›Wiederentdeckung‹ des Autors als Schreiber die Literaturtheorie wieder näher an Positionen und systematische Unterscheidungen der Editionsphilologie heranführen würde. Es ist klar, dass sich an die Bestimmung des Autors als Schreiber zahlreiche weitere Differenzierungen anschließen könnten, etwa zwischen eigener und fremder ›Hand‹, Autographen, Überlieferungszeugen und Drucken usw. Diese Differenzierungen müssen hier jedoch nicht weiter ausgeführt werden. Vgl. in diesem Zusammenhang auch Falk und Mattenklott 2007.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

hängiger Dauer und, von dem Schreiber einmal aus der Hand gegeben, gewissermaßen ›eigenwahrnehmbar‹ in unterschiedlichen Lesesituationen (die keine Kommunikationssituationen sind): Der Text ist ein Artefakt und kein Sprechakt, er wird gesehen und gelesen, nicht aber gehört. Und wer spricht also im Gedicht, wer spricht das Gedicht? Wie geschrieben: tatsächlich niemand!

Literaturverzeichnis

Barr, Rebecca, Michael L. Kamil, Peter B. Rosenthal, P. David Pearson (Hg.). *Handbook of Reading Research*. Vol. 2, New York: Longman, 1991.

Cameron, Domenica. *Kognitive Aspekte der Sinndominanz in innerer Sprache und Lyrik. Grundlagen und Entwicklung des Denkens jenseits der Worte*. Tübingen: Francke, 1998.

Dembeck, Till. »Für eine Philologie der Mehrsprachigkeit. Zur Einführung.« *Philologie und Mehrsprachigkeit*. Hg. Till Dembeck und Georg Mein. Heidelberg: Winter, 2014. 9–38.

Eibl, Karl. »Der ›Autor‹ als biologische Disposition«. *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. Hg. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matías Martínez und Simone Winko. Tübingen: Niemeyer, 1999. 47–60.

Eibl, Karl. »Vergegenständlichung. Über die kulturstiftende Leistung der Menschensprache«. *Regeln der Bedeutung. Zur Theorie der Bedeutung literarischer Texte*. Hg. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matías Martínez und Simone Winko. Berlin: de Gruyter, 2003. 567 –590.

Falk, Rainer und Gert Mattenklott (Hg.). *Ästhetische Erfahrung und Edition*. Tübingen: Niemeyer, 2007.

Goodman, Nelson. *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbol* 2. Aufl. Indianapolis: Hackett, 1976.

Gross, Sabine. *Lese-Zeichen. Kognition, Medium und Materialität im Leseprozeß*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994.

Günther, Hartmut und Ludwig Otto (Hg.). *Schrift und Schriftlichkeit. Writing and Its Use*. 2 Bde. Berlin: de Gruyter, 1994.

Just, Marcel und Patricia Carpenter (Hg.). *Cognitive Processes in Comprehension*. Hillsdale, NJ: Erlbaum, 1977.

Köller, Wilhelm. *Perspektivität und Sprache. Zur Struktur von Objektivierungsformen in Bildern, im Denken und in der Sprache*. Berlin: de Gruyter, 2004.

König, Sybille und Ekkehard König (Hg.). *Gibt es eine Sprache hinter dem Sprechen?* Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2002.

Nell, Victor. *Lost in a Book. The Psychology of Reading for Pleasure*. New Haven: Yale Univ. Press, 1988.

Raible, Wolfgang. »Über das Entstehen der Gedanken beim Schreiben«. *Performativität und Medialität*. Hg. Sibylle Krämer. München: Fink, 2004. 191–214.

Sperber, Dan (Hg.). *Metarepresentation A Multidisciplinary Perspective*. Oxford: Oxford Univ. Press, 2000.

Sperber, Dan und Deirdre Wilson. *Relevance, Communication and Cognition*. Cambridge, MA: Harvard Univ. Press, 1986.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Spoehr, Kathryn und Stephen Lehmkuhle. *Visual Information Processing*. San Francisco: Freeman, 1982.
Wahmhoff, Sibylle. *Inneres Sprechen. Psycholinguistische Untersuchungen an aphasischen Patienten*. Weinheim: Beltz, 1980.
Weber, Dietrich. *Erzählliteratur*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1998.
Weimar, Klaus. »Doppelte Autorschaft«. *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriff*. Hg. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matías Martínez und Simone Winko. Tübingen: Niemeyer, 1999. 123–133.
Wild, Erentraud. *Inneres Sprechen – äußere Sprache. Psycholinguistische Aspekte einer Didaktik der schriftlichen Sprachverwendung*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1980.
Wittmann, Marc und Ernst Pöppel. »Neurobiologie des Lesens«. *Handbuch Lesen*. Hg. Bodo Franzmann, Klaus Hasemann, Dietrich Löffler und Erich Schön. München: Saur, 1999. 224–239.
Wygotski, Leo. *Denken und Sprechen*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1974.
Zymner. Rüdiger. »Wie ›Flaschenpost‹ an ›Herzland‹ stößt. Biopoetische Aspekte literarischer Kommunikation«. *Im Rücken der Kulturen*. Hg. Karl Eibl, Katja Mellmann und Rüdiger Zymner. Paderborn: Mentis, 2007. 425–465.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Frieder von Ammon

Wer spricht beim Gedichtvortrag?

Zum Problem der Korrelation von Sprecher und Adressanten in Aufführungssituationen

Wird in der Lyrikologie die Frage »Wer spricht das Gedicht?« aufgeworfen, bezieht man sich in der Regel auf den Adressanten bzw., in der bisherigen Terminologie, den textinternen Sprecher, und dies mit Recht, denn mit dieser Instanz ist eine ganze Reihe von ebenso relevanten wie intrikaten Problemen verknüpft, vor allem im Zusammenhang mit der Kategorie des ›lyrischen Ich‹.[1] Nun liegt es aber auf der Hand (und ist entsprechend nicht unbemerkt geblieben), dass bei jeder Form von Lyrik, die mündlich vorgetragen wird – was, historisch betrachtet, für ein beachtlich großes und keineswegs auf die Vormoderne beschränktes Korpus von Texten gilt – eine weitere Instanz hinzu kommt: der textexterne Sprecher bzw. Sänger,[2] also derjenige, der ein Gedicht im Rahmen einer Aufführung[3] vor Publikum zu Gehör bringt (und der demnach, anders als der Adressant, ein Sprecher im eigentlichen, nicht-metaphorischen Sinn ist).[4] Natürlich muss man diese beiden Instanzen – die jeweils auch von der Instanz des empirischen Autors zu unterscheiden sind – kategorial voneinander trennen, aus systematischen, aber auch aus didaktischen Gründen: um Missverständnissen wie dem einer von naiven Rezipienten oft intuitiv vorgenommenen Gleichsetzung von (textexternem) Sprecher, (textinternem) Adressanten und (empirischem) Autor entgegen zu wirken. So weit dürfte in der Lyrikologie Konsens bestehen.[5] Doch diese basale Trennung kann bei der Beschäftigung mit dem Sprecher nur ein erster Schritt sein, denn mit dieser Instanz ist eine Reihe von Problemen verknüpft, die in der Lyrikologie teilweise noch gar nicht als solche erkannt wurden. Im Folgenden soll ein erster Vorstoß in diese Richtung gewagt und ein spezifisches Teilproblem in den Blick genommen werden, das in das Zentrum der Frage nach dem Sprecher führt und das auch im Zusammenhang mit der Frage »Wer spricht das Gedicht?« von Bedeutung ist.

1 Vgl. dazu Borkowski und Winko (2011) sowie Müller (2011).

2 Vgl. dazu Borkowski und Winko (2011, 64–65).

3 Zur Gedichtaufführung vgl. Ammon (2018, 182–228). Anders Hempfer, der auf die Differenz zwischen theatralen und lyrischen Aufführungen und die sich daraus ergebende Notwendigkeit einer begrifflichen Differenzierung hinweist (Hempfer 2014, 63).

4 Wenn im Folgenden von ›Sprecher‹ die Rede ist, ist deshalb auch immer die Instanz des textexternen Sprechers gemeint.

5 Vgl. dazu Burdorf (2015, 205).

Open Access. © 2019 Frieder von Ammon, publiziert von De Gruyter. BY-NC-ND Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110520521-012
Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

1 Der Gedichtvortrag als Problem

Zunächst muss dieses Problem expliziert werden. Es ergibt sich durch die beim Vortrag von Gedichten fast immer (von den Ausnahmen wird noch zu reden sein) gegebene Pluralisierung der Instanzen: In der realen Kommunikationssituation der Aufführung bringt der körperlich anwesende Sprecher den Adressanten und damit in der Regel ein zweites Ich hervor, das, wie gesagt, kategorial von ihm zu unterscheiden ist.[6] Um dies sogleich anhand eines Beispiels zu illustrieren: Wenn Goethe seinen *Prometheus* vor Publikum zum Besten gab (ob er dies auch wirklich getan hat, sei einmal dahin gestellt), war es zwar er, der sagte »Ich kenne nichts ärmers / Unter der Sonn als euch Götter« (Goethe 1987, 203), trotzdem war dieses Ich – auch wenn es dem Publikum so scheinen mochte – nicht ihm als dem Sprecher des Gedichts in der realen Kommunikationssituation der Aufführung zuzuordnen, sondern dem Adressanten, also dem Ich in der fiktiven Kommunikationssituation des vorgetragenen Gedichts. Hier deutet sich auch das Problem an, um das es in diesem Beitrag geht: Da die beiden Instanzen Sprecher und Adressant in der Person des körperlich anwesenden Sprechers zusammenfallen und ihre Differenz durch dessen Präsenz tendenziell verdeckt wird, kann die Pluralisierung der Instanzen in der Aufführungssituation zu einem Problem werden – vor allem dann, wenn Sprecher und Adressant beim Vortrag gewissermaßen kollidieren. Ein weiteres klassisches Beispiel aus der deutschsprachigen Lyrik vermag eine solche Kollision der Instanzen zu veranschaulichen: Walthers von der Vogelweide *Under der Linden* ist ein Rollenlied, bei dem der Adressant als junge Frau, als *puella* gestaltet ist. Wenn Walther dieses Lied *coram publico* vortrug, muss sich für ihn – so darf man annehmen – die Notwendigkeit ergeben haben, sich zu der Diskrepanz zwischen sich selbst als dem Sänger und der *puella* als der Adressantin des Liedes zu verhalten, denn diese Diskrepanz betraf so elementare Aspekte wie das Geschlecht, das Alter und den sozialen Status; sie war vom Publikum also gar nicht zu übersehen. Wie aber ist Walther damit umgegangen? Wie hat er die beiden Instanzen, die *puella* und sich selbst, in Aufführungssituationen zueinander in Beziehung gesetzt? Da über Walthers Aufführungspraxis keine Details bekannt sind, muss diese Frage bedauerlicherweise offenbleiben.

Das hier interessierende Problem müsste damit aber bereits deutlich geworden sein: Es besteht in der Erfordernis für den Sprecher, die Instanzen Sprecher und Adressant in der Aufführungssituation korrelieren zu müssen, sei es – um vorläufig nur zwei konträre Möglichkeiten der Korrelation zu nennen – in Form einer Markierung ihrer Differenz (zum Beispiel durch eine entsprechende para-

6 Vgl. dazu Hempfer (2014, 67).

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

textuelle Rahmung oder durch entsprechende performative Mittel wie Gestik und Mimik – im Fall eines Liedes ist natürlich auch an musikalische Mittel zu denken –), oder aber in Form einer Nicht-Markierung.

Dieses Problem tritt aber nun keineswegs nur in der Lyrik der Vormoderne auf, sondern immer dann, wenn ein Lyriker seine Gedichte vor Publikum zu Gehör bringt (von den wenigen Ausnahmen wird, wie gesagt, noch zu reden sein). Und natürlich ergibt es sich nicht nur dann, wenn dies ein Lyriker tut; jeder, der Liederabende besucht, weiß, dass es auch in diesem Rahmen zu einer Kollision der Instanzen kommen kann, zum Beispiel wenn Schuberts *Winterreise* von einer Sängerin oder Schumanns *Frauenliebe und -leben* von einem Sänger vorgetragen wird (wenn dies im Rahmen eines Liederabends auch weniger als Problem empfunden werden mag). Dies wiederum kommt nicht nur in der Lyrik der Moderne vor: Auch im Mittelalter konnten Gedichte von Sprechern bzw. Sängern vorgetragen werden, die nicht identisch mit dem Autor waren, von Joculatoren oder, im deutschsprachigen Bereich, von Spielmännern.

Das Problem ist also ein grundsätzliches und betrifft die Lyrik der Vormoderne und Moderne gleichermaßen. Wie bereits angedeutet, hat sich die Lyrikologie dafür (wie für Fragen der Aufführungspraxis generell[7]) bisher aber wenig interessiert;[8] zwar gibt es im Bereich der mediävistischen Lyrikforschung seit dem bahnbrechenden Aufsatz Hugo Kuhns (1969) eine breite Diskussion über Fragen der Performanz, bei der auch das hier in Rede stehende Problem zur Sprache kam.[9] Da aber historische Dokumente fehlen, anhand derer die mittelalterliche Aufführungspraxis (und damit auch der Umgang mit dem Problem) detailliert rekonstruiert werden könnte, standen dabei meist andere Aspekte im Vordergrund.

Aus diesem Grund soll der Fokus im Folgenden auf das Problem der Korrelation von Sprecher und Adressanten in Aufführungssituationen gerichtet und die Frage »Wer spricht das Gedicht?« somit um eine weitere, eng damit verbundene Frage ergänzt werden: »Wer spricht beim Gedichtvortrag?« Um bei dem Versuch einer Beantwortung dieser Frage jedoch nicht in der Materialmenge unterzuge-

7 Vgl. dazu Novak (2011) und von Ammon (2018).

8 Eine Ausnahme ist Hempfer, der in einer Fußnote auf die »Dissoziation von Autor|Sänger und Text-Ich« verweist (Hempfer 2014, 67, Anm. 29).

9 Exemplarisch verwiesen sei hier auf Jan-Dirk Müller, der in seiner Münchner Antrittsvorlesung von 1993 folgendes formuliert (und damit auf die Problematik verwiesen) hat: »Es ist gewiß richtig, daß man in systematischer Absicht zwischen interner Sprecher- und externer Sängerrolle unterschieden und vor einer Gleichsetzung von Liedaussage und Aussage des Sängers/Autors gewarnt hat, doch scheint diese Unterscheidung in der Vortragssituation nicht ohne weiteres zu funktionieren« (Müller 2001, 110–111). Vgl. dazu außerdem Strohschneider (1996) und Hempfer (2014, 61–67).

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

hen, wurde eine dreifache Beschränkung vorgenommen: Erstens wurden nur Beispiele gewählt, bei denen der Sprecher identisch ist mit dem Autor, denn dieser Fall ist für die Lyrikologie von besonderem Interesse (was aber natürlich nicht heißen soll, andere Fälle wären uninteressant). Zweitens wurden ausschließlich Beispiele aus der Zeit seit 1945 gewählt, und dies deshalb, weil die Aufführungspraxis von Lyrikern in dieser Phase der Lyrikgeschichte teilweise so gut dokumentiert ist, dass man die zu stellenden Fragen in diesen Fällen anders als zumeist in der Vormoderne tatsächlich beantworten kann. Selbstverständlich wäre die Fragestellung aber historisch auszuweiten, denn es ist klar, dass hier mit großen Unterschieden zu rechnen ist, etwa im Hinblick auf die unterschiedlichen Grade der Bewusstheit, mit der Lyriker dem Problem begegnen. Während ein Gegenwartslyriker wie zum Beispiel Jan Wagner das Problem genau kennt und in Lesungen virtuos mit ihm spielt,[10] kann man sich bei einem frühneuzeitlichen Lyriker wie Hans Sachs, der schon zwischen sich als dem Autor und dem Adressanten seiner Texte nicht unterscheidet (oder dies zumindest nicht zu erkennen gibt), nicht sicher sein, ob bzw. inwieweit er sich des Problems überhaupt bewusst war. Des Weiteren wären Gattungskonventionen zu berücksichtigen; so scheint das Bewusstsein für die Rollenhaftigkeit des Adressanten im Minnesang etwa wesentlich stärker ausgeprägt zu sein als im Meistersang, was auch Auswirkungen auf die Aufführungspraxis gehabt haben dürfte. Und natürlich wären auch die jeweiligen Rezipienten mit einzubeziehen; dass sich ein primär aus Handwerkern bestehendes Nürnberger Publikum des frühen sechzehnten Jahrhunderts im Hinblick auf das Bewusstsein für das Problem nicht unwesentlich von einem mit Gedichtvorträgen in allen möglichen Medien übersättigten Publikum des frühen einundzwanzigsten Jahrhunderts unterscheiden dürfte, liegt auf der Hand (wenn man hier auch keine voreiligen Schlüsse ziehen sollte). Drittens wurden, um die Untersuchung von ausführlichen Kommentaren zu den einzelnen Gedichten entlasten zu können, bevorzugt bekannte Beispiele gewählt.

10 Wagner hat für seinen Gedichtband *Die Eulenhasser in den Hallenhäusern* drei fiktive Lyriker erfunden, denen die im Band enthaltenen – in Wahrheit von Wagner selbst verfassten – Gedichte zugeschrieben werden (Wagner 2012; dazu vgl. Osterkamp 2016). Wenn Wagner diese Gedichte bei Lesungen vorträgt, ist das Problem also noch einmal potenziert: Zu dem empirischen Autor Wagner, der zugleich als Sprecher fungiert, kommen noch die Adressanten der jeweiligen Gedichte mitsamt ihren fiktiven Autoren hinzu. Wie Wagner mit dieser Potenzierung des Problems in Aufführungssituationen umgeht, wäre ein interessanter Untersuchungsgegenstand.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

2 Zum Umgang mit dem Problem in der Aufführungspraxis von Lyrikern seit 1945

Wie also gehen Lyriker seit 1945 mit dem Problem der Korrelation von Sprecher und Adressanten in Aufführungssituationen um bzw.: »Wer spricht beim Gedichtvortrag?« Wie sich zeigen wird, ist das Spektrum der Möglichkeiten im Umgang mit diesem Problem erstaunlich breit; im Folgenden sollen einige dieser Möglichkeiten ohne Anspruch auf Vollständigkeit skizziert werden.

2.1 Grammatischer Mord des Ich. Eliminierung

Der Begriff des »grammatische[n] Selbstmord[s] des Ich« stammt von Jean Paul, der ihn in seiner *Vorschule der Ästhetik* im Kapitel über ›humoristische Subjektivität‹ verwendet (Jean Paul 1990, 135). Er soll hier in leicht abgewandelter Form übernommen werden, um damit eine erste Strategie beim Umgang mit dem Problem zu bezeichnen: die Strategie, den Adressanten eines Gedichts zu eliminieren, sodass es in einer Aufführungssituation nicht zu einer Kollision der Instanzen kommen kann und die Notwendigkeit einer Korrelation somit gar nicht erst entsteht. Die Auseinandersetzung mit dem Problem wird in solchen Fällen also gewissermaßen vorverlagert: Der Lyriker reagiert darauf nicht erst in der Aufführungssituation, sondern bereits beim Verfassen des Textes (ob dies allerdings in jedem Fall bereits mit Blick auf den Gedichtvortrag geschieht, sei einmal dahin gestellt).

Ein berühmtes Gedicht Ernst Jandls mag zur Veranschaulichung dieser Strategie dienen:

schtzngrmm

schtzngrmm
schtzngrmm
t–t–t–t
t–t–t–t
grrrmmmmm
t–t–t–t
s–––––––––c–––––––––h
tzngrmm
tzngrmm
tzngrmm
grrrmmmmm
schtzn
schtzn
t–t–t–t

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

t–t–t–t
schtzngrmm
schtzngrmm
tsssssssssssss
grrt
grrrrrt
grrrrrrrrrt
scht
scht
t–t–t–t–t–t–t–t–t
scht
tzngrmm
tzngrmm
t–t–t–t–t–t–t–t–t
scht
scht
scht
scht
scht
grrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrr
t–tt (Jandl 2016, 1, 127)[11]

Bekanntlich werden in diesem Text die Geräusche des Krieges onomatopoetisch nachgeahmt, wobei das Buchstabenmaterial aus dem Wort gewonnen wurde, das den Schau- bzw. Hörplatz des Gedichts bezeichnet: aus dem Wort ›Schützengraben‹ also. Aus diesem Wort wurden allerdings konsequent die Vokale entfernt, sodass ein hässliches klingendes Konsonantengerippe übrig geblieben ist, dessen Hässlichkeit durch eine Verschleifung des zweiten Wortbestandteils (die das Wort ›Grimm‹ assoziieren lässt) noch verstärkt wird. Die Entfernung der Vokale aus dem Gedicht hat Jandl auf suggestive Weise poetologisch begründet: »[D]er Krieg singt nicht!« sagte er in einem Vortrag und rekurrierte damit auf die rhetorische Kategorie des *aptum*, wonach Inhalt und Form eines Textes in einem Verhältnis der Angemessenheit stehen müssen (Jandl 2016, 6, 127). Aus dem Gedicht entfernt bzw. gar nicht erst in es aufgenommen wurde aber noch etwas anderes: nämlich der Adressant. Einen solchen gibt es hier nicht; niemand sagt ›ich‹ in *schtzngrmm*. Auch für diese Technik hat Jandl suggestive Begriffe ins Spiel gebracht, als er – wenn auch im Hinblick auf ein anderes Gedicht – von »Pronominalabstinenz und Ich-Verzicht« sprach (Jandl 2016, 6, 346). Diese »Pronominalabstinenz« ist

11 Dieses Gedicht wird oft zitiert, selten aber ausführlich analysiert und interpretiert, was auch damit zusammenhängt, dass der Autor selbst dies getan hat (Jandl 2016, 6, 127–129). Eine Ausnahme ist Hinderer (2002).

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

einerseits relevant im Hinblick auf die Interpretation des Gedichts: Die alles Individuelle zunichtemachende und schließlich todbringende Wirkung des Krieges wird auf diese Weise auch grammatikalisch sinnfällig gemacht. Im Schützengraben werden die Soldaten reduziert auf ihren ›Materialwert‹; hier gibt es keinen Raum für Individuen. Der ›grammatische Mord des Ich‹ ist somit ein grammatikalisches Äquivalent für die Entpersonalisierung und den Tod im Schützengraben.

In diesem Zusammenhang geht es allerdings um die Folgen einer solchen Eliminierung des Adressanten in Aufführungssituationen: Wie also ist Jandl als Sprecher mit der Adressantenlosigkeit des Gedichts umgegangen? Die Frage kann anhand einer filmisch dokumentierten Lesung beantwortet werden, die Jandl am 3. Dezember 1983 in der Alten Oper in Frankfurt am Main gegeben und bei der er auch *schtzngrmm* vorgetragen hat.[12] Wie man hier sehen kann, hat Jandl bei dem Vortrag dieses Gedichts auf eine für ihn untypische Weise sowohl auf eine paratextuelle Rahmung als auch auf den Einsatz von Gestik und Mimik verzichtet, und dies geradezu demonstrativ. Im Gegenteil verhält er sich auffällig distanziert, sowohl im Hinblick auf das vorgetragene Gedicht als auch auf das Publikum. Dazu trägt vor allem die Tatsache bei, dass er das Gedicht vollständig abliest und nur ein einziges Mal (und nur ganz kurz) Blickkontakt zu seinem Publikum aufnimmt. Er vermeidet also eine direkte Kommunikation mit dem Publikum:

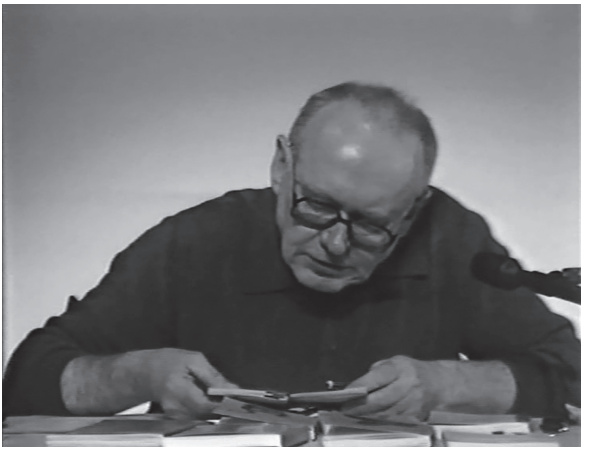


Abb. 1: Ernst Jandl trägt »schtzgrmm« vor.

12 Jandl (1984, 37:36–38:16). Zum Kontext dieser Lesung wie auch zu ihrer filmischen Dokumentation vgl. von Ammon (2018, 221–228).

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Man könnte somit sagen, dass der Sprecher Jandl hier zu einem Sprachrohr des Krieges wird: Beim Vortrag vermittelt er dessen ›Sound‹ an das Publikum, bleibt als vermittelnde Instanz selbst aber zurückhaltend. Aus diesem Grund nimmt man ihn in dieser Aufführungssituation eher als Interpreten des Gedichts in einem musikalischen Sinn wahr, als einen reproduzierenden Künstler also, der ein im Notentext fixiertes Musikstück vor Publikum realisiert. Dies aber ist auch eine Folge der vorausgegangenen Eliminierung des Adressanten, die nicht nur dazu führt, dass es beim Vortrag nicht zu einer Kollision der Instanzen kommt, sondern die tendenziell eben auch die Involvierung des Sprechers in das vorgetragene Gedicht abschwächt, solange er diesem Eindruck nicht entgegenwirkt. Genau dies hat Jandl bei seiner Frankfurter Lesung aber vermieden; offenbar wollte er dabei so neutral wie möglich bleiben. Diese Neutralität hängt zusammen mit dem Ideal des ›performativen Purismus‹, das er bei dieser Lesung und vor allem bei dem die Lesung dokumentierenden Film zu verwirklichen versuchte, unter anderem um seine Professionalität als Vortragskünstler zu demonstrieren.[13]

Die Strategie der Eliminierung des Adressanten ist, wie es scheint, häufig in performativer Lyrik des zwanzigsten Jahrhunderts anzutreffen.[14] Unter Jandls Sprechgedichten, zu denen *schtzngrmm* zählt, finden sich viele weitere Beispiele dafür. Ein anderes Beispiel ist Hugo Balls Lautgedicht *Karawane*, das Ball bekanntlich auch öffentlich vorgetragen hat, und zwar bei seinem berühmt gewordenen Auftritt am 23. Juni 1916 im Zürcher Cabaret Voltaire. *Karawane* weist ebenfalls keinen Adressanten auf, insofern ergab sich auch bei dem Vortrag dieses Gedichts keine Kollision der Instanzen und damit auch nicht die Notwendigkeit ihrer Korrelation. Anders als Jandl blieb Ball bei seinem Vortrag allerdings keineswegs zurückhaltend. Im Gegenteil: Wie bekannt, trug er das Gedicht in der Rolle des »magischen Bischofs« vor, zu dessen Profilierung das berühmte Kostüm, aber auch Requisiten und sogar Begleitmusik beigetragen haben.[15] Ball hat den Freiraum, der durch die Adressantenlosigkeit entstanden ist, also für ein Spiel mit der Instanz des Sprechers genutzt, den er zu einer Figur mit spezifischem Profil und auch mit spezifischen poetologischen Konnotationen ausgestaltete.[16]

Bisher wurden hier nur solche Fälle behandelt, bei denen eine Korrelation von Sprecher und Adressanten in der Aufführungssituation gar nicht nötig war; im Hinblick auf die hier verfolgte Fragestellung sind sie darum gewisserma-

13 Vgl. ebd.

14 Darunter wird hier jede Form von Lyrik verstanden, die für den Vortrag konzipiert ist (dazu vgl. von Ammon 2018, 47–235).

15 Vgl. den Bericht über diesen Abend in Balls Tagebuch (Ball 1992, 105–106).

16 Vgl. dazu von Ammon (2018, 198–207).

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

ßen unproblematisch. Wie aber gehen die Lyriker mit Gedichten um, die einen Adressanten aufweisen? Hier sind, wie gesagt, ganz verschiedenartige Möglichkeiten denkbar; an den Anfang gestellt sei eine Strategie, die als Differenzierung bezeichnet werden soll.

2.2 »Nein, nicht wirklich ich«. Differenzierung

Das als Beispiel für diese Strategie gewählte Gedicht ist nicht weniger bekannt als Jandls »schtzngrmm«, zumal unter Literaturwissenschaftlern erfreut es sich einer großen Beliebtheit:

MATERIALIEN ZU EINER KRITIK DER BEKANNTESTEN
GEDICHTFORM ITALIENISCHEN URSPRUNGS

Sonette find ich sowas von beschissen,
so eng, rigide, irgendwie nicht gut;
es macht mich ehrlich richtig krank zu wissen,
daß wer Sonette schreibt. Daß wer den Mut

hat, heute noch so 'n dumpfen Scheiß zu bauen;
allein der Fakt, daß so ein Typ das tut,
kann mir in echt den ganzen Tag versauen.
Ich hab da eine Sperre. Und die Wut

darüber, daß so 'n abgefuckter Kacker
mich mittels seiner Wichserein blockiert,
schafft in mir Aggressionen auf den Macker.

Ich tick nicht, was das Arschloch motiviert
Ich tick es echt nicht. Und wills echt nicht wissen:
Ich find Sonette unheimlich beschissen. (Gernhardt 2005, 109)

Wie schon durch den Titel dieses Gedichts mit seiner Implikation, der folgende Text werde durch einen Kompilator zugänglich gemacht, wie also schon paratextuell deutlich gemacht wird, handelt es sich hierbei um ein Rollengedicht: Der Adressant ist als ein Sonettkritiker aus der Spontiszene der 1970er Jahre gestaltet; der verwendete Jargon lässt keinen Zweifel daran. Nur wenn man dies verstanden hat, erschließt sich die eigentliche Pointe dieses Gedichts: Sie besteht darin, dass der sich hier so lautstark zu Wort meldende Sonettkritiker in Wahrheit als ein einem verkommenen Soziolekt verfallener lyrikferner Schwätzer bloßgestellt wird – und zwar in der Form, an der er gerade Kritik übt: also in einem Sonett. Der empirische Autor Robert Gernhardt, der kein Sonettkritiker, sondern ein dezidier-

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

ter Sonettbefürworter ist – was man schon allein daran sehen kann, dass er diese Form häufig verwendet hat –, benutzt diese Form hier somit dazu, um die Suada des Spontis als eine völlig inhaltsleere, dafür aber umso ressentimenterfülltere Rede zu entlarven, denn tatsächlich enthält sie kein einziges Argument gegen das Sonett. Mittels der Sonettform, die eigentlich einen stringenten Verlauf der Argumentation verlangt, wird dies besonders deutlich zum Vorschein gebracht: Eine gedankliche Entwicklung gibt es in diesem Text nämlich nicht, weder im Oktett noch im Sextett, auch die gattungstypische *volta* nach dem Oktett gibt es hier nicht. Stattdessen verläuft die Argumentationsbewegung, die keine ist, zirkulär: Am Anfang wie am Ende steht das reine Ressentiment, das noch dazu eben in einer völlig depravierten Sprache zum Ausdruck gebracht wird.

Doch diese Pointe liegt für den naiven Rezipienten keineswegs auf der Hand; jeder, der dieses Gedicht schon einmal mit Studierenden besprochen hat, weiß dies. Naive Rezipienten tendieren bekanntlich dazu, den Adressanten und den Autor eines Gedichts bei der Lektüre intuitiv gleichzusetzen. Und diese Tendenz wurde in Aufführungssituationen noch verstärkt: Denn dann war es ja der körperlich anwesende Lyriker Robert Gernhardt, der sagte »Sonette find ich sowas von beschissen«. Zudem war beim Hören auch nicht ohne Weiteres zu erkennen (zumindest nicht für einen ungeübten Rezipienten), dass es sich bei diesem vermeintlichen Anti-Sonett-Gedicht selbst um ein Sonett handelte.

Um nicht missverstanden zu werden und damit die Pointe zu gefährden, war es beim Vortrag dieses Gedichts für den Autor also besonders wichtig, auf die Differenz zwischen sich als dem Sprecher und dem Adressanten des Gedichts hinzuweisen. Anhand des Audiomitschnitts einer Lesung, die Gernhardt am 3. Mai 2001 in Würzburg gab und bei der er auch *Materialien zu einer Kritik der bekanntesten Gedichtform italienischen Ursprungs* vortrug, lässt sich erkennen, dass er dies auch tatsächlich getan hat. Denn Gernhardt hat den Vortrag des Gedichts damals folgendermaßen eingeleitet:

> Überpersönlich und in der ganzen literarischen Welt hoch geachtet wegen seiner Strenge ist das Sonett, die bekannteste Gedichtform italienischen Ursprungs. Das Sonett, wir erinnern uns, ist 14zeilig. Zwei Quartette bilden den Auftakt, zwei Terzette, gereimt, bilden den Abklang, und ich habe wiederholt die Gedichtform des Sonetts genutzt, wenn ich wichtiges mitzuteilen hatte, so zum Beispiel auch in diesem Sonett, in dem ich mitteile, dass ich etwas gegen Sonette habe, nein, nicht wirklich ich, sondern – aber es klingt so. Das Ganze ist ein Sonett, und ich sage Ihnen dies so deutlich vorher, weil man Sonette nicht unbedingt hören kann. Sehen kann sie jeder, der sich ein bisschen mit Gedichten beschäftigt hat, aber das Hören ist eine andere Sache. Also: Was Sie jetzt hören, ist ein Sonett. So. (Gernhardt 2001, CD 2, track 4 [Transkription vom Verfasser].)

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Gernhardt wies vor dem Vortrag des Gedichts also explizit darauf hin, dass es sich bei dem folgenden Text um ein Sonett handeln würde; offenbar war ihm sehr daran gelegen, dass diese Tatsache seinem Publikum auf keinen Fall entging. Im Zusammenhang mit dem hier interessierenden Problem noch wichtiger ist aber seine Bemerkung, er wolle in diesem Sonett mitteilen, dass er etwas gegen Sonette habe, worauf er – und das ist entscheidend – noch schnell hinzufügte: »nein, nicht wirklich ich, sondern – aber es klingt so.« Diese Bemerkung lässt zweifelsfrei erkennen, dass Gernhardt sich des Problems der Korrelation von Sprecher und Adressanten in Aufführungssituationen bewusst war und er bei der Würzburger Lesung darauf reagierte, indem er auf die Differenz der Instanzen hinwies, sie also nicht zu überspielen oder zu verdecken versuchte, sondern indem er sie im Gegenteil durch eine entsprechende paratextuelle Rahmung eindeutig markierte.

Daraufhin trug er das Gedicht vor. Man könnte nun meinen, mit der paratextuellen Markierung der Differenz zwischen den Instanzen vor dem Vortrag sei es genug gewesen. Doch weit gefehlt. Gernhardt hielt es offenbar für nötig, auch nach dem Vortrag noch einmal auf das Problem zurück zu kommen:

> Ein nicht mehr taufrisches Gedicht, es erschien 1979 im *ZEIT*-Magazin, und es erschien dort auch nur deswegen, weil der Chefredakteur gerade im Urlaub war. Die Redakteurin Anna Mikula war beherzt genug, den Krach zu riskieren, möglicherweise aber war das Ganze auch eine List der Geistesgeschichte, vielleicht diente mein Gedicht lediglich als Köder, um Walter Hedinger vom Hamburger Hafen aus der Reserve zu locken. Der nämlich war einer von rund 20 Empörten, die sich schriftlich bei der *ZEIT* über dieses Sonett beschwerten, und bereits seine erste Beschwerde ragte weit über das normale Maß hinaus. Originalton Walter Hedinger: »Goethe ist tot! Schiller ist tot! Klopstock ist tot! Robert Gernhardt lebt! Wozu? Was soll das Gedicht? Wem dient dies? Glauben Sie mir, ich bin nicht prüde, ich bin mein Leben lang im Hafen tätig gewesen. Aber von meinen Hafenarbeitern habe ich so eine Sammlung von zotigen Worten noch nicht gehört.« Die Vielzahl dieser Leserbriefbeschwerden bewog mich, einen klärenden Brief aufzusetzen – nicht Verscheißerung des Sonetts, Verarschung der kurrenten Szene-Sprache sei die Absicht dieses Sonetts gewesen –, und selbstredend gehörte auch Walter Hedinger zu den Adressaten. Er war der einzige, der ein zweites Mal zur Feder griff und dabei jene Erkenntnis zu Papier brachte, die genügen würde, noch ganz andere Sonette zu rechtfertigen. Er könne meine Entschuldigung nicht gelten lassen, schrieb er, denn – das waren seine Worte: »Der Leser der *ZEIT* ist machtlos dem Sonett ausgeliefert und merkt erst beim Lesen, was er liest« – womit Walter Hedinger an das Geheimnis aller Literatur gerührt haben dürfte. Solange das so bleibt, sollte einem um die Zukunft dieser Kunst nicht bange sein, und auch nicht um solche Dichterlesungen wie die heutige, denn Sie merken ja auch erst beim Hören, was ich sage. (Gernhardt 2001, CD 2, track 5 [Transkription vom Verfasser].[17])

17 Leicht abweichend auch als Anmerkung zu dem Abdruck des Gedichts in den *Gesammelten Gedichten* (Gernhardt 2005, 946–947).

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Gernhardt hat also auch noch eine andere Strategie eingesetzt, um der Gleichsetzung von Sprecher und Adressanten entgegenzuwirken. Man könnte sie als eine Strategie der Abschreckung bezeichnen: Denn er gab nach der Aufführung ja eine amüsante Episode aus der Wirkungsgeschichte des Gedichts zum Besten, in deren Mittelpunkt das Missverständnis des Sonetts durch einen in der Tat sehr naiven Leser stand, der den Adressanten des Sonetts mit dessen Autor gleichgesetzt und damit genau den Fehler gemacht hatte, dem Gernhardt vorzubeugen versuchte. Dass mit einem Rezipienten wie »Walter Hedinger vom Hamburger Hafen«, der nicht nur naiv, sondern auch prüde, borniert und zudem rechthaberisch war, niemand im Würzburger Publikum in Verbindung gebracht werden wollte, versteht sich von selbst. Gernhardts Strategie der Abschreckung dürfte also ziemlich effektiv gewesen sein.

2.3 »dankeschön«. Transgression

Es gibt jedoch auch Fälle, in denen Lyriker in Aufführungssituationen versuchen, die Differenz zwischen den Instanzen zu überspielen (dass dies etwa im Kontext von Erlebnislyrik oder *Confessional Poetry* wünschenswert sein kann, ist klar) oder sie in anderer Hinsicht produktiv zu machen. Als Beispiel sei wiederum ein Sprechgedicht Jandls herangezogen:

> straßenelend in westberlin
>
> mundharmonikamundharmonikamundharmonikamundharmonikamund
> harmonikamundharmonikamundharmonikamundharmonika
> mundharmonikamunddankeschönharmonikamundharmonikamund
> harmonikamundharmonikamundharmonikamundharmonika
> mundharmonikamundharmonikamundharmonika.....
> (Jandl 2016, 2, 676)

Was anhand des bloßen Textes nicht erkennbar ist und an dieser Stelle somit ergänzt werden muss, ist die dynamische Bewegung, mit der Jandl dieses Gedicht vorträgt: Er beginnt im *pianissimo* und wird in einem langsamen *Crescendo* lauter, bevor er – nach dem Höhepunkt in der genauen Mitte des Gedichts (»dankeschön«) – ein langsames *Decrescendo* beginnt, das ins *pianissimo* zurückführt. Diese Bewegung ist ganz konkret zu verstehen: Das Gedicht gibt den Höreindruck eines (nicht näher bestimmten) Passanten wieder, der sich irgendwo in Westberlin langsam einem mundharmonikaspielenden Bettler nähert, ihm offenbar Geld gibt, worauf dieser kurz mit dem Spielen innehält, um sich zu bedanken, und dann fortfährt, während sich der Passant wieder von ihm entfernt, in demselben Tempo, in dem er sich ihm zuvor genähert hatte.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Einen Adressanten weist das Gedicht somit nur an einer einzigen Stelle auf, nämlich bei dem Wort »dankeschön«, das, wie gesagt, in der genauen Mitte steht und dem Mundharmonikaspieler zugeordnet ist. *straßenelend in westberlin* ist also ein partielles Rollengedicht, bei dessen Vortrag sich für Jandl die Notwendigkeit einer Korrelation von Sprecher und Adressanten nur an einer einzigen Stelle ergab.

Wie ist Jandl damit in Aufführungssituationen umgegangen? Die Frage sei wiederum anhand der Frankfurter Lesung aus dem Jahr 1983 beantwortet, bei der Jandl auch dieses Gedicht vorgetragen hat.[18] Anders als bei *schtzngrmm* setzt er bei dem Vortrag dieses Gedichts Mimik und Gestik so intensiv wie expressiv ein: Was die Mimik betrifft, fällt auf, dass er dem Zuschauer von Anfang an direkt in die Augen blickt, ja ihn regelrecht fixiert. Er stellt also sofort einen Blickkontakt zu seinem Publikum her. Weiterhin setzt er während des Vortrags gezielt seinen Oberkörper ein: Parallel zu der sich kontinuierlich steigernden Spannungskurve des Gedichts verstärkt er seine Körperspannung, und dies so sehr, dass er sich am Höhepunkt des Gedichts – bei dem »dankeschön« – zu erheben scheint, bevor er die Körperspannung dann sukzessive wieder reduziert.

Durch diese genuin performativen Mittel übernimmt der Sprecher Jandl an dieser Stelle also die Rolle des Mundharmonikaspielers und überschreitet somit bewusst die kategoriale Grenze zwischen sich als dem Sprecher und dem Adressanten des Gedichts. Da eine solche Überschreitung nur in einer Aufführungssituation vollzogen werden kann, soll sie hier als eine ›performative Transgression‹ bezeichnet werden.

Unzweifelhaft hat die performative Trangression in dem vorliegenden Fall eine poetologische Valenz: Denn wenn der Lyriker Jandl sich bei einer Lesung vor zahlendem Publikum in die Rolle eines Mundharmonikaspielers begab, der trotz seines wenig abwechslungsreichen Spiels von einem Passanten ein Almosen erhält, dann kam man als Rezipient gar nicht umhin, dies als einen so selbstironischen wie bitteren Kommentar Jandls zu seiner Situation als ein Lyriker zu verstehen, der seine Gedichte gegen Geld gerade öffentlich zu Gehör brachte.

18 Jandl (1984, 22:42–23:40).

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM



Abb. 2: Ernst Jandl trägt »straßenelend in westberlin« vor.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

2.4 »Wir trinken und trinken«. Unifizierung

Nicht fehlen darf hier der besondere Fall, der sich ergibt, wenn der Adressant eines Gedichts als Kollektiv gestaltet ist. Ein kanonisches Beispiel dafür wären Heines *Die Schlesischen Weber*: »Deutschland, wir weben dein Leichentuch, / Wir heben hinein den dreifachen Fluch – / Wir weben, wir weben!« (Heine 2006, 458). In solchen Fällen nimmt der Lyriker beim Vortrag die Stelle eines Kollektivs ein und wird dabei fast unvermeidlich zu dessen Sprachrohr. Anders formuliert: Beim Vortrag unifiziert der Lyriker eine Pluralität von Stimmen. Das Problem der Korrelation von Sprecher und Adressanten wird hier also besonders dringlich, denn die Diskrepanz zwischen den Instanzen kann vom Publikum gar nicht übersehen bzw. überhört werden. Verschiedene Strategien im Umgang damit sind denkbar.

Das Beispiel, das an dieser Stelle behandelt werden soll, ist Paul Celans *Todesfuge*, also ein Rollengedicht, dessen Adressant als eine Gruppe von Juden gestaltet ist, die in einem nationalsozialistischen Konzentrationslager inhaftiert sind und dort ihrer Ermordung entgegensehen. Zitiert sei hier nur der Beginn:

> Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends
> wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts
> wir trinken und trinken
> wir schaufeln ein grab in den lüften da liegt man nicht eng
> [...] (Celan 2003, 40)[19]

Celan hat dieses Gedicht in den 1950er Jahren mehrfach öffentlich vorgetragen; am bekanntesten wurde seine Lesung bei dem Treffen der Gruppe 47 im Mai 1952 in Niendorf, wo sein Vortrag antisemitische Kommentare hervorgerufen hat, die Celan begreiflicherweise schwer verstört haben.[20] An dieser Stelle soll es jedoch um eine wirkungsgeschichtlich weniger problematische Lesung gehen, die fünf Jahre später, am 6. Dezember 1957 in der Alten Aula in Tübingen stattgefunden hat. Der Altgermanist Wolfgang Harms, der diese Lesung als Student besuchte, hat Celans Vortrag der *Todesfuge* folgendermaßen beschrieben: »Celan las mit weit über unsere Köpfe hinweg auf einen fernen Punkt gerichtetem Blick, quer auf der hohen Stirn einige Falten, die Stimme in einer hohen, gleichbleibenden Tonlage, den Text stark rhythmisch gliedernd, so dass der Eindruck einer sakra-

19 Zu diesem Gedicht liegt eine breite Forschungsdiskussion vor, die hier nicht im Einzelnen berücksichtigt werden kann; stellvertretend sei aber auf den Artikel im Celan-Handbuch hingewiesen, der einen ersten Überblick gibt (Goßens 2012).

20 Diese Lesung wurde in der Forschung wiederholt kommentiert. Die bisher wohl gründlichste Rekonstruktion stammt von Barbara Wiedemann (2013, 20–30).

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

len, ein Geheimnis umfassenden Verkündigung einer Botschaft entstand« (Harms 2015, 372). Laut Harms hat Celan damals nur die *Todesfuge* auf diese Weise vorgetragen, was die These nahe legt, dass diese Vortragsweise auch als eine Reaktion Celans auf die besondere Konstellation der Instanzen einzustufen ist: Als Sprecher wurde Celan hier ja zu einem Sprachrohr der Adressanten und damit der ermordeten Juden Europas (und dies vor einem deutschen Nachkriegspublikum). Sein über die Köpfe des Publikums hinweg auf einen fernen Punkt gerichteter Blick dürfte damit zusammen hängen: Beim Vortrag der *Todesfuge* gab er ja gewissermaßen Stimmen aus dem Jenseits wieder, er wurde also zu einem Medium der Ermordeten. Damit dürfte auch die von Harms beschriebene sakrale Atmosphäre zusammen hängen, die wiederum von der emotionalen Involvierung Celans (dessen Eltern in einem Konzentrationslager gestorben bzw. ermordet worden waren und der der Ermordung selbst bekanntlich nur knapp entgangen war) noch verstärkt worden sein dürfte. In jedem Fall ging Celan – ob bewusst oder unbewusst, sei einmal dahin gestellt – bei seinem Vortrag mimisch und vokal auf die besondere Konstellation ein, in die die Instanzen in dieser Aufführungssituation gerieten, und dies hat nicht wenig zu der außergewöhnlichen Wirkung gerade dieses Gedichts beigetragen. Wie Harms schreibt, war für die Tübinger Studenten »Celans Lesung der ›Todesfuge‹ ohne Zweifel das herausragende, atemberaubende Ereignis« (Harms 2015, 372).

3 Fazit

Wer also spricht beim Gedichtvortrag? Auf diese Frage ist zunächst mit aller Entschiedenheit zu antworten: der Sprecher, und niemand sonst. Insofern hat sich an dem bisherigen Forschungsstand nichts verändert. Wenn man allerdings, wie es hier versucht wurde, das Problem der Korrelation von Sprecher und Adressanten in Aufführungssituationen fokussiert, lässt sich die Antwort auf die oben gestellte Frage differenzieren: Dann kann es nämlich zum einen sein, dass der Sprecher unter starker emotionaler Beteiligung stellvertretend für ein Kollektiv von Ermordeten spricht (wie Celan bei seinem Tübinger Vortrag der *Todesfuge*), dann kann er zum anderen aber auch kurzzeitig die Rolle des Adressanten übernehmen (wie Jandl bei seinem Frankfurter Vortrag von *straßenelend in westberlin*); zudem kann der Sprecher zu einem neutralen, jede persönliche Involvierung negierenden Sprachrohr des Krieges werden (wie Jandl bei seinem Frankfurter Vortrag von *schtzngrmm*) oder er kann im Rahmen einer paratextuellen Rahmung darauf hinweisen, dass nicht er es ist, der ›Ich‹ sagt, auch wenn es so klingt (wie Gernhardt bei seinem Würzburger Vortrag von *Materialien zu einer Kritik der*

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

bekanntesten Gedichtform italienischen Ursprungs). Schließlich kann der Sprecher auch selbst zu einer Figur werden (wie Ball bei seinem Züricher Vortrag von *Karawane*). Insofern ist es keineswegs überflüssig, die Frage nach dem Problem der Korrelation von Sprecher und Adressanten in Aufführungssituationen zu stellen. Im Gegenteil: Geht man dieser Frage nach, kann man einen wichtigen Aspekt der Aufführungspraxis von Lyrikern in den Blick nehmen, der nicht zuletzt deshalb von Interesse ist, weil er Rückschlüsse zulässt auf die jeweilige Autorenpoetik und außerdem auch relevant für die Interpretation der jeweiligen Gedichte sein kann.

Allerdings decken die im Rahmen dieses Beitrags vorgestellten Möglichkeiten des Umgangs mit dem Problem nur einen kleinen Teil des Spektrums ab; wie eingangs angedeutet, müsste hier sowohl systematisch als auch historisch deutlich weiter ausgegriffen werden. An dieser Stelle ging es aber erst einmal darum, die Lyrikologie auf das Problem überhaupt aufmerksam zu machen.

Literaturverzeichnis

Ammon, Frieder von. *Fülle des Lauts. Aufführung und Musik in der deutschsprachigen Lyrik nach 1945: Das Werk Ernst Jandls in seinen Kontexten*. Stuttgart: Metzler, 2018.

Borkowski, Jan und Simone Winko. »Wer spricht das Gedicht? Noch einmal zum Begriff lyrisches Ich und zu seinen Ersetzungsvorschlägen«. *Lyrische Narrationen – narrative Lyrik. Gattungsinterferenzen in der mittelalterlichen Literatur*. Hg. Hartmut Bleumer und Caroline Emmelius. Berlin: de Gruyter, 2011. 43–77.

Burdorf, Dieter. *Einführung in die Gedichtanalyse*. 3. Aufl. Stuttgart: Metzler, 2015.

Celan, Paul. *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*. Hg. und kommentiert von Barbara Wiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003.

Gernhardt, Robert. *Gesammelte Gedichte. 1954–2004*. Frankfurt a. M.: Fischer, 2005.

Gernhardt, Robert. *Robert Gernhardt liest ›In Zungen reden‹. Stimmenimitationen von Gott bis Jandl*. 2 CDs. München: Hörverlag, 2001.

Goethe, Johann Wolfgang. *Gedichte. 1756–1799*. Hg. Karl Eibl. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1987.

Goßens, Peter. »Vom *Tangoul morţii* zur *Todesfuge*«. *Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. Peter Goßens, Jürgen Lehmann und Markus May. 2. Aufl. Stuttgart: Metzler, 2012. 47–49.

Harms, Wolfgang. »[Rezension zu:] Barbara Wiedemann: ›Ein Faible für Tübingen‹. Paul Celan in Württemberg. Deutschland und Paul Celan«. *Arbitrium* 3 (2015): 368–375.

Heine, Heinrich. *Sämtliche Gedichte. Kommentierte Ausgabe*. Hg. Bernd Kortländer. Stuttgart: Reclam, 2006.

Hempfer, Klaus W. *Lyrik. Skizze einer systematischen Theorie*. Stuttgart: Steiner, 2014.

Hinderer, Walter. »Kunst ist Arbeit an der Sprache. Ernst Jandls *schtzngrmm* im Kontext«. *Interpretationen. Gedichte von Ernst Jandl*. Hg. Volker Kaukoreit und Kristina Pfoser. Stuttgart: Reclam, 2002. 48–60.

Jandl, Ernst. *Werke in sechs Bänden*. Hg. Klaus Siblewski. München: Luchterhand, 2016.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Jandl, Ernst. *Ernst Jandl live. Gedichte und Szenen aus zwei Autorenlesungen*. Videocassette. Darmstadt und Neuwied: Luchterhand, 1984.
Jean Paul. *Vorschule der Ästhetik*. Nach der Ausgabe von Norbert Miller hg., textkritisch durchgesehen und eingeleitet von Wolfhart Henckmann. Hamburg: Meiner, 1990.
Kuhn, Hugo. »Minnesang als Aufführungsform«. Hugo Kuhn. *Text und Theorie*. Stuttgart: Metzler, 1969. 18–190.
Müller, Jan-Dirk. »*Ir sult sprechen willekomen*. Sänger, Sprecherrolle und die Anfänge volkssprachlicher Lyrik«. Jan-Dirk Müller. *Minnesang und Literaturtheorie*. Hg. Ute von Bloh und Armin Schulz (gemeinsam mit Manuel Braun, Corinna Dörrich, Udo Friedrich und Christoph Petersen). Tübingen: Niemeyer, 2001. 107–128.
Novak, Julia. *Live Poetry. An Integrated Approach to Poetry in Performance*. Amsterdam und New York: Rodopi, 2011.
Osterkamp, Ernst. »Die stillen Helden der Kunstautonomie. Über Jan Wagners ›Die Eulenhasser in den Hallenhäusern‹«. *Jan Wagner*. Hg. Frieder von Ammon. München: Text + Kritik (2016). 15–27.
Strohschneider, Peter. »›nu sehent, wie der singet!‹«. *›Aufführung‹ und ›Schrift‹ in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Hg. Jan-Dirk Müller. Stuttgart: Metzler, 1996. 7–30.
Wagner, Jan. Die Eulenhasser in den Hallenhäusern. Drei Verborgene. Gedichte. Berlin: Hanser, 2012.
Wiedemann, Barbara. *»Ein Faible für Tübingen«. Paul Celan in Württemberg. Deutschland und Paul Celan*. Tübingen: Klöpfer & Meyer, 2013.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Eric Achermann

›How can we know the singer from the song?‹

Zu Songs, Lyrics und Stimme

Wer sich fragt, was Stimme für eine Sache ist und welche Funktion ihr und Lyrics zukomme, erkennt alsbald bedauernd oder erfreut, wie viel von Begriffen abhängt. Alles Antworten scheint vorauszusetzen, dass wir uns einigermaßen im Klaren sind, was denn unter ›Stimme‹, ›Songs‹ und ›Lyrics‹ zu verstehen sei. Literaturwissenschaftliche Abhandlungen, die der Begrifflichkeit von Gattungen und Instanzen gelten, sind Legion. Die Legion jedoch, sie marschiert nicht immer in gleiche Richtung. Bald geht der ganze Scharfsinn auf eine möglichst klare und gemeinhin akzeptable Definition, bald auf die Perhorreszierung eben dieses Willens zur Klarheit. Seit Jahrzehnten wummert so durch all die taxonomischen Bestrebungen der ›basso sostenuto‹ des Bedauerns, dass ›keine Einigkeit herrsche‹. Doch was wollten wir eigentlich wissen? Und auch: worin, woraus und worum dieses Bedauern?

Stellen wir an den Anfang, was auf den ersten Blick Zustimmung erhalten könnte: Literaturwissenschaftliche Begriffe sind zum einen wissenschaftliche Begriffe, zum anderen gelten sie der Literatur. Auf den zweiten Blick aber wissen wir, dass mindestens die Hälfte der akademischen Welt Ausdrücke wie ›literary studies‹ und ähnlich favorisiert, und nicht wenige diese ›studies‹ als nicht geraderaus ›scientific‹ erachten. Ein nicht näher quantifizierbarer Teil der Welt glaubt zudem, dass Literatur selbst eine Illusion, Fiktion oder ähnlich sei, was denn wiederum heißen würde, dass die Begriffe nicht der Literatur, sondern der Illusion, Fiktion oder ähnlich von Literatur gelten. Behalten wir diese Problemlage im Kopf, denn vielleicht verrät der zugrundeliegende Dissens uns zumindest ansatzweise, was wissenschaftliche Begriffe denn tatsächlich sollen, oder zumindest sollen könnten.

Über all den schon im Vornherein programmierten Zweifeln und Konflikten lohnt es sich, den sprichwörtlichen Blick über den Tellerrand nicht zu vergessen. Ungeachtet, ob unsere Begriffe wissenschaftlich oder quasi-wissenschaftlich sind und ungeachtet des Existenzmodus ihrer Referenzgegenstände, wir können doch vorerst so tun, als hätten auch andere wissenschaftliche Disziplinen mit ähnlichen Schwierigkeiten zu kämpfen. Unter ›Begriffen‹ verstehen wir allgemeine Termini, die Klassen von Gegenständen bezeichnen. Empirische Wissenschaften interessieren sich nun vornehmlich für Begriffe, die nicht beliebige Klassen

Open Access. © 2019 Eric Achermann, publiziert von De Gruyter. CC BY-NC-ND Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110520521-013
Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

bezeichnen, sondern Arten (›kinds‹). Der Unterschied, den die Dichotomie ›Klasse/Art‹ zum Ausdruck bringt, liegt in besagter Beliebigkeit. Klassen können wir definieren und ›ipso facto‹ bilden, indem wir Eigenschaften frei kombinieren: Die Klasse ›blündigschlaub‹ soll sämtliche Gegenstände bezeichnen, die blau sind, und zwar bis zum 12. September 2016, dann aber grün, darüber hinaus über zwei Zentner schwer, intelligent, schlechtgelaunt. Diese Klasse ist, da bin ich mir ziemlich sicher, leer. Arten hingegen haben als ›membership conditions‹ Merkmale, die zum einen beobachtbar sind, zum anderen miteinander zusammenhängen, das heißt deren Verbindungen regelmäßig oder gesetzhaft auftreten. Häufig wird, so scheint mir, die mögliche Arbitrarität der Klassen mit deren Artifizialität verwechselt. Mit Searle verstehe ich unter ›artifizielle Art‹ eine Art, deren Gegenstände in einer sozialen Praxis gründen (Searle 1995, 9–23). ›Artifiziell‹ heißen die Gegenstände, weil sie von Menschen einen Wert erhalten und für Menschen eine Funktion erfüllen. Tische, Räder, Zahnbürsten, aber auch Klingeltöne, Anachronismen, Theorien oder Geldscheine, sie alle sind artifizielle Gegenstände und als artifizielle Gegenstände Mitglieder artifizieller Arten, die durch Allgemeinbegriffe ausgedrückt werden: ›Tisch‹, ›Rad‹ etc. Zugegeben, es gibt schwierige Kandidatinnen und Kandidaten, die irgendwo im Niemandsland zwischen dem Reich natürlicher und artifizieller Gegenstände herumzuirren scheinen, man denke bloß an Genmanipulation, protokulturelle Manipulation (Eibl 2004, 16) oder auch an diejenigen kulturellen Eigenschaften, die natürlichen Arten auf natürliche Weise zuzukommen scheinen, wie die Sprache dem Menschen, die Spinnweben den Spinnen. Zwar bin ich überzeugt, dass es auch für solche kniffligen Fragen gute Antworten gibt, doch scheint mir hier die Feststellung zu genügen, dass mir keine Zweifel bekannt sind, was die Sozialität von Songs und Lyrics angeht, bei Stimme hingegen scheint mir die Frage tatsächlich knifflig.

Seit Genettes *Figures III* ist ›Stimme‹ (›voix‹) ein Zentralbegriff der Narratologie, beschränkt sich jedoch nicht auf diese. ›Stimme‹ bezeichnet nämlich nicht nur die Instanz, die erzählt, sondern vielmehr die Beziehung einer Aussage (als Handlung) zu ihrem Subjekt (Genette 1972, 226). Im Fall von ›Songs‹ haben wir es zudem mit einer gänzlich anderen Bedeutung von ›Stimme‹ zu tun. Für Phonation, Akustik etc. ist Stimme sowohl Organ als auch sinnlich wahrnehmbares Phänomen, oder genauer: wahrgenommenes. Die Stimme im Song ist nicht bloß subjektive Instanz, sondern sowohl Quelle als auch Medium eines physischen Ereignisses, und als solche natürlich. In derlei Hinsicht dient ›Stimme‹ seit einigen Jahrzehnten als Chiffre für die Materialität semiotischer Systeme, mehr noch Praxen (vgl. Krämer 2002). Roland Barthes hat, in Anlehnung an Kristevas »phéno-« und »géno-texte« (Kristeva 1969, 223–228), vorgeschlagen, das doppelte Verhältnis von Stimme zu einem Subjekt und zur eigenen Materialität begrifflich als »phéno-chant« beziehungsweise »géno-chant« zu fassen (Barthes 1972, 238).

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Letzteren bezeichnet er als einen Raum (»volume«, »espace«), aus dem Bedeutungen (»significations«) hervorkeimen (»germer«). Diese, und bloß diese, Interpretation von Kristevas Dichotomie will ich hier aufgreifen: Die physischen Eigenschaften der Stimme sind nicht dispositional, sondern aktual – sie wirken; alle anderen Eigenschaften aber sind verweisend, das heißt sie bedürfen ihrer Realisierung *noch* – sie bedeuten. Im Gegensatz zu einem Text, der laut gelesen werden *kann*, ist die Stimme im Song nicht bloß hörbar, sie wird vielmehr gehört. Dies beschert uns einen ganzen Wust von Problemen, der mit dem Verhältnis von Handlung und Subjekt, der Beziehung von Adressant und Adressat, der Stimme als physischem Phänomen sowie der Angemessenheit narratologischer Kategorien zur Analyse von Lyrik und Lyrics zu tun hat.

Literaturwissenschaftlich über Lyrics zu sprechen, könnte zur Annahme verleiten, dass Songtexte tatsächlich literarisch sind, oder anders: dass Lyrics Lyrik seien. Und dies impliziert, wie ich glaube, die Frage, ob einen Text lesen notwendig voraussetzt, dass wir etwas tun, das im eigentlichen Sinn als ›hören‹ bezeichnet werden kann. Die ›innere Stimme‹, die Lesen bewirkt, verfügt nicht über die physischen Merkmale, die wir bei einer klingenden Stimme beobachten können: Lesen wir Eichendorff, so tremoliert diese innere Stimme nicht, ihre Tonlage ist unkenntlich, ihre temporale Gestaltung alles andere als klar, ihre Lautstärke nicht minder, und – um mit Klaus Weimar zu sprechen – sie, die innere Stimme, »überrascht« nicht »mit einem unvermuteten Räuspern« (Weimar 1999, 54). Ein »inneres Hören« ist zwar »das praktisch vorausgesetzte und zwingend vorauszusetzende Komplementärphänomen« zu einem »inneren Sprechen« (Weimar 1999, 52), das aber akustisch un-determiniert oder – im Vergleich zum äußeren Hören und äußeren Sprechen – zumindest unterdeterminiert ist. Schrift ist eine Disposition, die versprachlicht werden kann, und so liefert sie wie eine Partitur die Grundlage für Interpretationsmöglichkeiten, die ihr Erklingen bedeuten. Und dennoch gilt: »Schreiben kann man nur Schrift, und geschriebene Sprache gibt es deshalb so wenig wie ein hölzernes Eisen oder einen schwarzen Schimmel« (Weimar 1999, 55).

Die tatsächliche oder mutmaßliche Konfusion von Schrift und musikalischem Ereignis steht im Zentrum der Debatten um die Literarizität von Lyrics. Ob wir Texte anstelle gesungener und gehörter Sprache oder Partituren an die Stelle gespielter und gehörter Musik setzen, es bestehen naheliegende und berechtigte Zweifel, ob geschriebener Gesang und geschriebene Musik nicht etwa ein hölzernes Eisen oder ein schwarzer Schimmel seien. Die Partitur ist nicht die Musik und der Songtext nicht die erklingende Stimme. Diese und ähnliche Überlegungen dürften den prominenten Popforscher Simon Frith zur apodiktischen Äußerung veranlasst haben: »Lyrics aren't poetry.« (Frith 1998, 181; vgl. auch 1989, 84). Die Perplexität, die Friths Statement bewirken mag, hat nicht zuletzt mit dem deut-

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

schen Sprachgebrauch zu tun. Ungeachtet der Etymologie bezeichnet ›Lyrik‹ im Deutschen nicht, was zur Lyra gesungen wird; die Entkoppelung von Musik und Text vollzog sich im Sog der sich durchsetzenden Gattungstrias ›Lyrik/Dramatik/Epik‹. Einst Bezeichnung gesungener oder sangbarer Gedichte,[1] erhob sich ›Lyrik‹ zu einer literarischen Fundamentalkategorie oder gar ›Naturform‹, die als Vokabel auch heute noch den hiesigen Unterricht prägt.[2] Vor nicht allzu langer Zeit gehörte es noch zu den Grundfehlern, Gedichte kurzerhand mit Lyrik zu identifizieren; diesen Fehler galt es Studierenden in Proseminaren auszutreiben. Die Sorge scheint verlebt (vgl. Fricke und Stocker 2000; Burdorf 2000) und damit auch die scharfe Grenzkontrolle zwischen epischen, dialogischen und lyrischen Texten. Diese Grenze zog man folgendermaßen: Lyrische Texte handeln (oder eben: ›handelten‹) nicht. Weder bildeten sie Handlungen diegetisch ab, erzählten also nicht, noch waren sie dazu bestimmt, in Handlungen mimetisch oder szenisch aufgeführt zu werden. Erzählten Gedichte hingegen Handlungen, so waren sie episch, waren Gedichte dialogisch aufgebaut, so waren sie dramatisch. Was blieb da dem Lyrischen? – die Musikalität: »Der Wert von lyrischen Versen als solchen besteht in [der] Einheit der Bedeutung der Worte und ihrer Musik.« (Staiger 1971 [1946], 13)

Die neuere Forschung, die bewusst oder unbewusst versucht, mit der Tradition zu brechen, und Gedichte – somit unterschiedslos auch Lyrik – als Fiktionen und qua deren Fiktionalität auf Aussagerelationen zu reduzieren, die der Erzählung eignen, muss sich die Frage gefallen lassen, wieso die Bezeichnung ›lyrisch‹ etwa in ›lyric poetry‹ aufrecht zu erhalten sei. Bezeichnet ›lyric poetry‹ nun nicht etwa gar das Gleiche, was ehedem ›Lyrik‹ bezeichnete, und ›epic‹ oder ›narrative poetry‹ dasjenige, was es der Epik zuzurechnen galt, also Balladen, Romanzen, Moritaten u. dgl.? Dass lyrische Texte der Aristotelischen Mimesis nicht entsprechen wollen,[3] wird über die Identifikation von ›Gedicht‹ und ›Lyrik‹ kassiert,

1 Vgl. griech. ›Ode‹, lateinisch ›carmen‹, deutsch ›Lied‹, aber auch ›Hymnus‹, ›Psalm‹ u. dgl. m. Die sehr verbreitete Rede von der ›Musikalität‹ von sprachlichen Kunstprodukten kann offensichtlich entweder gewissen klanglichen Phänomenen gelten, die beim Lesen (ob innerlich oder äußerlich) beobachtet werden, oder aber die dispositive Eigenschaft, sangbar zu sein. Diese Disposition wird nicht als eine von der Dichtung gesonderte betrachtet; anstatt vieler sei hier Georg Neumark (Neumark 1667, 1 und 16) genannt; für ihn stellt neben der »philosophischen« und noch vor der »versichten« die »musikalische« die zweite der drei Hauptgattungen der »Poeterey« dar, worunter Lied- und Gedichtformen wie Sarabande, Arie, Madrigal, aber auch Sonett, pindarische, ›saffische‹, ›falecische‹ etc. Lieder u. dgl. m. subsummiert werden.

2 Zur Geschichte der Gattungstrias vgl. Genette 1979, insbesondere 33–64.

3 Vgl. Genette 1992, 20–21: »Trotz ihrer weitgehenden Treue zum fiktionalistischen Prinzip hat die klassische Poetik dem Druck dieser Evidenz nicht unbegrenzt standhalten können, zumin-

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

wobei jedoch nicht klar ist, wozu wir weiterhin noch dieses *und* jenes Ausdrucks bedürfen. Eine mögliche Antwort könnte sein, dass diejenigen Gedichte, die nach wie vor das Prädikat ›Lyrik‹ verdienen, nicht fiktional sind.[4] Haben wir es aber per definitionem nicht mit Fiktionalität zu tun, so brauchen wir keine Instanz, die wir als Erzähler oder – allgemeiner gesprochen – Adressanten von einem empirischen Sprecher kategorisch unterscheiden, da nach Ansicht nicht weniger Literaturwissenschaftlerinnen und -wissenschaftler diese Doppelung erst durch Erzählen beziehungsweise Sprechen *und* Fiktionalität erforderlich wird. Zurecht wurde die Zirkularität dieses Arguments gerügt, dass nämlich Fiktionalität ›per se‹ einen Erzähler erfordere, da literarisches Erzählen ›per definitionem‹ fiktional sei, und zurecht wurde dafür plädiert, unser Analyseinstrumentarium um denjenigen Erzähler zu erleichtern, der sich in einer fiktiven Welt nicht manifestiert (Köppe und Stühring 2015, 16). Kurz, fiktionale Erzählungen und fiktives Erzählen sind zwei Paar Schuh. Und dasselbe gilt wohl auch für ein lyrisch Gesprochenes und ein lyrisches Sprechen, was immer auch unter ›lyrisch‹ zu verstehen ist.

Für den weiteren Gang unserer Analyse bietet sich ›Stimme‹ in erweiterter Bedeutung an, nämlich für die Beziehung einer Aussage zu einem Aussagesubjekt, und dies ungeachtet ob die Aussage gehört wird oder bloß hörbar wäre, ungeachtet ob das Subjekt real (Autor, Sänger) oder fiktiv (Figur oder Persona) ist. ›Aussage‹ steht dabei für die gesprochene oder geschriebene Realisierung aller möglichen Sprechhandlungen, also Erzählen, Beschreiben, kontrafaktisches Argumentieren, Gefühlsäußerungen etc., deren Spektrum durch eine Reduktion auf den Begriff ›Erzählung‹ nichts gewinnt, sondern im Gegenteil einiges verliert. ›Zucker ist in Wasser löslich‹, ›süße Wohligkeit überkam mich‹, ›wer den Pfennig nicht ehrt, …‹ sind keine Erzählungen und auch keine erzählenden Äußerungen, auch wenn sie natürlich in umfassenderen Syntagmen fungieren können, die zu

dest was die unter dem archigenerischen Term lyrische Poesie bequem zusammengefaßten nichtfiktionalen Gattungen der Poesie betrifft. […] Sie hat seit der italienischen und spanischen Renaissance zur Aufteilung des poetischen Gebiets in drei große ›Typen‹ geführt: in zwei fiktionale – den narrativen oder ›epischen‹ und den dramatischen, sowie einen nichtfiktionalen, den lyrischen. Diese Einbeziehung des Lyrischen geschieht bald etwas verstohlen auf rein empirische Weise in zahllosen ›Poetiken‹, die sämtlich mehr oder weniger zusammengebastelte Auflistungen von fiktionalen und nicht fiktionalen Gattungen (ein Unterschied, über den man diskret hinweggeht) vorweisen; bald expliziter und argumentierend, indem man versucht, eine nichtaristotelische Fracht unter aristotelischer Flagge segeln zu lassen – etwa, indem man das Lyrische zu einem der drei fundamentalen Modi der Äußerung macht (worin der Poet ständig in eigenem Namen redet, ohne je das Wort einer weiteren Person zu geben), während es für Aristoteles wie schon für Platon nur Modi der mimetischen Darstellung und damit der Fiktion gegeben hatte.«

4 Vgl. hierzu die sehr gute Darstellung in Hillebrandt 2015.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Recht ›Erzählungen‹ heißen. Im Übrigen glaube ich nicht, dass es sinnvoll ist, zeitliche Folge und konjunktionale Verbindung von Propositionen als minimal hinreichende Eigenschaften für eine Definition von ›Erzählung‹ aufzufassen. Gut etablierte Unterschiede, wie diejenigen von Handlung und Tätigkeit, von Ereignis und Zustand sowie von faktischen und kontrafaktischen Aussagen scheinen mir ertragreicher als der Wille, aus dem Erzählen eine uneinholbare anthropologische Universalie zu machen. Den Preis, den wir für die Ubiquität eines Begriffs bezahlen, liegt wie so oft in dessen Bedeutungsverlust (vgl. Achermann 2014).

Bei Songs nun verhalten sich auf den ersten Blick Sprechhandlungen nicht anders als in literarischen Texten, einzig dass wir mit Bezug auf die Realisierungsform korrekt und naheliegend nicht von ›Sprecher‹ oder ›Erzähler‹, sondern von ›Sänger‹ sprechen. Sängerinnen und Sänger können erzählen, aber auch von löslichem Zucker, süßen Gefühlen oder dem Wert eines Dollars handeln. Was Sprecher beziehungsweise Erzähler von Sängerinnen und Sängern unterscheidet, sind also nicht die Sprechhandlungen, die als dominant erachtet werden; ›Sprecher/Erzähler‹ verweist vielmehr auf eine Instanz,[5] ›Sängerin‹ oder ›Sänger‹ hingegen auf empirische Personen. Damit wären wir zurück bei Frith und all den anderen: Wir hören keinen Text, sondern einen Song. Und das heißt auch, dass ›Stimme‹ keine Textinstanz bezeichnet, sondern auf eine oder mehrere Personen referiert, die sinnlich wahrgenommen und als Ausgangspunkt (Origo) von Worten und Gesang ausgemacht werden: Performanz ist ohne Präsenz nicht zu haben.

Gegen die weitgehende Identifikation der Stimme mit realen Personen können Einwände erhoben werden: Wir hören keine Personen, sondern medial inszenierte Figuren, ›Retorten-Produkte‹ eines Tonstudios, oder gar Stimmengeneratoren. Ob wir nun bei ›Sängerinnen‹ beziehungsweise ›Sängern‹ an Personen, Figuren (Personae) oder Stimmgeneratoren denken, die Schwierigkeiten, welche die Unterscheidung von Autor und Erzähler bereitet, hat mit denjenigen Schwierigkeiten, die den Unterschied von Person, Figur und Stimmengenerator ausmacht, nur oberflächlich Ähnlichkeit. Die Stimme im Song ist physisch präsent, und mit dieser Stimme eine Origo, das wir in der wirklichen, physischen Welt verorten. Das Spiel aber zwischen Personen, die singen und mit denen wir eine offene Zahl von physischen und mentalen Eigenschaften verbinden, und den Figuren, die auf der Bühne stehen, von Tonträgern gespielt werden, in Clips auftauchen oder sich in Interviews zu erkennen geben, dieses Spiel ist, wie noch zu zeigen sein wird, in der Tat intrikat: Performanz ist ohne Medium nicht denkbar.

5 Dies gilt, allem Anschein nach, auch für die Reduktion des lyrischen Ich auf einen Impliziten Autor; vgl. Schönert 1999.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Was sind nun diese Worte, die wir als ›Lyrics‹ bezeichnen? Drucken wir die Worte ab, die in Songs gesungen werden, dann ist die Bezeichnung ›Song‹ hierfür bloß metonymisch, das heißt wir verweisen mit ›Song‹ auf Provenienz oder Bestimmung dieser Texte: Sie wurden gesungen oder sie sind für das Singen bestimmt. Falls wir hier eine sprachliche Differenzierung vornehmen wollten, so böte sich beispielsweise ›Lyrics‹ für gesungene und gehörte Worte, ›Songtexte‹ für geschriebene und lesbare Texte an. Diese Dichotomie ist meine; sie dient nicht der Klärung einer gängigen Lexik, sondern schlägt vielmehr eine terminologische Differenzierung vor, deren Nutzen heuristisch ist. Dass es auch anders geht, zeigt Moritz Baßler. Er schlägt vor, von »performierten Texten« und »notierbaren Texten« zu sprechen, wobei »der Text des Popsongs« immer die »Aufnahme« sei. Da so ziemlich alles, insbesondere aber Worte, immer irgendwie notierbar sind, würde ich ›notierte Texte‹ ›notierbaren Texten‹ vorziehen. Mehr Schwierigkeiten könnte hingegen ›performierte Texte‹ bereiten: Der Begriff ›Text‹ wird hier offensichtlich weit gefasst,[6] doch zeigt ›Aufnahme‹ an, was »texttheoretisch« enger gemeint ist. Verstehe ich ›Aufnahme‹ hier als dasjenige, was gespeichert, aber auch wahrgenommen und memoriert (›aufgenommen‹) wird, so macht der mediale oder mediatisierte Primärcharakter des Popsongs die Performanz selbst zur Disposition, indem er den hauptsächlichen Ort des Geschehens ins Archiv verlegt, oder in einen »Speicher«, der zum »Anzapfen [...] kulturelle[r] Energien« bereit steht (Baßler 2003, 280 und 285). Diese »texttheoretische« Ontologie scheint mir etwas aufwendig; mehr noch scheint aber die Identifikation von Text und Aufnahme in besagt weitem Sinn nicht bloß auf Songs, sondern auf jede Form von Musik, wahrscheinlich gar auf alles zuzutreffen, was zeichenhaft vermittelt ist.

Wie dem auch sei, die Mehrheit der Pop- und Song-Theoretiker scheinen sich einig: Lyrics sind nicht Lyrik; Songs sind primär, Texte zweitrangig (Baßler 2003, 280). Und Songs haben etwas mit Medien zu tun, die ihrerseits nicht etwa drittrangig sind. Prinzipiell aber kann jeder (notierte, memorierte, aber auch improvisierte) Text gesungen werden, egal welcher Form und welchen Inhalts. Das hat nicht nur Darius Milhaud bereits 1919 mit seinen *Machines agricoles* vorgemacht, indem er Auszüge aus einem landwirtschaftlichen Katalog als Libretto verwendete, sondern auch ein Adriano Celentano, als er den Pythagoras-Satz im Stil von Little Richard als Refrain raus brüllte:

6 Was ja nicht unüblich ist; anstatt vieler und mit Bezug auf Songs vgl. Sheperd 1999, 159: »the term ›text‹ can be used in relation to music [...] by extending the term to include any cultural process or artifact capable of generating meaning.«

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

La somma dei quadrati
Costruiti sui cateti
E uguale a quella dell'ipotenusa
Pitagora
Pitagora. (Celentano 1960)

Mir ist keine formale Eigenschaft bekannt, die ein Text haben *muss*, damit er gesungen werden kann, nicht wenige Eigenschaften aber, die es erleichtern, ihn zu singen. »Ich war immer so antriebsschwach, als kleiner Junge schon. / Heute weiß ich endlich den Grund: Schilddrüsenunterfunktion« (Funny van Dannen 2002) hat solche Eigenschaften nicht und dennoch sind es Lyrics, denn sie werden gesungen. Ob diese Worte als Text im Staiger'schen Sinn lyrisch, das heißt ›musikalisch‹ sind, das darf man wohl bezweifeln, doch bin ich mir sicher, dass dasjenige, was *gesungen wird*, Lyrics also, notwendig musikalische Eigenschaften hat. Für die Analyse von Songs ist es von eminenter Bedeutung, dass musikalische Eigenschaften im eigentlichen Sinn nicht mit den schlecht benannten, anscheinend als unverzichtbar erachteten ›musikalischen‹ Eigenschaften ›lyrischer‹ Texte identifiziert werden. Die zum Teil gleich lautenden, zum Teil mittels schlechter Analogien herangezogenen Termini tragen bei genauerem Hinsehen einzig zur Verwirrung bei: ›Metrum‹ in Versen und Musikwerken stimmt nur begrifflich überein; ›Sprachrhythmus‹ ist näher besehen metaphorisch, insofern die horizontale, syntagmatische Organisation in der Musik grundlegend temporal ist, das heißt auf Dauer und Zeitintervall, diejenige in der Sprache aber sequenziell, das heißt auf Folge und Alternation, beruht; Stil-Lagen sind offensichtlich keine Tonlagen; Sprachmelodien sind nicht sonderlich melodisch; sprachliche ›Harmonie‹ verdankt weder dem Akkord noch der Teilung des Monochords das Geringste, sondern der Homophonie der Vokale, der proportionierten Quantität der Silben etc. Einzig mit Blick auf Betonungen begegnen wir einem akustischen Phänomen, das eine gemeinsame Basis in der Akzentstärke hat, prosodisch gesehen jedoch mehr der Betonbarkeit von Silben in der Alltagssprache, der regelmäßigen Alternation der Betonung betonbarer und der Nicht-Betonung betonbarer oder unbetonbarer Silben im Vers sowie der vollständigen oder partiellen Realisierung dieser Regelmäßigkeit in der Rezitation verdankt.[7] Sicher, Rappen und Skandieren stehen sich oftmals sehr nahe, doch ist das Verhältnis von Versfüßen in Texten und der Phrasierung von Lyrics alles andere als von vornherein geregelt (vgl. Urban 1979, 84–89).

7 Ich beziehe mich hier einzig auf die Prosodie des deutschen Verses; zu den Begriffen vgl. Wagenknecht 1989, 14–15.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Es ist eine Frage der Transkription, ob die musikalischen (ohne Anführungszeichen) Eigenschaften zumindest ansatzweise in den Texten abgebildet sind, ob beispielsweise »blue-ue-ue« statt »blue« auf »you-oo oo-oo« statt »you«[8] nicht nur realiter reimt, sondern auch geschrieben wird, ganz zu schweigen von ziemlich frei empfundenen Lautschriften: »Ho-chi-ka-ka-ho, go go Co-Co« (The Sweet 1971). Natürlich ist ein gesungenes ›bababababy‹ nicht das Gleiche wie ›baby‹, egal ob diese oder jene Schreibweise in den Booklets oder Buchausgaben von Texten zu finden ist. Literaturwissenschaftler und Ordnungsfetischisten, welche sich hin und wieder die Mühe machen, Versgestaltung und Umbrüche von Song*texten* näher zu betrachten, mögen ob der herrschenden Willkür den Kopf schütteln, doch zeigt diese bloß an, dass bei der Verschriftlichung der temporalen Gestaltung (Phrasierung) in *Lyrics* intuitiv oft der Vorzug vor versmetrischer Regelmäßigkeit gegeben wird.

Was die Stimme singt, ist also nicht, was die Hand schreibt. Etwas weniger blumig und banal kann festgehalten werden, dass der gedruckte Text kein Garant ist, um über prosodische Eigenschaften wie Quantität der Silben, realisierte Akzente und zeitliche Dauer der Syntagmen in Songs zu sprechen, noch dass das Gehörte einer standardisierten Phonetik folgt, die beispielsweise ein Urteil bezüglich der Reinheit eines Reimes vom Blatt weg erlaubt. Natürlich können wir ähnliche Feststellungen bezüglich der Transkription mündlicher Rede machen, mit dem Unterschied aber, dass die genannten Abweichungen in Lyrics auf einer Ebene musikalischer Organisation funktional sind. Die ›type‹-›token‹-Relation, welche die erstaunliche Leistung der Verschriftlichung ermöglicht, ist in Songs eine andere: Sprachliche ›token‹ wie ›baby‹ oder ›babababy‹ beziehen sich hier *primär* auf musikalische ›types‹ (Dauer, Höhe, Intensität etc.), die in rhythmische Patterns und melodischen Syntagmen fungieren. Analog zur sprachlichen Notation stellen ›types‹ auch in der Musik die Elemente dar, welche die Verschriftlichung (Partitur) erlauben.[9]

Die Frage, ob wir angemessen mit Songs umgehen, wenn wir Lyrics als Texte und Musik als Partituren behandeln und diese Notationen ihrerseits formalen Analysen unterziehen, ist eine Frage, die nur auf den ersten Blick ein echtes Problem darstellt; und es ist noch unproblematischer, wenn wir uns auf die Worte eines Songs beschränken: Behandeln wir Worte als geschriebene Texte, dann behandeln wir sie nicht als Songs. Jeder Text kann zwar, egal welcher Form und welchen Inhalts, gesungen werden; was aber nicht geht, ist Singen bloßer

8 Suzy Quatro 1973: »Well you got the hands of a man and the face of a little boy blue-ue / And when you stand you're so grand there's a case just for looking at you-oo oo-oo.«
9 Zum Verhältnis von Songs und Partituren vgl. Achermann [2018a].

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Textualität ohne Performativität. Wenn ›Song‹ Singen impliziert, dann bezeichnen wir mit ›Song‹ Musik, und zwar notwendig ausgeübte Musik. Natürlich kann es sinnvoll sein, gesungene Worte als (schriftliche) Texte zu reproduzieren und zu analysieren, nicht aber, wenn es um die Eigenschaft geht, die Songs zu Songs machen, nämlich dass gesungen wird. Genauso kann es sinnvoll sein, römische Grabinschriften auf grammatikalische, lexikalische oder metrische Eigenschaften hin zu untersuchen, doch behandeln wir sie dann nicht in ihrer Funktion als Grabinschriften, sondern zum Beispiel als Zeugnisse einer bestimmten Sprachstufe. Was wir beobachten, wenn wir Lyrics oder Grabinschriften als Texte (im engeren Sinne) analysieren, kann unzweifelhaft die Grundlage für interessante Verallgemeinerungen bilden, doch erst wenn wir nach dem Zusammenhang dieser Verallgemeinerungen und der Funktion ›Grabinschrift‹ beziehungsweise ›Song‹ fragen, unterziehen wir das sprachliche Material einer Behandlung, die gattungsadäquat, mehr noch gattungsrelevant ist.[10]

›Gattungsrelevant‹ also – doch was gewinnen wir hiermit? Wenn Lyrics keine sprachlichen Eigenschaften haben, die ihnen im Gegensatz zu anderen Äußerungen eignen, wieso sprechen wir denn überhaupt von ›Lyrics‹? Um diese Frage zu beantworten, müssen wir zwischen konstitutiven und typischen Eigenschaften von Songs unterscheiden. Was erachten wir als notwendig, um einen sinnvollen Gebrauch unserer Begriffe zu garantieren, was als so häufig, dass wir Verallgemeinerungen wagen, die auf Beobachtungen von Ereignissen beruhen, das heißt auf Beobachtungen an einem an sich historischen Material? Systematische und historische Perspektive begegnen sich in der Gattungstheorie, und ihr Verhältnis ist eine, wenn nicht *die*, zentrale Schwierigkeit, die sich bei der Bestimmung formaler Eigenschaften von Gattungen ergibt. Noch schwieriger wird dieses an sich schon schwierige Verhältnis dadurch, dass Gattungen nicht nur im oben genannten Sinn soziale oder artifizielle Arten sind, sondern darüber hinaus so etwas wie »Norm-Arten«.[11] Der literarische, aber auch der allgemein ›künstlerische‹ Gattungsbegriff ist normativ, da er nicht nur die Identitätsbedingungen (das So-Sein) definiert, sondern auch die Bedingungen des Gelingens (das Sein-Sollen) reguliert. Die Gleichzeitigkeit von ›constitutive‹ und ›regulative rules‹, die generische Konzepte auszeichnen, gilt es im Auge zu behalten. Konstitutive Regeln begründen eine Gattung, indem sie etwas vorgeben, ohne welches eine Handlung gar nicht als diese bestimmte Handlung spezifiziert werden kann, während regulative Regeln

10 Unter ›Gattungsrelevanz‹ verstehe ich hier diejenigen Eigenschaften, die erst durch Gattungen als relevant erscheinen, also erst durch das Vorhandensein von klassifikatorischen Vorstellungen als identitäts- und unterschiedsstiftend erachtet werden; vgl. dazu Goodman 1978, 10.
11 Den Ausdruck ›norm-kind‹ entlehne ich Wolterstorff 1980, hier vor allem 56–67.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

etwas einfordern, das eine bestehende Praxis auf gewisse situative Erwartungen hin adaptiert (Searle 1983 [1969], 54–68).

Um auf die Frage zurückzukommen, sei es wiederholt: Wir sprechen zum ersten von ›Lyrics‹, weil Lyrics Worte sind, die gesungen werden. Die Worte begegnen uns also als sprachliche ›token‹, die sich primär auf musikalische ›types‹ beziehen. Primär ist der Song, und dies nicht etwa in einem zeitlichen Sinn (zuerst komponiere ich die Musik, dann schreibe ich die Worte), sondern weil er das Ganze ist, die Worte hingegen Teil sind. Als Song ist er Musik, und es ist auch elementar eine musikalische Ebene, auf welcher die Elemente eines Songs zu einer Struktur korreliert werden. Nur dieses Ganze als ein strukturiertes erlaubt es, bei zwei und mehr Aufnahmen, bei zwei und mehr Versionen, bei zwei und mehr Aufführungen von ein und demselben Song zu sprechen.[12] Natürlich könnten wir Dignitätsargumente bemühen, so etwa ›bei Bob Dylan sind es die Worte, welche die Hauptsache sind‹ (ganz entgegen Dylans eigener Überzeugung), doch sogar falls wir dies glaubten, so argumentierten wir hier wertend beziehungsweise abwertend, indem wir den Worten mehr Aufmerksamkeit schenken als dem Gesamt, in dem diese fungieren. Eine solche Wertung springt von einer konstitutiven auf eine regulative Ebene; wir reden nicht mehr über Songs, sondern über dasjenige, was uns an Songs wichtig ist, indem wir also Erwartungen an eine bestehende Praxis herantragen. Das heißt aber auch, dass die Unterscheidung zwischen ›konstitutiv‹ und ›regulativ‹ abhängig vom gewählten Artenbegriff ist: Sprechen wir von ›Protest-Songs‹ so können wir diese ohne Protest nicht haben; sprechen wir von ›Hit‹, so wird Erfolg vorausgesetzt. Die Unterscheidung ›konstitutiv/regulativ‹ hängt also vom jeweiligen Verhältnis einer Gattung zu ihren Untergattungen, von Genres zu Subgenres, und ›vice versa‹ ab. Dass wir für die Eigenschaften, die hierbei selegiert werden, überhaupt die Searle'schen ›rules‹ bemühen, hat mit dem eminent normativen Charakter von künstlerischen Gattungen zu tun – die jeweiligen Gattungsmerkmale sind präsumtiv: Sie setzen eine bestimmte Absicht voraus; und sie sind projektiv (Searle 1983 [1969], 66–67):[13] Sie bilden die Grundlagen unserer Werturteile. Kurz, sie sorgen dafür, dass ein »X als Y in C« *gilt* (Searle 1983 [1969], 57). Und sie sorgen dafür, dass wir ›richtig‹ und ›falsch‹, ›gut‹ und ›schlecht‹ etc. auf vergangene, gegenwärtige und künftige Beispiele anwenden.

12 Was für Probleme uns bei der Identitätsbestimmung von Musikwerken in Hinsicht auf ihre Aufführung (Performance) begegnen, davon mögen die divergierenden Ansicht von Goodman und Wolterstorff einen Eindruck geben; Goodman 1976, 184–189; Wolterstorff 1980, 98–105.

13 Mit Searle erachte ich es für sinnvoll, klassifikatorische Begriffe für artifizielle Arten mit dem Begriff der ›Regel‹, nicht aber Regeln durch die ›Blackbox‹-Konvention zu erklären; vgl. Achermann 2013, 39–46.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Wir verwenden zum zweiten den Ausdruck ›Lyrics‹, nicht nur weil es Worte sind, die gesungen werden, sondern weil der Gesang ein *Song* ist. Wer ›Lyrics‹ sagt, meint nicht einfach die Worte zu einem Lied, er meint vielmehr etwas wie *Devil in Disguise*, *Sonderzug nach Pankow* oder *Jessica Simpson*, nicht aber *Kein schöner Land in dieser Zeit*. Und es ist diese ›Songhaftigkeit‹, die unserem Interesse, unserem Umgang und unserem Verständnis von Lyrics und deren Stimme einen Rahmen vorgibt, welche unsere Präferenzen, unsere Werte und unser Wissen zu beurteilen erlaubt. Unser wissenschaftlicher Fokus mag zwar hauptsächlich auf die typischen, nicht aber die konstitutiven Eigenschaften von Songs gerichtet sein, als typische haben diese aber notwendig die gattungskonstitutiven Unterschiede mitzubedenken. Vor mehr als einem Jahrzehnt wurde ich gefragt, den Artikel ›Song, Songtext‹ für ein Lexikon literarischer Gattungen zu verfassen. Ähnliches hätte mir auch bei einem musikwissenschaftlichen Gattungslexikon widerfahren können. Die Definition, die ich zu geben hatte und auch gab, nahm ihren Ausgang von einer einfachen Beobachtung, nämlich dass wir von ›Songs‹ sprechen. Dies erachtete ich zumindest als Indiz, dass wir mit ›Song‹ nicht dasselbe meinen wie mit ›Lied‹, und dies gilt analog auch für die deutschsprachige Verwendung von ›Chanson‹ oder ›Canzone‹. Ich habe also versucht zu bestimmen, was ich unter ›Song‹ in einer ersten gattungstheoretisch relevanten Hinsicht verstehe:

> Im Englischen bezeichnet ›Song‹ ganz allgemein den gesungenen Vortrag eines Textes bzw. das daraus resultierende Werk. Im Deutschen empfiehlt es sich, ›Song‹ im Gegensatz zu Ausdrücken wie ›Lied‹, ›Schlager‹, ›Chanson‹ und anderes mehr zur Bezeichnung derjenigen vokalen Darbietungen von Texten zu verwenden, deren rhythmische Gestaltung dem afro-amerikanischen *beat* verpflichtet ist und nicht der seit dem 17. Jh. in der westeuropäischen Musik vorherrschenden Taktregulierung (Dahlhaus 1987, 360–361). Der Unterschied zwischen diesen beiden Formen temporaler Strukturierung besteht darin, dass der *beat* im Gegensatz zum Takt keine Akzentstufung kennt (Wicke 1992, 452–453). Anders als in der klassisch-romantischen Interpretationspraxis ist die rhythmische Begleitung eines *Songs* durch Isochronie der Schlagfolge sowie Wiederholung von rhythmischen Klangmustern bestimmt. Auf Seiten der Harmonik und Modalität lassen sich zwar typische Kadenzen und eine hohe Verbreitung der Pentatonik konstatieren; sie sind aber für die Gattung ›Song‹ alles andere als konstitutiv.[14]

Etymologie und Flexion zeigen es an, das Wort ›Song‹ stammt aus dem anglo-amerikanischen Raum, die Sache aber – und darin herrscht in der Forschung Einigkeit – aus dem nordamerikanischen. Es sind unterschiedliche und zahlreiche Gesangstraditionen, die sich mit einem rhythmischen Gestaltungsprinzip verbinden, das gemeinhin als ›beat‹ bezeichnet wird. Dieses so wichtige, bei

14 Bis auf kleine Änderungen identisch mit Achermann [2018b].

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

weitem jedoch nicht einzige Erbe afrikanischen Ursprungs (Middleton 1999), bedeutet nun die *differentia specifica*, die den Unterschied zwischen ›Song‹ als Unterbegriff und ›Lied‹ als Oberbegriff ausmacht, und dies nicht etwa bloß in historischer, sondern nun auch in systematischer Hinsicht. Die notwendigen Eigenschaften ›textbasierter Gesang‹ (›Lied‹) zusammen mit ›beat‹ genügen, um ›Song‹ hinreichend zu bestimmen. Oder anders: Falls ›Song‹ nicht einfach Lied in englischer, ›Chanson‹ nicht einfach Lied in französischer und ›Canzone‹ nicht einfach Lied in italienischer Sprache bezeichnen sollen, so gilt es Gründe für die Praxis anzugeben, wieso wir gewisse Liedformen mit Fremdworten benennen. Der Grund für unseren heutigen Usus, wohlgemerkt nicht der jeweilige Usus selbst, liegt in dem musikhistorischen Novum, dem ›beat‹. ›Beat‹ ist also konstitutiv, indem er eine neue Praxis begründet und für diese Praxis notwendig bleibt. Neu oder gar modern ist dieser ›beat‹ nur unter historischen Vorzeichen, genauso wie der Prozess seiner Fusion mit unterschiedlichen, teils europäischen Gesangstraditionen und seine ursprüngliche Verbreitung im anglo-amerikanischen, dann auch im euro-kontinentalen Raum. Ausgehend von den Vereinigten Staaten hat sich ›beat‹-basierte Musik einen Riesenanteil am Kuchen der Musikkulturen oder -märkte erobert, ja, durch Rückimport gar die Traditionen in den Ursprungskulturen verändert oder verdrängt.

Was ›konstitutiv‹ voraussetzt, ist Institution durch Iteration (Searle 1995, 191). Ich vermute, dass wir auch heute noch in den meisten Fällen von ›Songs‹ sprechen, weil wir bewusst oder unbewusst diese Verbindung von Gesang und ›beat‹ wahrnehmen, also eine durch ständige Präsenz zu einem Gattungsmerkmal habitualisierte musikalische Eigenschaft. Die Präsenz verdankt sie der unbestreitbaren internationalen Popularität englischsprachiger Songs und diesen Songs nachempfundener Gesangsformen in anderen Sprachen. Um diese Internationalität mitzubezeichnen, verwenden wir ›Song‹. Weder auf die Problematik von ›meiste Fälle‹ noch auf die Irrtümer, zu welchen die zitierte Definition Anlass bieten könnte, und tatsächlich auch schon bot, will ich hier nicht näher eingehen (vgl. Achermann [2018a]), sondern mich auf die Bedeutung fokussieren, die der Song qua ›beat‹ auf die Stimme hat.

Unter ›beat‹ versteht man den »regelmäßige[n], isochrone[n] Puls, Grundschlag«, der nach »übereinstimmende[r] Meinung der meisten Autoren« der »schwarzafrikanischen Tanzmusik« zugrunde liegt. Er zeichnet sich durch metronomische Exaktheit und regelmäßige Konstanz aus (Pfleiderer 2006, 139). ›Beat‹ bezeichnet aber auch den »Grundrhythmus« als »Schlagfolge« (Wicke und Ziegenrücker 1997, 51–52), solange sie die Funktion des ›time keeping‹ erfüllt, also »Tempo zu bestimmen und zu fixieren« (Wicke und Ziegenrücker 1997, 546). Und dies setzt wiederum voraus, dass in der Regel sämtliche Grundschläge durch den Grundrhythmus realisiert werden, das heißt nicht nur eine gedachte, sondern eine

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

konstant hörbare temporale Struktur die Orientierung für sämtliche Begleit- und Solo-Instrumente, inklusive Gesang, vorgeben. Ganz anders als diese Schläge, Schlagfolgen und Rhythmen verfährt der Takt, und damit auch das ›taktierte‹ Lied (Achermann [2018a]).

Die *konstitutive* Isochronie der Schlagfolge sowie die *typische* Wiederholung ganz unterschiedlicher, jedoch ebenso typischer Einheiten wie Riffs, Kadenzen, Songteile (Chorus, Verse, Bridge), Rhythmuspatterns etc. schaffen gemeinsam eine in den allermeisten Fällen musikalisch ausgesprochen feste, klarstrukturierte Grundlage, auf welcher die Stimme in Songs sich mit relativer Freiheit entfalten kann. Diese Freiheit ist hauptsächlich eine Freiheit der Phrasierung sowie der Intonation (Stichwort: ›bending‹).[15] Es sind denn auch hauptsächlich diese zwei Bereiche, in denen die Stimme dem Song ihren individuellen Stempel aufdrückt, ohne dadurch dessen Identität zu gefährden. Bei all den höchst individuellen Auffälligkeiten, die aus der Performanz eine eigentliche ›performance‹ machen, können wir beim Publikum nämlich eine erstaunliche Kompetenz ausmachen, Versionen trotz dieser Freiheiten als solche zu erkennen. Wird in der klassischen Musik, mit welchem Recht auch immer, die Version auf das unterschiedliche Interpretieren einer vorliegenden Partitur bezogen, so sind es bei den Songs primär Melodien, Riffs und Lyrics, welche die Wiedererkennbarkeit garantieren, wozu sicherlich oftmals auch Harmoniefolgen,[16] in selteneren Fällen ›markante‹ Rhythmuspatterns das ihrige beitragen. Songs sind typischerweise insofern nicht ›durchkomponiert‹, dass Variationen bei der Wiederaufnahme eines Strukturelements nicht als Teil der Komposition oder der ›Songidee‹ (um es mal so zu nennen) verstanden werden, das heißt nicht nur »sectionalism«, sondern auch »additiveness« sind charakteristisch (Middleton 1990, 149). Und dennoch: Die ›performance‹ eines Songs rekurriert notwendig auf eine Vorstellung von Struktur oder musikalischer Textualität (in einem weiten Sinne), die sowohl Identität stiftet als auch vorgibt.

Die Gleichzeitigkeit von Identitäts- und Gattungswahrnehmung, welche die Bildung von Artenbezeichnungen erst ermöglicht,[17] liefert die Grundlage für die

15 Zu typischen Freiheiten der Stimme in Rhythmik und Intonation als ein Erbe des Blues vgl. Brackett 2000, 96–97.

16 Harmoniefolge steht hier für Kadenz. Es ist für Songs durchaus charakteristisch, dass Transpositionen, das heißt die Wahl einer anderen Dominante, Umkehrungen der Akkorde (Grundstellung, Terzsextakkord, Quartsextakkord etc.) sowie Veränderungen der Akkordtypen (Septimakkord, Noneakkord etc. als Varianten) eher eine geringe Rolle bei der Identifikation einer Komposition als ›dieselbe‹ spielen.

17 Vgl. Wiggins 2001, 18–19: »The practical grasp of identity itself presupposes the capacity to subsume things under kinds, to refer to them and to trace them (or keep track of them). But in

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

erstaunliche Allgegenwärtigkeit von und den erstaunlichen Reichtum an Genre- und Subgenre-Bezeichnungen, welche Populärkultur und deren mediale Bewältigung auszeichnen. Die Trennlinien, die hier gezogen werden, sind Resultat der Wechselwirkung von Bekanntem und Neuem, von Normen und Abweichungen, und gleichzeitig Ursache für neue Differenzierungen sowie für das Verblassen ehemals als relevant erachteter Distinktionsmerkmale. Identität, Variation, Klassifikation und Selektion interagieren in der Ausbildung von Normvorstellungen und der Dynamik von Klassifikationssystemen, die unseren Präferenzen Namen und Inhalt geben. Sowohl die Beschreibung des jeweiligen Wertesystems als auch Erklärungen zur Entwicklung von Wertvorstellungen sind selbst Aufgabe historischer, nicht systematischer Untersuchungen. Ungeachtet ob wir ein solches Miteinander von Identität und Klassifikation vertreten oder an der Priorität von Identität festhalten,[18] so zielen unsere Gattungsbezeichnungen nicht anders als Artenbezeichnungen auf Eigenschaften, die epistemisch objektiv, das heißt beobachtbar sind. Der Umstand ist relevant: Songs sind ontologisch subjektiv, die Bezeichnung ›Song‹ ebenfalls; die Eigenschaften aber, die beobachtet werden, sind es nicht in gleicher Weise. Ungeachtet welche Gattungsbezeichnungen für Gesang existieren, uns bekannt sind oder von uns verwendet werden, die Musik erklingt dadurch nicht anders, ebenso wenig wie ein Stein nach Entdeckung der Beschleunigungskonstante schneller oder anders fällt, als er vorher fiel.

Der ontologische Status färbt also auf den epistemischen nicht einfach ab. Und dennoch haben wir es bei Gattungsbezeichnungen mit einem Problem zu tun, das uns zusätzliche Schwierigkeiten bereitet. Der Song nämlich könnte anders klingen *für* jemanden, der über mehr, andere oder angemessenere Gattungsvorstellungen verfügt. Die zusätzlichen Schwierigkeiten liegen auf der Ebene der Bedeutung. Wer ein Märchen als Märchen, eine Parodie auf xy als Parodie auf yz, oder die Aufstellung einer Fußballmannschaft als Gedicht liest, der oder die hat es jedes Mal mit Bedeutung zu tun. Sie oder er erkennt diese Texte als Ausdruck unterschiedlicher Intentionen, passt Erwartungen an, bemisst Normen und Abweichungen entsprechend, geht andere semantische Verpflichtungen ein etc. Zwischen Wahrnehmung und Wirkung schiebt sich etwas, dass auf den Gegenstand zurückwirkt. Ian Hacking spricht hier von »looping effect«, Rückkoppelung

order to trace things, one has to trace them in the way that is appropriate to this or that *kind,* and then, by dint of one's understanding of congruence as flowing from identity or coincidence, to assign to an object picked out at one time and again at another time everything that is true of either. But if that is right, then not only does sortal predication presuppose identity. Identity presupposes sortal predication.«

18 Wiggins Äußerung ist gegen Quines Auffassung gerichtet, dass Identität der Art vorausgehe.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

also. Darunter versteht er den »intrinsic moral value«, der mit Artenbezeichnungen für Menschen verbunden wird.[19] Analog können wir von einem intrinsischen kulturellen oder ästhetischen Wert sprechen, der mit Gattungsbezeichnungen einhergeht. Und solche ›looping effects‹ sind in Literatur, Musik und Kunst in der Tat enorm effektiv. Gattungsbezeichnungen spielen eine ganz entscheidende Rolle in Urteilen, die Wertschätzungen zum Ausdruck bringen. Sogar (oder gerade) dort, wo wir auf ein Urteil über das eigene Empfinden verzichten, unterstellen wir dem Gattungswissen so etwas wie Urteilskompetenz. Das so verbreitete, dennoch erstaunliche Argument, dass man sich kein Urteil zutraue, da man nichts von Musik verstehe, ist in unserem Reden über Songs allgegenwärtig. Unterstellt wird, dass nur diejenigen, die sich im Bereich der Regularitäten und Gesetzmäßigkeiten einer Gattung auskennen, ihre Eindrücke und Präferenzen verbalisieren dürfen. Das Prädikat ›Pop‹ verdankt nun einem solchen supponierten Mangel an Urteilskompetenz viel, da es zur Bezeichnung einer ›Noch-Kultur‹ diente und dient,[20] deren Zugangsschwelle bewusst tiefer gelegt wurde und wird. ›Pop‹ dekretiert so einen ›Kulturraum‹ eigenen Gesetzes, in welchem Vorlieben mit bloßer Rücksicht auf das subjektive Empfinden und ohne mühsames Legitimieren gehabt werden dürfen. Typische Kriterien von ›Pop-Urteilen‹ sind denn auch nicht in erster Linie ›richtig‹ oder ›falsch‹, ›komplex‹ oder ›einfach‹, ›wertvoll‹ oder ›billig‹, sondern bewusst subjektiv gehalten: ›gefällt mir‹, ›macht Spaß‹, ›klingt toll‹ etc. Und so erstaunt es nicht, dass im Umkehrschluss der Einsatz generischer Bezeichnungen oft als eine Art Austrittgesuch fungiert, um Pop Pop sein zu lassen: ›Ich höre Heavy Metal‹, ›ich höre Reggae‹ heißt oftmals auch, ›Pop kann mir gestohlen bleiben‹. Pop als Raum reiner ›performance‹ bleibt es offensichtlich nicht lange, sondern erkauft sich mit wachsendem Interesse Kompetenz als Textualität (in einem weiten Sinnen).

Das Verhältnis von Songs zur Pop-Kultur ist ein eigenes, ganz offensichtlich unerschöpfliches Thema. Die meisten wären wohl einverstanden, dass Pop ohne Songs kaum vorstellbar ist, die meisten aber auch, dass es nicht wenige Songs gibt, die mit Pop wenig zu tun oder sich vom Pop verabschiedet haben. Jazzfans akzeptieren ›Pop‹ wohl kaum als Bezeichnung für eine Musik, auf deren Konsum sie sich einiges einbilden. Diana Krall und Roger Cicero mögen da als Ausnahmen herhalten. Das Gleiche könnte von Blues, von der Canterbury Scene, von Heavy Metal für Fortgeschrittene und Reggae für Puristen etc. gesagt werden. Dass dieses Verhältnis von Songs und Pop-Kultur hier überhaupt angesprochen wird,

19 Die Bezeichnung ist »human kinds« (vgl. Hacking 1995, 367).

20 Auf die zahlreichen Bedeutungen von ›Pop‹ wird hier nicht eingegangen; ob etwa Pop-Literatur dem skizzierten Verständnis von ›Pop‹ entspricht, daran darf gezweifelt werden.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

liegt nicht in der konstitutiven Rolle, die ›beat‹ oder Songs für Pop spielen oder ›vice versa‹, sondern in einer typischen, historischen Nähe, die der Song zu Pop, Populärkultur oder Popularmusik hat.[21] Diese Nähe äußert sich in einer habitualisierten, wenn auch ganz unterschiedlichen Haltung, die wir bei der Analyse von Songs einnehmen oder einnehmen zu müssen glauben. Für Stimme und Lyrics heißt dies, dass bei der Behandlung gewisser Songs ein Grad an Medialität und Inszenierung zu berücksichtigen sei, der weit über dasjenige hinausgehe, was wir normalerweise bei der Textanalyse beobachten. Songs und Lyrics begegnen uns auf Konzert- und Theaterbühnen, in Videoclips, in Soundtracks, in Clubs, auf Kopfhörern, als Mittel der Werbung, als Fußballchöre etc.[22] Die Palette an Mediengenres, an Reproduktionsmöglichkeiten und Veröffentlichungsstrategien scheint unerschöpflich, die Präsenz von Songs so allgegenwärtig, dass es praktisch keine Untersuchung gibt, die sich nicht mit Gesten, Ikonographie, Marktmechanismen und ähnlichem auseinandersetzt. Dennoch sind diese sicherlich spannenden Umstände für Songs nicht konstitutiv; die wenigstens Songs haben ein entsprechendes Video, die wenigsten werden live wahrgenommen, die wenigsten werden überhaupt ›produziert‹ oder vermarktet. Und dennoch ist die Mediatisierung von Songs in unserer aller Wahrnehmung so prominent, dass eine Analyse einzelner Songs oder Genres ohne Rekurs auf Cover, Videos, Interviews etc. als unangemessen erscheint.

Die Stimme, die Songs singt oder in Songs singt, wird oft zur Projektionsfläche, die mit all diesen Medien und Techniken zu tun hat. Mag dies auch nur auf die Spitze einer öffentlich wirksamen Populärkultur zutreffen, so sind nicht zuletzt die Song-Beispiele, über die wir gemeinhin schreiben, in der Regel relativ erfolgreich, was wiederum und fast schon zwangsweigerlich einen hohen Grad an Medialität bedeutet. Wer über – sagen wir – Spittin'Teeth großartiges *Destruction* (1980) oder Steve Piccolos *I Don't Want to Join a Cult* (1982) (einer meiner absoluten Lieblingssongs) schreiben möchte, der könnte dies alles oder das meiste davon vergessen. Von Spittin'Teeth sind, soweit ich weiß, einzig zwei Songs auf einer Kompilation erschienen, Steve Piccolos Song hat auf Youtube (Stand 7. 10. 2016) 926 Aufrufe. Diese Beispiele sollen bloß anzeigen, dass aus der bloßen Gattungszuschreibung ›Song‹ weder der richtige Umgang mit Songs, noch das angemessene Analyseverfahren für Songs folgt. Stimme und Lyrics *können* ein mediales Setting haben, das weit über die gängigen Präsentationsformen von Texten hinausgeht, sie können aber auch ein Schattendasein fristen, was nicht heißt, dass die ›happy few‹ diese dennoch, oder gerade deshalb, ›gut finden‹.

21 Zu den unterschiedlichen Bedeutungen von ›popular‹ vgl. Kassabian 1999, 116–117.
22 Zur Allgegenwärtigkeit von Popmusik und Ähnlichem vgl. Lanza 2004.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Wenn wir über Lyrics schreiben, schreiben wir oft über ein mutmaßliches Gesamt von Song und Präsentationsform, was natürlich nicht heißt, dass alle diese Formen berücksichtigt werden, noch berücksichtigt werden können. Dies erscheint durchaus angemessen, gibt es über gewisse Lyrics doch wahrscheinlich eher wenig zu sagen, würde ihre Bedeutung im Kontext besagter Pop-Kultur nicht berücksichtigt. Wenn Gary Glitter in *Rock and Roll Part 2* (1972) minutenlang »Rock'n Roll« und »hey« als einzige Worte singt (plus einige »hmmm« und Ähnliches mehr), wenn James Brown bei *Sex Machine* (1970a) -zig Mal »get up, get on up« variiert, so scheint der semantische Gehalt und Ähnliches mehr nicht dasjenige zu sein, worüber wir uns seitenlang auslassen können, was wiederum nicht heißt, dass die Wirkung nicht eine andere wäre, würden sie etwas anders singen. ›Words matter‹, durchaus, doch gilt es jeweils zu fragen, was an den Worten ›mattert‹. Und es heißt auch nicht, wie oft behauptet oder impliziert, dass es einen Maßstab für gute oder schlechte, primitive oder geniale Texte gibt, der für die Gattung ›Song‹ gelten würde, sondern dass Lyrics verschiedene Funktionen haben, verschiedene Grade an Versprachlichung kennen, unterschiedlicher Länge sind, mehr oder minder auf den Klang achten und von unterschiedlichen Dingen handeln. Wer glaubt, dass Lyrics auch als Texte so gut sind, dass er oder sie diese gerne (oder gar lieber) in Buchdeckeln vor sich hat, ihm oder ihr sei es gegönnt. Ob wir aber ein Gleiches zu tun haben, wenn wir über Randy Newman, Devandra Banhart, Falco, Mittagspause oder Boney M. schreiben, das wage ich zu bezweifeln.

Wer sich einmal auf die Ebene der ›performance‹ begibt, der begibt sich nicht selten der Möglichkeit, Untersuchungsgegenstände aus der Nebulosität ihrer gern behaupteten Materialität und Körperlichkeit zu schälen und analytisch zu allgemeinerer Geltung zu verhelfen. Bei der immensen Breite desjenigen, was Songs und Lyrics ausmachen, sowie desjenigen, was mit Songs und Lyrics einhergeht, scheint es unmöglich, einen angemessenen Umgang zu dekretieren. Und dennoch glaube ich im skizzierten Spannungsgeflecht zwischen Songs, Lyrics, ›performance‹ und situativem Umfeld (der jeweiligen Öffentlichkeit) einen wesentlichen Faktor ausmachen und benennen zu können, der theoretisch relevant ist. Die ›attitude‹, die den Song aufgrund der so suggestiven Nähe zu einer hochgradig mediatisierten (Pop-)Kultur begleitet, ist unvermeidbar und unhintergehbar mit der ›performance‹ gegeben. Auch wer auf mediale Inszenierung vollständig zu verzichten trachtet, wer sich beispielsweise auf einen Stuhl setzt und mit versteinerter Miene singt, er oder sie entzieht sich nicht der Unterstellung, dass auch dies als bedeutungsschwangerer Teil der ›performance‹ zu gelten habe. Beim ›performen‹ kann ich mich nicht nicht verhalten. Diese ›attitude‹ wirft die Frage nach dem Verhältnis von Person und Figur auf. Sie resultiert nicht etwa bereits aus der Lektüre eines Textes, ja die bloße Lektüre kann zu vollkommen falschen Einschätzungen führen. Betrachten wir etwa Ramones' *Teenage Lobotomy* (1977)

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Slugs and snails are after me
DDT keeps me happy
Now I guess I'll have to tell'em
That I got no cerebellum
Gonna get my Ph. D.
I'm a teenage lobotomy

und vermuteten wir, dass es sich um den provokativen Beitrag eines Halbwüchsigen mit metrischen und sonstigen Schwächen für ein Schülermagazin handelt, so verstehen wir das intrikate Spiel mit Versatzstücken eben dieser High School-Kultur nicht, das hier betrieben wird. Sicher, der phänomenale Reim »tell'em / cerebellum« ist ein kaum übersehbares Ironiesignal, doch richtig ausreichen dürfte dies für eine erbauliche Feierabendlektüre wohl kaum. Erst die Inszenierung als eine Band von ungepflegten Versagern, die unbedarft ihren Rock'n Roll zelebrieren, und durch ihre Hirnlosigkeit ihren Sexappeal in einem an sich hirnlosen Umfeld enorm zu steigern vermögen, erklärt zusammen mit dem gewissen Etwas (über das hier, wie in all den übrigen Fällen, leider niemand Genaueres zu sagen weiß) den beachtlichen Erfolg und die gelegentliche Identifikation mit dieser genuin amerikanischen Version des Punk. Zwei Jahren nach Erscheinen wurden Band und Song denn auch in dem Film *Rock'n Roll High School* verewigt, der seinerseits die frühen Rock'n Roll-Filme der 1960er parodierte und als Vorlage für John Waters *Cry Baby* hätte dienen können – Filme also, die dem Lebensentwurf von Jugendlichen in einer rebellischen Rock'n Roll-Kultur mehr oder minder ironisch begegnen.

Die ›attitude‹ ist ein Appell, wie man wahrgenommen werden möchte: nicht nur richtet sie, als Erscheinungsmodus der gesamten Person, die Stimme des Songs auf das Publikum, sie bedeutet diesem auch die Richtung, wie es sich zurückzuverhalten hat. Nicht selten wird die ›attitude‹ in Form hermeneutischer Regeln auch in den Lyrics manifest:

let it all hang out
if you don't brothers and sisters
then you won't know
what it's all about

Wer sich dem ›groove‹ nicht hingibt, der versteht auch nicht, worum es geht: »Don't know, what it's all about / I'm Superbad« (Brown 1970b).[23] Wesentlich intimer und definitiv weniger groove-betont hält es Dirk von Lowtzow:

23 Für eine hervorragende Analyse des Songs vgl. Brackett 2000, 108–156.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Du liegst neben mir und dann
Blicken wir uns an
Deine Augen sehen
Was meine Augen sehen

This boy is Tocotronic. (Tocotronic 2002)

Nun, die ›attitude‹ ist Frage des Geschmacks, wie so vieles im Leben. James Brown braucht definitiv keine Texte von Tocotronic, und das Gleiche gilt wohl auch umgekehrt. Haben wir Sänger und Sängerinnen – ob allein, zu zweit oder im Chor, ob als Straßenmusiker, unplugged, verstärkt oder abgemischt, ob in Diskurs oder Interjektion vernarrt – als reale Personen bezeichnet, die tatsächlich singen und auch tatsächlich gehört werden, so stellt sich die Frage, ob der Bezug von Stimme und Person tatsächlich in dieser Einfachheit Bestand hat. Falls wir von literaturwissenschaftlich gängigen Größen wie ›Autor‹, ›Erzähler‹ beziehungsweise ›Lyrisches Ich‹ ausgingen, so verwendeten wir Kategorien, dies scheint mir klar, die hinsichtlich der Lyrics der Sängerinnen und Sänger sowie der Stimme nicht greifen. Zum einen habe ich bereits die Position vertreten, dass es nicht nötig ist, einen Erzähler oder ein Lyrisches Ich dort zu stipulieren, wo uns der Text nicht dazu zwingt, von einer Fiktionalisierung des Subjekts der Aussagen auszugehen. Auch in literarischen Texten kann jemand der ›ich‹ sagt, sich selbst meinen, und dies gilt nicht nur für die nicht-fiktionalen Gattungen der Autobiographie, des Essays, des Briefes, nicht nur für ernstgemeintes Bekenntnis und ebenso ernstgemeinte Liebeswerbung, sondern auch für fiktionale Texte, in denen gute Gründe vorliegen, dass Autorinnen oder Autoren als Personen in ihrem Namen und mit ihren Überzeugungen sich zu Wort melden. Falls Literatur tatsächlich alles kann, dann sollte sie auch dies können. Es ist eine der spannenden Fragen, die sich die allermeisten Leserinnen und Leser stellen, was denn die Autorinnen oder Autoren sagen wollen; sie scheint mir auf alle Fälle spannender, als danach zu fragen, was ein Text ›will‹ (verstehe dies, wer wolle) (vgl. Jannidis 2004, 20–28).

Ob die Stimme als Aussagesubjekt beim Song sich auf etwas beziehen kann, dass außerhalb der Worte oder des gesamten Songs liegt, dies scheint zum anderen durch die gehörte Präsenz der Stimme (und unter Umständen der gesehenen Person auf der Bühne oder im Film) bereits kausal beantwortet. Dennoch können wir hier nicht geraderaus von Autor oder Autorin sprechen, da trivialerweise Sänger und Sängerinnen der Lyrics mit Verfassern und Verfasserinnen der Texte nicht identisch sein müssen. Bald haben wir es mit Arbeitsteilung zu tun (Komposition, Text, Gesang von verschiedenen Personen), bald mit kollektiver Autorschaft (eine ganze Band arbeitet an Komposition und Text), bald mit der Übernahme von bereits existierenden literarischen Texten (Vertonung von Gedichten) etc. Zwar erhält die Personalunion von Singer-Songwritern

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

wohl oft die höchste Aufmerksamkeit, was mit dem Wunsch oder dem Bedürfnis zusammenhängt, auktoriale Botschaften mit öffentlich auftretenden Sängerinnen und Sängern zu identifizieren,[24] doch kommt es nicht selten zu einer Verpflichtung auf dieselben Botschaften auch dort, wo der Anteil von Sängern und Sängerinnen am Text klein oder gar null ist (vgl. Brackett 1999, 127–128). Marvin Gaye steht für die politische Haltung, die von *What's Going On?* ausgeht, einem Song den Al Cleveland und Donny Hathaway bereits den Four Tops angeboten hatte. Egal welches Ausmaß die Eingriffe tatsächlich erreichten, die Gaye als Ko-Autor zeichnen ließen, der Protest des Songs war bis zu einem erheblichen Grad schon Protest, bevor Marvin Gaye diesem Protest Stimme und Gesicht gab, und dies trotz der etwas merkwürdigen Zeilen, die nicht recht zu Marvin Gaye oder irgendeinem seiner Musiker passen wollten: »Oh, but who are they to judge us / Simply because our hair is long« (Gaye 1971). Trotz dieser und ähnlicher Freiheiten wird ein ›commitment‹ wahrgenommen: Es ist nicht anzunehmen, dass es Gaye als Sänger und Ko-Autor von *God is Love* auf demselben Album verziehen worden wäre, hätte er sich in Interviews als militanter Atheist zu erkennen gegeben.

Natürlich besteht die Möglichkeit, dass sich Lyrics manifester Figurenrede bedienen, sei es durch Ethopoeia oder Sermocinatio (etwa Udo Lindenbergs »Ich heiße Jonny Controlletti, buon giorno, Signor«; Lindenberg 1974), sei es durch Singen im Namen eines anderen, wie wir dies von Rollengedichten her kennen. Das ›I‹ in »Hey there, people, I'm Bobby Brown / They say I'm the cutest boy in town« (Zappa 1979) ist ebenso offensichtlich nicht auf Frank Zappa zu beziehen, wie ein »I'm a lucky guy / I was freed by the Americans«, das von einer Sängerin gesungen wird. Dass die »Trennung zwischen Autor und Sprecherinstanz« in narrativen Texten und Rollengedichten nach ein und derselben »Fiktionspraxis« (Zipfel 2011, 163), wie wir diese auch immer verstehen wollen, rezipiert werden kann, scheint mir naheliegend; die Figur, die zu sprechen vorgibt, ist offensichtlich nicht identisch mit der Person, die singt. Diese Dissoziation kann natürlich auch dramatische Formen annehmen: In Duetten besingen sich ›I‹, ›you‹ und ›we‹, um Liebes- oder Streitszenen nachzuahmen (wie z. B. Cash und Carter 1967). Im Gegensatz zu Rollengedichten können sich die singenden Personen nicht nur ›dramatisch‹ geben, sondern auch ›theatralisch‹ als Figuren aufführen; sie können auf eine Bühne oder in ein Filmset treten, sich verkleiden, ihre Identität verbergen, ihre Stimme verstellen etc. Solche Kunstfiguren wurden mitunter berühmt, bisweilen so berühmt, dass die Figuren die Personen zu verdrängen drohten:

24 Vgl. Straw 1999, 202: »musical composition has come to be redefined less as the craft of producing new texts according to well established rules and criteria than as part of the building of a coherent public persona«.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Klaus Nomi oder die Band Kiss wurden wohl einzig in ihrem Outfit erkannt; Fad Gadget verwandelt sich in Frank Tovey zurück und dann wieder zu Fad Gadget; David Bowie wechselte von seinem berühmten ›alter ego‹ (Ziggy Stardust) zu seinem ›alterius alter ego‹ (Thin White Duke), beide Egos waren ihrerseits realen und für Insider identifizierbaren Sängern nachgebildet; David Cassidy galt jahrelang als der älteste Sohn der Patridge Family; Michael Jackson, Peter Burns oder Genesis P. Orridge beschränkten sich nicht auf Schminke, sondern verwandelten ihr Aussehen operativ; wer The Residents tatsächlich sind, wissen wir bis heute nicht. Auch sind Bands bekannt, deren Sängerinnen und Sänger nicht singen, andere, deren Musiker nicht spielen: Milli Vanilli, Boney M., The Monkees etc.

Die Grenzen zwischen Styling und Rolle sind, gelinde gesagt, fließend. Nicht jeder, der sich ein Bühnenoutfit kauft, ist deshalb fiktiv, nicht jede, die sich über eine Monitorbox lehnt, ›spielt‹ deshalb den Rockstar. Auch dort, wo sich die Verfremdung zwischen singenden Personen und agierenden Figuren nicht bloß auf die gängige Praxis, die Namen der Bandmitglieder durch Künstlernamen und Ähnliches zu ersetzen, auf das mehr oder minder theatralische Gestikulieren gemäß Genrekonventionen, auf genrespezifische Veränderungen der Stimmlage (Falsett; ›death growl‹) beschränkt, sondern bis zur vollkommenen Unkenntlichmachung reicht, werden dadurch die manifesten, singenden Personen nicht einfach zu Fiktionen. Es sei denn, wir lieben den Begriff der ›Fiktion‹ so sehr, dass wir ihn auf alles und jedes angewendet sehen möchten. Die ›performance‹ kennt tausende von Möglichkeiten, und weitere tausende werden noch hinzukommen. Als Künstlerin oder Künstler kann ich ein ganzes Konzert hinter einem Paravent singen, ich kann die gesamte Band verbergen und stattdessen beispielsweise Filme und Clips zeigen, ja, ich kann bloß den Titel eines Hits nennen und dem Publikum den Gesang überlassen. Als Wissenschaftlerin oder Wissenschaftler können wir solche Praxen beschreiben, nach deren Bedeutung fragen, nach dem Zusammenhang von ›performance‹ und Gattungsvorstellungen, nach Ironie und Ernsthaftigkeit, nach Authentizität und Artifizialität etc. Wir können Trends und Tendenzen, Stilbrüche und Provokationen benennen. Das Ergebnis ist gemessen an seiner Allgemeinheit bestenfalls Typologie, nicht aber Theorie.

Wesentlich bleibt: Nicht ›Beethoven‹ wird gespielt, sondern Stereo Total spielt. Entscheidend ist nicht, was gespielt wird, sondern wer spielt und wie er oder sie sich im Spielen gibt.[25] Der Ausdruck ›spielen‹ bedeutet im Zeitalter der Audio- und Videotechniken aber nicht, dass auditive und visuelle Repräsentation auf eine zeitlich und räumlich lokalisierbare Handlung reduzierbar sind, das heißt dass bei den Aufnahmen überhaupt je ein Ereignis vorlag, in welchem die Musikerinnen und

25 Vgl. Shumway 1999, 190: »a performance is not *of* the work; it *is* the work.«

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Musiker, die simultan erklingen und zu sehen sind, tatsächlich simultan erklangen und zu sehen waren. Die temporale Dissoziation, welche moderne Studiotechnik seit Einführung mehrspuriger Aufnahmen kennt, die mediale Repräsentation durch Playback, filmische Montagetechniken etc. machen es nötig, das Wechselspiel zwischen ›performance‹ der Musik und ›performance‹ der Personen[26] als ein Wechselspiel heterogenster Faktoren zu analysieren. Für den Song heißt dies, dass das Verhältnis zwischen Stimme und Origo einerseits musikalisch, andererseits visuell ver- oder entfremdet wird. Doch hinter der Vorstellung von Fremdheit steht notwendig eine Vorstellung von Eigentlichkeit. In der Analyse von Songs wird diese Eigentlichkeit gerne mit den Vokabeln ›original‹ und ›authentisch‹ versehen. Es erscheint mir sinnvoll, durch Differenzierung dieser (oftmals synonym verwendeten) Ausdrücke das Problem der Präsenz der Stimme in der ›performance‹ terminologisch genauer zu bestimmen. Was hier beobachtet werden kann, gilt natürlich nicht nur für Songs und auch nicht nur für Pop. So wird auch ›Klassische Musik‹ durch die Interpreten, deren Auftreten und öffentliche Repräsentation nicht nur personalisiert, sondern auch stilisiert, und dies zunehmend unter dem Einfluss pop-kultureller Techniken. Dennoch ist es gerade die Vorstellung von Original, die hier den Unterschied ausmacht. Das Spektrum reicht von der originalen (musikalischen und visuellen) ›performance‹ bis zur originalgetreuen Interpretation, die der Vorstellung einer angemessenen Realisierung der Partitur verpflichtet bleibt. Was unser Empfinden und Urteilen artikuliert, sind also Nähe und Distanz zu einem Ursprung, einer Origo. Diese Origo-Bezüglichkeit gilt es zu unterscheiden von der Glaubwürdigkeit und Spontaneität, die der Stimme zugesprochen wird, und auf eine Übereinstimmung von Lebenswirklichkeit und Künstlichkeit, von Gefühl und Ausdruck, von Botschaft und Medium zielt. Wir glauben, Ergriffenheit zu hören und zu sehen, wir glauben, dass einige Künstler ihre Lyrics mit Worten singen, die sie auch reden würden, und wir glauben bisweilen, dass kein Blatt zwischen die Überzeugungen, die aus den Lyrics hervorgehen, und die Überzeugungen, welche die Sängerinnen und Sänger haben, passt. Dies alles, und sicherlich noch vieles mehr, nennen wir ›authentisch‹.

Es scheint ausgemacht, dass Originalität und Authentizität viel zum Erfolg eines Songs beitragen. Und dies gilt sogar dort, wo die Artifizialität des Gesangs überdeutlich hervortritt (Kate Bush, Queen etc.). Dies hat bisweilen mit Stimme, bisweilen mit Lyrics, bisweilen mit der ›performance‹ der Person zu tun, die allesamt Gefühle wecken, Erwartungen erfüllen, Erinnerungen auslösen usw.[27] Zwar

26 Vgl. Shumway 1999, 194: »the performance of music for an audience, whether live or mediated by film or television; and the performance by the star of his or her persona.«

27 Zur Bedeutung des Affektiven in der Pop-Kultur vgl. nach wie vor Grossberg 1992, 79–87.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

spielt die Frage nach der Authentizität auch bei einem spezifisch literarischen Schreiben eines Autors »als er selbst und als ein anderer« (Weimar 1980, 84) sicherlich eine wichtige Rolle, doch ist es nicht dieselbe Rolle. Gemessen woran nämlich wäre das Singen einer Sängerin oder eines Sängers ein Singen als ›er oder sie selbst‹? Wer eine Bühne, ein Studio, einen Bandraum betritt, betritt diesen als er oder sie selbst und hört mit dem Einsetzen der Stimme nicht auf, dieses selbst zu sein, ganz ebenso wie ein Mensch nicht aufhört er selbst zu sein, weil er einen Lastwagen fährt oder einen Staubsauger betätigt. Die Beteuerungen, ›ich bin nicht diese Person, die auf der Bühne steht‹, ist nicht viel mehr, wohl sogar etwas weniger, wert als das ähnlich populäre ›das ist alles ein Teil von mir‹. Helene Fischer streichelt sich ebenso wenig über Gesicht und Hüften, wenn sie sich einen Kaffee macht, als Henry Rollins seine Muskeln zu einem möglichst grimmigen Gesichtsausdruck spielen lässt, wenn er den Müll rausträgt. Auf der Bühne tut man, was man auf einer Bühne tut, entweder man benimmt sich so, wie man gesehen werden möchte, oder man mimt eine Andere oder einen Anderen, so dass erkannt oder geahnt wird, dass man diese Andere beziehungsweise diesen Anderen mimt. Fiktiv aber wird die Stimme dadurch nicht, bleibt sie doch an eine Persona gebunden, die im Gegensatz zu einem Text auch auf der Bühne oder im Film ohne die Vorstellung der realen Person nicht auskommt.[28] Um zu behaupten, dass sich jemand verstellt, muss man annehmen, dass er ›sonst‹ anders ist. Im Gegensatz zu Fiktionalität ist Inszenierung skalierbar; ›performance‹ erschafft und erfindet kein Subjekt, sie verstellt und verändert es.

Womit die Frage nach dem ontologischen Status solcher Dinge wie Texte, Musikstücke oder Bilder zumindest begrifflich geklärt ist. Romane beispielsweise sind nicht fiktiv, die Gegenstände, auf die in einem Roman referiert wird, mögen es sein, und damit das Prädikat ›fiktional‹ für Romane auch angemessen. Ob es aber Romane, Songs oder Comics gibt, erscheint mir nicht mehr oder minder fraglich als – sagen wir –, ob es Sonne, Kekse und Protonen gibt. Begriffe sind soziale Konstrukte, einige Gegenstände sind es auch, was aber noch lange nicht den Schluss zulässt, dass solch subjektiven Konstrukte wie Autos oder Theorien, wenn sie mal in der Welt sind, jenseits ihrer Diskursivität oder ähnlich nicht existierten. Nicht anders gibt es nicht nur Songs, sondern auch Menschen, die diese singen. Die Stimme bezeichnet hier die Präsenz eines Personalen, eines Spiels von Person und Persona, in diesen Songs, ungeachtet des Umstandes, dass die Person sich

28 Zu den Schwierigkeiten, die dem Fiktionsbegriff im Drama und dessen Aufführung begegnen, vgl. Asmuths (1994, 200) Bemerkungen zum Verhältnis von Fiktion und Illusion. Im Gegensatz zu Asmuth vertrete ich hier eine begriffliche Position, die Illusion von Fiktion trennt, genauso wie ich eine (partiell) erfundene Welt von einer (zeitweiligen) Sinnestäuschung trenne.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

im Singen gegenüber einer als real oder normal erachteten Erscheinung dieser Person in der Lebenswirklichkeit wandelt oder verwandelt. Die notwendige Relativierung des Begriffs der Fiktion dürfte so eine allgemeine Konsequenz aus demjenigen sein, was wir ›Performanz‹ oder ›performance‹ nennen.

Literaturverzeichnis

Achermann, Eric. »Von Fakten und Pakten. Referieren in fiktionalen und autobiographischen Texten«. *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*. Hg. Martina Wagner-Egelhaaf. Bielefeld: Aisthesis, 2013. 23–53.

Achermann, Eric. »Albrecht Koschorke ›Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie‹«. *Arbitrium* 32.2 (2014): 134–140.

Achermann, Eric. »Rhythmus, Beat, Metrum und dergleichen«. *Lyrik/lyrics. Über Songtexte und ihr Verhältnis zu Gedichten*. Hg. Frieder von Ammon und Dirk von Petersdorff. Göttingen: Wallstein, [2018a].

Achermann, Eric. »Song, Songtext«. *Lexikon der literarischen Gattungen*. Hg. Ralf Klausnitzer, Marina Münkler und Guido Naschert. Berlin: de Gruyter, [2018b].

Asmuth, Bernhard. *Einführung in die Dramenanalyse*. Stuttgart: Metzler, 1994.

Barthes, Roland. »Le grain de la voix«. *Musique en jeu* 9 (1972). Wiederabgedruckt in ders.: *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris: Éditions du Seuil, 1982. 236–245.

Baßler, Moritz. »›Watch Out for the American Subtitles!‹ Zur Analyse deutschsprachiger Popmusik vor angelsächsischem Paradigma«. *Pop-Literatur*. Hg. Heinz Ludwig Arnold. München: Text + Kritik, 2003. 279–292.

Brackett, David. »Music«. *Key Terms in Popular Music and Culture*. Hg. Bruce Horner und Thomas Swiss. Oxford: Blackwell Publishing, 1999. 124–140.

Brackett, David. *Interpreting Popular Music*. 2. Aufl. Berkeley: Univ. of California Press, 2000.

Burdorf, Dieter. »Lyrisch«. *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 2. Hg. Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Jan-Dirk Müller und Klaus Weimar. Berlin: de Gruyter, 2000. 505–509.

Dahlhaus, Carl. »Die Tactus- und Proportionenlehre des 15. bis 17. Jahrhunderts«. *Hören, Messen und Rechnen in der Frühen Neuzeit*. Hg. Frieder Zaminer. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987. 333–361.

Eibl, Karl. Animal poeta. Bausteine zur biologischen Kultur- und Literaturtheorie. Paderborn: Mentis, 2004.

Fricke, Harald und Peter Stocker. »Lyrik«. *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 2. Hg. Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Jan-Dirk Müller und Klaus Weimar. Berlin: de Gruyter, 2000. 498–502.

Frith, Simon. »Why Do Songs Have Words?«. *Contemporary Music Review* 5.1 (1989): 77–96.

Genette, Gérard. »Discours du récit«. *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

Genette, Gérard. *Introduction à l'architexte*. Paris: Éditions du Seuil, 1979.

Genette, Gérard. *Fiktion und Diktion*. Übers. von Heinz Jatho. München: Fink, 1992

Goodman, Nelson. *The Languages of Art*. 2. Aufl. Indianapolis: Hackett, 1976.

Goodman, Nelson. *Ways of Worldmaking*. Indianapolis: Hackett, 1978.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Grossberg, Lawrence. We Gotta Get out of This Place. Popular Conservatism and Postmodern Culture. London: Routledge, 1992.
Hacking, Ian. »The Looping Effects of Human Kinds«. *Causal Cognition. A Multidisciplinary Approach*. Hg. Dan Sperber, David Premack und Ann James Premack. New York: Oxford Univ. Press, 1995. 351–384.
Hillebrandt, Claudia. »Author and Narrator in Lyric Poetry«. *Author and Narrator*. Hg. Dorothee Birke und Tilmann Köppe. Berlin: de Gruyter, 2015. 213–233.
Jannidis, Fotis. Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie. Berlin: de Gruyter, 2004.
Kassabian, Anahid. »Popular«. *Key Terms in Popular Music and Culture*. Hg. Bruce Horner und Thomas Swiss. Oxford: Blackwell Publishing, 1999. 113–123.
Köppe, Tilmann und Jan Stühring. »Against Pragmatic Argument for Pan-Narrator Theories. The Case of Hawthorne's ›Rappaccini's Daughter‹«. *Author and Narrator*. Hg. Dorothee Birke und Tilmann Köppe. Berlin: de Gruyter, 2015. 13–43.
Krämer, Sybille. »Sprache – Stimme – Schrift. Sieben Gedanken über Performativität als Medialität«. *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Hg. Uwe Wirth. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2002. 323–346.
Kristeva, Julia. *Σημειωτικὴ. Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Éditions du Seuil, 1969.
Lanza, Joseph. *Elevator Music. A Surreal History of Muzak, Easy-listening Other Moodsong*. 2. Aufl. Ann Arbor: Univ. of Michigan Press, 2004.
Neumark, Georg. *Poetische Tafeln / Oder Grundliche Anweisung zur Teutschen Verskunst*. Jena 1667.
Middleton, Richard: »Form«. *Key Terms in Popular Music and Culture*. Hg. Bruce Horner und Thomas Swiss. Oxford: Blackwell Publishing, 1999. 141–155.
Pfleiderer, Martin. *Rhythmus. Psychologische, theoretische und stilanalytische Aspekte populärer Musik.* Bielefeld: transcript, 2006.
Schönert, Jörg. »Empirischer Autor, Impliziter Autor und Lyrisches Ich«. *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. Hg. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matías Martínez und Simone Winko. Tübingen: Niemeyer, 1999. 289–294.
Searle, John R. *Sprechakte. Ein sprachphilosophisches Essay* (1969). Übers. R. und R. Wiggershaus. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1983.
Searle, John R. *The Construction of Social Reality*. New York: Penguin Group, 1995.
Sheperd, John. »Text«. *Key Terms in Popular Music and Culture*. Hg. Bruce Horner und Thomas Swiss. Oxford: Blackwell Publishing, 1999. 156–177.
Shumway, David R. »Performance«. *Key Terms in Popular Music and Culture*. Hg. Bruce Horner und Thomas Swiss. Oxford: Blackwell Publishing, 1999. 188–198.
Staiger, Emil. *Grundbegriffe der Poetik* [1946]. München: dtv 1971.
Straw, Will. »Authorship«. *Key Terms in Popular Music and Culture*. Hg. Bruce Horner und Thomas Swiss. Oxford: Blackwell Publishing, 1999. 199–208.
Urban, Peter. *Rollende Worte. Von der Straßenballade zum Pop-Song*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1979.
Wagenknecht, Christian: *Deutsche Metrik. Eine historische Einführung*. 2. Aufl. München: Beck, 1989.
Weimar, Klaus. *Enzyklopädie der Literaturwissenschaft.* München: UTB, 1980.
Weimar, Klaus. »Lesen. Zu sich selbst sprechen in fremdem Namen«. *Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel*. Hg. Heinrich Bosse und Ursula Renner. Freiburg i. B.: Rombach, 1999. 49–62.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Wicke, Peter. »Jazz, Rock und Popmusik«. *Volks- und Popularmusik in Europa*. Hg. Doris Stockmann. Laaber: Laaber-Verlag, 1992. 445–477.
Wicke, Peter, Kai-Erik und Wieland Ziegenrücker. *Handbuch der populären Musik. Rock, Pop, Jazz, World Music.* 3. Aufl. Zürich: Atlantis Musikbuch-Verlag, 1997.
Wiggins, David. *Sameness and Substance Renewed*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2001.
Wolterstorff, Nicholas. *Works and Worlds of Art.* Oxford: Clarendon Press, 1980.
Zipfel, Frank. »Lyrik und Fiktion«. *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*. Hg. Dieter Lamping. Stuttgart: Metzler, 2011. 162–166.

Discographie

Brown, James. »Get Up (I Feel Like Being a) Sex Machine«. Musik und Text von James Brown, Bobby Byrd und Ron Lenhof. *Sex Machine*. LP. King, 1970a.
Brown, James: *Super Bad (Part 1–3)*. Musik und Text von James Brown. Single (A- und B-Seite). King, 1970b.
Cash, Johnny und June Carter. *Jackson*. Musik und Text von Billy Edd Wheeler und Jerry Leiber (alias Gaby Rodgers). Single. Columbia, 1967.
Celentano, Adriano. *Pitagora*. Text und Musik von Luciano Beretta und Piero Soffici. Single. Jolly J, 1960.
Gaye, Marvin. »What's Going On?« Musik und Text von Al Cleveland, Donny Hathaway, Marvin Gaye und Renaldo Benson. *What's Going On*. LP. Tamla Records, 1971.
Glitter, Gary. »Rock and Roll Part 2.« Musik und Text von Gary Glitter und Mike Leander. B-Seite zu *Rock and Roll Part 1*. Single. Bell Records, 1972.
Lindenberg, Udo. »Jonny Controletti«. Musik und Text von Udo Lindenberg. *Ball Pompös*. LP. Telefunken, 1974.
Piccolo, Steve. »I Don't Want to Join a Cult«. Musik und Text von Steve Piccolo. *Domestic Exile*. LP. Materiali Sonori, 1982
Quatro, Suzy. »48 Crash«. Musik und Text von Nicky Chinn und Mike Chapman. *Suzy Quatro*. LP. Electrola, 1973.
Ramones. »Teenage Lobotomy«. Musik und Text von Ramones. *Rocket to Russia*. LP. Sire, 1977.
Spittin' Teeth. »Destruction«. Musik und Text von Spittin' Teeth. *The Siren* (Kompilation). LP. Posh Boy, 1980.
The Sweet. »Co-Co«. Musik und Text von Nicky Chinn und Mike Chapman. *Funny How Sweet Co-Co Can Be*. LP. RCA, 1971.
Tocotronic. »This Boy is Tocotronic«. Musik von Tocotronic, Text von Dirk von Lowtzow. *Tocotronic*. CD. L'âge d'or, 2002.
van Dannen, Funny: »Schilddrüsenunterfunktion«. Text und Musik von Funny van Dannen. *Groooveman*. CD. Trikont, 2002.
Zappa, Frank »Bobby Brown (Goes Down)«. Musik und Text von Frank Zappa. *Sheik Yerbouti*. Doppel-LP. CBS, 1979.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Gaby Pailer

Poetin und Gegenstand der Poesie

Adressantenmarkierung bei Margaretha Susanna von Kuntsch (1654–1717)

Unter den Trauergedichten, die die Altenburger Poetin Margaretha Susanna von Kuntsch (1651–1717) dem Verlust ihrer zahlreichen Kinder widmete, wurde früh schon dem ihrem Sohn Chrisander zugeigneten besondere Aufmerksamkeit zuteil. Erstmals in der Lyrik-Anthologie *Deutsche Dichterinnen vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart* in Erinnerung gerufen (Brinker-Gabler 1978, 104–105), erschien es neu im Rahmen der kommentierten Werkausgabe der Gedichte und Briefe von Kuntsch und Autorinnen ihres Umkreises (Carrdus 2004, 125–126). Die Ode »Als gleiches Unglück mit dem fünftgebornen Söhnlein/ dem kleinen *Chrisander*, oder C. K. den 22. *November* 1686. durch GOttes Verhängniß sich begab« ruft das antike Mythologem der Opferung Iphigenies auf, im Schmerz des Agamemnon über den Verlust der Tochter, den der Künstler Timantes nicht ins Bild zu fassen vermag. Dem setzt das Gedicht eine Adressantenmarkierung[1] entgegen, die die Frage der künstlerischen Gestaltbarkeit elterlicher Trauer von Bild auf Schrift und der väterlichen auf eine mütterliche Perspektive verschiebt. Drei Aspekte sollen im folgenden Beitrag in den Blick genommen werden: (1) In welcher Form ist der Adressant als lyrische Persona markiert, und wie äußert sich diese zum kognitiven und emotionalen Erlebnis von Elternliebe und -trauer? (2) Welche Bedeutung kommt dem Aufrufen bzw. der Ekphrasis des Iphigenien-Mythologems zu? Welche Form von Performativität ergibt sich hinsichtlich seiner überwiegend dramatisch-operatisch-theatralen Aktualisierung in der Frühen Neuzeit und Klassik? (3) Und schließlich: Welche Form der Autopoiesis generiert das Zusammenspiel von Äußerungen der lyrischen Persona gegenüber der Autorfunktion Kuntschs, vor allem auch im Epochenzusammenhang des Barock und hinsichtlich übergeordneter Fragestellungen zu *gender* und Autorschaft?

1 Lyrikologisch betrachtet, gilt die Bezeichnung ›lyrisches Ich‹ als inadäquat. Der Terminus selbst sei zum »Sinnbild einer Krise« (Brehm 2013, 14) geworden, ähnlich der Erzählkrise, die im literaturwissenschaftlichen Allgemeinverständnis um 1900 einsetzt. Es gehe darum, sich von Vorannahmen über das vermeintliche »Wesen des lyrischen Ich« zu lösen und sich stattdessen »auf den Gebrauch der sprachlichen Mittel« zu konzentrieren (Burdorf 1997, 193). Vorgeschlagen wurde etwa »Sprechinstanz« (Petzold 2012, Kap. 5). Für das hier untersuchte Gedicht schließe ich mich der von Zymner (2009, 2013) vorgeschlagenen Terminologie an.

Open Access. © 2019 Gaby Pailer, publiziert von De Gruyter. BY-NC-ND Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110520521-014
Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

1 Lyrische Persona

> Ob im aristotelischen Sinne als Mimesis verstanden oder im rhetorischen Sinne als Rede basiert die Lyrik der Renaissance auf Abbildung von Affekten, die ein *docere* (durch einfaches Erzählen oder Beschreiben), *delectare* oder *movere* zum Ziel hat. [...] Demgegenüber beruht die Lyrik des Barock auf einer fundamental anderen Konzeption von Rhetorik, die sich vor allem, wenn auch recht selektiv, an der *Rhetorik* des Aristoteles orientiert. Rede ist demnach in erster Linie scharfsinnige Argumentation (*argutia*), sprachlich-stilistische Ostentation (tendenziell hoher Stil oder Kumulation von Figuren des mittleren Stils wie Parallelismen und Antithesen) oder pointiert geistreiche Formulierung (*acutum*). (Pensenstadler 2011, 349, Hervorhebungen im Original)

Dieses kurzgefasste *Handbuch*-Wissen zu prinzipiellen Lyrik-Strategien in Renaissance und Barock eignet sich gut, um Kuntschs Gedicht in den Kontext der Barock-Lyrik einzuordnen. Es handelt sich um eine siebenstrophige Ode, die in einer klassisch-rhetorischen Argumentationsstruktur aufgebaut ist. Auf jeweils zwei Strophen *These* folgt eine Strophe *Antithese*, die siebte Strophe formuliert eine *Conclusio*. Zum besseren Überblick sei das Gedicht tabellarisch wiedergegeben, mit Strophennummerierung (linke Spalte) und analysierenden Notizen (rechte Spalte):

	Text	Notizen
	Als gleiches Unglück mit dem fünftgebornen Söhnlein / dem kleinen *Chrisander*, oder *C. K.* den *22. November 1686*. durch GOttes Verhängniß sich begab.	*Titel* / Benennt Ereignis und Anlass
1	Alß dort *Timantes* Agamemnons Schmertz / Da Iphigenien man opfern wolte / Und wie sein Vater Hertz sich drob gequälet / bilden solte / Da zog er einen Flohr Desselben Antlitz vor.	*These* / Evoziert Agamemnons Schmerz über den Verlust Iphigenies
2	Und zeigte damit an / Es könne seinem Pinsel nicht gelingen / Wie kläglich er gethan / Recht lebhafft durch die Farben rauß zu bringen. Warum? der Hertzens=Stoß Sey gar zu starck und groß.	*These* / Evoziert Timantes' Unfähigkeit, diesen Schmerz bildlich darzustellen

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

3	Was ist ein einzig mahl / Man stelle Agamemnon mich entgegen / Mich/ der des Würgers Stahl Das neunte Kind hat müssen nun erlegen / Indem worauf mit Lust Ich hofft / ins Grab gemust.	*Antithese* / Lyrische Persona positioniert sich gegenüber Agamemnon als Vater; statt des Verlusts eines Kindes wird der des 9. Kindes betont.
4	Zwung ein so tapfrer Held / Ein König der gewohnet zu regieren / Der damahls wolt ins Feld Ein Kriegs=Heer gegen seine Feinde führen / Durch sein sonst tapfres Hertz Nicht einen solchen Schmerz?	*These* / Agamemnon, König und Kriegsheld, machtlos gegenüber solchem Schmerz.
5	Ja traut der Künstler sich Nicht zu / da er sonst künstlich war in schilden / Durch seines Pinsels Strich Der Eltern Schmerz bey Kinder Tod zu bilden / Daß er vielmehr verdeckt / Was ihre Seel erschreckt /	*These* / Künstler, der anderweitig Elternschmerz kunstvoll gestaltet, verdeckt hier den Schmerz durch einen Schleier.
6	Wer giebet mir den Muth/ Wer will mir meine Feder künstlich schärffen / Wie jetzo wall't mein Blut / Auf dieses Blatt mit Worten zu entwerfen / Die ich ein Weib nur bin / Ach! hier erstarrt mein Sinn.	*Antithese* / Lyrische Persona fragt, wer ihr Mut und künstlerisches Instrument gibt; als Frau versagt ihr der Verstand.
7	Die Hand erzittert mir/ Die Feder will mir ihren Dienst versagen / Es schüttert das Papier / Und kann die Schmerzens=Worte nicht ertragen / Drumm zeuge stummes Leyd Von meiner Traurigkeit!	*Conclusio* / Scheitern der Schreibhand (Körper), Feder (Werkzeug) und des Papiers (Medium); Unsagbarkeitstopos.

In Kuntschs Gesamtœuvre, einer vierteiligen, von der Autorin selbst angeordneten, jedoch nicht für den Druck autorisierten Sammlung[2], stellt diese Ode eine Besonderheit dar, jedenfalls innerhalb der zweiten Abteilung, den Trauergedichten. Hier überwiegt sonst die Form der Elegie, im Wechsel mit Sonetten und Madrigalen. Eine besondere Stellung kommt diesem Gedicht aber vor allem

2 Vgl. Carrdus 2004, Einleitung. 21–57.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

zu, weil der Anlass der Dichtung, der Verlust des neunten Kindes der Autorin, nur im Titel (dem Paratext also) apostrophiert wird, während die sieben Strophen einen allegorischen Bildzusammenhang evozieren, zu dem die lyrische Persona Position bezieht. Deren Äußerungen zu kognitiven und emotionalen Vorgängen untersuche ich mit Blick auf Simone Winkos Arbeit zu Emotionsmetaphern in Gedichten. Zwei Typen der Verbindung zwischen dem bildlichen Ausdruck und der bezeichneten Emotion führt sie an, von denen bei Kuntsch der erste, metonymische Typus, erkennbar wird. Winko gibt Beispiele zu den Emotionen ›Liebe‹ und ›Trauer‹, bei denen das Gefühlserlebnis durch dessen körperliche Folge oder Begleiterscheinung, also metonymisch, verbildlicht wird:

> Die metaphorischen Wendungen nach dem Modell ›Liebe ist Hitze‹, über die unsere Sprache verfügt – etwa in »glühen« oder »verbrennen« vor Liebe –, beziehen sich auf die physiologische Annahme, dass der Zustand des Verliebtseins mit gesteigerten Körperfunktionen und höherer Körpertemperatur einhergeht. Für die Emotion ›Trauer‹ sind solche Modelle mit Bezug auf körperliche Ausdrucksmerkmale besonders häufig, etwa das Modell ›Trauer ist Schwere‹, ausgedrückt in sprachlichen Formulierungen wie ›schweres Herz‹ oder ›bedrücktes Gemüt‹, oder das Modell ›Trauer ist Kälte‹, das sich ebenfalls auf ein physiologisches Moment der Trauer, die herabgesetzte Körpertemperatur bezieht. (Winko 2006, 20)

In Kuntschs Gedicht äußert sich die lyrische Persona in den antithetischen Strophen 3 und 6 sowie in der letzten Strophe. In Strophe 3 positioniert sie sich zunächst indirekt und passivisch in einer Verschränkung von Indefinit- und Akkusativpronomen (»Man stelle Agamemnon mich entgegen«), gefolgt von einer emphatischen Wiederholung und einem doppelsinnigen Relativanschluss (»Mich/ der des Würgers Stahl das neunte Kind hat müssen nun erlegen«). Diesen kann man entweder aktivisch als maskulines Nominativpronomen verstehen und als die übergreifende Norm *gender*-indifferenter ›Elternliebe‹ deuten (im Sinne von: ›der dem Tod das neunte Kind opfern musste‹), oder aber passivisch als feminines Dativpronomen, ›Mutterliebe‹ konnotierend (im Sinne von: ›der der Todesengel nun das neunte Kind nehmen musste‹). Rhetorisch umklammert wird dies mit Angaben zur quantitativen Steigerung des erlittenen Verlustes (»ein einzig mahl« versus »Das neunte Kind«). Ein Gefühlserlebnis, das sich als identifikatorischer ›Todeswunsch‹ (im Nominativ), sich mit dem verlorenen Kind im Grab zu vereinen, bezeichnen lässt, wird erst in den beiden letzten Versen ins Bild gesetzt: »Indem worauf mit Lust/ | Ich hofft/ ins Grab gemust«.[3] Strophe 6 steigert die Emotionsmetaphorik, indem einem Gefühlserlebnis der ›Aufgewühltheit‹ (»Wie jetzo

3 In Carrdus' Edition fungiert der Schrägstrich als historisches Interpunktionszeichen, daher werden Versumbrüche im folgenden durch geraden Strich gekennzeichnet: |.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

wall't mein Blut«) in bildlicher Antithese das ›Erfrieren‹ des Verstandes (»Ach! hier erstarrt mein Sinn«) entgegengesetzt wird. Dabei geht es um den Versuch, für die Emotion einen schriftlichen Ausdruck zu finden. Die lyrische Persona äußert sich weiterhin indirekt in Form von Personal- und Possessivpronomina (»mir«, »mir«, »mein«, »mein«), in dieser Strophe aber auch – zum zweiten Mal – in der ersten Person und als Frau: »Die ich ein Weib nur bin«.

Während in den antithetischen Strophen 3 und 6 also eine Umstellung von rhetorischer Argumentation auf Emotionsmetaphorik erfolgt und in einem Konflikt von kognitiven und emotionalen Erlebnissen mündet, wird die Beziehung zwischen Gefühlserlebnis und bildlichem Ausdruck in der *Conclusio* zur vollständigen Metonymie. Bei weiterhin indirekter Selbstäußerung der lyrischen Persona (»mir«, »mir«, »meiner«) wird nun eine Bildfolge entworfen, die das Scheitern der Körperlichkeit geradezu szenisch vorstellt: »Die Hand erzittert mir | Die Feder will mir ihren Dienst versagen | Es schüttert das Papier | Und kann die Schmerzens=Worte nicht ertragen«. In Bewegungsmetaphern der sich verselbständigenden Materialität wird das Versagen von Schreibhand (Körper), Feder (Werkzeug) und Papier (Medium) bildlich evoziert. Die kurzen paargereimten Schlussverse: »Drumm zeuge stummes Leyd | Von meiner Traurigkeit!« lassen sich rhetorisch als Topos der Unsagbarkeit, ironisch als Gestus des Verstummens angesichts bereits erfolgter Äußerung, aber zugleich auch als Emotionsausdruck und Intensivierungsgeste deuten, insofern der persönlichen Trauer kein lautes Lamento, sondern stumme Anteilnahme gebührt. Damit repliziert die *Conclusio* auf die Metapher des Schleiers im Timantes-Gemälde, indem unsicher wird, ob die lyrische Persona tatsächlich gesprochen, oder ob die Schreibhand diese Worte lediglich stumm notiert hat.

2 Ekphrasis

> Over four generations the House of Atreus has managed to steal two golden animals, to clock up an incestuous rape, a fratricide, a near-parricide, a mariticide, and a matricide, and to kill and eat six boys. As for Iphigenia, she has been betrayed by her father Agamemnon, summoned to the port town of Aulis on the pretext of a wedding, and taken to be sacrificed to the goddess Artemis in exchange for fair winds for the Greek fleet to sail to war with Troy. (Linton 2008b, 43)

Im von Kuntsch aufgerufenen Mythologem geht es um nichts Geringeres als den Atridenfluch, dessen serielle innerfamiliäre Gewalttaten Anna Linton griffig komprimiert. Iphigenies designierte Opferung und wundersame Rettung stehen im größeren Zusammenhang mythisch begründeter ›tödlicher Familienbande‹,

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

anhand derer Facetten des antiken ›Geschlechterfluchs‹ anschaulich werden. Dreifach ist der Wortsinn des deutschen Nomens ›Geschlecht‹, indem es Sexualbestimmung, grammatisches Genus und Generation konnotieren kann. Denkvorstellungen, wie sie Judith Butler sukzessive entwickelt hat, stehen in auffälliger Analogie hierzu: Die kulturgeschichtlich reiterierte heterosexuelle Norm, das binäre und hierarchische Konzept zweier Geschlechter, weist Butler als problematisch aus, indem sie sich erstens auf *gender* als soziokultureller und rhetorischer Zuweisung von Geschlechterrollen (Butler 1990), zweitens auf *body* als körperlicher Materialisierung solcher Rollenzuweisungen (Butler 1993), und drittens – im Rückgriff auf philosophische und psychologische Denkmodelle des Antigone-Ödipus-Komplexes – auf *kinship*, das heißt Verwandtschaftsmodelle bezieht, die diese Norm ›durchqueren‹ (Butler 2000).

In Kuntschs Ode unternehmen die Strophen 1, 2, 4 und 5 eine Ekphrase der antiken Szene. Bildlich evoziert wird dabei nicht die Opferung der Iphigenie in Aulis selbst, sondern, in rhetorischer Verklammerung der ersten beiden Strophen, zum einen Timantes' Auftrag, die Herzensqual Agamemnons ob der Opferung seiner Tochter bildlich darzustellen, zum zweiten sein Scheitern und Verdecken des Gesichts (»Da zog er einen Flohr | Desselben Antlitz vor«), und abschließend die rhetorische Frage- und Antwort-Struktur zur Begründung der überdimensionalen Größe und Wucht der Emotion (»Warum? der Hertzens=Stoß | Sey gar zu starck und groß«). In den Strophen 4 und 5 werden beide Figuren – nicht rhetorisch verklammert, sondern in Reihung – erneut besprochen, nun in Bezug auf ihre Fähigkeiten und Funktionen in Relation zur Opferungsszene: Agamemnon als König und Kriegsherr, von dem man entsprechenden Mut erwarten kann; Timantes als geübter Künstler, dessen Pinsel noch nie, auch nicht vor vergleichbaren Aufgaben, versagt hat.

Die Ekphrase stellt also ein bekanntes Bildmotiv ins Zentrum (Opferung der Iphigenie in Aulis), schiebt aber die Imago des Umgangs mit diesem Bildmotiv vor die Abbildung selbst. Timantes' bildnerische Darstellung ist ja nicht allein deshalb berühmt, weil sie den Schmerz verschleiert, sondern weil das Bild dieser Verschleierung selbst nicht erhalten und nur in Beschreibungen überliefert ist. In seiner Theorie zu bildlicher und schriftlicher Darstellung, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766) wird Gotthold Ephraim Lessing gleichfalls Timantes als Beispiel anführen. Susan Gustafson, die Lessings Ästhetik und Dramenpoetik vor dem Hintergrund Kristeva'scher Psychoanalyse untersucht, stellt fest: »The Laocoon statue is the quintessential metaphor of the process of male narcissistic subjectivity and the aesthetics of abjection that structures Lessing's domestic tragedies.« (Gustafson 1995, 119). Ihrer Lesart Lessings zufolge, verweigert Timantes die bildnerische Wiedergabe des Widerwärtigen (*abject*) und unterdrückt im Akt der Verschleierung das Opfer der Iphigenie selbst, was einer

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Verdrängung der mütterlich-semiotischen Chora aus dem Symbolischen gleichkommt (Gustafson 1995, 69–70).

Auch in Kuntschs Gedicht ist die Metapher des ›Flors‹ für den Schleier der Kunst bedeutend, allerdings erfolgt eine metonymische Verschiebung der Opferungsszene auf deren gescheiterte Darstellung selbst, sodass das Bild hinter dem Schleier ins Zentrum des Interesses rückt. Der bereits zitierte doppelsinnige Relativanschluss: »Mich/ der des Würgers Stahl das neunte Kind hat müssen nun erlegen«, ruft zum einen das aktive, elterlich akzeptierte Opfer des eigenen Kindes (wie es Agamemnon legendär vollzieht), und zum anderen den mütterlich passiven Verlust einer Mehrzahl von Kindern auf (wie ihn die Autorin Kuntsch erlitten hat).

Eine bekannte Ballade, in der (möglicherweise in Nachfolge Lessings) die Metapher des ›Flors‹ eine prominente Rolle einnehmen wird, ist Friedrich Schillers *Das verschleierte Bild zu Sais* (1795), in dem ein jugendlicher Dichter die Initiation in die Welt des Wissens anstrebt, die »dünne Scheidewand«, bzw. »diesen Flor« vor dem Bildnis heimlich hebt und dabei umkommt (Schiller 1943, 152–154).[4] Zwei männlichen Protagonisten, dem Jüngling und dem Hierophanten, stehen zwei weibliche Abstrakta gegenüber, »die Gottheit« und »die Wahrheit«. Dadurch wird das Thema des Gedichtes, der Erwerb von Wissen und Kunstverstand, als ein Eintreten in die symbolische Ordnung dargestellt um den Preis der Verschleierung bzw. Verdrängung einer vorkulturellen oder vorsprachlichen Sphäre, die man mit Kristeva als das ›Mütterlich-Semiotische‹ deuten könnte.

Als »ekphratische[s] Bildgedicht« (Ernst 2011, 192) gelesen, folgt Kuntschs Gedicht insgesamt dem Strukturmuster des Emblems (als einer barocken Hybridform aus Bild und Schrift). Der Titel des Gedichts, der den traurigen biographischen Anlass benennt, fungiert als *Inscriptio*, die Evokation und Diskussion des Bildzusammenhanges in den Strophen 1 bis 6 als *Pictura*, und die siebte Strophe als *Subscriptio*. Gerade aber die letzte Strophe, in der die Situation der Autorin selbst, das entfaltete Argument synthetisierend, ins Spiel kommt und daher einen Bezug auf die *Inscriptio* herstellt, eröffnet eine weitere Dimension: die der Performativität.

Das Iphigenien-Mythologem ist prominenter Dramen- und Opernstoff in der Frühen Neuzeit und Klassik, und wird – wie andere antike Mythen – im Rahmen theatraler Aufführungen gelegentlich auch komisiert.[5] Zwei Versionen seien kurz

4 Aufmerksam wurde ich auf diesen Zusammenhang durch den Vortrag von Klaus Dicke: »›des Wissens brennende Begier‹. Wissenschaft in Schillers ›Das verschleierte Bild zu Sais‹«, anlässlich der Schillertage in Jena, am 5. November 2016.

5 Vgl. Pailer 2003; Linton 2008b; sowie Strohm 2016, 34, der darauf hinweist, dass im barocken

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

skizziert, deren Hybridisierungsstrategien mit höfischer Festlichkeit (dem Anlass der Dichtung) verbunden sind: Linton erwähnt ein Singspiel von Herzog Anton Ulrich von 1661, das den Iphigenienstoff in eine »comedy of errors« verwandelt, »adding a fool, a wicked seducer, and a complicated love-pentagon, and by providing the typical happy ending: Iphigenia is betrothed to Orestes' friend Pylades« (Linton 2008b, 47). Ein weiteres Beispiel bildet Matthias Verazis *Iphigenia in Tauris. Ein musicalisches Schauspiel welches auf Höchst beglücktem Hohen Nahmens-Tag Ihro Churfürstl. Durchleucht zu Pfaltz aus Befehl Ihrer Durchleucht der Frauen Churfürstin an dem Chur-Pfältzischen Hoffe aufgeführet worden, im Jahre 1764*, in dem – vermutlich im Auftrags- und Widmungszusammenhang für eine Landesfürstin – Iphigenie als mutterorientierte Figur auftritt, der sich die Freundin Tomiris zugesellt. Die Konfliktstruktur ist aufklärerischen Werten verpflichtet (keine metaphysische Deus-ex-machina Lösung; Rettung Iphigenies durch ihre Mutter); die tauridische Freundin Tomiris gewinnt am Ende, unterstützt durch das Volk, ihren rechtmäßigen Thron zurück, während der Usurpator Toantes auf ihr Angebot, sie zu heiraten und die Herrschaft zu teilen, nicht eingeht, sondern in einem Flammenfanal untergeht (vgl. Pailer 2003, 120–122). An diesem Schauspieltext lässt sich sehr schön ablesen, wie die barocke Theatralik der Affektsteuerung bis weit ins achtzehnten Jahrhundert hineinwirkt und seltsam verschmilzt mit frühneuzeitlichen dramaturgischen Vorstellungen.

Auf Stoff- und Motivebene ergibt sich also bereits eine Affinität zwischen Lyrik und Dramatik. Hinzu kommt, dass Kuntschs Gedicht nicht die in der Lyrik irreführenderweise als dominierend angenommene ›Einzelrede‹ darstellt (vgl. Zymner 2009, 171). Als ›Wechselrede‹ begreifen lässt es sich im Sinne eines ›dramatischen Monologs‹, wie ihn Manfred Pfister geltend macht. Anhand des Gedichtes »This Living Hand« von John Keats (um 1819) behandelt er Aspekte der Performativität im Medium der Lyrik am Beispiel des metaphorischen Dialogs zwischen lyrischer Persona und Schreibhand (vgl. Pfister 2005, 207–210).

Kuntschs emblematische Struktur von *Inscriptio – Pictura – Subscriptio* lässt sich daher auch als das Eröffnen eines »performativen Raum[es]« deuten, der metaphorischen Bezug auf barocke Theaterpraxis als »Affektmaschine« (Fischer-Lichte 2016) zu nehmen scheint: Die *Inscriptio* eröffnet gewissermaßen die (Reflexions-)Bühne, auf der der Mythos als (Bühnen-)Bild evoziert und von der lyrischen Stimme als ›Protagonistin‹ präsentiert wird. Erkennbar wird eine prinzipielle ›Dreiaktigkeit‹ von Exposition (Strophen 1–3), Steigerung (Strophen 4–6) und Katastrophe (Strophe 7), wobei in der letzten Strophe der lyrischen Persona

Theater je nach Aufführungszusammenhang zuweilen »überlieferte[ ] tragische[ ] Fabeln [...] zugunsten des festlichen Anlasses mit einem glücklichen Ausgang versehen wurden«.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

die Stimme versagt, was sie zur machtlosen Zuschauerin der eigenen Vorstellung werden lässt. Die *Subscriptio* inszeniert eine kathartische Reaktion, die sich als dynamisches und beschleunigendes Eindringen der Affekte in den Schreibakt äußert, im übertragenen Sinn als ›Wechselrede‹ zwischen lyrischer Persona und Schreibhand.

Zur Frage der Performativität von Kuntschs übergeordneter Gedichtsammlung sei erwähnt, dass diese auch eine kurze Operette enthält, die einem höfischen Festanlass gewidmet ist. Die Inaugurationsfeier für Herzog Friedrich I. bedenkt sie mit der literarischen Inszenierung eines allegorischen Spiels, betitelt »*Megarnie* in einer kleinen *Operette* auf eine gewisse curieuse Masquerade eines grossen Hofes« (Carrdus 2004, 214–216), in welchem die Königin Megarnie ihren drei Töchtern Chassione, Nithurgis und Amnisie ihr Land zu drei qualitativen Teilen vermacht: Die älteste erhält Gold- und Silberminen, die mittlere Berg-, Wald- und Landwirtschaft, und die jüngste Jagd, Fischerei und Nutztierhaltung. Auf die dreigeteilte männliche Herrschaft, die 1680 in Altenburg anbricht, entwirft sie also die Allegorie einer weiblichen Regentschaft und Erbfolge.[6]

Dies bringt mich zurück zum Gedicht und der Bedeutung seiner Performativität für die Bearbeitung des ›Geschlechterfluchs‹, den man in Anlehnung an Butler als perfides Zusammenspiel von *gender*, *sex* und *kinship* zur Perpetuierung einer heterosexuellen Norm fassen kann. Flankierend lässt sich Kristevas psychoanalytisches Modell ins Spiel bringen, wie es Gustafson an Lessings Schriften anlegt und wie es auch für Schillers »Bild zu Sais« geltend gemacht werden kann. Kuntschs Position als Frau und Autorin (*Inscriptio* und *Subscriptio*) wird in Gestalt einer lyrischen Persona inszeniert, welche zugleich die verdrängte mütterlich-semiotische Sphäre repräsentiert und die sich nur zweimal im Nominativ und geschlechtlich markiert als »Ich« (Strophe 3) bzw. »ich« (Strophe 6) präsentiert. Die *Pictura* evoziert insgesamt die geopferte, nicht die gerettete Iphigenie. Kuntsch zitiert den Moment des Kindesverlusts als identifikatorischen Todeswunsch und als Erlebnis des persönlichen Erstarrens und Verstummens. Im Unterschied dazu brandmarkt sie die Glorifizierung von Agamemnons Vaterschmerz über den ihm

6 Vgl. hierzu Carrdus 2004, 26. Allegorische Dramatik der Frühen Neuzeit, die Fürstinnen ins Zentrum setzt, wäre anhand weiterer Autorinnen zu untersuchen. Für den Aufklärungszusammenhang sei hingewiesen auf Luise Adelgunde Victorie Gottscheds *Der beste Fürst* (1755), in dem Allegorien der Staatskunst und Menschenliebe darüber in einen Wettstreit treten, wie ein weiser Fürst beschaffen sein müsse. Gewidmet ist das Stück der Regentin Johanna Elisabeth, verwitweter Fürstin von Anhalt-Zerbst, die am Ende als ideale Fürst*in* apostrophiert wird. Vgl. hierzu Pailer 2006, 174–175. Ein weiteres bemerkenswertes Gedicht Kuntschs zum Diskurs von *gender* und Herrschaft ist »An einen guten Freund/ welcher mit der Königin Anna Exempel der Weiber Unbeständigkeit beweisen wollte« (Carrdus 2004, 223–224; Brinker-Gabler 1978, 116–118).

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

befohlenen ›Kindsmord‹ im Dienste seiner öffentlich-politischen, kriegstreibenden Handlungsfähigkeit – dem ›Gesetz des Vaters‹ gehorchend.[7] Ihre Perspektive ist die der Klytemnästra, der das Kind unter dem Vorwand, sie nicht zum Schlacht-, sondern zum Traualtar zu führen, genommen worden ist.[8]

3 Autopoiesis

Vorrede an die liebsten Ihrigen
Hierin hat Sylvie ihr Tichter=Werck geschrieben /
Und niemand es geweyht / als etwan ihren Lieben /
Dies treu mit ihr gemeint: Die Welt ist voll Gefahr /
Und wer vor viele schreibt / stellt zum Gespött sich dar.
(Carrdus 2004, 69)

Die gereimte *Vorrede* Margaretha Susanna von Kuntschs alias »Sylvie« repräsentiert eine Autorposition, die zum einen eine selbstbewusste Auffassung ihres »Tichter=Werck[s]« formuliert, zum anderen aber eine Grenze zwischen persönlichem Umfeld und breiterer Öffentlichkeit zieht. Wie anhand der vorangehenden Analyse deutlich werden sollte, übernimmt in ihrer Ode die lyrische Persona die Funktion einer ›Protagonistin‹, die zur ekphratischen *Pictura* Position bezieht, umrahmt von einer *Inscriptio*, die den traurigen Anlass der Dichtung, und einer *Subscriptio*, die im performativen Sinn die Katastrophe – den Fügungsbruch – markiert. Auf diesen Befund möchte ich nun vor dem Hintergrund größerer Produktions- und Rezeptionszusammenhänge und literaturgeschichtlicher Wertungsprozesse reflektieren.

In seiner Grundlagenstudie Das *Projekt der deutschen Literaturgeschichte* untersucht Jürgen Fohrmann aus systemtheoretischer Sicht den im frühen neunzehnten Jahrhundert einsetzenden Wechsel von einem enzyklopädischen Sammeln zu einer teleologischen Ausrichtung, die sich entlang von Parametern der Nationwerdung bewegt und mit Klassen- wie Gender-Stereotypen einhergeht (Fohrmann 1989, Kap. 2, 69–130). Die Kunstperiode um 1800 bildet hier einen

7 Zur Verschränkung moderner Kriegsphilosophie mit dem Agamemnon-Mythos am Beispiel von Wilhelm von Humboldts Schriften über die Leipziger Völkerschlacht vgl. weiterführend Felix Saure 2011, 76–78.

8 In Linton 2008b finden sich grundsätzlich wertvolle Hinweise auf die Verschränkung von Kindsmord und Kindesopferung, die in Bezug auf das Geschlecht der Täter bemerkenswert sind (Frauen sind Kindsmörderinnen, Männer opfern ihre Kinder), sowie Überlegungen zur doppelten Kodierung des Altars als Schlacht- oder Traualtar für weibliche Opfer.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Höhepunkt, im Allgemeinwissen repräsentiert das Viergestirn Herder, Wieland, Goethe und Schiller (in der Reihenfolge ihrer Ankunft in Weimar) die Vorstellung deutschsprachiger ›Klassik‹, die, wie die Nation selbst, gegenüber anderen europäischen Nationalkulturen, verspätet einsetzt. Um dieses monolithische Bild aufzubrechen, schlägt Simon Richter in einer Arbeit über Wilhelm von Humboldt und Caroline von Wolzogen eine Betrachtungsweise vor, die er als »Hetero-Classicism« bezeichnet, und bei der Klassik als Möglichkeitsraum des Spiels mit stereotypen Vorstellungen, insbesondere zu den ›Geschlechterbeziehungen‹ der Zeit erscheint (Richter 2012). Der Blick auf die weniger bekannten, als zweitreihig und ›heteronom‹ klassifizierten, Werke eröffnet zugleich eine neue Perspektive auf kanonisierte, bzw. als ›autonom‹ wahrgenommene Werke.

Das Präfix ›hetero‹ verweist vermutlich nicht zufällig auf den literaturgeschichtlichen Diskurs einer Umstellung von prinzipiell ›heteronomer‹ (also zweckgebundener) auf ›autonome‹ (also zweckfreie) Literaturproduktion, die mit der Herausbildung einer modernen Ästhetik im Zeitalter des philosophischen Idealismus (Baumgarten, Kant, Fichte, Hegel) zusammenfällt. Wie Renate von Heydebrand und Simone Winko anhand des Epochendiskurses des Barock aufzeigen, wurden von dem kulturellen Wissen um die unterschiedlichen Kontexte und Verfasstheiten der Literaturproduktion in den Zeiträumen 1600–1700 (gesteuert durch Rhetorik-Vorgaben) und um 1800 (nun zunehmend durch Ästhetik-Vorstellungen) Prozesse der Wertung und Kanonbildung historisch beeinflusst (Heydebrand und Winko 1996, Kap. 2). Irreführend ist indes die Vorstellung, Texte selbst seien ›heteronom‹ oder ›autonom‹, die Frage ist vielmehr, wie, von wem, warum und ab welcher Zeit Texte als ›autonomieästhetisch‹ aufgefasst werden (Heydebrand und Winko 1996, 29). Bezogen auf den Bereich der lyrischen Dichtung wird in gewisser Analogie hierzu von einer historischen Ablösung funktionaler ›Gelegenheitsdichtung‹ durch funktionsfreie ›Erlebnisdichtung‹ ausgegangen (vgl. hierzu Zymner 2013, 9). In ihrer Studie über *Parental Bereavement* bei Margaretha Susanna von Kuntsch und Paul Gerhardt plädiert Linton dafür, auch »Occasional poetry« als poetische Gebilde ernstzunehmen, dabei aber ihre heteronome Kontextuierung und Disponiertheit gleichwohl im Auge zu behalten (Linton 2008a, 11–12).

Vorstellungen von Heteronomie und Autonomie prägen indes nicht nur Diskurse von ›Autorschaft‹, sondern auch von ›Werk‹. In seiner Grundlagenstudie zur *Werkpolitik* unternimmt es Steffen Martus, »Elemente zu einer Geschichte der Theorie und Praxis des Werks« zusammenzustellen, wobei er mit der »auch von Foucault genutzten Ambivalenz von Einzelwerk und Gesamtwerk« arbeitet (Martus 2007, 4) und sein Hauptinteresse auf die Schwelle zur ›autonomieästhetischen‹ Moderne richtet. Für die Barockzeit führt er Martin Opitz und den editorischen Umgang mit dessen *Teutschen Poemata* (1624) an, um »elementare Bedin-

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

gungen von Werkhaftigkeit in der Frühen Neuzeit zu verdeutlichen« (Martus 2007, 25), und schließt von den »negative[n] Bestimmungen des Werks in der rhetorischen Literaturkultur« auf Disparatheit und Heterogenität im Zusammenhang mit Optiz' ›Autorschaft‹:

> Das Paratextzeremoniell aus Widmungen, Vorreden und Texten anderer Autoren deutet darauf hin, daß das Werk kein selbstbestimmtes Ineinander von Teil und Ganzem sein soll; es bildet keine wie auch immer bestimmte Totalität, sondern präsentiert sich als Schnittstelle von überindividuellen literarischen, politischen und sozialen Fertigkeiten, von allgemein verfügbaren Normen und Interessen. Das Werk ist gerade aufgrund dieser Durchlässigkeit fürs Allgemeine in einen je besonderen Kommunikations- und Funktionszusammenhang eingeordnet, wobei Besonderheit nicht über Individualität erzielt wird. (Martus 2007, 26).

So verdienstvoll Martus' Studie für die Werkpolitik männlicher Autoren (Klopstock, Tieck, Goethe und George) auf dem Weg in die Moderne ist, so kurz greift sie in der Abgrenzung gegen eine ›Vormoderne‹, innerhalb derer »Paratextzeremonielle« als Indiz heteronom-rhetorischer Leitvorstellungen gewertet werden, so dass implizit Ausgrenzungen gerade auch weiblicher Modelle von Autorschaft erfolgen. Denn: Autoreferentialität in der Lyrik existiert seit der Antike (Müller-Zettelmann 2005, 125–128). Für das literarische Barock bildet Margaretha Susanna von Kuntsch das Beispiel einer Autorin, die den Begriff des »Tichter= Werck[s]« für sich beansprucht und zugleich definiert. In ihrer oben zitierten *Vorrede* entwirft sie sich als ›relative creature‹, wobei posthum schwer zu entscheiden ist (vielleicht aber auch nicht entschieden werden muss), ob dies eine Reverenz an geltende *gender*-Ordnungen darstellt oder als gewollter Gegenentwurf zur Normvorstellung männlicher Autorschaft gesetzt sein könnte. Deutbar wäre diese Autorinnen-Position als ein Modell ›heterologen‹ Sprechens, wie es Eva Kormann (in begrifflicher Anlehnung an Olejniczak 1996) für autobiographische Schriften, insbesondere von Autorinnen der Frühen Neuzeit geltend macht (Kormann 2004, 6). Gemeint sind hiermit literarische Äußerungsformen des Selbst, die sich über die Beschreibung seiner Beziehung zu anderen konstituieren. Bei Kuntsch äußert sich die lyrische Persona ›heterolog‹, indem das antike Mythologem in einer ekphratischen und emblematischen Präsentationsform aufgerufen wird, um die persönliche Trauer in das poetische und poetologische Thema der Gestaltbarkeit mütterlicher Trauer (entgegen väterlich kriegstreibender Politik) zu verwandeln.

Die Frage, ob Autorinnen aufgrund ihrer gesellschaftlich anderen Position als Frau auch anderen Werkvorstellungen folgen, scheint implizit in Carrdus' Neuausgabe von Kuntschs »weiblich werck« im Verbund mit siebzehn weiteren Autorinnen ihres Umfeldes durch. Sehr erhellend sind ihre einleitenden Aus-

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

führungen zur Umstellung von höfischer auf städtische Kultur in Altenburg und Kuntschs Position und Beteiligung daran. So wird dies Werk als Teil eines Kommunikationsnetzes vorgestellt und zugleich in seinem historischen Werkcharakter neu präsentiert:

> Wann Kuntsch sich mit der Verfertigung ihrer handschriftlichen Sammlung beschäftigte, ist nicht bekannt. Sie ist heute verschollen, wird aber von Willisch in seiner in Exemplaren von Kuntschs Leichenpredigt zusammengebundenen Lobschrift [...] eingehend beschrieben. Aus dieser Beschreibung geht hervor, dass Kuntschs veröffentlichter Gedichtband auf ihrer Handschrift basiert [...], und dass Christoph Gottlieb Stockmann den sprechenden Titel der Handschrift durch den neuen Titel *Fr. Susannen Margarethen von Kuntsch Sämmtliche Geist=und Weltliche Gedichte* [...] ersetzte und erst – leicht geändert – als Untertitel wiedergab. (Carrdus 2004, 44)

Der im Rahmen der »Leichenpredigt« (einer Art Gedenksammlung) Kuntschs überlieferte ursprüngliche Titel der verschollenen Handschrift lautet: »Einsame Zeitkürtzungen in Poetischen Wäldern und Feldern der Schäfferin Sylvie / abgetheilet in Vier Theile«; die vier Abteilungen umfassen: »Gottgeweiheter *Eichen=Wald* [...]« (geistliche Gedichte); »Düstrer *Cypressen=Wald* [...]« (Trauergedichte), »Das Blühende und grünende *Rosen=und Myrthen=Gebüsch* [...]« (Glückwunschgedichte), und »Die Mit allerhand Feld=Blumen und Kräutern bewachsene *Wiese* [...]« (vermischte Gedichte) (Carrdus 2004, 44). Obschon nicht mehr überprüfbar ist, inwieweit der historische Herausgeber von Kuntschs Gedichtsammlung Interpolationen und Emendationen vornahm, scheint sicher, dass Kuntsch eine selbstbewusste Vorstellung sowohl ihrer ›Autorschaft‹ als auch ihres ›Werks‹ besaß.[9] In Kuntschs Œuvre ließen sich mit Sicherheit weitere Spielarten der Adressanten- und Adressatenmarkierung ausfindig machen. Ihre Ode auf den Tod des kleinen Chrisander, in der eine lyrische Persona den Iphigenienmythos aufruft, um elterliche Trauer und ihre poetische Darstellbarkeit zu thematisieren, stellt jedenfalls eine beachtenswerte Form der ›Autopoiesis‹ dar.

9 Vgl. Carrdus 2005, 44–47 und 52–57. Kuntschs Gedichtband wurde posthum 1720 herausgegeben von Chistoph Gottlieb Stockmann, unter dem Titel: *Fr. Margarethen von Kuntsch Sämmtliche Geist= und weltliche Gedichte Nebst einer Vorrede von MENANTES*. Kuntschs handschriftliche Zusammenstellung und Anordnung der Gedichte in vier Abteilungen ist nicht erhalten, doch gibt es Hinweise, dass der Herausgeber dieser folgte.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Literaturverzeichnis

Brehm, Alexander. *›Lyrisches Ich‹. Begriff und Praxis*. Bielefeld: Aisthesis, 2013.

Brinker-Gabler, Gisela. *Deutsche Dichterinnen vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1978 [Neuausgabe Köln: Anaconda, 2007].

Butler, Judith. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. London: Routledge, 1990.

Butler, Judith. *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of »Sex«*. London: Routledge, 1993.

Butler, Judith. *Antigone's Claim. Kinship between Life and Death*. New York: Columbia Univ. Press, 2000.

Burdorf, Dieter. *Einführung in die Gedichtanalyse*. 2. Aufl., Stuttgart: Metzler, 1997.

Carrdus, Anna (Hg.). *Das »weiblich Werck« in der Residenzstadt Altenburg (1672–1720). Gedichte und Briefe von Margaretha Susanna von Kuntsch und Frauen aus ihrem Umkreis*. Hildesheim: Olms, 2004.

Ernst, Ulrich. »Lyrik und (bildende) Kunst«. *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*. Hg. Dieter Lamping. Stuttgart: Metzler, 2011. 192–203.

Fischer-Lichte, Erika. »Theater als Affektmaschine«. *Spettacolo barocco! Triumph des Theaters*. Hg. Andrea Sommer-Mathis, Daniela Franke und Rudi Risatti. Wien: Theatermuseum/ Michael Imhof Verlag, 2016. 16–25.

Fohrmann, Jürgen. *Das Projekt der deutschen Literaturgeschichte. Entstehung und Scheitern einer nationalen Poesiegeschichtsschreibung zwischen Humanismus und Deutschem Kaiserreich*. Stuttgart: Metzler, 1989.

Fronius, Helen und Anna Linton (Hg.). *Women and Death. Representations of Female Victims and Perpetrators in German Culture 1500–2000*. Rochester, NY: Camden House, 2008.

Gustafson, Susan E. *Absent Mothers and Orphaned Fathers. Narcissicm and Abjection in Lessing's Aesthetic and Dramatic Production*. Detroit: Wayne State Univ. Press, 1995.

Heydebrand, Renate von und Simone Winko. *Einführung in die Wertung von Literatur. Systematik Geschichte Legitimation*. Paderborn: Schöningh, 1996.

Kormann, Eva. *Ich, Welt und Gott. Autobiographik im 17. Jahrhundert*. Köln: Böhlau, 2004.

Kuntsch, Margaretha Susanna von. »Als gleiches Unglück mit dem fünftgebornen Söhnlein / dem kleinen *Chrisander*, oder C. K. den 22. *November* 1686. durch GOttes Verhängniß sich begab.« *Das »weiblich Werck« in der Residenzstadt Altenburg (1672–1720). Gedichte und Briefe von Margaretha Susanna von Kuntsch und Frauen aus ihrem Umkreis*. Hg. Anna Carrdus. Hildesheim: Olms, 2004. 125–126.

Linton, Anna. *Poetry and Parental Bereavement in Early Modern Lutheran Germany*. Oxford: Oxford Univ. Press, 2008a.

Linton, Anna. »Virgin Sacrifices: Iphigenia and Jephta's Daughter.« *Women and Death. Representations of Female Victims and Perpetrators in German Culture 1500–2000*. Hg. Helen Fronius und Anna Linton. Rochester, NY: Camden House, 2008b. 43–59.

Martus, Steffen. *Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George*. Berlin: de Gruyter 2007.

Müller-Zettelmann, Eva. »›A Frenzied Oscillation‹: Auto-Reflexivity in the Lyric«. *Theory into Poetry. New Approaches to the Lyric*. Hg. Eva Müller-Zettelmann und Margarete Rubik. Amsterdam: Rodopi, 2005. 125–145.

Oljeniczak, Verena. »Heterologie. Konturen frühneuzeitlichen Selbstseins jenseits von Autonomie und Heteronomie«. *LiLi* 26 (1996): 6–36.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Pailer, Gaby. »Männerfreundschaft, Frauenopfer und andere unerhörte Taten: Umschreibungen der tauridischen Iphigenie in deutschsprachigen Dramen des 18. Jahrhunderts.« *The Germanic Review* 78.2 (2003): 113–132.

Pailer, Gaby. »Cato und Cornelia. Das republikanische Rom als Aufklärungsmodell in den frühen Trauerspielen der Gottscheds.« *Diskurse der Aufklärung. Luise Adelgunde Victorie und Johann Christoph Gottsched*. Hg. Gabriele Ball, Helga Brandes und Catherine Goodmann. Wiesbaden: Harrassowitz 2006, 169–189.

Pensenstadler Franz. »Die Lyrik des Barock«. *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*. Hg. Dieter Lamping. Stuttgart: Metzler, 2011. 349–353.

Petzold, Jochen. *Sprechsituationen lyrischer Dichtung. Ein Beitrag zur Gattungstypologie.* Würzburg: Königshausen & Neumann, 2012.

Pfister, Manfred. *Das Drama. Theorie und Analyse*. München: Fink 1977.

Pfister, Manfred. »›As an unperfect actor on the stage‹: Notes Towards a Definition of Performance and Performativity in Shakespeare's *Sonnets*«. *Theory into Poetry. New Approaches to the Lyric*. Hg. Eva Müller-Zettelmann und Margarete Rubik. Amsterdam: Rodopi, 2005, 207–228.

Reitz, Bernhard. »Lyrik und Dramatik«. *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*. Hg. Dieter Lamping. Stuttgart: Metzler, 2011. 172–179.

Richter, Simon: »Weimar Heteroclassicism: Wilhelm von Humboldt, Caroline von Wolzogen, and the Aesthetics of Gender.« *Publications of the English Goethe Society* 81.3 (2012): 137–151.

Saure, Felix: »Agamemnon on the Battlefield of Leipzig: Wilhelm von Humboldt on Ancient Warriers, Modern Heroes, and *Bildung* through War«. *Enlightened War. German Theories and Cultures of Warfare from Frederick the Great to Clausewitz*. Hg. Elisabeth Krimmer und Patricia Anne Simpson. Rochester, NY: Camden House, 2011, 75–102.

Schiller, Friedrich. »Das verschleierte Bild zu Sais«. *Schiller Werke. Nationalausgabe.* Hg. von Julius Petersen und Gerhard Fricke. Bd. 1: *Gedichte in der Reihenfolge ihres Erscheinens, 1776-1799*. Hg. Julius Petersen und Friedrich Beißner. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger, 1943, 254–256.

Sommer-Mathis, Andrea, Daniela Franke und Rudi Risatti (Hg). *Spettacolo barocco! Triumph des Theaters*. Wien: Theatermuseum / Michael Imhof Verlag, 2016.

Strohm, Reinhard. »Barockes Musik-(Wort-Bild-)Theater«. *Spettacolo barocco! Triumph des Theaters*. Hg. Andrea Sommer-Mathis, Daniela Franke und Rudi Risatti. Wien: Theatermuseum / Michael Imhof Verlag, 2016. 34–47.

Verazi, Matthias. *Iphigenia in Tauris. Ein musicalisches Schauspiel welches auf Höchst beglücktem Hohen Nahmens-Tag Ihro Churfürstl. Durchleucht zu Pfaltz aus Befehl Ihrer Durchleucht der Frauen Churfürstin an dem Chur-Pfältzischen Hoffe aufgeführet worden, im Jahre 1764.* o. O. 1764.

Winko, Simone. »Wovon man kaum sprechen kann: Emotionen und Metaphern in literarischen Texten«. *Der Deutschunterricht.* Heft 6: Metaphern. Hg. Ralph Müller und Evelyn Ziegler. 58.6 (2006): 18–25.

Zymner, Rüdiger. *Lyrik. Umriss und Begriff*. Paderborn: Mentis, 2009.

Zymner, Rüdiger. *Funktionen der Lyrik.* Münster: Mentis, 2013.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Laura Catania

Die Unverständlichkeit der *Duineser Elegien* und ihr ›lyrisches‹ Ich

Die *Duineser Elegien* von Rainer Maria Rilke beginnen mit einem im Konjunktiv stehenden Schrei:

> WER wenn ich schriee, hörte mich denn aus der Engel
> Ordnungen? [...][1]

Das Ich der *Duineser Elegien* verzichtet schließlich auf ein Schreien, das die Engel erreichen möchte, aber offenbar nicht zu erreichen vermag (vgl. Koch 1998, 127; auch Fuchs 2009, 132). Während in anderen Elegien oftmals die Abwesenheit des Ersehnten die Ausgangslage für den klagenden Gestus ist (vgl. Fuchs 2009, 125–127), wird in den *Duineser Elegien* nicht die Abwesenheit der Engel konstatiert, sondern dass sie das Ich der *Duineser Elegien* nicht hören.

Im Kontrast zu der sich auf der semantischen Ebene vollziehenden Zurücknahme eines anfänglichen Schrei-Impulses wirkt die Art, wie das Sprachmaterial der ersten *Duineser Elegie* strukturiert ist, expressiv. Graphisch, weil die Verse unterschiedlich lang sind und an ein spontanes, noch nicht geordnetes Schreiben denken lassen; phonetisch, weil sich zwar Reime finden, doch auch diese ungeordnet wirken. Das elegische Metrum klingt zuweilen noch an,[2] doch eine unregelmäßige Rhythmik dominiert deutlich. Die auffällige Strukturierung des Sprachmaterials erzeugt eine dem Schreien ähnliche Wirkung; sie ahmt das Impulsive des Schreis, auf den das Ich verzichtet oder verzichten muss, mit ihren Mitteln (schriftlich, rhythmisch, syntaktisch) nach.

Die Unsicherheit darüber, ob die Stelle nun expressiv gelesen werden soll oder als Zurücknahme eines Schreis, erzeugt Hermetik. Die These dieses Aufsatzes ist, dass generell das, was das »Ich« der *Duineser Elegien* sagt (nach Zymner: der als solcher markierte Adressant), und die Strukturierung der sprachlichen Materialität miteinander in einem Konflikt stehen. Dass es auf semantischer Ebene von Anfang an um das Nicht-Hören der Engel geht, impliziert, dass die aus der Struktur der *Duineser Elegien* resultierende Unverständlichkeit der Gedichte – im doppelten Sinne von verneinter Hörbarkeit und Verstehbarkeit – eigens gedacht werden möchte. Die *Duineser Elegien* zu lesen bedeutet dann nicht, das, was das

1 Die Stellen aus den *Duineser Elegien* werden nach der kritischen Ausgabe von Wolfram Groddeck zitiert (Rilke 1997 [1923]).

2 Siehe dazu die metrische Analyse der *Duineser Elegien* von Werner Schröder (1992).

Open Access. © 2019 Laura Catania, publiziert von De Gruyter. BY-NC-ND Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110520521-015
Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

»Ich« der *Duineser Elegien* aufgrund der eigentümlichen Struktur undeutlich sagt, in Eindeutigkeit zu übersetzen, sondern die Hermetik als entscheidendes Charakteristikum des Zyklus zu verstehen.

Gerade weil von Anfang an über die abweisend wirkenden Engel gesprochen wird, während die Hermetik auf den Leser abweisend wirkt, kann dieser seine eigene Lektüre in Analogie dazu verstehen, dass das »Ich« der *Duineser Elegien* sich von den Engeln abgewiesen fühlt – und dennoch von ihnen angezogen ist. Das Changieren zwischen dem Angezogen-Sein von dem, was das »Ich« sagt, und dem Abgestoßen- und Irritiert-Werden von der Art, wie gesprochen wird, scheint den Leseeindruck spiegeln zu wollen, den die *Duineser Elegien* selbst erwarten oder vielmehr erhoffen. Deshalb gibt die Frage »Wer spricht im Gedicht?« im Folgenden dazu Anlass, zu differenzieren zwischen a) dem »Ich«, welches im Gedicht immer wieder semantisch über das Abweisende und Anziehende der Engel spricht, und b) der Struktur der Gedichte, über die so indirekt gesprochen wird.

Wie im letzten Abschnitt erläutert wird, können auch die Anspielungen auf die Lyra in der Zehnten Elegie als Reflexion der Rezeptionsbedingungen gelesen werden. Denn mit der Lyra wird eine traditionelle, akustische Aufführungssituation evoziert, in der der Sänger, der den Gedichttext vorträgt, dem Publikum sehr nahe ist. Im Fall der graphisch repräsentierten *Duineser Elegien* wird der Kontakt zum Leser anders hergestellt werden müssen, aber die Lyra dient als Metapher für diesen Kontakt. Wenn im Folgenden der problematische Begriff des lyrischen Ichs verwendet wird, so soll das Adjektiv ›lyrisch‹ verdeutlichen, wie eng das als sprechendes markierte »Ich« der *Duineser Elegien* mit der Frage der Rezeption verbunden ist. Dass das ›lyrische‹ Ich seine Stimme im Hinblick auf die Strukturierung des Sprachmaterials nicht in den Vordergrund treten lassen kann (Foregrounding), entspricht dem Umstand, dass dem Leser semantisch nichts Eindeutiges mitgeteilt wird. Es handelt sich um eine Frage des Sich-Abzeichnen-Könnens von Stimme bzw. von Bedeutung, um eine Frage von Vorder- und Hintergrund. Für diese besondere Konzeption des lyrischen Ichs ist der Kubismus aufschlussreich, denn auch im Kubismus geht es um die Frage, was den Betrachter im Gemälde adressiert.

1 Die kubistische Struktur

Äußerungen Rilkes zum Kubismus finden sich in seiner brieflichen Korrespondenz, wobei er sich stets auf den Kubismus von Picasso bezog.[3] Rilke beeindruckte

3 In diesem Aufsatz finden sich Picasso-Bilder, die Rilke mit großer Wahrscheinlichkeit um 1915 in München im Original gesehen hat. Ganz sicher hat er *Zwei Frauen*, *Mann mit Klari-*

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

insbesondere, dass manche kubistische Werke Picassos so wirkten, als würde dem Betrachter das ›Sujet‹ entzogen.[4] Dabei ging es ihm um die Frage, wie die kubistischen Gemälde aufgebaut waren, um diese Wirkung erzeugen zu können. Er suchte nach der entscheidenden Struktur und machte sie daran fest, dass alle »Bildstellen« ›gleichberechtigt‹ seien. Was meint Rilke mit »Gleichberechtigung aller Bildstellen«?

Der Ausdruck geht auf seine Beschäftigung mit Cézanne zurück, in dessen Œuvre die ›Bildstellen‹ als grobe, pastose Pinselabdrücke zunehmend eine Art Geflecht auf der Bildoberfläche bilden. Besonders deutlich wird dies in Cézannes Gemälden der *Montagne Sainte-Victoire*. Die einzelnen ›Bildstellen‹ wirken so, als hätten sie ein Bewusstsein dafür, dass sie sich in einem Gemälde befinden: »Es ist, als wüßte jede Stelle von allen«, schreibt Rilke.[5] Dennoch sei Cézanne die »Gleichberechtigung aller Bildstellen« nicht endgültig gelungen. Rilkes Kritik bezieht sich auf die Tatsache, dass bei Cézanne nicht alle Bildstellen an der Darstellung des ›Sujets‹ beteiligt sind, sondern manche das Sujet und andere den es umgebenden Raum darzustellen haben.[6] So findet in Bezug auf das Sujet eine Hierarchisierung der Bildstellen statt. Bei Picasso hingegen lösen sich die einzelnen Bildstellen zunehmend vom Sujet, indem sie in ihrer Eigenwertigkeit inszeniert werden. Dazu wählte Picasso Binnen-Formen, die stärker spürbar sind als die Pinselabdrücke bei Cézanne.

Die beiden Figuren im proto-kubistischen Gemälde *Zwei Frauen* werden fast durchgehend aus Ovalen zusammengesetzt und die dominierende Form dieser Darstellung drängt sich dem Betrachter besonders auf. Außerdem werden die Ovale schattiert. Die Schattierung dient dabei nicht eigentlich der dreidimensionalen Darstellung des Sujets, sondern die Form selbst möchte plastisch ›gelesen‹ werden (vgl. Karmel 2003, 12). Indem sich die plastisch dargestellten Binnen-Formen überlagern, entsteht innerhalb des Sujets unerwartet starke Räumlichkeit, die es so erscheinen lässt, als wäre seine Geschlossenheit aufgebrochen worden. Der Bildraum wird zunehmend zu etwas, was sich nicht in Abgrenzung zum Sujet definieren lässt, sondern das durch die räumlich wirkende Anordnung der Binnen-Formen produziert wird. Anstatt eine Unterscheidung von Raum und Sujet zu konstituieren, tendieren die Binnen-Formen dazu, sich selbst und ihre materiellen sowie formalen Beziehungen zu den anderen Formen zu zeigen.

---

nette und *Studentin* als Abbildungen in Max Raphaels *Von Monet zu Picasso* gekannt (Raphael 1913).

4 Rilke an Elisabeth Taubmann, 8. 8. 1917 (Schnack 2009, 561–562).

5 Rilke an Clara Rilke-Westhoff, 22. 10. 1907 (Rilke 1983, 59).

6 Rilke an Elisabeth Taubmann, 8. 8. 1917 (Schnack 2009, 561–562).

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM



Abb. 1: Pablo Picasso, *Zwei Frauen* (1907–1908)

Später im Kubismus entwickelte Picasso die Binnen-Form zum Kubus, der, stärker als etwa das plastisch dargestellte Oval, zusätzlich zu seiner plastischen Lesbarkeit eine rasterartige Zeichnung auf der Bildoberfläche bildet. Die Unterscheidung von Vorder- und Hintergrund bleibt relevant, aber dient vornehmlich dem Sich-Abzeichnen der Kuben und nicht dem Sujet. Dabei sind auch die Kuben oftmals

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

nur schemenhaft zu erkennen. Picasso spielt geradezu damit, wie *Chiaroscuro* und Linie nicht mehr eindeutig bestimmten Formen zugeordnet werden können, so dass zunehmend undeutlich wird, was im Vorder- und was im Hintergrund sein soll (vgl. Ubl und Pichler 2014, 183). In solchen Gemälden wird in der Tendenz zunächst die durch das Raster geprägte Gesamtkomposition – die zugleich flächig und räumlich wirkt – ikonisch erfahren (vgl. *Mann mit Klarinette*).

Das Sujet wird zunächst als ein Teil des Oberflächenrasters bzw. des Raums gesehen, anstatt als eine vom Raum unterschiedene, geschlossene Entität erkennbar zu sein (vgl. Clark 1999, 176). Eine Unterscheidung von Figur und Grund lässt sich erst reflexiv vornehmen. Dabei geben konventionelle Zeichen, die zum Teil von Picasso in die Gemälde eingefügt werden, Hinweise darauf, welches Sujet in dem Raum bzw. Oberflächenraster verborgen ist. Diese Zeichen funktionieren meist wie Synekdochen (vgl. Karmel 2003, 122): Ein Schnurrbart zum Beispiel deutet auf die Darstellung eines Mannes hin. Die konventionellen Zeichen sind aber nicht immer leicht einem innerbildlichen Körper zuzuordnen.

Die Frage nach der ›Lesbarkeit‹ des ›Sujets‹ eröffnete für Rilke einen interessanten Bezug zur Sprache. Die hermetisch wirkenden Bilder des Kubismus zu ›lesen‹, bedeutet nicht eine Übersetzung der durch die Gesamtkomposition entstehenden Hermetik in Eindeutigkeit, genauso wenig wie die Hermetik der *Duineser Elegien* nur ein Hindernis ist auf dem Weg des Verstehens dessen, was das lyrische Ich sagt. Das Sujet eindeutig zu identifizieren bedeutet nicht, das Gemälde bzw. das lyrische Ich verstanden (~ richtig gelesen) zu haben. Die Unverständlichkeit ist zentral, denn die Gemälde und Gedichte möchten mit ihrer Hermetik eine Reflexion darüber auslösen, unter welchen Bedingungen sich etwas zeigen kann und was sich alles zeigen lässt (vgl. Clark 1999, 181).

Durch die Hermetik wird deutlich, dass die Gedichte Gesetzen des Sich-Zeigens (etwas hebt sich schriftlich oder klanglich ab) und Wieder-Verschwindens (›gleichberechtigte‹ Materialität des Gedichts) *gehorchen*, auf die durch die Krise des nicht gehörten lyrischen Ichs indirekt aufmerksam gemacht wird. Der Rhythmus des Sich-Zeigens und Wieder-Verschwindens ist wie eine unhörbare Musikalität der Gedichte. Wie das zwischen Räumlichkeit und Flächigkeit oszillierende kubistische Raster eine ›Rhythmisierung‹ der Oberfläche und des Raums und damit auch des Sujets im Raum ergibt, wird auch der Sprachraum der Elegien dadurch rhythmisiert, dass sich etwas momentan abhebt und dann wieder in die ›gleichberechtigte‹ Materialität des Gedichts eingeht.

Die Spürbarkeit der Struktur, welche Hermetik produziert, stellt sich bei den *Duineser Elegien*, im Gegensatz zu den kubistischen Gemälden, nicht auf den ersten Blick ein. Nur das Schriftbild wirkt ähnlich direkt; die auffallend unterschiedlich langen Verse und die gehäuften Satzzeichen weisen direkt darauf hin, dass es sich um eine Gesamtkomposition handelt, die primär durch ihre Struk-

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

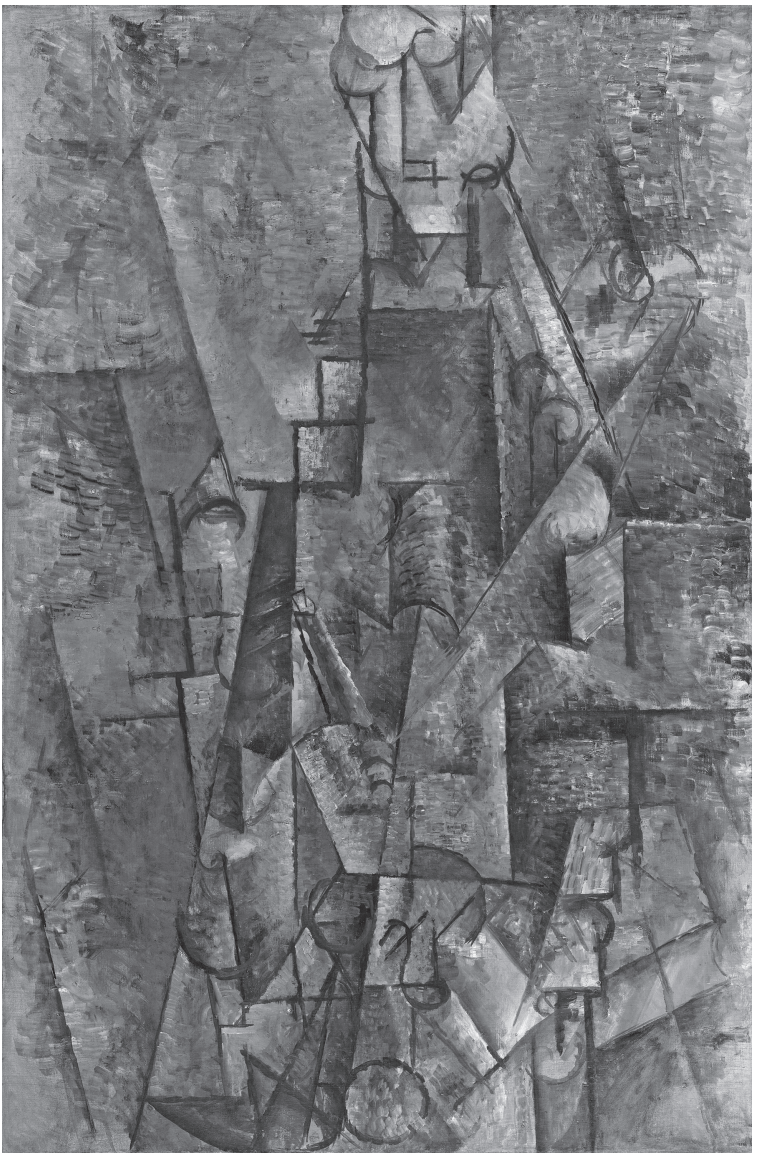


Abb. 2: Pablo Picasso, *Mann mit Klarinette* (1911–1912)

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

tur auffallen will.[7] Wie um die Unmöglichkeit einer unmittelbaren Präsenz der Struktur auszugleichen, imaginieren die *Duineser Elegien* von Anfang an die hermetische Wirkung der Gedichte in der Schrecklichkeit des Engels. Dass die Engel mit der kubistischen Struktur vergleichbar sind, wird in der Zweiten Elegie besonders deutlich, wo die Engel als »Treppen« (die übereinander angeordneten Kuben, die gleichzeitig den Eindruck von Raum und das Raster erzeugen) und »Räume aus Wesen« (die Person im kubistischen Gemälde als Teil des Raums) bezeichnet werden. Sie sind die Relationen (»Gelenke«, »Gänge«) zwischen den Dingen; sie »verknüpfen Räume, ohne selbst ihre Raumhaftigkeit zu verlieren« (Hallacker 2000, 143). In einem weiteren Bild erscheinen die Engel als die Wirbel, in denen sich »vielleicht« ein wenig (synekdochisch) ›Menschliches‹ gemischt hat. Ähnlich unsicher ist es auch bei hermetischen Gemälden des Kubismus, ob das Sujet – oftmals eine Person – noch erkannt werden kann.

Bei vielen Zeitgenossen lösten die Gemälde den Eindruck aus, es würden zerstörte Dinge gezeigt (vgl. Karmel 2003, 1); dieser Eindruck wirkt geradezu unmenschlich. Genauso unmenschlich wirken auch die *Duineser Elegien*, die sich durch ihre Hermetik gegenüber dem Leser verschließen bzw. in denen die Engel das lyrische Ich nicht hören. Das Unmenschliche, oder wie der Kunsthistoriker T. J. Clark sagen würde, das Monströse des Kubismus meint den Schock über die Möglichkeit, die Welt anders zu sehen, nämlich kubistisch (vgl. Clark 1999, 174). Kubistisch zu sehen bedeutet, nicht länger eine klare Unterscheidung von Vorder- und Hintergrund machen zu können und damit auch ein Sujet aufzugeben, in dem sich der Betrachter wiedererkennen könnte.[8] Das Unmenschliche besteht im Verlust der Figur vor ihrem Grund; ein Verlust, der für Rilke den Verlust einer Sicherheit über den Grund des eigenen Seins spiegelt.[9] Der Mensch weiß nicht mehr, zu was er sich in Beziehung setzen soll, sein Leben fluchtet ins Ungewisse (vgl. dazu Koch 1998, 139). Rilke charakterisiert die Zeit, in der er lebt, als eine des Verlusts (vgl. Koch 1996, 172), und findet im Kubismus eine Sprache, die die Verluste ausdrücken kann, ohne letztendlich pessimistisch sein zu müssen.

7 Dabei ermöglicht erst das Entbinden der Lyrik aus strengen metrischen Schemata die typographische Darstellung von Heterogenität (vgl. Richter 2010, 76).

8 Vgl. dazu folgende Stelle aus dem *Malte Laurids Brigge*: »[Der Spiegel] nötigte [...] mich, ich weiß nicht womit, aufzusehen und diktierte mir ein Bild, nein, eine Wirklichkeit, eine fremde, unbegreifliche monströse Wirklichkeit, mit der ich durchtränkt wurde gegen meinen Willen: denn jetzt war er der Stärkere, und ich war der Spiegel. Ich starrte diesen großen, schrecklichen Unbekannten vor mir an, und [...] ich verlor allen Sinn, ich fiel einfach aus. Eine Sekunde lang hatte ich eine unbeschreibliche, wehe und vergebliche Sehnsucht nach mir, dann war nur noch er: es war nichts außer ihm.« (Rilke 1997 [1910], 92–93).

9 Rilke an Elisabeth Taubmann, 8. 8. 1917 (Schnack 2009, 561–562).

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

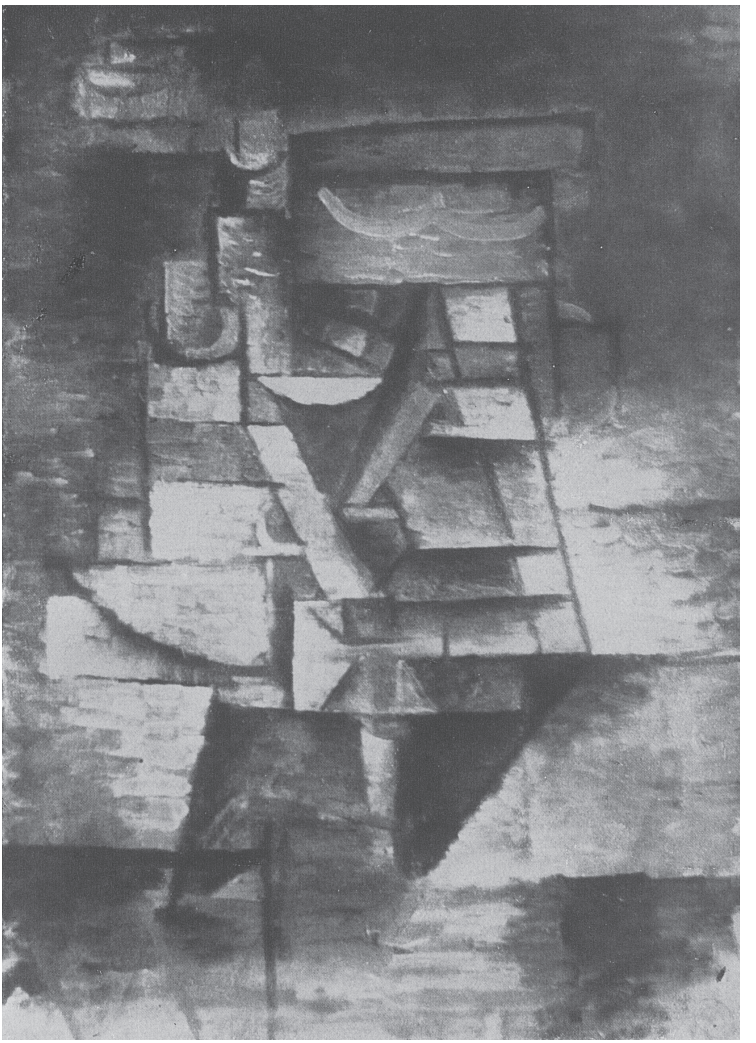


Abb. 3: Pablo Picasso, *Studentin* (1910)

Denn Rilke erkennt im Kubismus, im Gegensatz zu vielen Zeitgenossen, nicht nur Destruktives, sondern auch ›Menschliches‹ (vgl. Kap. 3.).

In der Forschungsliteratur wird die ›Menschlichkeit‹ des Kubismus unter anderem darin gesehen, dass der virtuelle Bildraum dem Betrachter angenähert wird und Materialien eingeführt werden, die der Alltagswelt entnommen sind. Das Raster, das in zentralperspektivischen Gemälden in den Bildraum hineingeklappt

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

wird, um den Eindruck eines Raums zu erzeugen, der ›wie ein Blick durch ein offenes Fenster‹ ist, wird im Kubismus aufgerichtet und der Raum damit, anstatt vom Betrachter weg, in der Tendenz zu diesem hin projiziert (vgl. Clark 2013, 190). Das Raster dient nicht nur dem Erzeugen eines illusionistischen Bildraums, sondern ist selbst als solches sichtbar (vgl. Ubl und Pichler 2014, 183). Die Illusion von Räumlichkeit wird nicht aufgehoben, aber es wird gezeigt, dass sie unter den Bedingungen der Sinnlichkeit der Farbe (das *Chiaroscuro* als sinnliche Realität der Pigmente) und ihrer Anordnung auf der Oberfläche entsteht. In der Phase des Kubismus, in der so ›fremde‹ Materialien in das Gemälde eingefügt werden wie Tapete, wird die sinnliche Materialität des Gemäldes durch das Verfahren der ›Verfremdung‹ auf neue Art spürbar.[10] Das neue Material bezieht sich außerdem auf die damalige Alltagswelt. Die oftmals familiären Sujets der Gemälde dieser Phase (Tische, Gläser, Früchte) erscheinen durch die ungewöhnliche Ausrichtung auf die Realität des Betrachters und die spürbar gemachte sinnliche Materialität greifbarer als in bisherigen Gemälden (vgl. Clark 2013, 150), auch wenn klar ist, dass es die Materialität des Kunstwerks selbst und nicht diejenige des Sujets ist, die tatsächlich antastbar wäre. Die real anwesende Sinnlichkeit des Gemäldes ist die Basis des Eindrucks von Greifbarkeit.

Wichtig bleibt im Kubismus bis zuletzt, dass die Bildstellen aus Farbe, Tapete oder Zeitung an der Darstellung eines Sujets unter den Bedingungen der kubistischen Struktur beteiligt sind. Es ist immer ein Bildobjekt da, das dem virtuellen Bildraum angehört (vgl. Clark 2013, 133; auch Clark 1999, 181). Der Bezug auf die menschliche Welt der Bedeutungen, im Fall der *Duineser Elegien* durch die bedeutungstragenden Wörter, bleibt essentiell, während die Vorrangigkeit der Räumlichkeit und der sinnlichen Oberfläche den Bezug auf die Bedeutungen an die präsenten materiellen Bedingungen des Kunstwerks zurückbindet.[11] In dem Sinne kann auch folgende Stelle aus der Neunten Elegie verstanden werden:

> Bringt doch der Wanderer auch vom Hange des Bergrands
> nicht eine Hand voll Erde ins Tal, die allen unsägliche, sondern
> ein erworbenes Wort, reines, den gelben und blaun
> Enzian. [...]

10 Der Begriff der Verfremdung ist wesentlich für den Russischen Formalismus und findet sich bei Viktor Sklovskij (Stempel 1972, XVIII–XX).

11 Vgl. den Elegien-Schluss: »[E]in Glückliches« – derjenige, der verstanden hat und lächelt (vgl. Kap. 3.) – fällt zurück auf das Erdreich als die Materie, aus der alles entsteht. Auf dem materiellen poetischen Grund zeigt sich, dass der Verlust, als das scheinbar Unmenschliche, der Teil des Lebens ist, der die Poesie ermöglicht (vgl. Sutherland 2006, 244).

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Obwohl die im Kubismus akzentuierte sinnliche Realität des Kunstwerks die einzige greifbare Sicherheit für den Rezipienten sein kann (vgl. Clark 2013, 77), würde die Materialität selbst ihre besondere Bedeutung in Bezug auf die Rezeption nicht formulieren können. Die Materialität (hier: »Erde«) ist den *Duineser Elegien* zufolge »unsäglich[ ]«. Das Sujet bleibt so notwendig wie die semantischen Wörter des lyrischen Ichs. Das semantische Sprechen des lyrischen Ichs entspricht einer ›menschlichen‹ Perspektive in einem ›unmenschlich‹ (angelisch) wirkenden virtuellen Raum. Dieser Raum wird im Kubismus deutlich als einer gezeigt, der auf der sinnlichen Oberfläche zustande kommt. Durch eine immanente Lektüre des Elegien-Anfangs soll gezeigt werden, dass die Materialität der Sprache auch hier derart in den Vordergrund treten soll, dass das lyrische Ich seine Worte nicht eindeutig von ihr abzuheben vermag.

2 Verlust der Stimme, Stille oder Mehrstimmigkeit?

Indem das lyrische Ich zu Beginn der *Duineser Elegien* über die Unmöglichkeit spricht, dass die Engel es hören, spricht es zugleich über die Bedingungen seines eigenen Sprechens. Es äußert sich wegen der Engel, wird von diesen aber nicht nur nicht gehört, sondern ist im Gedicht von ihrem stärkeren »Dasein« sogar bedroht. Sie sind folglich alles andere als abwesend. Die Bedrohung der Engel manifestiert sich bereits mit dem ersten Verssprung, mit einer spezifischen ›Ordnung‹ des Gedichts (mit der Terminologie Zymners formuliert handelt es sich hierbei um einen Attraktor). Die semantische Einheit »Engel/Ordnungen« wird durch den Verssprung irritierenderweise gebrochen (vgl. Steiner 1962, 14). Während das lyrische Ich *im* Gedicht für die Engel hörbar werden möchte, verunmöglicht eine ›angelische Ordnung‹, dass das lyrische Ich hörbar ist. Anstelle der Stimme des lyrischen Ichs wird der Verssprung als Sprech-Pause, als Stille paradoxerweise hörbar.

Die Engel mit ihren besonderen »Ordnungen« sind »schrecklich« (also monströs), wie das lyrische Ich mehrfach betont. Es kann seine Stimme nicht von dem abheben, was diese »Ordnungen« in den Vordergrund rücken (nach Zymner: Foregrounding durch Attraktoren). Alle Indikatoren, die ein tatsächliches Hörbar-Sein betreffen, stehen im Konjunktiv II und damit im Fall des Irrealen.[12] Mit dem hörbaren »ich« könnte das lyrische Ich zumindest punktuell als es selbst hörbar sein. Indem es aber in den ersten Versen auch die Worte »schrecklich«, »plötz-

12 Dieser Hinweis ist Manfred Koch zu verdanken.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

lich«, »nichts« spricht, die alle das »ich« enthalten, geht das »Ich« Relationen zu anderen Wörtern ein, in denen das »Ich« semantisch nicht mehr enthalten ist. Auf die Rekurrenz der Buchstabenfolge i-c-h aufmerksam zu machen, gehört zu den besonderen »Ordnungen« poetischer Sprache. Das lyrische Ich ist folglich, um als es selbst hörbar zu sein, an die Semantik gebunden, während sein Sprechen zugleich Medium der Strukturen der poetischen Sprache ist, die es verwendet und dadurch auch zeigt. Das Ich ist durchaus hörbar, aber nicht als eines, das seine Stimme von der materiellen Präsenz der poetischen Sprache abzuheben vermag – Vorder- und Hintergrund werden unauflösbar miteinander verschränkt.

Zum Schluss der ersten Verse schluchzt das lyrische Ich. Der Schmerz über sein akustisches Unverständlich-Sein für die Engel fände eine Entsprechung in dem Schmerz des Lesers, dass ihm – obwohl das lyrische Ich semantisch spricht – offenbar nichts Eindeutiges mitgeteilt werden kann. So bleibt etwa unklar, ob das lyrische Ich willentlich auf das Schreien bzw. »den Lockruf« nach den Engeln verzichtet oder ob es ihm sein »Schluchzen« verunmöglicht zu schreien. Auch die Diskrepanz zwischen dem zurückgenommenen Schrei und der expressiven Wirkung von Rhythmus, Schriftbild und Syntax trägt zur hermetischen Wirkung des Gedichts bei. Erst reflexiv erklärt sich die Hermetik aus der Spannung zwischen dem semantischen Sprechen des lyrischen Ichs und der materiellen Präsenz der Sprache, die es verwendet. Primär löst die Hermetik ein Gefühl des Ausgeschlossen-Seins aus, wirkt aber auch rätselhaft und faszinierend. Die Engel, die mit ihren »Ordnungen« die Aufmerksamkeit auf die materielle Präsenz des Gedichts lenken, möchten zunächst »gefühlt« werden, bevor sie in Bezug auf das Sprechen des lyrischen Ichs reflektiert werden können. Deshalb steht die hermetische Wirkung in der Ersten Elegie auch thematisch im Zentrum; nebst der Unverständlichkeit des lyrischen Ichs etwa auch im Bild des dunklen Nacht-Raums, in dem zunächst nichts erkannt werden kann, weil der Raum und die Dinge im Dunkel zu einem Kontinuum werden (vgl. Stephens 1978, 172).

> O und die Nacht, die Nacht, wenn der Wind voller Weltraum
> uns am Angesicht zehrt –, wem bliebe sie nicht, die ersehnte,
> sanft enttäuschende, welche dem einzelnen Herzen
> mühsam bevorsteht. […]

Die Nacht ›enttäuscht‹ nur »sanft«, weil sie, über den primären Schock eines Verlusts von Evidenz hinaus, etwas Sinnliches besonders fühlbar werden lässt.[13]

13 Der Wahrnehmende wird gezwungen, sich auf seine anderen Sinne zu verlassen und von der partikularen Sinnlichkeit (etwa der taktil gefühlten Stelle einer Oberfläche) auf das Gesamte zu schließen (was rhetorisch der Figur der Synekdoche entspricht).

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Die Hermetik bedeutet auch, dass die Distanz, die das Sehen erfordert, durch das Zurückgeworfen-Sein auf die anderen Sinne aufgegeben wird. Das, worüber gesprochen wird, erscheint so greifbarer, als wenn über seine Sichtbarkeit (Evidenz) gesprochen würde. Sterne scheinen in dieser »Nacht« deshalb nicht sichtbar zu sein, denn der »Weltraum« soll in der »Nacht« zu einem unsichtbaren, für andere Sinne als den Sehsinn, fühlbaren »Wind« werden. Der immense und damit unsägliche »Weltraum« findet in der Hermetik der »Nacht« ein vertrautes Bild. Die »Nacht« stellt etwas davon heraus, was der »Weltraum« für den Menschen bedeutet: Sie blickt. Das Blicken der Nacht meint, dass das, was sie herausstellt, als solches wahrgenommen werden möchte (vgl. Huberman 2004, 6–7; auch Simon 2011, 356),[14] während sie zugleich das Sehen-Können unmöglich macht. Mit ihrem Blicken, das nicht erwidert werden kann, »zehrt« sie »uns« »am Angesicht«. Genauso wie die *Duineser Elegien* selbst, macht sie deutlich, dass sie zeigt, aber nicht genau, was sie zeigt.

Jeder, so vermutet das lyrische Ich, kennt die Gefühle, die die Nacht auslöst (»wem bliebe sie nicht«) und die auf etwas noch Unerklärlicheres als die Nacht verweisen – den »Weltraum«. Durch die Hermetik soll die Nacht im Gedicht eine sprachliche Entsprechung finden und indirekt auf den »Weltraum« hindeuten, der sowohl als visuell wie auch akustisch unfassbar thematisiert wird. So verweist nicht nur die Dunkelheit, sondern auch die Stille der Nacht auf die Immensität des Weltraums (»Horch, wie die Nacht sich muldet und höhlt.«). Das Horchen auf die Stille wird hier real möglich, weil ihr, zumindest für einen Moment, ein sinnlicher Buchstabe zugeschrieben wird: das H.[15]

> Stimmen, Stimmen. *H*öre mein *H*erz, wie sonst nur
> *H*eilige *h*örten: daß sie der riesige Ruf
> auf*h*ob vom Boden; sie aber knieten,
> Unmögliche, weiter und achtetens nicht:
> so waren sie *h*örend. Nicht daß du Gottes ertrügest
> die Stimme, bei weitem. Aber das We*h*ende *h*öre,
> die ununterbrochene Nachricht, die aus Stille sich bildet. [Meine Hervorhebung, L. C.]

14 In der Vierten Elegie ist es das »Schreckliche«, das in Form partikularer Sinnlichkeit, etwa eines Geräusches, blinzelt.

15 Das Inszenieren der sinnlichen Faszination dieses Buchstabens war für Rilke wichtig. Denn gemäß der damaligen neuen Rechtschreibung wurden Wörter, in denen das H bedeutungsvoll ist, nicht mehr mit H geschrieben. Das H im Wort »Athem« etwa gibt der Bedeutung dieses Worts eine sinnliche Komponente, nämlich den fast nicht hörbaren Lufthauch des »H« als tatsächlicher Athem des Wortes (vgl. Stieg 2010, 104 sowie Hamann 1773.)

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

In diesem Abschnitt, in dem, wie die Anrufung des Herzens zeigt, etwas besonders fühlbar werden soll, wird die *Hörbarkeit* des Buchstabens H inszeniert. Das Herz soll aber auch das »Unmögliche« hören, nämlich diejenigen H in Wörtern wie »Nachricht« und »Inschrift« (V. 60, 64). Es wird dazu aufgefordert, die Behinderung einer reinen Bewegung aufzuheben (V. 66–68), die klanglich gesehen die räumliche Bewegung des Luftstroms des aspirierten H ist, die in Worten wie »Nachricht« und »Inschrift« verunmöglicht wird. Das aspirierte und damit hörbare H ist in der Verbindung von »ch« und »sch« unmöglich hörbar. Doch wird es gerade dadurch, dass das Gedicht schriftlich vor uns liegt, möglich, das H sich als ›hörbar‹ vorzustellen. Die Aufforderung, das Herz solle das unmögliche H hören und nicht die unmögliche Stimme Gottes ist dabei zentral. Denn mit dem Verlust eines durch die Religion tradierten Gottes als einer für den Menschen verständlichen Erklärung für das Unerklärliche wird es erst möglich, das Unmögliche neu – nämlich kubistisch – zu denken. Das Schmerzhafte an dem Verlust der Religion ist, dass mit ihr auch die vermeintliche Sicherheit darüber verloren geht, das Unerklärliche habe etwas mit dem Menschen zu tun.

> [...] Schmeckt denn der Weltraum,
> in den wir uns lösen, nach uns? Fangen die Engel
> wirklich nur Ihriges auf, ihnen Entströmtes,
> oder ist manchmal, wie aus Versehen, ein wenig
> unseres Wesens dabei? [...] (Zweite Elegie)

Haben die im Gedicht fühlbaren Engel etwas mit dem Menschen zu tun? Hören sie das lyrische Ich? Durch diese Unsicherheit erklärt sich der Schmerz des lyrischen Ichs darüber, dass die Engel es nicht hören, sie selbst aber als hörbar erscheinen und zwar dank der im Gedicht sich ermöglichenden Rückbindung der Akustik an die Schrift. Die vom lyrischen Ich wahrgenommene und zugleich als unmöglich deklarierte Mehrstimmigkeit (»Stimmen, Stimmen«) besteht folglich in der gleichzeitigen Schriftlichkeit und Hörbarkeit des Gedichts.

Die Struktur der *Duineser Elegien* drängt dazu, die Lautstruktur des Gedichts an die dem Leser vorliegende Schriftlichkeit zu binden.[16] Es ist dies die Art, wie die *Duineser Elegien* ihren Sprachraum dem Leser zuwenden. Lautstruktur und Schriftlichkeit sind beide als solche markiert, die sich auf der sinnlichen Oberfläche bilden. Sie lassen sich nicht mehr voneinander unterscheiden, so wenig wie

16 Ebenso z. B. in der Zehnten Elegie, wo die Eule, die, aufgescheucht, anstatt zu schreien, einen unhörbaren, »unbeschreiblichen« Umriss »über ein doppelt/aufgeschlagenes Blatt« »zeichnet«, das dem Leser vorliegt. Die gehäuften Satzzeichen, in der Fünften Elegie eine ganze Zeile von Punkten, sind sogar unmöglich zu verlautlichen.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

in den hermetisch wirkenden Gemälden des Kubismus die Oberflächenzeichnung und die räumliche Wirkung wirkungsästhetisch voneinander unterscheidbar sind. Dazwischen spannt sich das, was sich ephemer zeigt (so die Hörbarkeit eines unhörbaren H). Alles, was möglicherweise bedeutungsvoll sein könnte, findet auf der sinnlichen Oberfläche statt. Die immanente Lektüre des Elegien-Anfangs macht deutlich, dass die *Duineser Elegien* die Lektüre so ›steuern‹ möchten, dass die Tatsache, dass alles, was das Gedicht potentiell bedeuten kann, nur gilt, solange der Leser seine Augen auf den vor ihm liegenden Text gerichtet hat.[17]

3 Graphé

Obwohl die Verwendung des Begriffs des lyrischen Ichs stark umstritten ist,[18] scheint er für die *Duineser Elegien* treffend. Insofern ›lyrisch‹ auf eine performative Präsenz der Gedichte und Nähe zum Rezipienten verweist (vgl. Waters 2003, 18; auch Rodriguez 2003, 18–20), ist festzustellen, dass die Zuwendung des Sprachraums zum Leser durch die Betonung der schriftlichen Oberfläche dem ›Lyrischen‹ entspricht, von dem das Ich seine Stimme nicht definitiv abzuheben vermag.

Das Scheitern des ›lyrischen‹ Ichs, eindeutig verständlich zu werden, macht die angelischen Bedingungen seines Sprechens auf immer neue Art spürbar. Im Vordergrund steht die Darstellung der Formprozesse, aus der erst sekundär die Erkennbarkeit von semantischen Bedeutungen hervorgehen soll. Diese Formprozesse bestehen in der Dichtung aus der Bildung von Klangkonstellationen und visuellen Schriftbildern.[19] Die Stimme des lyrischen Ichs begleitet diese nicht, sondern ist selbst Teil von ihnen. Durch sein krisenhaft erfahrenes intensives Eingebunden-Sein in diese Prozesse werden sie besonders spürbar.[20]

> DASS ich dereinst, an dem Ausgang der grimmigen Einsicht,
> Jubel und Ruhm aufsinge zustimmenden Engeln.
> Daß von den klargeschlagenen Hämmern des Herzens
> keiner versage an weichen, zweifelnden oder
> reißenden Saiten. […]

17 Das Entstehen von Sinn wird damit an die gleichzeitige Präsenz des Lesers (Körper) und des Textes (Materialität) gebunden. Interessant ist in dieser Hinsicht auch Gumbrecht 2004, 17–37.
18 Zur Problematik des Begriffs des lyrischen Ichs, insbesondere zur Unsicherheit dessen, was ›lyrisch‹ jeweils bedeutet, vgl. Borkowski und Winko 2011; sowie Müller 2011, 56–58.
19 Hinweis von Manfred Koch.
20 Vgl. zum Vorrang der Rhythmik über den Gesang in den *Duineser Elegien* Horvath 1997, 119.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Die »grimmige[ ] Einsicht«, dass die Engel das lyrische Ich nicht hören und ihm so auch nicht ›zustimmen‹ können, war der Ausgangspunkt für das elegische Sprechen. Zum Schluss wird die Ununterscheidbarkeit der eigenen Stimme von den Stimmen der Engel nicht länger beklagt. Das zaghaft Menschliche (die »weichen [...] Saiten« der Lyra, die auf die Nähe zum Rezipienten verweisen) soll vom Monströsen (die »klargeschlagenen Hämmer[ ]«) noch nicht unterscheidbar sein. Erst aus dieser Ununterscheidbarkeit heraus vermag zuweilen das Versprechen auftauchen, dass sich das ›Menschliche‹ in einem Gedicht auf unerwartete Weise offenbaren könnte.

Einem solchen Versprechen soll nun nachgegangen werden, durch die Betrachtung der Fünften Elegie unter dem Vorzeichen des Kubismus. Die Fünfte Elegie beginnt damit, dass das lyrische Ich nach einer genauen Beschreibung der »Fahrenden« fragt, diese »ein wenig / Flüchtigern noch als wir selbst«. Damit wird die Frage nach der Beschreibbarkeit der »Fahrenden« auch zu einer Angelegenheit des Lesers. Die genaue Beschreibung wird von der Struktur der Elegie jedoch negiert. Die »Fahrenden« verlieren zu Beginn ihre menschliche Erscheinung, weil sie auf semantische Fragmente reduziert sind, die zusammen mit Fragmenten aus anderen Wortfeldern und disharmonischen Klängen sowie unregelmäßigen Rhythmen und Enjambements im poetischen Sprachraum ›gewrungen‹, ›gebogen‹, ›geschlungen‹ und ›geschwungen‹ werden. Die »Fahrenden«, die an Nomaden denken lassen, bleiben nie lange an einer Stelle.

Weitere semantische Prädikationen, Wörter wie »dringend«, »rascher«, »rasch«, »gejagt«, »ruhelosen«, verdeutlichen, dass die »Fahrenden«, als Sujet, sich zu verflüchtigen drohen. Was an ihrer Stelle spürbar wird, sind entweder einzelne sinnliche Fragmente oder der sie enthaltende Raum. Ihr aufgrund des permanenten Sich-Bewegens verneintes »Dastehn[ ]« etwa wird an ihrer Stelle durch den »große[n] Anfangsbuchstab[en]« »A« gezeigt, der in den Worten »Aufsprung« und »Aufgelegt«, jeweils am Anfang einer Verszeile, spürbar wird, wobei dieses »A« Teil der sinnlichen Materialität des Gedichts ist. Der virtuelle Raum wiederum wird spürbar, weil er die »Fahrenden« so erscheinen lässt, als wären sie in Fragmente aufgebrochen,[21] die in ihrem Raum beinahe unkenntlich werden. Durch den »Teppich« wird deutlich, dass es sich um ganz bestimmte »Fahrende« handeln könnte, nämlich von Ort zu Ort ziehende Straßenkünstler, wie Rilke sie in Paris beobachtet hatte. Solche »Fahrende[ ]« führten üblicherweise ihre Kunststücke auf einem »Teppich« vor (sozusagen ihr Bildträger). In der Fünften Elegie werden die »Fahrenden« aber auch auf dem »Teppich« nicht konkreter. Dieser

21 Manche dieser Fragmente sind dem Picasso-Gemälde *La famille des saltimbanques* (1905) und damit einem realen Kontext entnommen (vgl. die Tapete im Kubismus).

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

wird insofern zur Text-Metapher, als die »Fahrenden« auf ihm gerade nicht zum »Dastehn[ ]« kommen. Dass der »Teppich« kubistisch gedacht werden kann, zeigt sich insbesondere dadurch, dass die »Fahrenden« ihn durch ihr ständiges Sich-Doch-Nicht-Zeigen-Können verbrauchen und so eine Wunde aufreißen. Dass sie auf dem ›dastehenden‹ Teppich nicht fixiert, nicht eindeutig fassbar werden, wird vom lyrischen Ich als schmerzhafter Verlust gedacht.

Die »da« und »dort« des lyrischen Ichs erscheinen wie der Versuch, immer wieder auf die sich im Sprachraum beinahe auflösenden »Fahrenden« zeigen zu wollen. Es versucht trotz allem, sie semantisch zu beschreiben. Die nur zum Teil dem semantischen Feld der »Fahrenden« und Straßenkünstler entnommene Semantik zeigt sich primär gebrochen (das lyrische Ich spricht irritierenderweise vor allem über das Gedicht anstatt über die »Fahrenden«[22]); reflexiv lässt sich die Semantik aber als flexibel verstehen, da sie auf die Sinnlichkeit des Sprachmaterials zurückgebogen wird: Die Flexibilität der Straßenkünstler besteht in ihrem Zurückgebogen-Sein auf das sinnlich erfahrbare Sprachmaterial und sie werden damit zu spezifisch poetischen »Fahrenden«.[23] Doch die »Fahrenden« selbst, als von der sprachlichen Materialität Unterschiedene (als Figuren vor dem Grund), und insbesondere das, was sie während ihren Kunststücken fühlen, wird dadurch nicht gezeigt. Sie haben ihr menschliches Fühlen an die Artistik des Sprachraums abgegeben. Dies gilt auch für die realen Straßenkünstler, die Rilke in Paris beobachtet hatte. Diese zeigen nie, was sie wirklich fühlen, denn das Publikum will die Schmerzen, die sie während ihrer Kunststücke empfinden, nicht sehen. Sowohl in der Realität der Straßenkünstler wie auch in der Fünften Elegie geht das ›Menschliche‹, nämlich die Gefühle, in der Aufführungssituation verloren.

Doch nicht vollständig: Dass der kleine Artistenjunge lächelt, obwohl er gelernt hat, alle Schmerzen, die er bei den Kunststücken empfindet, zu verdrängen, macht das Gefühl des Artistenjungen umso menschlicher. Die Artisten erhalten ihr wirkliches ›menschliches‹ Attribut, ihre Synekdoche, erst mit dem »Lächeln«. Dieses ist die semantische Essenz der »Fahrenden«; es ist geradezu so hervorgehoben wie der Schnurrbart im kubistischen Gemälde *Der Dichter.*

Mit dem Erscheinen des Lächelns, das die Menschlichkeit des Sprachraums wieder herstellt, wird auch der Engel herbeigerufen. Denn erst durch die schein-

22 So schreibt Paul de Man unter anderem über die »sinistren Akrobaten der Fünften Elegie«: »[...] man stößt immer wieder auf dies anschauliche und überraschende, mit Schrecken versetzte Element, das zwischen Thema und Leser den Schirm einer Sprache schiebt« (de Man 1988, 54).

23 Dass die »Fahrenden« auf dem Teppich nicht nur »Dastehn«, sondern auch ›niederkommen‹, meint – da ›niederkommen‹ selbst mehrdeutig ist und auch ›geboren werden‹ bedeutet (Wörterbuch Grimm) – , dass sie von der vorliegenden Schrift neu geboren werden sollen.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM



Abb. 4: Pablo Picasso, *Der Dichter* (1912)

bare Unmenschlichkeit des Sprachraums (dem Angelischen) wird diese menschliche Essenz (essentiell wie eine lebensrettende medizinische Essenz, wie ein »Heilkraut« in einem Apothekergefäß[24]) als besonders hervorgehobene wahrnehmbar (V. 58–61).[25] Erst aus den besonderen Bedingungen des Sprachraums heraus wird begreiflich, weshalb das »Lächeln« gerühmt werden soll. Und zwar

24 Rilke geht davon aus, dass den Zeitgenossen klar sein konnte, dass es sich bei dem Bild um ein Apothekergefäß handeln sollte (Engel und Fülleborn 1980, 284).

25 »[N]ur wo die Klage eine wirkliche Erfahrungsgrundlage in Ratlosigkeit und beinahe tödlicher Angst hat, kann Rühmung überhaupt hervorgehen« (Koch 1996, 171).

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

durch die Schrift. Das lyrische Ich fordert den Engel auf, das Lächeln als Ausdruck eines immateriellen Gefühls zu nehmen, ein geeignetes Gefäß dafür zu schaffen (das Gedicht als Sprachraum) und es darin zu verinnerlichen, indem er dieses Gefäß mit der »blumige[n], schwungige[n] Aufschrift« »Subrisio Saltat.« (›das Lächeln der Artisten‹) beschriftet. Die »Vase« verbindet sich mit dem Attribut »Aufschrift« zu einer Metapher für, im Gegensatz zum Teppich, räumliche Textualität und durch das verinnerlichende Aufbewahren zu einer Metapher für das Gedächtnis. Auch traditionell ist das Gedicht ein Text, der durch seine Form einen Inhalt besonders gut memorierbar machen soll. Die *Duineser Elegien* sind durch ihre heterogene Form aber gerade sehr schwer memorierbar, wodurch sie stärker an die Schrift als memorierendes Medium gebunden bleiben. Dass die Schrift des Engels *auf* den erinnernden Sprachraum aufgetragen werden soll, lässt die Schrift erneut an die Oberfläche drängen. Das Gedicht wird in diesem Bild zum schriftlich materialisierten Aufbewahrungsgefäß für die zunächst immaterielle ›Fühlbarkeit‹ des Lächelns.

Es ist die Sinnlichkeit des Lächelns, die im Gedicht besonders fühlbar wird: Die »blumige[ ], schwungige[ ] Aufschrift« des Engels ist gleichzeitig die schwungige Handschrift Rilkes, zumindest in den handschriftlichen Fassungen. Auch rhythmisch wird das ›Schwungige‹ inszeniert. Der Schwung ist im Gedicht das sinnliche Äquivalent für das Lächeln. Auch fällt auf, dass der Buchstabe U besonders oft an den rhythmisch betonten Stellen vorkommt, womit dieser geschwungene Buchstabe zu einer im wahrsten Sinne des Wortes schrift-bildlichen Minimalform des Lächelns wird. Im Hinblick auf die Wunde, die der Aufschub einer menschlichen Darstellung der Artisten hinterließ, ist das Lächeln wie ein »Heilkraut«. Es tritt an die Stelle der Mühsamkeit und des Schmerzes, die von der Hermetik ausgelöst werden. Das Lächeln als eine »noch nicht offene Freude« hat die Potenz, die Wunde zu heilen, die durch die kubistische Struktur aufgerissen wurde, weil sie zu einem Verlust des Menschlichen der Artisten führte. Dass das Lächeln als »noch nicht/offene[ ] Freude[ ]« bezeichnet wird, erweist sich wiederum als Selbstreflexion des Gedichts über seinen Sinn: Die Behauptung des lyrischen Ichs, das »Lächeln« sei noch nicht offen, noch nicht evident, meint, dass es erst in der Reflexion des Lesers geöffnet werden kann. Das Lächeln meint zuletzt die individuelle Reflexion, die die Mühsamkeit und den Schmerz auf dem Gesicht des Lesers sichtbar zum Lächeln umformt.

Der Leser beweist mit seinem Lächeln, dass das Gedicht ihn, ganz persönlich und vertraut, angesprochen hat.[26] Die momentane Vertrautheit des Gedichts mit

26 Das Gedicht wird zu dem sinnlichen Ort, an dem der Leser punktuell ein Bewusst*sein* für sein eigenes, durch das Gedicht ausdifferenziertere Fühlen erhalten kann (vgl. Zymner 2013, 314).

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

dem Leser wird durch den andauernden Konflikt zwischen den Worten des lyrischen Ichs und der Hermetik der Gedichte wieder zurückgenommen. Der Kubismus lässt eben offen, ob der Rezipient das, was ihm zugewandt wird – das sinnliche Detail und der illusionistische Raum – in seiner Greifbarkeit oder Virtualität zu verstehen hat.

Literaturverzeichnis

Borkowski, Jan und Simone Winko. »Wer spricht das Gedicht? Noch einmal zum Begriff lyrisches Ich und zu seinen Ersetzungsvorschlägen.« *Lyrische Narrationen – narrative Lyrik: Gattungsinterferenzen in der mittelalterlichen Literatur.* Hg. Hartmut Bleumer und Caroline Emmelius. Berlin: de Gruyter, 2011. 43–77.

Burdorf, Dieter. *Einführung in die Gedichtanalyse.* 3. Aufl. Stuttgart: Metzler, 2015.

Clark, Timothy J. »Cubism and collectivity«. *Farewell to an idea.* Hg. Timothy Clark. New Haven: Yale Univ. Press, 1999. 169–223.

Clark, Timothy J. *Picasso and truth: From cubism to Guernica.* Princeton: Univ. Press, 2013.

Didi-Huberman, Georges. »Sous le regard des mots«. *Rilke, la pensée des yeux.* Hg. Karine Winkelvoss. Asnières: Institut d'Allemand, 2004.

Engel, Manfred und Ulrich Fülleborn. *Rilkes Duineser Elegien. Materialien* I. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1980.

Fuchs, Britta. *Poetologie elegischen Sprechens: Das lyrische Ich und der Engel in Rilkes Duineser Elegien*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009.

Gumbrecht, Hans Ulrich. »Materialität / Das Nichthermeneutische / Präsenz«. *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004.

Hallacker, Anja. »Die Zeit der Engel. Ein Blick auf Rilkes Duineser Elegien«. *Poetik der Krise. Rilkes Rettung der Dinge in den ›Weltinnenraum‹.* Hg. Hans Richard Brittnacher, Stephan Porombka und Fabian Störmer. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000. 140–151.

Hamann, Johann Georg. »Neue Apologie des Buchstaben h« [1773]. *Schriften über Sprache/ Mysterien/Vernunft. Sämtliche Werke* III. Hg. Josef Nadler. Wien: Herder, 1951. 89–108.

Hiebel, Hans H. »Moderne«. *Handbuch Lyrik.* Hg. Dieter Lamping. Stuttgart: Metzler, 2011, 394–412.

Horvath, Andras. »Die zehnte Elegie«. *Geteilte Aufmerksamkeit: Zur Frage des Lesens.* Hg. Thomas Schestag. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 1997. 113–141.

Jakobson, Roman. »Strukturalismus und Teleologie« [1975]. *Semiotik*. Hg. Elmar Holenstein. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1992. 448–451.

Karmel, Pepe. *Picasso and the invention of Cubism.* New Haven: Yale Univ. Press, 2003.

Koch, Manfred. »›Alles ist nicht es selbst‹ – Das Chaos des modernen Bewußtseins in Rilkes Duineser Elegien.« *Apokalyptische Visionen in der deutschen Literatur.* Hg. Joanna Jablowska. Lodz: Wydawnictwo Universytetu Lodzkiego, 1996. 170–179.

Koch, Manfred. »Rilkes Engel oder Der heilige Kampf um die Sprache«. *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden* II. Hg. Wolfgang Braungart und Manfred Koch. Paderborn: Schöningh, 1998. 123–140.

Man, Paul de. *Allegorien des Lesens* (Originaltitel: *Allegories of Reading*, 1979). Übers. Werner Hamacher und Peter Krumme. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Müller, Wolfang G. »Das lyrische Ich«. *Handbuch Lyrik.* Hg. Dieter Lamping. Stuttgart: Metzler, 2011. 56–58.
Rilke, Rainer Maria. *Briefe über Cézanne.* Hg. Clara Rilke. Frankfurt a. M.: Insel, 1983.
Raphael, Max. *Von Monet zu Picasso.* München: Delphin, 1913.
Richter, Sandra. »Wie kam das Bild in die Lyriktheorie? Präliminarien zu einer visuellen Theorie der Lyrik«. *Das lyrische Bild.* Hg. Ralf Simon, Nina Herres und Csongor Lörincz. Paderborn: Fink, 2010. 63–86.
Rilke, Rainer Maria. *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* [1910]. Hg. Manfred Engel. Stuttgart: Reclam, 1997.
Rilke, Rainer Maria. *Duineser Elegien. Die Sonette an Orpheus* [1923]. Hg. Wolfram Groddeck. Stuttgart: Reclam, 1997.
Rodriguez, Antonio. *Le pacte lyrique: Configuration discursive et interaction affective*. Sprimont: Mardaga, 2003.
Schnack, Ingeborg. *Rainer Maria Rilke: Chronik seines Lebens und seines Werkes 1875–1926*. Frankfurt a. M.: Insel, 2009.
Schröder, Werner. *Der Versbau der Duineser Elegien: Versuch einer metrischen Beschreibung*. Stuttgart: Steiner, 1992.
Simon, Ralf. *Die Bildlichkeit des lyrischen Textes*. München: Fink, 2011.
Steiner, Jacob. *Rilkes Duineser Elegien.* Bern: Francke, 1962.
Stempel, Wolf Dieter (Hg.). *Texte der Russischen Formalisten.* München: Fink, 1972.
Stephens, Anthony. *Nacht, Mensch und Engel: Rainer Maria Rilkes Gedichte an die Nacht*. Frankfurt a. M.: Insel, 1978.
Stieg, Gerald. »Rilkes Kritik an Maurice Betz' Übersetzung der Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge«. *Rilkes Paris 1920–1925. Blätter der Rilke-Gesellschaft* 30 (2010): 91–104.
Sutherland, Marielle. *Images of absence: Death and language of concealment in the poetry of Rainer Maria Rilke*. Berlin: Weidler, 2006.
Ubl, Ralph und Wolfram Pichler. *Bildtheorie: Zur Einführung.* Hamburg: Junius, 2014.
Waters, William. »The Elusiveness of Things in Rilke's Dinggedichte«. *Das lyrische Bild.* Hg. Ralf Simon, Nina Herres und Csongor Lörincz. Paderborn: Wilhelm Fink, 2010. 321–334.
Winkelvoss, Karine. *Rainer Maria Rilke.* Paris: Berlin, 2006.
Wunberg, Gotthart. *Jahrhundertwende.* Tübingen: Narr, 2001.
Zymner, Rüdiger. *Funktionen der Lyrik.* Münster: mentis, 2013.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Picasso, Pablo. *Zwei Frauen* (1907–1908). Öl auf Leinwand, Standort: Hermitage St. Petersburg.

Abb. 2: Picasso, Pablo. *Mann mit Klarinette* (1911–1912). Öl auf Leinwand, 106x69 cm, Standort: El Museo de arte Thyssen-Bornemisza Madrid.

Abb. 3: Picasso, Pablo. *Studentin* (1910). Öl auf Leinwand, Standort: Kunstmuseum Hamburg.

Abb. 4: Picasso, Pablo. *Der Dichter* (1912). Öl auf Leinwand, 60x48 cm, Standort: Kunstmuseum Basel.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Jeanne Wagner

Die Variation der lyrischen Sprechinstanz in Rilkes deutsch-französischem Doppelgedicht »Das Füllhorn« / »Corne d'Abondance«

1 Die lyrische Sprechinstanz in der zweisprachigen Lyrik

1.1 Einfluss der verwendeten Dichtungssprache(n) im Verfahren der ›Doppeldichtung‹

Ce soir mon cœur fait chanter
des anges qui se souviennent ...
Une voix, presque mienne,
par trop de silence tentée,

monte et se décide
à ne plus revenir ;
tendre et intrépide,
à quoi va-t-elle s'unir ? (Rilke 2003, 10)[1]

Mit diesem »programmatische[n] Auftaktgedicht« (Rilke 2003, 460), das den Topos der dichterischen Inspiration mit der lyrischen Stimme in enge Verbindung setzt, beginnt Rilkes erste, 1926 erschienene, französischsprachige Gedichtsammlung *Vergers*. Dieses Gedicht wirft durch den Gebrauch des Wortes »voix« [›Stimme‹] wichtige Fragen auf: Wer spricht im Gedicht? Wer spricht das Gedicht aus? Woher kommt die gesprochene Sprache? Die Bezeichnung »presque mienne« [fast meine] deutet auf einen gewissen Abstand zwischen der Stimme und dem ›artikulierten Ich‹ hin. Betrachtet man den Entstehungskontext des Gedichts, lässt sich das text-interne Subjekt[2] in gewissem Maße auch (aber nicht nur) auf das biographische

1 »Heute abend macht mein Herz Engel singen, die sich erinnern ... Eine Stimme, fast meine, durch zuviel Stille versucht, // steigt auf und entschliesst sich, nicht mehr wiederzukehren; zart und unerschrocken, womit wird sie sich vereinen?« Prosaübertragung von Rätus Luck (Rilke 2003, 11).

2 Bemerkenswert ist, dass das ›artikulierte Ich‹ und das ›Textsubjekt‹ hier schwer voneinander zu trennen sind: Sie fallen zusammen.

Open Access. © 2019 Jeanne Wagner, publiziert von De Gruyter. BY-NC-ND Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110520521-016
Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Erleben des empirischen Autors zurückführen:[3] Das erste französische Gedicht spielt etwa darauf an, dass Rilke in seinen letzten Lebensjahren auf Französisch, also in einer Fremdsprache,[4] zu dichten beginnt. Die Reflexion über die ›Stimme‹ weist darauf hin, dass der Dichter zur französischen Sprache nicht dasselbe Verhältnis wie zur deutschen hat und dass sich dieser Unterschied unter anderem in der Form der lyrischen Sprechinstanz ausdrückt. Ausgehend von diesem französischen Gedicht wird im Folgenden die These aufgestellt, dass die Sprache bzw. der Sprachwechsel die lyrische Sprechinstanz tangiert. Beim spätesten Rilke[5] geht es nicht bloß um einen einseitigen Sprachwechsel vom Deutschen zum Französischen, sondern um eine zweisprachige Lyrik,[6] deren Komponenten parallel und abwechselnd auf Deutsch und Französisch entstanden sind. Eine besondere Stellung innerhalb dieses spätesten bilingualen Werkes nehmen die in der Forschung sogenannten ›Doppeldichtungen‹[7] ein, welche ein besonderes Verfahren zweisprachiger Lyrik darstellen. Rilke verfasste zu ein- und demselben Thema jeweils eine deutsche und französische Fassung eines mit demselben Titel gekennzeichneten Gedichts. Dennoch sind die beiden Versionen nicht als Selbstübersetzungen,[8] sondern vielmehr als ein besonderes Verfahren zweisprachigen Dichtens, das sich

3 Die Begriffe ›artikuliertes Ich‹ und ›Textsubjekt‹, die auf Dieter Burdorf (2015 [1995], 194–197) zurückgehen, werden in diesem Aufsatz gegenüber dem ›Adressanten‹ nach Rüdiger Zymners lyrikologischer Theorie im Glossar des vorliegenden Bandes bevorzugt. Burdorfs Begrifflichkeiten stellen heraus, dass die lyrische Sprechinstanz aus verschiedenen Äußerungsschichten besteht: aus dem artikulierten Ich, dem Textsubjekt, das die »strukturierende Instanz« (Burdorf 2015 [1995], 195) im Gedicht darstellt, und dem empirischen Autor, der außerhalb des Gedichts bleibt.

4 Bereits als Kind in Prag lernt Rilke etwas Französisch (vgl. Lauterbach 2004, 71). Er scheint diese Sprache jedoch erst in seinen letzten Lebensjahren, die er im französischsprachigen Teil des Wallis verbringt, ganz zu beherrschen. Von einer Fremdsprache entwickelt sich das Französische bei Rilke allmählich zu einer Zweitsprache.

5 Rilkes späteste Dichtungsphase umfasst die *Sonette an Orpheus*, die deutschsprachigen Einzelgedichte (1922–1926) sowie die französischen Gedichte.

6 Rilkes späteste Lyrik kann als zweisprachig bezeichnet werden, insofern als es sich dabei um eine »textübergreifende« Form von Zweisprachigkeit handelt. Georg Kremnitz zufolge zählen zu dieser Kategorie mehrsprachiger Literatur Werke von Autoren, die »in unterschiedlichen Texten verschiedene Sprachen« verwenden (Kremnitz 2015, 18).

7 In seinem 1981 erschienen Aufsatz »Un doux vent polyglotte« spricht Roger Bauer auf Französisch von den »poèmes en double version, allemande et française«. Ab 2003, in der *Kommentierten Ausgabe* der französischen Gedichte und im Rilke-Handbuch, setzte sich der Begriff der ›Doppeldichtung‹ in der Forschung durch.

8 Laut Lamping (1992, 221) handle es sich um einen Grenzfall der Selbstübersetzung: »Das Beispiel [d. i. das Doppelgedicht ›Idol‹] gehört zweifellos in einen Grenzbereich: in den zwischen Übersetzung und Bearbeitung.«

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

zwischen einer »autotraduction ›recréatrice‹«[9] und einer anderssprachigen Variation bewegt, zu bezeichnen und das daher eine ästhetische Form des Kulturtransfers darstellt: gleichzeitig zwei Varianten und zwei Originale.[10] In der vorliegenden Untersuchung wird Rilkes zweisprachiges Vorgehen deshalb nicht als Selbstübersetzung bezeichnet. Der Akzent liegt vielmehr auf der Autonomie beider Gedichtfassungen – sie sind Variationen eines Themas, die wiederum ein Ganzes bilden. Ein solches zweisprachiges Dichtungsverfahren bleibt – meines Wissens – in der bisherigen Weltliteratur einzigartig.[11] Keine Selbstübersetzungen sind Rilkes ›Doppelgedichte‹ aber nicht nur, weil die beiden Versionen inhaltlich (semantisch) und formal voneinander so stark abweichen, sondern auch, weil der deutsche Dichter keine übersetzerische Absicht verfolgt. Dies reflektiert er etwa in einem abwechselnd auf Deutsch und Französisch verfassten Brief an seine Gefährtin Baladine Klossowska: »Heute schrieb ich, um eine Probe zu machen, daß ich, französisch schreibend, *nicht* deutsch denke und dann irgendwie übertrage, gleich hinter einander dasselbe *sujet* in beiden Sprachen« (Rilke und Merline 1954, 498–500). Rilke übernimmt also keine Übersetzerrolle[12] und schließt im Paratext auch keinen »pacte autotraductif« mit dem Lesen.[13] Deshalb darf vermutet werden, dass sich der

9 Dieser Begriff verweist auf Christine Lombez (2012, 140–141), die in Anlehnung an Michaël Oustinoff (2001, 29–34) verschiedene Typen von literarischen Selbstübersetzungen definiert. Die Selbstübersetzung »recréatrice« bezeichnet eine freie Selbstübersetzung, bei der sich der Übersetzer – zugleich auch Autor – von dem Original distanziert und somit oftmals ein »deuxième original« schafft.

10 Zu den fünf »Doppeldichtungen« im engeren Sinne zählen »Corne d'abondance« und »Das Füllhorn«, »Le Magicien« und »Der Magier«, »Éros II« und »Eros«, »Paume« und »Handinneres« sowie die beiden »Gong«-Gedichte (vgl. Rilke 2003, 394–395).

11 Der Begriff der ›Doppelgedichte‹ wurde in der deutschen Literaturkritik auch in Bezug auf Gerhard Koflers italienische Gedichte und dessen deutsche Selbstübersetzungen verwendet. Dort bezeichnet der Begriff die enge Verbindung zwischen der italienischen Originalfassung und der deutschen Übersetzung, die immer zusammen erscheinen; somit bilden beide Fassungen ein untrennbares Ganzes. Koflers Vorgehen ist jedoch von demjenigen Rilkes zu unterscheiden. Es handelt sich bei ihm, so wie bei den meisten Dichtern, bei denen von der Kategorie der ›textübergreifenden‹ Zweisprachigkeit gesprochen werden kann, um eine strenge und deutlich zu erkennende Form der Selbstübersetzung; dem deutschsprachigen, Südtiroler Dichter geht es darum, seine italienischen Gedichte dem deutschsprachigen Publikum zu vermitteln. Koflers ›Doppelgedichte‹ werden nämlich durch eine »immer gegebene Genauigkeit der Entsprechung zwischen Ausgangs- und Zieltext« (Scheichl 1997, 94) gekennzeichnet.

12 Laut Helena Tanqueiro (2007, 106) ist »l'autotraducteur [...] un traducteur, il agit comme un traducteur«. Auch Dieter Lamping (1992, 213) versteht die Selbstübersetzung als den »Fall, daß ein Autor sich als sein Übersetzer betätigt und ein eigenes Werk übersetzt«.

13 Alessandra Ferraro (Ferraro und Grutman 2016, 15) schafft den Begriff des »pacte autotraductif« in Anlehnung an Philippe Lejeunes »pacte autobiographique«. Es handelt sich dabei um einen »pacte entre l'auteur et le lecteur à travers la mention de la version originale dans l'autre

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Dichter für jene sprachspezifischen Besonderheiten interessiert, die für das Deutsche bzw. Französische typisch sind. Die jeweiligen Sprachen und deren Unterschiede bieten je einen eigenen (kognitiven und interpretativen) Weltzugang an,[14] welcher die dichterische Behandlung des jeweiligen Themas wiederum beeinflusst. Nicht nur die Eigenheiten der Sprachen bestimmen das dichterische Gestalten mit, sondern auch die mit den Sprachen eng verbundenen Kulturräume, das heißt die mit der deutschen und französischen Lyrik zusammenhängenden Traditionen.

Demzufolge stellen Rilkes deutsch-französische ›Doppeldichtungen‹ ein interessantes Untersuchungsfeld im Hinblick auf die Frage nach der lyrischen Sprechinstanz sowie nach möglichen Unterschieden in den beiden verschiedensprachigen, eng miteinander zusammenhängenden Gedichtfassungen dar. Im Vergleich zu einer Übersetzung gibt es hier keine Übersetzerinstanz, die sowohl als Leser und Hermeneut als auch als ›zweiter Autor‹ fungiert und somit die lyrische Sprechinstanz tangieren würde. Es findet in Rilkes deutsch-französischen ›Doppeldichtungen‹ keine »ré-énonciation spécifique d'un sujet historique« statt (Meschonnic 1973, 307–308), wie es sie in den Übersetzungen durchaus gibt. Bei Rilkes ›Doppeldichtungen‹ bleibt das historische, das heißt textexterne Subjekt, das das Gedicht schreibt, dasselbe; die Unterschiede in Bezug auf die Sprechsituation können also nicht auf den Wechsel des externen Schreibers zurückgehen. Und im Vergleich zur ›normalen‹ sowie zur Selbstübersetzung geht es hinsichtlich des Gedichtinhalts nicht um das Streben nach einer bestmöglichen Äquivalenz. Die ›Doppeldichtungen‹ sind vielmehr der Versuch, den Gedichten selbst den Freiraum zu geben, sich aus der jeweiligen Sprache und deren Besonderheiten heraus zu entwickeln.

1.2 Eine durch die Sprache indirekt bestimmte lyrische Sprechinstanz

Daher soll im Folgenden anhand einer Analyse von »Das Füllhorn«, dem ersten von Rilke verfassten Doppelgedicht, und seines entsprechenden französischen Pendants »Corne d'Abondance« die Frage nach der Bestimmung der lyrischen

langue […]«. Ein solcher Pakt beweise bestimmte ästhetische oder poetische Entscheidungen des Dichters (vgl. Ferraro und Grutman 2016, 123).

14 Dies hat hinsichtlich des ›Doppelgedichts‹ »Handinneres« und »Paume« bereits Jessica Wilker (2004, 56) vermerkt: »La conviction mûrit alors en Rilke qu'il existe des choses dicibles dans une langue qui ne le sont pas dans une autre et que ce sont précisément ces différences qui conditionnent la pensée et la vision du monde de chacun.«

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Sprechinstanz[15] durch die Sprache gestellt werden. Anders formuliert: Inwiefern hängt die lyrische Sprechinstanz mit der jeweiligen Sprache, deren phonetischer bzw. semantischer Materialität und der damit verbundenen lyrischen Tradition zusammen? Und inwiefern wird die Sprechinstanz vom Sprachwechsel und Kulturtransfer beeinflusst? Die vorliegende Untersuchung der lyrischen Sprechinstanz am Beispiel zweisprachiger Dichtung orientiert sich an der Tendenz innerhalb der Lyrik-Forschung, die »das lyrische Ich im Zusammenhang mit der Sprachverwendung in der Lyrik zu bestimmen« (Müller 2011a, 57) versucht, wie es etwa bei Wolfgang G. Müller (1979), Mikel Dufrenne (1963) und George T. Wright (1960) der Fall ist. Für sie ist die Sprache, in der die lyrische Sprechinstanz verkörpert ist, besonders wichtig, denn »in der Komposition [ist] eine sprachliche Leistung beschlossen [...], die auf die Sprachpotenz eines Subjekts zurückgeführt werden muss [...]« (Müller 1979, 26–27)[16]. Problematisch ist, dass Forscher wie Dufrenne und Wright, nach denen sich ein Subjekt in der Sprachform des Gedichts offenbart, das lyrische Ich mit dem Dichter bzw. Autor gleichsetzen. Ihnen geht es in erster Linie um »die spezifisch lyrische Relation von Autor und Sprache« (Müller 1979, 27) und um die Frage, wie die Subjektivität des Autors in der Sprache des Gedichts, dessen Form und Komposition, zu identifizieren sei.[17] Erst Müller betont in seinen Ausführungen, dass das Subjekt, das sich in der Lyrik äußert, das heißt das »lyrische[ ] Ich als innertextliche[s] Phänomen« (Müller 1979, 30), nicht genau mit dem Autor gleichzusetzen ist. Er bezeichnet also das lyrische Ich als »Bestandteil der Wirklichkeit des sprachlichen Kunstwerks« (Müller 1979, 56) und unterscheidet mithin die Ebene des textexternen Autors von derjenigen des artikulierten Ichs. Beide bleiben dennoch eng miteinander verbunden, da Müller zufolge (1979, 32)

15 Im folgenden und im textanalytischen Teil wird der umfassende Begriff der lyrischen Sprechinstanz, die eine dreigliedrige Abstufung von Instanzen mit einschließt (vgl. Fußnote 3), der Klarheit und Vereinfachung halber verwendet.

16 Laut Wolfgang G. Müller (1979, 31) liegt »das lyrische Ich [...] vor, wo sich das Subjektive in besonderer Weise in der sprachlichen Form des Textes dokumentiert.«

17 G. T. Wright (1960, 60) beschäftigt sich mit »the personae of [the] writer« und mit »the poet's view of human life«. Er interessiert sich also für die Figur und »personality« (Wright 1960, 82) des Dichters, wie sie in den Gedichten wahrnehmbar sind. Seiner Meinung nach drückt sich die Autorsubjektivität in der Komposition und Form des Gedichtes aus: »[...] it is in the choice and arrangement of his materials, not in his explicit statements, that the poet most fully reveals himself« (Wright 1960, 83). Dufrenne (1963, 89), der ebenfalls Figuren [»figures« (2. Buch, 1. Kap. 89–106)] des Dichters untersucht, behauptet, dass sich die Subjektivität des Sprechers – und damit meint er den textexternen Autor – in der Sprache offenbart: »Toute expression est expression de soi, au moins en ce sens qu'elle est le fait d'une subjectivité que la parole manifeste, sinon éclaire; toute parole est le fait d'une personne, même si elle n'est pas à la première personne.«

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

das lyrische Ich der »Ausweis des authentischen Personalen in der Sprachform der Komposition«, das heißt Ausdruck der Subjektivität des Autors, sei.

Die Bedeutung der Sprache für die Beschaffenheit, das heißt für die Figuration, der lyrischen Sprechinstanz wird in der vorliegenden Argumentation also ausgehend von diesen Theorien postuliert. Zu betonen ist jedoch, dass unter dem Begriff der lyrischen Sprechinstanz die im Gedicht sprechende Instanz verstanden wird, die unter anderem durch Possessivpronomen oder durch die Präsenz einer angesprochenen Instanz wahrnehmbar ist und als Subjekt die Aussagen formuliert. Zudem ist diese These über die Bedeutung der Sprache zu nuancieren: Die Sprache beeinflusst die lyrische Sprechinstanz nicht unmittelbar; es ist vielmehr die Verwendung einer bestimmten Sprache, die die Gestaltung des behandelten Themas, das heißt des mythologischen Füllhorns, auf verschiedene Weisen mitbestimmt und dementsprechend wiederum die Konstitution des lyrischen Sprechers beeinflusst. Die Darstellung der lyrischen Sprechinstanz kann also nicht nur auf die Sprache als Form reduziert werden, denn sie ist ein komplexes Phänomen, das vom Zusammenspiel verschiedener Elemente mitbestimmt wird. Es wird zu zeigen sein, dass sich die lyrische Sprechinstanz in den zwei verschiedensprachigen Fassungen nicht radikal verändert. Vielmehr muss von einer gewissen Verschiebung oder Variation gesprochen werden, die wiederum mit semantischen Änderungen auf der inhaltlichen Ebene korreliert, das heißt durch die jeweilige Mythologie bzw. das Göttliche und die jeweilige Metaphorik der dichterischen Produktion und Inspiration beeinflusst wird.

2 »Das Füllhorn«. Ein zurückhaltendes Wir im Kontext der deutschen lyrischen und mythologischen Tradition

Das Füllhorn
Geschrieben für Hugo von Hofmannsthal

Schwung und Form des gebendsten Gefäßes,
an der Göttin Schulter angelehnt;
unsrer Fassung immer ungemäßes,
doch von unsrem Sehnen ausgedehnt —:

in der Tiefe seiner Windung faßt es
aller Reife die Gestalt und Wucht,
und das Herz des allerreinsten Gastes
wäre Form dem Ausguß solcher Frucht.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Obenauf der Blüten leichte Schenkung,
noch von ihrer ersten Frühe kühl,
alle kaum beweisbar, wie Erdenkung,
und vorhanden, wie Gefühl …

Soll die Göttin ihren Vorrat schütten
auf die Herzen, die er überfüllt,
auf die vielen Häuser, auf die Hütten,
auf die Wege, wo das Wandern gült?

Nein, sie steht in Überlebensgröße
hoch, mit ihrem Horn voll Übermaß.
Nur das Wasser unten geht, als flöße
es ihr Geben in Gewächs und Gras. (Rilke 1996, 304–305)

Die deutsche Fassung des Doppelgedichts »Das Füllhorn« und »Corne d'Abondance« ist 1924 am selben Tag wie die französische entstanden.[18] Das Füllhorn als der beider Fassungen gemeinsame Gegenstand, der seit der Antike als Götterattribut mit verschiedenen mythologischen Figuren verbunden wurde, verweist im zweiten Vers des deutschen Gedichts auf eine übergroße Göttin. Diese wird zwar nicht eindeutig durch einen Namen identifiziert, doch erinnert sie an antike Gottheiten wie die römische Fortuna – Glücks- und Schicksalsgöttin – und die ebenfalls römische Flora – Blumengöttin – oder die altgriechischen Göttinnen Tyché und Eirene. Auch durch die Eigenschaften, die ihr das Gedicht zuschreibt, wird die Göttin des Füllhorns als eine durch Macht und Überlegenheit charakterisierte Gestalt dargestellt. Sowohl dem Füllhorn als auch der Göttin, die in der dritten Person beschrieben wird und im Gedicht immer mehr an Bedeutung gewinnt, steht in der ersten Strophe eine zurückhaltende lyrische Sprechinstanz gegenüber, die die Form eines sprechenden Wir einnimmt.[19] Da die deutsche Gedichtfassung Hugo von Hofmannsthal gewidmet ist, verweist das sprechende Wir auf zwei reale Personen, nämlich Rainer Maria Rilke und Hugo von Hofmannsthal.[20]

18 Die Forschung ist sich noch nicht einig, was die Entstehungsfolge der zwei verschiedensprachigen Fassungen angeht: Einige Forscher behaupten aufgrund des Kommentars von Ernst Zinn in den *Sämtlichen Werken* (1976 [1957], 794), dass Rilke zuerst die französische Fassung geschrieben habe, während andere sich auf Jean Rudolf von Salis' und Charles Du Bos' Erinnerungen (Rilke 2003, 466–467) stützen, um das Gegenteil zu behaupten. Ich neige zur zweiten Ansicht, da Ernst Zinn keinen Beleg für seine Vermutung gibt.

19 Eine solche Kommunikationssituation bezeichnet Wolfgang G. Müller als »Wir-Gedicht, in dem das Ich als Angehöriger einer Gruppe spricht« (Müller, 2011b, 82).

20 Charles du Bos berichtet in seinen *Extraits d'un Journal*, unter welchen Umständen Rilke das Gedicht komponierte: »L'an dernier, comme l'on célébrait le cinquantième anniversaire de Hof-

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Das Wir ist freilich nicht nur auf sie zu beziehen, doch erlaubt es dieser Bezug, die Sprechinstanz als dichterische Stimme zu deuten. Dass die lyrische Sprechinstanz dieser Gedichtfassung textintern eine poetische Instanz ist, zeigt auch die poetologische Bedeutung der Gabenspendung, die als dichterische Inspirationsgabe fungiert und auf die das Wir bzw. die Dichter hoffen. Doch ist die poetische Instanz den Gaben des Füllhorns nicht angemessen. Bemerkenswert ist, dass die Sprechinstanz nur in der ersten Strophe als sprechendes Wir und auf eine indirekte Weise, nämlich mit einem Possessivpronomen gekennzeichnet, auftritt; daraufhin verschwindet das Pronomen und textintern verwandelt sich die poetische Instanz bis zum Ende des Gedichts offenbar in ein distanzierteres, nichtmarkiertes Redesubjekt. Das Verschwinden des markierten Sprechers bedeutet, dass das sprechende Wir und somit die poetische Instanz nunmehr »nicht nur grammatisch, sondern auch inhaltlich keine handelnde Position ein[nehmen]« (Burdorf 2015 [1995], 194). In der Tat scheint sich auf der Ebene der Kommunikation mit der Göttin das Wir bzw. die poetische Instanz gegenüber der immer präsenteren Göttin nicht durchsetzen zu können.

So wie die im Füllhorn verborgen gehaltenen Gaben – die Früchte und die Blüten bleiben unsichtbar – dem Sprecher bzw. der textinternen poetischen Instanz unzugänglich bleiben, so bleibt auch die ambivalente Göttin unzugänglich: Überlegen und übermächtig hält sie Blumen und Früchte, die als göttliche Gaben fungieren, zurück. Eine unüberwindbare Distanz besteht zwischen ihr und der poetischen Sprechinstanz. Die metaphorische Beschreibung des Dichters, »das Herz des allerreinsten Gastes«, als potentiellen Empfängers der Gaben in der zweiten Strophe sowie die Darstellung der überlegenen göttlichen Figur und ihres mythologischen Attributs verweisen somit auf eine mythologische Tradition, die für die deutsche klassische und romantische Lyrik typisch ist und die man unter anderem bei Goethe und Hölderlin findet. Es handelt sich um die Tradition der Wiederkehr antiker, mächtiger Götter, deren zu große Nähe für Menschen und Dichter eine Gefahr darstellt. Dementsprechend wird eine gewisse Distanz gefordert. Paradoxerweise allerdings streben die Menschen und besonders die Dichter sehnsüchtig danach, sich dem Göttlichen zu nähern. Der metaphorische

mannsthal, je voulais faire quelque chose, donner quelque signe et je ne savais trop lequel; je regardai dans le calepin que je porte toujours sur moi et où je note au fur et à mesure les titres de poèmes que je voudrais écrire, un jour, et je rencontrai ce mot : *Corne d'abondance*. Je pensais que cela conviendrait très bien à Hofmannsthal, et je me mis aussitôt, en songeant au mot allemand équivalent, *Füllhorn*, à composer un poème allemand, qui fut du reste écrit très vite. […]« (zitiert nach: Angelloz 1948, 329).

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Ausdruck bei Rilke spielt als »intertextuelle Spur«[21] einerseits auf die Bezeichnung der Menschen an, die im »Parzenlied« vor einer zu großen Nähe zu den Göttern gewarnt werden: Goethe bezeichnet sie als »Gäste«.[22] Andererseits lässt sich dieser Ausdruck auf die berühmte Hymne Hölderlins »Wie wenn am Feiertage« beziehen, in der die Dichter als Menschen »reinen Herzens«[23] bezeichnet werden und eine Mittelstellung zwischen Menschen und Göttern einnehmen, die es ihnen ermöglicht, die göttliche Gabe zu empfangen. In Rilkes Gedicht ist der Dichter aber kein idealer Empfänger der göttlichen Gaben, sondern nur ein potenzieller, wie aus dem Gebrauch des Irrealis hervorgeht: »und das Herz des allerreinsten Gastes / wäre Form dem Ausguß solcher Frucht«. Dementsprechend zeigen die impliziten intertextuellen Bezüge auf Hölderlin und Goethe sowie das Verschwinden des sprechenden »Wir«, dass kein gegenseitiges, dialogisches Verhältnis zwischen Dichter und Göttin möglich ist. Die markierte Sprechinstanz löst sich auf, während nur noch in der dritten Person oder indirekt auf die Dichterfigur verwiesen wird.

Die Verwandlung der lyrischen Sprechinstanz entspricht der besonderen Beziehung zur mythologischen Tradition sowie der gewissen Modernität der Sprache, die in diesem Gedicht durch Enjambements und das für Rilkes späteste Lyrik typische Evokativ (vgl. Fülleborn 1960, 172) gekennzeichnet ist. Rilke bezieht sich auf eine für die deutsche Lyrik typische mythologische Tradition, aber er stellt sie in Frage. Auffallend ist, dass er nicht nur diese Tradition der Mythologie in Frage stellt, sondern auch das transzendente Verhältnis zum Göttlichen als Quelle dichterischer Inspiration sowie die dichterische Sprache selbst und mithin das Deutsche als Sprache der Dichtung. Das wird in der letzten Strophe mit dem Bild des ›In-Gewächs-und-Gras-Flößens‹ deutlich, das das Zurückhalten der göttlichen Gaben durch die Göttin betont, denn der Irrealis weist darauf hin, dass der tatsächliche Inhalt des Füllhorns nicht geflößt, das heißt nicht verteilt wird:

21 Die ›intertextuelle Spur‹ wird hier nach Riffaterres Intertextualitätstheorie verstanden: »L'intertextualité est la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie. Ces autres œuvres constituent l'intertexte de la première« (Riffaterre 1980, 4).

22 »Es fürchte die Götter / Das Menschengeschlecht! / Sie halten die Herrschaft / In ewigen Händen, / Und können sie brauchen / Wie's ihnen gefällt. // Der fürchte sie doppelt / Den je sie erheben! [...] (V. 1726–1733) Erhebet ein Zwist sich: / So stürzen die *Gäste* / Geschmäht und geschändet [...] (V. 1737–1739)« (Goethe 1988, 605–606).

23 »Doch uns gebührt es, unter Gottes Gewittern, / Ihr Dichter! mit entblößtem Haupte zu stehen, / Des Vaters Strahl, ihn selbst, mit eigner Hand / Zu fassen und dem Volk ins Lied / Gehüllt die himmlische Gabe zu reichen. / Denn sind nur reinen Herzens, / Wie Kinder, wir, sind schuldlos unsere Hände, / Des Vaters Strahl, der reine, versengt es nicht [...]« (V. 56–63, Hölderlin 1992, 240–241). Bemerkenswert ist, dass Hölderlin hier das Personalpronomen »wir« und dessen Possessivpronomen »unser« verwendet, wenn er von den Dichtern spricht.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Nur Wasser fließt. So wird das Zurückhalten der göttlichen Inspiration als Quelle dichterischen Schreibens metaphorisch veranschaulicht. Damit werden die dichterischen Möglichkeiten und die dichterische Inspiration in Frage gestellt, und diese Infragestellung scheint wiederum Gegenstand des Dichtens und Auslöser der Inspiration zu sein. Die Infragestellung wird außerdem und am deutlichsten in der dritten Strophe durch eine implizite Anspielung auf Hofmannsthals Auffassung einer gefühlten Sprachkrise verstärkt, wie sie in den *Briefen des Lord Chandos* begegnet.[24]

Aus der bisherigen Analyse geht hervor, dass das Gedicht über Möglichkeiten und Grenzen der dichterischen Fähigkeiten reflektiert, insofern als diese Fähigkeiten von der transzendenten göttlichen Form beeinflusst werden. Rilke scheint also eine Verwandlung oder Erneuerung der traditionellen mythologischen Formen und der dichterischen Inspiration zu brauchen, denn die mythologische Form ist unter anderem von der lyrischen Tradition geprägt, die mit der deutschen Sprache verbunden ist. Die lyrische Sprechinstanz, die in diesem Gedicht die Stimme der Dichter figuriert und die allmählich zurücktritt, scheint also von der mythologischen Tradition beeinflusst zu sein, welche in der deutschen Sprache und deren lyrischer Tradition lebendig ist. Man kann sich fragen, ob das Verschwinden des lyrischen Sprechers auch eine gewisse Infragestellung der ausgedrückten Subjektivität veranschaulicht und inwiefern eine solche Bewegung der lyrischen Sprechinstanz mit der deutschen poetischen Sprache Rilkes zu tun hat. Es handelt sich also nur um eine indirekte Bestimmung des lyrischen Sprechers durch die Sprache. Um festhalten zu können, was für die deutsche Sprache typisch ist, ist der Vergleich mit der französischen Fassung ›desselben‹ Gedichts besonders geeignet.

3 »Corne d'Abondance«. Dialogische Beziehung zwischen dem sprechenden »Wir« und dem angesprochenen Füllhorn

Im Folgenden wird die These aufgestellt, dass Rilke durch den Wechsel von der deutschen zur französischen Sprache eine Möglichkeit findet, das Mythologisch-Göttliche und dessen Verhältnis zum Dichter sowie die dichterische Inspiration anders zu gestalten.

24 Dies kann im Rahmen dieses Aufsatzes leider nicht detaillierter aufgezeigt werden.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Corne d'Abondance

Ô belle corne, d'où
penchée vers notre attente ?
Qui n'êtes qu'une pente
en calice, déversez-vous !

Des fleurs, des fleurs, des fleurs,
qui, en tombant font un lit
aux bondissantes rondeurs
de tant de fruits accomplis !

Et tout cela sans fin
nous attaque et s'élance,
pour punir l'insuffisance
de notre cœur déjà plein.

Ô corne trop vaste, quel
miracle par vous se donne !
Ô cor de chasse, qui sonne
des choses, au souffle du ciel ! (Rilke 2003, 18)

Auffallend ist, dass die wichtigsten Komponenten, die schon in der deutschen Fassung des Gedichts mit dem Füllhorn verbunden werden, in der französischen Fassung »Corne d'Abondance« ebenfalls vorhanden sind: das Gefäß, das Blumen und Früchte enthält, ein »Wir«-Sprecher, der mit einer Dichterfigur zu assoziieren ist, eine gewisse göttliche Instanz sowie eine Reflexion über dichterische Inspiration und Produktion. Durch den Übergang in die andere Sprache wird dasselbe Motiv jedoch dichterisch anders gestaltet: Aufgrund intertextueller Bezüge zur Lyrik Paul Valérys,[25] die Rilke sehr bewunderte, sowie der Spiele mit phonetischen Lauten, die für das Französische typisch sind, wird das Füllhorn nicht mehr mit einer deutlich präsenten mythologisch-antiken Göttin, sondern vielmehr mit einer nun unsichtbaren göttlichen Kraft assoziiert, die in den Früchten selbst zugegen ist. Dies lässt sich nicht zuletzt im auto-intertextuellen Zusammenhang mit Rilkes französischem »Verger«-Zyklus[26] nachweisen. In »Verger IV« tragen Götter, die als »außer Gebrauch« und »unbeschäftigt« (Rilke 2003, 40) bezeichnet werden, zum Reifungsprozess der Früchte bei:

25 Als Vorbild für Rilkes »Corne d'Abondance« gilt Valérys Gedicht »Palme«, in dem die Begriffe »abandon« und »abondance« auftauchen und in dem eine ähnliche göttliche Präsenz wahrnehmbar ist (vgl. Valéry 1957, 153).

26 Es handelt sich um einen Zyklus innerhalb der gleichnamigen Gedichtsammlung *Vergers*.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Comme voilés par le bruit
des insectes qui butinent,
ils [les dieux hors d'usage] arrondissent les fruits;
(occupation divine). (Rilke 2003, 40)

Diese Götter, die in Anlehnung an Paul Valérys Lyrik durch die komplementären Begriffe »abandon« und »abondance« bezeichnet werden,[27] sind auch durch die komplementären Klänge bzw. Phoneme »on« [ɔ̃] und »an« [ɑ̃] – sie spielen direkt auf die beiden Vokale des Wortes »abondance« an – in Form von Assonanzen und Euphonie in den Gaben des Füllhorns wahrnehmbar: »qui, en t*om*b*an*t f*on*t un lit / aux b*on*diss*an*tes r*on*deurs / de t*an*t de fruits acc*om*plis!« [meine Hervorhebung, J. W.] Diese Verdichtung klanglicher Korrespondenzen veranschaulicht phonetisch die Fülle der Gabenerteilung und die Beteiligung der göttlichen Instanz am Reifungsprozess. Die für das Französische typischen nasalen Laute tragen wie die von Valéry entnommenen Komplementärbegriffe zur Neugestaltung des nun immanenter erscheinenden Göttlichen bei: Die feste, präsente Göttin aus dem deutschen Gedicht wird in unsichtbare kosmische Götter und gleichzeitig ins Sichtbare, in die Früchte, verwandelt.[28] Das nun durch Immanenz gekennzeichnete Göttliche führt somit zu einer Bejahung des irdischen Diesseits. Das entspricht der von Szabó (2000) beschriebenen »immanente[n] Metaphysik« des späten Rilke.[29]

Das Verhältnis zwischen der Dichterfigur und der neuen Form des Göttlichen beeinflusst wiederum das Ende des Gedichts, nämlich das metaphorische Bild lyrischen Dichtens und dichterischer Inspiration. Im Unterschied zur deutschen Fassung wird die »corne« [das Horn] hier durch eine Paronymie, das heißt durch eine Klangassoziation in ein »cor de chasse« [Jagdhorn] verwandelt. Die phonetische Materialität der französischen Sprache und deren Musikalität ermöglichen somit den Übergang und die Verwandlung vom nach unten gerichteten Behälter zum nach oben tönenden Musikinstrument. Die schon im deutschen polysemischen »Horn« implizit enthaltene Bedeutung des Musikinstruments hat offen-

27 Vgl. »Les dieux du verger sont, malgré leur abandon ou même en raison de leur abandon, les garants de l'abondance qui en découle [...]« und »[l]a négativité de leur abandon est nécessaire à son contraire, à l'exubérance de leur ›abondance‹ [...]« (Böschenstein 1993, 97, 96).

28 Die Komplementarität des Sichtbaren und Unsichtbaren ist für Rilkes spätestes Werk kennzeichnend, wie Gerock-Reiter (1996, 256) in Bezug auf die *Sonette an Orpheus* feststellt: »Das Sichtbarmachen des Unsichtbaren ist gleichsam das inhärente Komplementärprogramm zur ›Verwandlung des Sichtbaren ins Unsichtbare‹. Diese inhärente Korrelation wurde bei den Interpretationen der ›Verwandlungen ins Unsichtbare‹ meist übersehen.«

29 »Denn eben die auch bei Rilke vorhandene immanente Metaphysik gestattet eine Neuinterpretation, die ›Umwertung‹ des Gottesbegriffes [...]. Diese immanente Metaphysik impliziert zugleich eine Bejahung (ein ›Rühmen‹) alles Irdischen, das Dasein in seiner Totalität [...]« (Szabó 2000).

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

sichtlich den Transfer, der sich erst im Französischen durch die Klangähnlichkeit vollzieht, beeinflusst. Das Jagdhorn fungiert nun symbolisch als Bild gelungener verwandelter Gabenerteilung und Inspirationskraft. Dies wird nicht nur durch die neue göttliche Form möglich, sondern auch durch die leichte Verschiebung des sprechenden »Wir«, das das Füllhorn bzw. das Göttliche in dieser Version direkt und mit dem Höflichkeitspronomen »vous« [»Sie«] anspricht, manchmal sogar imperativisch. Die wiederholte Apostrophe des Füllhorns, die vom »Ô« eingeleitet wird, erinnert an den typischen Ton der französischen romantischen Lyrik von Alphonse de Lamartine, Victor Hugo oder Alfred de Musset, bei denen die Natur oft zum Ansprechpartner wird. Somit gelingt es dem sprechenden »Wir« in der französischen Gedichtfassung, sich dem angesprochenen Füllhorn gegenüber durchzusetzen und zum gültigen Empfänger der Gaben zu werden. Aus diesem Unterschied zur deutschen Fassung geht deutlich hervor, dass ein anderes Verhältnis zwischen dem lyrischen Sprecher und dem Füllhorn bzw. der göttlichen Präsenz hergestellt wird. Ein gewisser Dialog wird zwischen der lyrischen Sprechinstanz, die hier auch als Stimme eines Dichters fungiert, und dem Füllhorn möglich, weil dieses zum einen eine göttliche Inspiration vermittelt – »Ô cor de chasse, qui sonne / des choses, au souffle du ciel!« – und zum anderen zum Besingen des Diesseits und Daseins dient. Auffallend ist jedoch, dass der Wechsel zum Französischen es Rilke erlaubt, sein dichterisches Schreiben zu erneuern, indem er sich hinsichtlich der Form und des Stils sowie der gewissen vereinfachten Bildlichkeit einer älteren lyrischen französischen Tradition nähert. Dies scheint die Konstitution der nun deutlich wahrnehmbaren und identifizierbaren lyrischen Sprechinstanz zu bestimmen. Daraus folgt, dass die lyrische Sprechinstanz in den zwei verschiedensprachigen Fassungen offenbar in einem Konkurrenz- oder Komplementärverhältnis zur göttlichen Figur steht – ein Verhältnis, das je nach der verwendeten Sprache und der entsprechenden Tradition anders gestaltet wird. Wenn das Füllhorn und die damit verbundene Göttin mit einer stark akzentuierten Transzendenz und einer traditionellen Mythologie assoziiert werden, tendiert die lyrische Sprechinstanz dazu, sich aufzulösen; wenn hingegen das Füllhorn in Verbindung mit einer reduzierten Göttlichkeit bzw. mit einer eher immanenten göttlichen Kraft steht, die sich im Kosmos auflöst, dann gelingt es der lyrischen Sprechinstanz, eine präsentere, sichtbarere Form anzunehmen.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

4 Variation der lyrischen Sprechinstanz in »Füllhorn« und »Corne d'Abondance«: Komplementäre Poetiken?

Festzuhalten ist, dass durch den Sprachwechsel zwar durchaus eine Veränderung der Sprechinstanz, aber keine radikale Umformung erfolgt: So wie das Thema und die wichtigsten Komponenten der deutschen Fassung in der französischen beibehalten werden, so wird auch die Form der lyrischen Sprechinstanz – das angedeutete sprechende Wir – beibehalten. Allerdings kommt eine gewisse Verschiebung der lyrischen Sprechinstanz oder eine Variation des sprechenden Wir zustande. Dieses Wir, das in der deutschen Fassung zwar eingeführt wird, sich dort aber wieder verflüchtigt, wird in die französische Fassung übernommen und behauptet sich – darin besteht doch ein nicht unbedeutender Kontrast zur deutschen Fassung – gegenüber der nun veränderten göttlichen Kraft. Bemerkenswert ist des Weiteren, dass die Bekräftigung der Sprechinstanz nicht ausschließlich und direkt von sprachspezifischen Besonderheiten des Französischen herbeigeführt wird. Vielmehr stehen die genannte Verschiebung und die Verwandlungen in Verbindung mit einer im Französischen anders gelagerten lyrischen Tradition (insbesondere derjenigen des Symbolismus in Anlehnung an Valéry und derjenigen der französischen Romantik); darüber hinaus freilich durchaus mit einigen semantischen und phonetischen Eigenschaften der französischen Sprache. Beides prägt die Darstellung des Mythologisch-Göttlichen, welches – als das von der dichterischen Rede Angesprochene – diese dichterische Rede wiederum transformiert, wodurch sich andere Gestaltungsmöglichkeiten des Gedichts ergeben.

In diesen Verwandlungen und Variationen scheint sich auch eine Wandlung der Gedicht-Poetik abzuzeichnen, die mit der Verschiebung der Transzendenz zu einer greifbaren Immanenz des Göttlichen einhergeht: Die Poetik der Infragestellung der sprachlichen dichterischen Möglichkeiten sowie der mythologischen Tradition im Deutschen wandelt sich im Französischen zu einer Poetik der Erneuerung des Mythologisch-Göttlichen, des Besingens seiner Immanenz und des Irdischen; und diese Wandlung der Poetik erlaubt damit eine Erneuerung der dichterischen Möglichkeiten. Auch wenn die französische Gedichtfassung in formaler und stilistischer Hinsicht reduziert und vereinfacht erscheint, dient sie dem deutschsprachigen Dichter dazu, seine Poesie und die damit verbundene Poetik zu erneuern. Zu bemerken ist des Weiteren, dass beide Poetiken eng miteinander verbunden sind: Die eine scheint sich auf die andere zu beziehen und umgekehrt. Ihre Beziehung ist somit eine dialogische. Sie stellen zwei komplementäre Weisen der Bearbeitung eines Themas dar. Das vollkommene Verstehen der einen wird

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

nur durch das gleichzeitige Betrachten der anderen möglich. Dementsprechend gilt für die lyrische Sprechinstanz in den beiden Gedichtfassungen: Würde man nicht beide Gedichte parallel lesen, könnte man die Verschiebung und Variation des sprechenden »Wir« nicht feststellen. Deshalb kann man aus einer rezeptionsästhetischen und hermeneutischen Perspektive behaupten, dass die lyrische Sprechinstanz eine gewisse Spaltung erfährt, die von der Komplementarität beider Fassungen zeugt.

5 Wer spricht im ›Doppelgedicht‹?

Fragt man abschließend noch ausgehend von den Schlussfolgerungen, die aufgrund eines exemplarischen Fallbeispiels erfolgt sind, wer im zweisprachigen ›Doppelgedicht‹ spricht, muss man Folgendes festhalten: Ein Gesamtverständnis der lyrischen Sprechinstanz einer ›Doppeldichtung‹ ergibt sich erst durch eine vergleichende Lektüre beider verschiedensprachiger Gedichtversionen. Bemerkenswert ist, dass eine solche lyrische Sprechinstanz sowohl aus der engen Verbindung zwischen den beiden verschiedensprachigen Fassungen als auch aus einer gewissen Unabhängigkeit der jeweiligen Gedichtversion besteht: Sie oszilliert zwischen Wiederverwendung und Variation des Gleichen. Daraus entsteht also eine sich variierende Sprechinstanz, die beide Gedichtfassungen verbindet und diese somit als ein Ganzes – als ›Doppelgedicht‹ – erscheinen lässt. Die Schöpfung eines gewissen Ganzen entspricht dem Variationsprinzip, das Rilkes besonderem zweisprachigem Dichten zugrunde liegt.[30]

Daraus kann man schließen, dass das besondere zweisprachige Verfahren der ›Doppeldichtung‹ über eine typische Selbstübersetzung hinausgeht. Die Wandlung der lyrischen Sprechinstanz kann daher nicht ausschließlich auf die phonetischen, semantischen oder syntaktischen Eigenschaften der jeweiligen Sprachen zurückgeführt werden. Bei den ›Doppeldichtungen‹ wechselt nicht nur die Sprache; auch die Gedichtbeschaffenheit verändert sich im Vergleich zur Selbstübersetzung stark. Die Gründe für die Variation der lyrischen Sprechinstanz sind dementsprechend vielfältig; sie liegen außer im Sprachwechsel vor allem in den mit den jeweiligen Sprachen verbundenen Traditionen und Kulturen.

30 Im Vergleich zur Musikwissenschaft definiert Picard die Variation als kompositorisches Prinzip in der Literatur und behauptet, dass »[d]ie auf ein Motiv oder Thema bezogenen Darstellungen [...] eine gewisse Werk-Gruppe bilden, also einer übergeordneten, sinnstiftenden Einheit eingegliedert sein [müssen]« (1995, 41).

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Literaturverzeichnis

Angelloz, J.-F. »Naissance d'un poème«. *Etudes Germaniques* 3 (1948): 329–332.

Bauer, Roger. »›Un doux vent polyglotte‹. Les poèmes en double version, allemande et française«. *Revue d'Allemagne* 13.1 (1981): 313–337.

Böschenstein, Bernhard. »Les poèmes français: Jeux de langage – langage de l'indifférence«. *Rencontres Rainer Maria Rilke. Internationales Neuenburger Kolloquium 1992*. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 1993. 95–112.

Burdorf, Dieter. *Einführung in die Gedichtanalyse*. 3. Aufl. Stuttgart: Metzler, 2015 [1995].

Dufrenne, Mikel. *Le poétique*. Paris: Presses universitaires de France, 1963.

Ferraro, Alessandra und Rainier Grutman. »Avant-propos. L'autotraduction littéraire: cadres contextuels et dynamiques textuelles«. *L'Autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*. Sous la direction d'Alessandra Ferraro et Rainier Grutman. Paris: Classiques Garnier, 2016. 7–17.

Fülleborn, Ulrich. *Das Strukturproblem der späten Lyrik Rilkes. Voruntersuchung zu einem historischen Rilke-Verständnis*. Heidelberg: Winter, 1960.

Gerok-Reiter, Annette. *Wink und Wandlung. Komposition und Poetik in Rilkes »Sonette an Orpheus«*. Tübingen: Niemeyer, 1996.

Goethe, Johann Wolfgang. »Iphigenie auf Tauris«. Johann Wolfgang Goethe. *Dramen 1776–1790*. Hg. Dieter Borchmeyer. *Sämtliche Werke*, I. Abt.: Bd. 5. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1988. 553–619.

Hölderlin, Friedrich. »Wie wenn am Feiertage«. Friedrich Hölderlin. *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 1. Gedichte. Hg. Jochen Schmidt. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1992. 239–241.

Kremnitz, Georg. *Mehrsprachigkeit in der Literatur: ein kommunikationssoziologischer Überblick*. 2. Aufl. Wien: Praesens, 2015.

Lamping, Dieter. »Die literarische Übersetzung als de-zentrale Struktur«. *Geschichte, System, Literarische Übersetzung / Histories, Systems, Literary Translations*. Hg. Harald Kittel. Berlin: Erich Schmidt, 1992. 212–227.

Lauterbach, Dorothea. »Frankreich«. *Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. Manfred Engel. Unter Mitarbeit v. Dorothea Lauterbach. Stuttgart: Metzler, 2004. 60–88.

Lombez, Christine. »Quand les poètes s'autotraduisent: un cas-limite de traduction littéraire ?« *Les mouvements de la traduction. Réceptions, transformations, créations*. Hg. Annick Ettlin und Fabien Pillet. Genève: MétisPresses, 2012. 137–150.

Meschonnic, Henri. »Poétique de la traduction«. Henri Meschonnic. *Pour la poétique II*. Paris: Gallimard, 1973. 305–405.

Müller, Wolfgang G. »Das lyrische Ich«. *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*. Hg. Dieter Lamping. Stuttgart: Metzler, 2011a. 56–58.

Müller, Wolfgang G. »Die Sprache der Lyrik«. *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*. Hg. Dieter Lamping. Stuttgart: Metzler, 2011b. 80–88.

Müller, Wolfgang G. *Das lyrische Ich. Erscheinungsformen gattungseigentümlicher Autor-Subjektivität in der englischen Lyrik*. Heidelberg: Winter, 1979.

Oustinoff, Michaël. *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*. Paris: L'Harmattan, 2001.

Picard, Hans Rudolf: »Die Variation als kompositorisches Prinzip in der Literatur«. *Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft*. Hg. Albert Gier u. Gerold W. Gruber. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 1995. 35–60.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Riffaterre, Michael. »La trace de l'intertexte«. *La Pensée* 10.215 (1980): 4–18.
Rilke, Rainer Maria und Merline. *Correspondance 1920*-1926. Zürich: Niehans, 1954.
Rilke, Rainer Maria. *Sämtliche Werke*. Werkausgabe Bd. 4. Gedichte: zweiter Teil. Zweite Abteilung. Hg. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn. Frankfurt a. M.: Insel, 1976 [1957].
Rilke, Rainer Maria. *Gedichte 1910 bis 1926*. Rainer Maria Rilke. *Werke*. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden. Bd. 2. Hg. Manfred Engel und Ulrich Fülleborn. Frankfurt a. M.: Insel, 1996.
Rilke, Rainer Maria. *Gedichte in französischer Sprache*. Mit deutschen Prosafassungen. Rainer Maria Rilke. *Werke.* Kommentierte Ausgabe in vier Bänden. Supplementband. Hg. Manfred Engel und Dorothea Lauterbach. Frankfurt a. M.: Insel, 2003.
Scheichl, Sigurd Paul. »Poesie der Mehrsprachigkeit: Gerhard Koflers italienisch-deutsche Doppelgedichte«. *Carleton Germanic Papers* 25 (1997): 97–103.
Szabó, László V. *»Hiersein ist herrlich«. Der Nachhall Nietzsche'scher Themen bei Rilke*. *Pro Philosophia* 24 (2000): 59-88. http://www.c3.hu/~prophil/profi004/NACHHALL.html (2. Juni 2016).
Tanqueiro, Helena. »L'autotraduction comme objet d'étude«. *Atelier de traduction* 7 (2007): 101–109.
Valéry, Paul. »Palme«. Paul Valéry. *Charmes*. *Oeuvres I*. Hg. Jean Hytier. Paris: Gallimard, 1957. 153–156.
Wilker, Jessica. »Rilke, le même et l'autre : à propos de plusieurs versions d'un ›même‹ poème«. *Ecrivains multilingues et écritures métisses. L'hospitalité des langues*. Actes du colloque international de Clermond-Ferrand: 2–4 décembre 2004. Hg. Axel Gasquet und Modesta Suarez. Clermond-Ferrand: Presses universitaires Blaise Pascal, 2007. 53–68.
Wright, George T. *The Poet in the Poem. The Personae of Eliot, Yeats, and Pound*. Berkeley: Univ. of California Press, 1960.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Esther Hool

Die Textsubjekte in der Übersetzung

Elke Erb als Übersetzerin von Marina Zwetajewas Gedichten

1 Die Autorin und die Übersetzerin. Übersetzungstheoretische Überlegungen

Die Dichterin und Übersetzerin Elke Erb hat zahlreiche Autoren aus verschiedenen Sprachen übersetzt und sich als bedeutendste deutsche Übersetzerin der russischen Lyrikerin Marina Zwetajewa einen Namen gemacht. Sie bezeichnet ihre ersten Übersetzungen der Gedichte von Zwetajewa nicht nur als Übersetzungsarbeiten, die sie vorzulegen hatte, um ihre Fertigkeiten als Übersetzerin unter Beweis zu stellen, sondern sieht Übereinstimmungen zwischen ihrer eigenen und Zwetajewas Sprache:

> Sie war mein Gesellenstück.
> [...]
> Sie ist die einzige, von der ich – Griffe
> in meiner eigenen Schreib-Sprache wiedererkannte
> ([...] verwirrt, verlegen:
> das ist doch *sie!*) – während ich sprach. (Erb 2000, 207–208)

Erb bezieht sich im obigen Zitat mit den Personalpronomina *sie* und *ich* weniger auf Zwetajewa und sich selbst als reale Personen, als eher auf die Art und Weise, wie sie sich durch ihre »Griffe [der] Schreib-Sprache« in ihren Texten manifestieren. Erbs und Zwetajewas Schreibstil sind einander laut Erb, zuweilen so ähnlich, dass sie sich kaum voneinander unterscheiden lassen. Im Hinblick auf die Gedichte von Zwetajewa, die Erb übersetzt hat, würde diese – mindestens partielle – Identifikation der beiden Schreibstile bedeuten, dass Unterschiede zwischen Zwetajewas Ausgangstext und Erbs Übersetzung lediglich auf unterschiedliche linguistische und metrische Voraussetzungen zwischen der russischen und deutschen Sprache zurückzuführen sind, nicht aber an Merkmale des eigenen (Übersetzungs-)stils der Übersetzerin gebunden sind. Im übersetzten Text ließe sich kaum zwischen dem sprechenden Subjekt der Autorin und der Übersetzerin unterscheiden.

Betrachtet man das Problem des sprechenden Subjekts in einem übersetzten Text aus der Perspektive der Übersetzungstheorie und richtet den Fokus auf

Open Access. © 2019 Esther Hool, publiziert von De Gruyter. BY-NC-ND Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110520521-017
Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

die Übersetzung als Repräsentation bzw. Rekonstruktion ihres Ausgangstextes,[1] unterscheidet man sehr wohl zwischen Autor und Übersetzer. Zumal auf der extratextuellen Ebene ist dieser Unterschied evident: »On the extratextual level there is no problem in distinguishing between translator and author as empirical subjects [...].« (Koster 2008, 32) Um den Unterschied zwischen Autor und Übersetzer auf der intratextuellen Ebene, also im übersetzten Text, deutlich zu machen, wendet Koster Jakobsons Kommunikationsmodell auf das Verhältnis zwischen dem Ausgangstext und seiner Übersetzung an. Jede Position dieses Modells ist in der Übersetzung doppelt besetzt, wobei insbesondere die Sender-Funktion als Vermischung von *source text sender*-Funktion und *target text sender*-Funktion aufgefasst wird: »From the single, independent text perspective the sender has to be considered an amalgamation between translator and author.« (Koster 2008, 32) Diese Sender-Funktion lässt sich aber in Übersetzer und Autor ausdifferenzieren: »[T]his sender-function may be fragmented [...].« (Koster 2008, 32) Der Autor und der Übersetzer teilen sich sozusagen die Sender-Funktion, wobei der Übersetzer auf der intratextuellen Ebene in den *Unterschieden* zwischen dem Ausgangstext und der Übersetzung präsent ist:

> [The translator] is manifestly present in the *differences* between target and source texts. The translator, then, is not immediately visible as a textual strategy in the target text itself. [...] [O]ne will only be able to get access to it, to describe it after comparing the texts: the intratextual category ›translator‹, then, has to be *made* manifest by way of comparative description, by way of the establishment and description of correspondences and shifts. (Koster 2008, 33)

Diese *shifts* – oder Abweichungen – sind, als Folge der Unterschiede zwischen den verschiedenen Sprachen, Verssystemen und individuellen Schreibstilen, eine Begleiterscheinung von Übersetzungen.[2] Sie können auf verschiedenen Ebenen auftreten und unterschiedlichen Einfluss auf den Gesamttext ausüben. Für diesen Kontext ist insbesondere die Unterscheidung zwischen *obligatory shifts* und *optional* bzw. *individual shifts* von Bedeutung. Erstere sind auf Unterschiede zwischen den Sprachsystemen zurückzuführen; letztere hängen mit Entscheidungen des Übersetzers zusammen, die stilistische, ideologische oder kulturelle Gründe haben können (vgl. Bakker et al. 2009, 271). Auch wenn der empirische Übersetzer, der diese Entscheidungen trifft, im übersetzten Gedicht genauso wenig auftaucht

1 Eine Übersetzung ist gleichwohl ein unabhängiger Text (vgl. Koster 2008, 25); diese Perspektive ist im Zusammenhang dieser Studie aber nicht relevant.

2 »Translation involves the transfer of certain values of expression or content across a semiotic border; shifts are concomitant with this transfer.« (Bakker et al. 2009, 269).

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

wie der empirische Autor im Ausgangsgedicht,[3] besteht, analog zur »Verbindung zwischen dem Gedicht und dem Menschen, der es produziert hat« (Burdorf 1997, 195), eine Verbindung zwischen dem extra- und dem intratextuellen Übersetzer. Um die Beziehung zwischen der realen Person des Übersetzers und dem Adressanten, also der »Markierung eines pragmatischen Ausgangspunktes des lyrischen Sprachenzeichengebildes *in dem* Sprachenzeichengebilde selbst und *mit den Mitteln* des Sprachzeichengebildes« (Zymner im Glossar) im übersetzten Text zu beschreiben, eignet sich Burdorfs Kategorie des ›Textsubjekts‹. Das Textsubjekt steht sozusagen zwischen dem realen Übersetzer und dem mit Mitteln des Sprachzeichengebildes konstituierten Adressanten. In Bezug auf den Autor beschreibt Burdorf die Funktion des Textsubjekts folgendermaßen: »Der Gestaltungsimpuls des Autors hat [...] ein Pendant im Text selbst: Er ist als strukturierende Instanz in das Gedicht eingegangen.« (Burdorf 1997, 195) Auf analoge Weise hat der Übersetzer sein Pendant im übersetzten Text: Er manifestiert sich im übersetzten Text durch die Art und Weise, wie er mit den Unterschieden zwischen den beiden Sprachen umgeht und in den *individual shifts*, die daraus resultieren. Im Folgenden werde ich Burdorfs Begriff des Textsubjekts übernehmen und zwischen Textsubjekt der Autorin und Textsubjekt der Übersetzerin unterscheiden.

Es besteht insofern ein Widerspruch zwischen Erbs Aussage und Kosters Überlegungen, als Koster davon ausgeht, dass sich das Textsubjekt des Übersetzers in der Übersetzung durch das Sichtbarmachen der Abweichungen der Übersetzung vom Ausgangstext identifizieren lässt, während Erb davon ausgeht, dass ihre eigene »Schreib-Sprache« in mancher Hinsicht mit derjenigen von Zwetajewa übereinstimmt. In Kapitel 3 dieser Studie werde ich durch eine vergleichende Analyse von Zwetajewas Gedicht »Peščera« [Die Höhle] und Erbs Übersetzung dieses Gedichts den übersetzten Text daraufhin befragen, inwiefern das Textsubjekt der Übersetzerin sichtbar gemacht werden kann. Als Vergleichstext wird die deutsche Übersetzung des gleichen Gedichts von Hans L. Hautumm dienen. Um die sprachlichen Merkmale zu definieren, anhand deren der Ausgangstext und die Übersetzungen miteinander verglichen werden sollen, sind Aussagen aus Erbs Essay über Zwetajewa hilfreich, in dem sie auf Merkmale von Zwetajewas Lyrik eingeht, die sie als besonders relevant erachtet. Zunächst werde ich aber auf einige Auszüge aus Erbs expliziter (Übersetzungs-)poetik eingehen, aus denen hervorgeht, worauf es ihr beim Übersetzen von Gedichten im Allgemeinen ankommt.

3 »[Der empirische Autor] taucht im Gedicht [...] gar nicht auf.« (Burdorf 1997, 195).

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

2 Elke Erb über Marina Zwetajewa und das Übersetzen von Gedichten

Im Gedicht-Essay – der Text ist durchgehend in Versen geschrieben – über ihre langjährige Übersetzer-Tätigkeit bezeichnet Erb die Rezeption des Ausgangstextes, die dem eigentlichen Übersetzen vorausgeht, als »Aufnehmen des fremden Gedichts« (1995, 104) und unterteilt den Übersetzungsprozess in folgende Schritte:

> [Du] empfängst das im Medium seiner Sprache existente [Gedicht]
> in dem Medium, das du selbst bist,
>
> und schreibst es dann auf mit jenem Ich,
> das es in dir, aus dir hervorgerufen hat,
> *als ob es dein eigenes sei*. (Erb 1995, 104. [Meine Hervorhebung, E. H.])

Bevor die Übersetzerin das Gedicht in der eigenen Sprache schreibt, rezipiert sie es zunächst in der Originalsprache. Für diesen Kontext bedeutet dies, dass die Übersetzerin Erb für Zwetajewas deutsches Publikum, bevor sie mit dem eigentlichen Übersetzen beginnt, zuerst einmal die erste Leserin von Zwetajewas Texten ist. Mit Koster gesprochen: Die Übersetzerin ist sowohl Empfängerin des Ausgangstextes als auch Senderin der Übersetzung (vgl. Koster 2008, 30). Erb konstituiert als aktive Rezipientin den zu übersetzenden Text auf ihre Weise, und diese Rezeptionsweise des Ausgangstextes ist maßgebend für ihren Übersetzungsstil und schließlich den übersetzten Text.[4] Es stellt sich damit die Frage, wie Erb zum einen Lyrik im Allgemeinen und zum anderen Zwetajewas Gedichte im Speziellen sieht. In einem Interview definiert sie Lyrik folgendermaßen: »Ein Gedicht ist sowieso eine Lautgestalt. Es ist nicht ablesbar von irgendwelchem Inhalt, was ein Gedicht macht. Die Laute sind entscheidend.« (Erb 1995, 220–221) Die lautlichen Aspekte eines Gedichts spielen, so Erb, eine wichtigere Rolle als die semantischen. Der Übersetzer, der das zu übersetzende Gedicht liest, rezipiert es als eine

> Figur im Vordergrund:
> fixiert und aufgebaut aus Zeichen für Inhalte, für Gefühle,
> aus Silben, Geräuschen, Klängen,
> aus Tonhöhen und -längen, aus Intonationen,
> aus Rhythmen, aus Wendungen, bekannten und unbekannten,
> aus Ähnlichkeiten mit solchen Kombinationen. (Erb 1995, 102–103)

4 Vgl. zur Beziehung zwischen Text und Leser die Überlegungen aus dem Kontext der Rezeptionsästhetik Pfeiffer (2007, 285–287).

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Erb nennt als Komponenten der Sprache, in der ein Gedicht geschrieben ist, quasi ausschließlich Elemente, die auch in der Musik relevant sind. Diese Priorisierung der akustisch wahrnehmbaren Eigenschaften der Sprache hat Konsequenzen für das Übersetzen eines Gedichts. So verlangt Erb nicht nur eine Interlinearübersetzung, sondern auch eine Transkription in die lateinische Schrift, wenn dem Übersetzer die Sprache des Ausgangstextes nicht bekannt ist: »[K]ein Gedicht ohne Lautgestalt, / und sei es in der Umschrift!« (Erb 1995, 107)

Erbs (Übersetzungs-)poetik und ihre Sicht auf Zwetajewas Lyrik decken sich in Bezug auf die bedeutende Rolle, die sie den Lauten beimisst: Wie viele andere Kritiker und Übersetzer hebt auch Erb die klanglichen Eigenschaften von Zwetajewas Sprache hervor, wenn sie etwa schreibt, es entstehe beim Lesen der Eindruck, »[a]ls ahme sie mit den Worten Töne nach.« (Erb 1989, 180) Erb misst den lautlichen Merkmalen von Zwetajewas Gedichten zudem eine bedeutungsaufbauende Funktion zu und unterstreicht damit ihre Relevanz um so mehr: »Der Wortlaut selbst aber bleibt volltönend, ja der Sinn scheint ganz aus dem Klang zu kommen [...].«[5]

Klang scheint eine Eigenschaft zu sein, durch die sich Gedichte im Allgemeinen auszeichnen.[6] Verschiedene sprachliche Aspekte wie beispielsweise Metrum, Reim und Alliteration, also strukturelle Wiederholungen auf verschiedenen sprachlichen Ebenen, vermitteln den Eindruck der Ähnlichkeit zur Musik (vgl. Tsur 2008, 112). Strukturelle Wiederholungen gehen in Zwetajewas Lyrik hinsichtlich ihrer Ausgeprägtheit und Komplexität über die üblichen Wiederholungen in Gedichten hinaus und suchen, laut Etkind, ihresgleichen: »[Э]нергия повторов в цветаевских стихах не знает ничего подобного или сравнимого в русской (и не только русской) поэзии.« [In der russischen Lyrik (und nicht nur in der russischen) gibt es nichts, das ähnlich oder vergleichbar mit der Energie der Wiederholungen in Zwetajewas Lyrik wäre.] (Etkind 1996, 309) Wiederholungen und Variationen kommen bei Zwetajewa zudem nicht nur auf der Ebene der Laute vor, sondern gleichermaßen auf der Ebene der Wörter und der Syntax. Sie vermitteln neben einem Eindruck von Klang auch Anklänge an Wendungen aus der Volkspoesie.[7]

5 Erb 1989, 180. Erb gebraucht für die klangästhetischen Dimensionen der Sprache vorwiegend Ausdrücke wie *Laut* und *Klang*, die sie weitgehend synonym verwendet.

6 »Musicality seems to be the most salient – if not *the* distinctive – property of poetry.« (Tsur 2008, 209).

7 Vgl. hierzu Filonovs (1973) Artikel »Parallelism in the Poetry of Marina Cvetaeva«, in dem sie verschiedene strukturelle Wiederholungen in Zwetajewas Lyrik mit Elementen aus der russischen Volkspoesie vergleicht.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Erb betont nicht nur die grundlegende Rolle, die klangästhetische Dimensionen sowohl in Zwetajewas Lyrik als auch in Gedichten im Allgemeinen spielen, sondern auch in vielen ihrer eigenen Gedichte sind Wiederholungen auf der Ebene der Laute, Wörter und Syntax ausgeprägt. Im Detail darauf einzugehen, würde den Rahmen dieser Studie sprengen, ich werde aber im folgenden Kapitel einige Beispiele aus Erbs Gedichtband *Sonanz*, bei dem bereits der Titel auf klangästhetische Dimensionen verweist, anführen, um die Ähnlichkeit zu bestimmten Versen Zwetajewas zu verdeutlichen.

3 Das Gedicht »Peščera« [Die Höhle] und seine Übersetzung

Das Gedicht »Peščera« ist Teil des Zyklus »Gedichte an eine Waise«, den Zwetajewa im August und September 1936 geschrieben hat. Der Zyklus besteht aus sieben Gedichten und richtet sich an den jungen russischen Dichter Anatolij Steiger, der sich zurzeit der Entstehung der Gedichte in einem Sanatorium in der Schweiz aufhielt. In einem Briefwechsel, der parallel zu den »Gedichten an eine Waise« entstanden ist, äußert Zwetajewa immer wieder den Wunsch nach einem Treffen.[8] Das Gedicht »Peščera« weist sprachliche Eigenschaften auf, die für Zwetajewas Lyrik im Allgemeinen charakteristisch sind. Drei dieser Merkmale, die alle an Wiederholungen auf verschiedenen sprachlichen Ebenen gebunden sind, werde ich im Folgenden darauf hin untersuchen, wie sie Erb übersetzt hat. Als erstes werde ich auf syntaktische Strukturen eingehen, die Ähnlichkeiten mit Wendungen aus der Volkspoesie aufweisen; anschließend werden Wortfolgen, die aus Wörtern mit sehr ähnlichen Lautstrukturen bestehen, im Zentrum stehen. Einige dieser Wortfolgen bilden zugleich Passagen mit lautsymbolischen Komponenten; Lautsymbolik ist die dritte Eigenschaft, die hier von Interesse ist.

3.1 Syntaktische Parallelismen

Verschiedene Autoren heben die Ähnlichkeit von Zwetajewas Lyrik mit der Volkspoesie hervor (vgl. z. B. Lauer 2000, 574). So weisen etwa folgende zwei Verse aus

8 Es sind lediglich die Briefe von Zwetajewa an Steiger erhalten, nicht aber die Briefe von Steiger an Zwetajewa. Die deutsche Übersetzung der Briefe ist 1996 unter dem Titel *Briefe an Steiger* erschienen.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

dem Gedicht »Peščera« strukturelle Übereinstimmungen mit volkspoetischen Wendungen auf:

Vers	Zwetajewas Ausgangstext	Interlinearübersetzung (EH)
7	Prirody – na lono, prirody – na lože.	Der Natur – auf den Schoß, der Natur – in die Ruhestätte.
16	V peščeru bez svetu, v peščeru bez sledu.	In die Höhle ohne Licht, in die Höhle ohne Spur.

Diese zwei Verse bestehen jeweils aus zwei syntaktisch parallelen Halbversen, wobei die ersten Wörter der Halbverse identisch sind und die Wörter in den Ausgängen der Halbverse eine ähnliche Lautstruktur aufweisen. In Vers 7 handelt es sich dabei um eine Alliteration mit zusätzlich identischem betontem Vokal (*lono / lože*); in Vers 16 um eine Kombination aus Alliteration und unreinem Reim (*svetu / sledu*). Bereits hier wird deutlich, dass Zwetajewa nicht nur mit konventionellen Reimen arbeitet, sondern, ähnlich wie Dichter aus dem Umkreis des Symbolismus und Futurismus, das Reimrepertoire auf verschiedene Arten von lautlichen Wiederholungen zwischen den Wörtern erweitert.[9] Diese Verse erinnern an Wendungen sowohl aus der russischen als auch der deutschen Volkspoesie. In russischen Märchen finden sich etwa Verse wie »I mnogo golov pogubil, / I mnogo života pritopil« [Und viele Menschen hast du ins Verderben gestürzt, / Und viele Leben hast du unterbrochen] (Afanas'ev 2014, 92). Im Deutschen weist die Wendung »Die guten ins Töpfchen, die schlechten ins Kröpfchen« (Grimm 1985, 117) aus »Aschenputtel« ein ähnliches Muster auf. In Vers 16 des Gedichts »Peščera« tritt jeweils im Eingang des Halbverses die Präposition *v* auf. Dies ist auch in der wohl bekanntesten russischen Formel dieser Art der Fall: »V nekotorom carstve, v nekotorom gosudarstve« [wörtlich: In einem gewissen Königreich, in einem gewissen Land] (z. B. Afanas'ev 2014, 48), die im Eingang vieler Märchen steht. Parallele Strukturen, bei denen zu Beginn jeder syntaktischen Einheit die gleiche Präposition steht, sind außerdem, laut Arant, ein typisches Merkmal von *Pričitanija*, russischen Klageliedern: »po gul'biščečkam [...] po prokladbiščam« [durch die Galerien [...] durch die Friedhöfe] (Arant 1973, 2).

Erb nennt, wie in Kapitel 2 gesehen, als Komponenten der Sprache eines Gedichtes neben den verschiedenen Merkmalen, die mit klangästhetischen Dimensionen verbunden sind, »bekannte und unbekannte Wendungen«, wobei

9 Beispiele für die »Dekanonisierung des genauen Reims« bei den russischen Symbolisten finden sich z. B. in Holthusen 1957, 62–73. Unbegaun (1977, 143–151) führt Beispiele für »neue Reime« von verschiedenen Autoren, unter anderem Zwetajewa, an.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

sie allerdings nicht präzisiert, um was für eine Art von Wendungen es sich handelt. Es könnten dabei aber durchaus – auch – Wendungen aus der Volkspoesie gemeint sein, spricht sie doch in ihrem Essay im Zusammenhang mit Zwetajewas Texten mehrmals von einer »Angleichung an die Bauweise der Volkspoesie« (Erb 1989, 212) und führt Beispiele aus verschiedenen Gedichten Zwetajewas an, die in struktureller Hinsicht denjenigen in »Peščera« ähnlich sind, etwa: »Iz nedr i na vetv' – rysjami! / Iz nedr i na vetr – svistjami! – *Aus den Tiefen und auf den Zweig – im Trab* (Plural)*! / Aus den Tiefen und auf den Wind – mit Pfiffen!*« (Erb 1989, 259–260). Auch hier tritt in den Verseingängen die gleiche Präposition (*iz*) auf; die Wörter in den Versausgängen reimen sich (*rysjami / svistjami*), und *vetv'* und *vetr* im Versinneren weisen eine quasi identische Lautstruktur auf, auch wenn sie keinen Endreim bilden. Die Verse 7 und 16 aus dem Gedicht »Peščera« übersetzt Erb folgendermaßen:

Vers	Zwetajewas Ausgangstext	Erbs Übersetzung
7	Prirody – na lono, prirody – na lože.	In den Schoß – der Natur, der Natur – anvertraut.
16	V peščeru bez svetu, v peščeru bez sledu.	In die Höhle und lichtlos, die Höhle – gesichtlos.

Die Parallelität zwischen den beiden Halbversen ist in Vers 16 der Übersetzung weniger streng als im Ausgangstext: Der Zäsurreim (»lichtlos« / »gesichtlos«) und die Anapher (»die Höhle«) in den Verseingängen werden zwar beibehalten, der zweite Halbvers ist im Vergleich zum ersten jedoch um eine Silbe verkürzt. Diese Verkürzung entspricht wiederum einem Muster, das in formelartigen Wendungen vorkommen kann, wie etwa in den zwei aufeinanderfolgenden Versen des folgenden Zauberspruchs: »Durch all dein Gemüte, / Durch all dein Geblüt.« (*Das sechste und siebente Buch Mosis* 1984 [1930], 149) Der erste Vers des Zauberspruchs besteht aus sechs, der zweite aus fünf Silben; die beiden Verse sind wiederum anaphorisch sowie durch Wörter mit ähnlichen Lautstrukturen in den Versausgängen miteinander verbunden. Im Gegensatz zu Zwetajewas Gedicht, dem ein Amphibrachys unterlegt ist, besteht der Vers 16 in Erbs Übersetzung aus Anapästen. Die beiden Metren haben die Gemeinsamkeit, dass sie beide aus einer Hebung und zwei Senkungen bestehen.

Dem Vers 7 ist in der Übersetzung eine Art Spiegelstruktur unterlegt, wobei der Ausdruck *der Natur* zweimal unmittelbar hintereinander auftritt, und zwar im Ausgang des einen Halbverses und im Eingang des folgenden Halbverses. Der Amphibrachys des Ausgangstextes wird nicht vollständig übernommen, sondern durch folgendes metrisches Muster ersetzt: v v – v – v , v – v v v –, das insofern eine gewisse Symmetrie aufweist, als im Verseingang und -ausgang je ein ana-

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

pästischer Versfuß auftritt und das Versinnere aus zwei aufeinanderfolgenden amphibrachyschen Versfüßen besteht. Auch den ersten Vers des Gedichts, der aus zwei parallelen Strukturen besteht (*Mogla by – vzjala by*), übersetzt Erb mit einer gespiegelten Struktur: *Könnte ich – ich holte*. Spiegelstrukturen kommen ebenfalls in volkspoetischen Wendungen vor, zum Beispiel in Mozarts »Zauberflöte«: »Klinget, Glöckchen, klinget« (Schikaneder 2005, 70) oder im zweiten Merseburger Zauberspruch: »bên zi bêna, bluot zi bluoda.« (Beck 2010, 16) An den zweiten Merseburger Zauberspruch erinnern auch Wendungen aus Erbs Gedichtband *Sonanz*, etwa: »Ort zu Ort« und »Schober zu Schober« (Erb 2008, 30 und 117). Erb zitiert in ihrem Essay zudem eine gespiegelte Struktur aus einem Gedicht von Zwetajewa und betont dabei wieder ihre Nähe zur Volkspoesie: »Zvon zolotoj, / Serebrjannyj zvon« [wörtlich: Klang goldener, / Silberner Klang] (1989, 217). Nicht immer sind dabei die beiden Seiten völlig symmetrisch, auch in Erbs eigenen Gedichten nicht, in denen etwa folgende Verse mit gespiegelter Struktur auftreten:

- Hände wie Augen, die Augen wie Hände
- Wind. Reise, Reise und Wind.
- allerwege. Wegwarte
- platte Gras, Gras in Platten (Erb 2008, 99, 117, 185 und 256)

Diese Variationen der streng parallelen Strukturen des Ausgangtextes in der Übersetzung sind nicht auf unterschiedliche Voraussetzungen in den beiden Sprachen zurückzuführen, treten syntaktische Parallelismen und Anaphern doch auch in deutschen Texten, und insbesondere in volkspoetischen Wendungen, auf. Vielmehr handelt es sich um Abweichungen, die auf den persönlichen Stil der Übersetzerin zurückzuführen sind und so das Textsubjekt der Übersetzerin sichtbar machen. Die Variation der Strukturen des russischen Gedichts entspricht Erbs expliziter Übersetzungspoetik, in der sie sagt, dass in der Übersetzung das Ausgangsgedicht nicht nachgeahmt werden soll:

> Dieses Gedicht da vor mir
> soll ich / will ich schreiben – in meiner Sprache
> so, wie es in seiner Sprache geschrieben ist,
> *und nicht: Ich soll es übersetzen-imitieren*... (Erb 1995, 102. [Meine Hervorhebung, E. H.])

Auch wenn Erb die Strukturen des Ausgangstextes nicht übernimmt, üben ihre Verse eine analoge Funktion zu Zwetajewas Versen aus, indem sie ebenfalls Ähnlichkeiten mit volkspoetischen Wendungen aufweisen.

Wenn hingegen die Übersetzung nicht wie der Ausgangstext mit einem Amphybrachis unterlegt ist, spielt dabei weniger der persönliche Stil der Übersetzerin als vielmehr die unterschiedliche Stellung dieses Metrums in der russischen

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

und deutschen Metrik eine Rolle: Während der Amphybrachis in der russischen Lyriktradition ein gebräuchliches Metrum ist, tritt er in deutschen Gedichten nur selten auf und führt hier eine andere Funktion aus. Indem Erb die Verse in der deutschen Übersetzung beispielsweise mit einem Anapäst unterlegt, gebraucht sie dabei ein Metrum, das in der deutschen Lyrik gebräuchlicher ist.[10]

In Hautumms Übersetzung wird der Vers 7 sozusagen wörtlich wiedergegeben und, im Gegensatz zu Erbs Übersetzung, wird der vorangestellte Genitiv beibehalten; hingegen werden die Präpositionen weggelassen: »Der Natur – Schoß, der Natur – Bett«. Dem Vers ist kein in der deutschen Lyrik gängiges Metrum unterlegt, und der Reim in den Ausgängen der Halbverse wird nicht beibehalten, vielmehr entsprechen die Wörter der Semantik der entsprechenden Wörtern im Ausgangstext. In Vers 16 wird die Anapher abgeschwächt, indem die Präposition im Eingang des zweiten Halbverses weggelassen wird: »In die lichtlose, die spurlose Höhle«. Der Reim ist mit *lichtlose / spurlose*, in denen lediglich die Lautstrukturen der unbetonten Silben übereinstimmen, weniger markant als in Erbs Übersetzung, in der die beiden Halbverse durch einen Reim miteinander verbunden sind. *Licht-* und *spur-* entsprechen wiederum der Semantik der entsprechenden Wörter im Ausgangstext, und auch diesem Vers ist kein Metrum unterlegt. Hautumms Verse sind kaum rhythmisiert und klingen nicht an volkspoetische Wendungen an. Vielmehr bleibt seine Übersetzung nahe an der Semantik des Ausgangstextes und ändert dessen Strukturen lediglich insofern, als er sie vereinfacht.

3.2 Wortfolgen aus Wörtern mit ähnlichen Lautstrukturen

Ein weiteres Merkmal des Gedichts »Peščera« sind die Wörter, die in unmittelbarer Nähe zueinander auftreten und sehr ähnliche Lautstrukturen aufweisen. *Veki* [Jahrhunderte] und *reki* [Flüsse] (Verse 14 und 15) unterscheiden sich lediglich durch den Anlaut voneinander; mit *vetvi* [Zweige] (Verse 12 und 15) bilden sie eine Assonanz, wobei die mittleren Konsonanten ([k] und [t]) in allen drei Wörtern Plosive sind. Auch *mrake / braki* [Finsternis / Ehen] (Verse 11 und 12) ließen sich noch in diese Folge eingliedern. Diese Ähnlichkeiten auf der Ebene der Laute erinnern an Wortkombinationen, die Jakobson (1972) in seiner Studie über die Merkmale der Sprache Chlebnikovs und anderer Futuristen anführt. In dieser Studie vergleicht Jakobson die Sprache der Futuristen mit Elementen aus

10 Dem deutschen Gedicht ist kein einheitliches Metrum unterlegt, die Verse sind aber rhythmisiert. Die Verse 20–23 entsprechen beispielsweise alle folgendem Muster: – v – v v – (v) und sind durch Paarreime miteinander verbunden.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

der Volkspoesie – oder der »Folklore«, wie er es nennt (Jakobson 1972, 83). Seine Beispiele können konventionellen Wörtern, Ableitungen von konventionellen Wörtern oder auch Lautfolgen ohne konventionelle Bedeutung entsprechen. Folgende Reimwörter, die Jakobson anführt, unterscheiden sich wie *veki* und *reki* lediglich durch ihren Anlaut voneinander: *sito* – *vito* und *baran* – *maran* (vgl. Jakobson 1972, 95–113 und 111). Das aus einem Abzählvers stammende Wortpaar *sochrun* – *mokrun* bildet eine Assonanz, bei der die mittleren Konsonanten ([x] / [k]), wie in Zwetajewas *reki* und *vetvi* ähnlich sind. Die Wörter im Wortpaar *reki* – *braki* unterscheiden sich durch den betonten Vokal voneinander, was an Wortkombinationen wie *beg* [Lauf] und *bog* [Gott] und die »innere Flexion«, bei Chlebnikov erinnert, bei der sich die Wörter ebenfalls durch den betonten Vokal voneinander unterscheiden.[11]

Auch Zubova macht auf »Wortketten«[12] in Zwetajewas Lyrik aufmerksam. So führt sie folgende Reimwörter aus dem Poem »Molodec« an: *šarom* [mit einer Kugel], *žarom* [mit einem Glühen] und *žigom* [mit einem Gigot], wobei sie ebenfalls die Nähe von Zwetajewas Lyrik zur Volkspoesie betont (vgl. Zubova 1996, 215). In der Tat finden sich in russischen Märchen Folgen bestehend aus mehreren Wörtern mit einer ähnlichen Lautstruktur, wobei die Wörter, wie in folgendem Beispiel, nicht immer eine konventionelle Bedeutung haben: »I jačnaga, i smačnaga, / Javsjanaga, prasjanaga.« (Afanas'ev 2014, 137). Um zu zeigen, dass Zwetajewa bewusst mit Wörtern mit ähnlichen Lautstrukturen umgeht, indem sie Bedeutungszusammenhänge zwischen diesen Wörtern herstellt, zitiert Karlinsky folgenden Satz aus einem Brief von Zwetajewa: »Minuta: to čto minet« [eine Minute (minuta) ist etwas, das vorbeigehen wird (minet)] (Karlinsky 1966, 146).

Es treten auch in Erbs Übersetzung Wörter auf, die eine sehr ähnliche Lautstruktur aufweisen, aber gleichzeitig nicht immer reine Reime bilden. *Wirren und Warmen* (Vers 11) erinnern durch den identischen Anlaut sowie die Kombination [i]-[a] der betonten Vokale wiederum an eine Formel, etwa in einem Kindervers[13]. Der Reim *und Warmen / umarmen* (Versausgänge 11 und 12) ist durch *und/um-* gegen das Versinnere erweitert. Erweiterte Ausgangsreime und Assonanzen treten

11 Vgl. Jakobson 1972, 97. Beispielsweise die folgenden Verse von Chlebnikov sind nach dem Prinzip der Wurzelflexion gebildet: »Ja v*i*del / V*y*del / V*e*sen / V *o*sen', / Zn*a*ja / Zn*oi*« [Ich sah / die Teilung / der Frühlinge / in den Herbst / kennend / die Gluten] (Pastior 2003, 20. [Meine Hervorhebung, E. H.]).

12 Zubova (1996, 215) gebraucht für die Folgen aus Wörtern mit ähnlichen Lautstrukturen den Ausdruck *cepočka* [Kette].

13 Jakobson und Waugh (1968, 199 und 208) weisen darauf hin, dass in Reduplikationen mit einem Vokalwechsel in der Regel auf dem Verhältnis [i]-[a] oder [i]-[o] beruhen, wie etwa in *pif-paf* oder *ping-pong*.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

in Zwetajewas Lyrik häufig auf, beispielsweise in einem anderen Gedicht aus dem Zyklus »Gedichte an eine Waise«: *rukami pljušča / ruki i ručja* [mit Efeuarmen / Arm und Bach] (Zwetajewa 2002, 140). Der unreine Reim *Flüstern / verschwistern* (Versausgänge 13/14) hat mit *Fl-* und *schw-* eine ähnliche Anlautstruktur; *Flüstern* bildet mit *Flüssen* (Versausgang 15) nicht nur eine Alliteration, sondern die beiden Wörter weisen auch, wie *Zeiten / Zweigen* (Verse 14/15), eine quasi identische Lautstruktur auf, ohne aber einen Reim zu bilden.

Diese Übereinstimmungen auf der Ebene der Lautstrukturen gehen mit Abweichungen auf der semantischen Ebene einher: Während der Begriff *Zeiten* eine ähnliche Bedeutung wie *veki* [Jahrhunderte] hat, weichen die anderen Wörter stärker von den entsprechenden Stellen des Ausgangstextes ab. So haben *Warmen* und *Flüstern* keine Entsprechung in Zwetajewas Gedicht. *Warmen* kann als eine noch zusätzliche Eigenschaft der Höhle gelesen werden. Das *Flüstern* wird mit keiner bestimmten Person in Verbindung gebracht, es suggeriert aber eine Anwesenheit, die im Ausgangstext nicht vorhanden ist. Die Verben *umarmen* bzw. *verschwistern* haben zwar eine ähnliche Bedeutung wie *spletajutsja* [verflechten], sind alle drei doch Ausdrücke für eine bestimmte Verbindung. *Umarmen* ist aber eine Geste, die von Menschen ausgeführt wird, und auch *verschwistern* ist als Ableitung von *Geschwister* dem Bereich der Menschen zuzuteilen, während *verflechten* eher an Pflanzen oder bestimmte Materialien erinnert. In diesen unterschiedlichen Konnotationen sowie in den zusätzlichen Wörtern manifestiert sich das Textsubjekt der Übersetzerin, indem es Aspekte, die mit Menschen zusammenhängen, hervorhebt.

Erb geht auf die spezifischen Reime und reimähnlichen Wortkombinationen in den Versausgängen und im Versinneren von Zwetajewas Gedicht ein. Zuweilen fügt sie aber auch Wortkombinationen bei, die nach einem Muster gebildet sind, das von demjenigen in Zwetajewas Gedicht abweicht, etwa dann, wenn in ihrer Übersetzung Alliterationen vorkommen, die eine formelartige Struktur aufweisen, wie etwa *Wirren und Warmen*. Wendungen, deren Wörter durch Alliterationen miteinander verbunden sind, treten in ihrer eigenen Lyrik zahlreich auf, etwa: *Wild – Wald*, das ebenfalls eine i-a-Kombination aufweist und an eine Formel in einem Kindervers erinnert, oder *Licht – Luft*, in dem die Laute [ç] und [f] zusätzlich ähnlich sind. Mehrgliedrige Folgen aus Wörtern mit einer ähnlichen Lautstruktur, in der insbesondere die Anlaute identisch sind, kommen in Erbs Gedichten ebenfalls vor, zum Beispiel *Stieben – Stäube – Steinen – Sterne* (Erb 2008, 13, 51 und 81). Auch wenn sich das Textsubjekt der Autorin und der Übersetzerin einander hier sehr ähnlich sind, wird das Textsubjekt der Übersetzerin in den Alliterationen sichtbar, die im Ausgangsgedicht weniger ausgeprägt sind.

In Hautumms Übersetzung gibt es nur wenige Abweichungen auf der Ebene der Semantik und kaum Übereinstimmungen auf der lautlichen Ebene. Es besteht jedoch die Tendenz, ein Wort, das relativ neutral ist, mit einem Wort zu über-

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

setzen, das beispielsweise durch eine religiöse Konnotation pathetischer wirkt, wenn etwa *veki* [Jahrhunderte] durch *Ewigkeiten* (Vers 14) bzw. *reki* [Flüsse] durch *Ströme* (Vers 15) ersetzt werden. Dieser Tendenz, die Verse mit Pathos zu beladen, entspricht auch die Interjektion »Oh«, die in den Eingängen der Verse 22 und 23 der Übersetzung auftritt, aber keine Entsprechung im Ausgangstext hat.

3.3 Lautsymbolik

Die Wörter *truščobe* [Dickicht], *učëbu* [Lehre], *kustovu* [staudenartige], *chvoščovu* [zinnkrautartige], *ruč'ëvu* [bachartige] und *pljuščovu* [efeuartige], die in den Versen 9 und 10 sozusagen unmittelbar hintereinander auftreten, wirken ebenfalls wie lautliche Abwandlungen voneinander:

> Snjala by ...
> – *Sdala* by truščobe – v učëbu:
> V kustovu, v chvoščovu, v ruč'ëvu, v pljuščovu, –

Mit den Anhäufungen der Konsonanten [ʃ] und [t͡ʃ] sowie der Vokale [u] und [o] sind diese Verse außerdem Träger einer lautsymbolischen Komponente. Im Bezug auf den semantischen Inhalt des Gedichts, der an dieser Stelle im Wesentlichen aus *Dickicht, Busch, Bach* und *Efeu* in der Umgebung der *Höhle* besteht, können die Vokale mit dem Dunklen und Düsteren dieser Landschaft in Verbindung gebracht werden,[14] während den Frikativen und Affrikaten im Hinblick auf den Bach lautmalerische Eigenschaften zugeordnet werden können. Der Symbolist Belyj, der in seinem »Poem über den Laut« jedem Sprachlaut bestimmte außersprachliche Eigenschaften zuordnet, assoziiert den Konsonanten [t͡ʃ] zudem ebenfalls mit Dunkelheit (vgl. Belyj 2003, 210). Von Zwetajewa selbst sind vereinzelte Aussagen überliefert, die darauf hinweisen, dass ihr die Überlegungen verschiedener Autoren aus dem Umkreis des russischen Symbolismus und Futurismus – ihrer Zeitgenossen – über Lautsymbolik nicht fremd sind. So stellt sie in ihrem Essay über den Symbolisten Belyj einen synästhetischen Zusammenhang zwischen dem Laut [t͡ʃ] und außersprachlichen Eigenschaften her: »Beachten

14 Den Zusammenhang zwischen bestimmten Vokalen und den außersprachlichen Eigenschaften *hell* und *dunkel* beschreibt Tsur folgendermaßen: »[T]here need not be anything inherently dark [...] in the vowel /u/, or inherently bright [...] in the vowel /i/. Suffice it that the vowel continuum and the brightness continuum be perceived as somehow analogous to one another, and that the vowel /u/ and the value ›dark‹ occupy similar positions on the respective continua.« (2008, 220).

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Sie, dass tsch selbst schwarz ist: *tsch: notsch, tschort, tschara* – Nacht, Teufel, Zauber.« (2000, 132)

In den entsprechenden Versen in Erbs deutscher Übersetzung werden die Vokale [u] und [o] sowie die Frikative und Affrikate teilweise beibehalten oder durch andere Frikative und Affrikate, wie etwa [p͡f] und [x], ersetzt:

> Nähm ich mir ...
> – *Gäb* sie dem Schlupfloch – zum Muster:
> In das buschene, zinnkrautene, bachene, efeulaubene – Duster, –

Insgesamt ist die lautsymbolische Komponente dieser Verse weniger markant als in den entsprechenden russischen Versen, was wohl an den unterschiedlichen Phoneminventaren und Silbenbaugesetzen in den beiden Sprachen liegt.[15] Die Wörter fügen sich aber, vor allem gegen die Versausgänge hin, in den lautlichen Kontext, weichen aber wiederum, wenn auch nur geringfügig, von der Semantik der entsprechenden Wörter im Ausgangstext ab: Ein *Schlupfloch*, das für *truščobe* [Dickicht] steht, kann, wie ein dichtes Gebüsch, als Zufluchtsort dienen; *Muster* hat mit *učëbu* [Lehre] gemeinsam, dass ein Vorbild oder eine Vorlage zu Lernen dienen kann. *Duster* hat an dieser Stelle keine Entsprechung im Ausgangstext, entspricht aber *mrake* [Finsternis] in Vers 11, das dort seinerseits keine Entsprechung hat.

Auch in Erbs eigener Lyrik kommen lautmalerische Passagen vor. So treten in einem Gedicht über einen Vogel, der in der Luft zerrissen wird, folgende Verse auf: »Wink des gewesenen, verrissenen Flügelschlags, das ist / der Fluch aus der Unterwelt, Wissen schwarz.« (Erb 2008, 67) Die vielen Frikativlaute können als Imitation des Geräusches des Zerreißens gelesen werden.

Hautumm weicht auch hier kaum von der semantischen Ebene des Ausgangstextes ab, außer dass er *truščobe* [Dickicht] mit *Höhle* übersetzt und so das Titelwort wiederholt.

4 Abschließende Bemerkungen

Mit der Ausnahme der Ausdrücke, die eine zusätzliche religiöse Konnotation haben, weicht Hautumms Übererersetzung auf der semantischen Ebene kaum von Zwetajewas Gedicht ab. Anders verhält es sich mit Erbs Übersetzung: Bei den

15 So kommen im Deutschen die Phonemkombinationen /xv/ und /t͡ʃ/ (hier in den Wörtern *truščobe, pljuščovu* und chvoščovu) gar nicht vor.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Abweichungen auf der Ebene der Semantik handelt es sich in der Regel um Ausdrücke, die eine ähnliche Bedeutung haben, aber eine zusätzliche, ›menschliche‹ Konnotation aufweisen oder sogar, mit dem zusätzlichen Flüstern in Vers 13, eine zusätzliche Anwesenheit suggerieren. Mit diesen semantischen Abweichungen gehen Übereinstimmungen auf der lautlichen Ebene zwischen Zwetajewas Gedicht und Erbs Übersetzung einher. Während Hautumm in seiner Übersetzung kaum auf lautliche Aspekte und Anklänge an Wendungen aus der Volkspoesie eingeht, berücksichtigt Erb die komplexen Wiederholungen und Variationen auf der Ebene der Laute, Wörter und Syntax. Sie geht damit in ihrer Übersetzung auf sprachliche Merkmale ein, die nicht nur im Gedicht »Peščera« auftreten, sondern auch für Zwetajewas Lyrik im Allgemeinen als wesentlich gelten. In Erbs Übersetzung werden die Passagen mit Lautsymbolik sowie die Anklänge an Wendungen aus der Volkspoesie erhalten, auch wenn nicht die gleichen Strukturen wie im Ausgangstext auftreten, sondern Variationen davon, die teilweise an Erbs eigene Lyrik erinnern. In den semantischen Unterschieden sowie in den strukturellen Variationen zwischen dem Ausgangstext und Erbs Übersetzung wird das Textsubjekt der Übersetzerin sichtbar, handelt es sich doch um Abweichungen, die nicht nur durch die unterschiedlichen sprachlichen Voraussetzungen des Russischen und Deutschen verursacht werden, sondern die auch an die Entscheidung der Übersetzerin gebunden sind, Wörter so zu wählen, dass sie sich nicht nur, sondern – und teilweise vor allem – auch in den lautlichen Kontext des Gedichts einfügen. Diese Weise zu übersetzen entspricht Erbs expliziter Übersetzungspoetik, in der sie den Lautstrukturen in einem Gedicht eine wesentliche Bedeutung beimisst. In Bezug auf das Hervorheben der lautlichen Aspekte sowohl in der impliziten als auch in der expliziten Poetik sind Erbs und Zwetajewas Textsubjekt in der Tat, wenn auch nicht gleichzusetzen, so doch einander sehr ähnlich.

Literaturverzeichnis[16]

Afanas'ev, Aleksandr. *Narodnye russkie skazki. Polnoe izdanie v odnom tome*. Moskva: Izdatel'stvo Alfa-Kniga, 2014.

Arant, Patricia. »Alliteration and Repeated Prepositions in Russian Traditional Lament«. *Slavic Poetics. Essays in Honor of Kiril Taranovsky*. Hg. Roman Jakobson, C. H. Van Schooneveld und Dean S. Worth. The Hague: Mouton, 1973. 1–3.

16 Für *Zwetajewa* wird hier die im Deutschen übliche Schreibweise verwendet. Kommt der Name in einem russischen Titel vor, ist der er in wissenschaftlicher Transkription wiedergegeben: Cvetaeva.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Bakker, Matthijs, Cees Koster und Kitty Van Leuven-Zwart. »Shifts«. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies. Second Edition.* Hg. Mona Baker und Gabriela Saldanha. London: Routledge, 2009. 269–274.
Beck, Wolfgang. *Die Merseburger Zaubersprüche. Eine Einführung.* Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2010.
Belyj, Andrej. *Glossolalie. Poem über den Laut.* Dornach: Pforte Verlag, 2003.
Burdorf, Dieter. *Einführung in die Gedichtanalyse*. 2. Aufl. Stuttgart: Metzler, 1997.
Erb, Elke. *Der wilde Forst, der tiefe Wald. Auskünfte in Prosa*. Göttingen: Steidl, 1995.
Erb, Elke. »Ich blicke mich um – in die Zukunft. Marina Zwetajewas Gedicht-Werkstatt.« *Das Haus am Alten Pimen.* Hg. Elke Erb. Leipzig: Reclam, 1989. 169–279.
Erb, Elke. *Sonanz. 5-Minuten-Notate.* Basel und Weil am Rhein: Engeler, 2008.
Erb, Elke. *Winkelzüge oder nicht vermutete, aufschlussreiche Verhältnisse*. Berlin: Galrev, 2000.
Etkind, E. G. »Strofika Cvetaevoj«. *Un chant de vie. Marina Tsvétaeva*. Hg. Efim Etkind und Véronique Lossky. Paris: YMCA-Press, 1996. 307–331.
Filonov Gove, Antonina. »Parallelism in the Poetry of Marina Cvetaeva«. *Slavic Poetics. Essays in Honor of Kiril Taranovsky*. Hg. Roman Jakobson et al. The Hague: Mouton, 1973. 171–192.
Grimm, Jacob und Wilhelm. *Kinder- und Hausmärchen gesammelt durch die Brüder Grimm*. Vollständige Ausgabe auf der Grundlage der dritten Auflage (1837). Hg. Heinz Rölleke. Frankfurt a. M.: Insel, 1985.
Holthusen, Johannes. *Studien zur Ästhetik und Poetik des Russischen Symbolismus.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1957.
Jakobson, Roman. »Die neueste russische Poesie. Erster Entwurf. Viktor Chlebnikov«. *Texte der russischen Formalisten.* 2. Bd. *Texte zur Theorie des Verses und der poetischen Sprache.* Hg. Wolf-Dieter Stempel. München: Fink, 1972. 18–135.
Jakobson, Roman und Linda R. Waugh. *Die Lautgestalt der Sprache.* Berlin: de Gruyter, 1986.
Karlinsky, Simon. *Marina Cvetaeva. Her Life and Art.* Berkeley: Univ. of California Press, 1966.
Koster, Cees. »The Translator in between Texts: On the Textual Presence of the Translator as an Issue in the Methodology of Comparative Translation Description«. *Translation Studies Perspectives on an Emerging Discipline*. Hg. Alessandra Riccardi. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2008. 24–37.
Lauer, Reinhard. *Geschichte der russischen Literatur von 1700 bis zu Gegenwart*. München: Beck, 2000.
Pastior, Oskar. *Mein Chlebnikov.* Basel: Engeler, 2003.
Pfeiffer, Helmut. »Rezeptionsästhetik«. *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft.* 3. Bd. Hg. Jan-Dirk Müller, Harald Fricke, Georg Braungart, Klaus Grubmüller, Friedrich Vollhardt, Klaus Weimar. Berlin: de Gruyter, 2007. 285–288.
Schikaneder, Emanuel und Wolfgang Amadeus Mozart. *Die Zauberflöte.* Hg. Hans-Albrecht Koch. Stuttgart: Reclam, 2005.
Schlaffer, Heinz. *Geistersprache. Zweck und Mittel der Lyrik*. München: Hanser, 2012.
Tsur, Reuven. *Toward a Theory of Cognitive Poetics*. Brighton: Sussex Academic Press, 2008.
Unbegaun, B. O. *Russian Versification*. Letchworth Herts: Prideaux Press, 1977.
Zubova, Ljudmila. »Po sledu slucha narodnogo. Sinkretizm i kompressija slova v poeme ›Molodec‹«. *Un chant de vie. Marina Tsvétaeva*. Hg. Efim Etkind und Véronique Lossky. Paris: YMCA-Press, 1996. 207–218.
Zwetajewa, Marina. *Briefe an Steiger*. Chemnitz: Oberbaum, 1996.
Zwetajewa, Marina. *Ausgewählte Werke.* 2. Bd. *Prosa.* Berlin: Volk und Welt, 1989.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Zwetajewa, Marina. *Begegnungen mit Maximilian Woloschin, Andrej Belyj und Rudolf Steiner*. Dornach: Die Pforte, 2000.
Zwetajewa, Marina. *Versuch, eifersüchtig zu sein*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2002.
Zwetajewa, Marina. *Das Haus am Alten Pimen*. Hg. Elke Erb. Leipzig: Reclam, 1989.
Zwetajewa, Marina und Nikolaj Gumiljow: *Gedichte. Eine Auswahl*. Hg. Hans L. Hautumm. Ikarus-Buchverlag: Rasdorf, 1993.
Das sechste und siebente Buch Mosis. Sein wahrer Wert und was das Volk darin sucht. 2. Ausgabe. Reprint ohne Angabe des Herausgebers. Berlin: Karin Kramer Verlag, 1984 [1930].

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Stefanie Heine

Sprechen jenseits des Lebenden bei Sylvia Plath

> Ein Gefühl von abgeschnürter Luftzufuhr durchzieht diese Gedichte, und die Gewaltsamkeit ihrer Rhythmen und Bilder wirkt wie eine physische Reaktion auf dieses Erstickenmüssen. Gewalt gegen ihre Nächsten: Plaths Ehemann, der sie für eine andere verlassen hatte, aber auch gegen den (deutschen) Vater, dessen Tod sie einst aus dem Paradies der Kindheit vertrieb, gegen die Mutter, die als kalter Friedhofsmond erscheint, und letztlich immer gegen das eigene Ich. (von Koppenfels 2009)

Dieser Kommentar zur Gedichtsammlung *Ariel* in der *NZZ*[1] zeigt, dass in Bezug auf Sylvia Plath eine Identifikation von Dichterin und dem Ich im Gedicht immer noch sehr hartnäckig unterstellt wird.[2] Dies mag Plaths dramatischer Lebens- und Sterbensgeschichte geschuldet sein,[3] die an sich mystifikationsanfällig ist und einer Stilisierung der Dichterin entweder als Opfer patriarchaler Strukturen und psychischer Krankheit oder als literarische Urgewalt (z. B. »literary dragon who in the last months of her life breathed a burning river of bale across the literary landscape«; *Time Magazine* 1966) in die Hände spielt. Die Verortung von Plaths Gedichten im Genre der *confessional poetry*[4] und die Publikation ihrer Tagebücher und Briefe verschärfte diese Tendenz noch weiter. Auch die Insistenz, mit der die erste Person Singular – das ›Ich‹, das auf diejenige verweist, die im Moment gerade spricht – besonders in ihren späteren Gedichten auftritt, mag eine Gleich-

1 Es handelt sich um eine Rezension der sogenannten ›ursprünglichen Fassung‹ von *Ariel* in deutscher Übersetzung. *Ariel* wurde posthum zuerst von Sylvia Plaths Ehemann Ted Hughes herausgegeben, allerdings mit starken (und stark kritisierten) editorischen Eingriffen.

2 Neuere Sekundärliteratur zu Plath versucht zumindest Ansatzweise gegenzusteuern, indem zum Beispiel die Selbstinszenierungen der Autorin in den Blick genommen werden (z. B. Bayley und Brain 2011). Konkret auf das ›Ich‹ bezogen argumentiert Adrianne Kalfopoulou etwa gegen biographistische Ansätze, indem sie Plaths ›Is‹ (Ichs) als moderne Aneignungen von Ralph Waldo Emersons kulturellem Erbe liest (Kalfopoulou 2011).

3 Z. B: »Because the poems and novel that have made Plath's name came to almost all her readers as posthumous events, her work has inevitably been read through the irrevocable, ineradicable and finally enigmatic fact of Plath's suicide.« (van Dyne 2006, 3).

4 Auch hier gibt es Gegenstimmen in der Sekundärliteratur, z. B. Christina Britzolakis (2006, 108) in ihrem Artikel zu *Ariel* im *Cambridge Companion to Sylvia Plath*: »Plath's experiments with voice and persona resist the tendency to read her poems as a psychobiographical narrative of self-discovery. What is sometimes known as her ›confessionalism‹ is more usefully viewed, I shall argue, as a doubled discourse, which, while it may well draw upon autobiographical materials, withholds from both poet and reader any secure identification. «

Open Access. © 2019 Stefanie Heine, publiziert von De Gruyter. BY-NC-ND Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110520521-018
Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

stellung von Autorin und Adressantin im Gedicht bestärkt haben. Um eine grobe Vorstellung davon zu geben: In ihrem bekanntesten, posthum veröffentlichten Gedichtband *Ariel* kommt in 33 von 43 Gedichten ein »I« zur Sprache, in Platths früherem, 1960 veröffentlichten Gedichtband *The Colossus* in 16 von 40 Gedichten – also im Schnitt deutlich weniger (vgl. Plath 1981).

Ohne hier selbst in Spekulationen psychologischer Art verfallen zu wollen, soll die bemerkenswerte Tatsache, dass eine Adressantin in der ersten Person im posthum veröffentlichten *Ariel* besonders stark zum Tragen kommt, zum Ausgangspunkt der folgenden Lektüre von Plaths Gedichten genommen werden. Zahlreiche Gedichte der Sammlung entstanden unmittelbar vor Plaths Suizid 1963, sie hinterließ eine Mappe mit einem praktisch druckreifen Manuskript zu *Ariel and Other Poems* auf ihrem Schreibtisch. Jedem Leser[5] begegnet das Ich – *wenn* man es mit der Dichterin identifiziert – in den Gedichten als eines, das jenseits des Grabes spricht. Dass die Gedichte von einem Ich gesprochen werden, das das Reich des Lebendigen schon verlassen hat, oder auf dem Weg ist, dies zu tun, ist in zahlreichen Texten Platths, wieder besonders solchen aus dem *Ariel*-Kontext, auch auf der gedichtimmanenten Ebene festzumachen. In »Tulips« spricht ein »I« im Krankenhaus, das sich selbst schon aufgegeben hat – das alle Bezüge zur Welt, das Leben und die eigene Person abgelegt hat, und wörtlich auf ›Nichts‹ reduziert ist:

> I am nobody [...]
> I have given my name and my day-clothes up to the nurses
> And my history to the anaesthetists and my body to the surgeons
> [...]
> And I have no face, I have wanted to efface myself. (Plath 1981, 160–161)

Sehr ähnlich ist es in »Paralytic«, einem weiteren Krankenhausgedicht: Hier ist das »I« – das paradoxerweise noch spricht, obwohl es sich als Anorganisches bezeichnet (»My mind a rock / No fingers to grip, no tongue«; Plath 1981, 266) – an eine Beatmungsmaschine angeschlossen, die einen schon unbelebten Körper zum Leben zwingt:

> My god the iron lung
> That loves me, pumps
> My two
> Dust bags in and out
> Will not
>
> Let me relapse. (Plath 1981, 266)

5 Dies gilt nicht für die Hörer: Im Oktober 1962 liest Sylvia Plath in einer BBC Sendung 15 Gedichte aus *Ariel*.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Das »I« spricht aus einem Raum zwischen Leben und Tod, was besonders im Oxymoron »Dead egg, I lie« (Plath 1981, 266) deutlich wird. Im titelgebenden »Ariel« schält sich das »I« auf einem halsbrecherischen Ritt auf einem außer Kontrolle geratenen Pferd[6] aus dem Leben: »I unpeel—– / Dead hands, dead stringencies« (Plath 1981, 239). Nachdem es zuerst im Schäumen mit dem Schweiß oder Speichel des Pferdes verschmilzt und dann zur Pflanze wird,[7] (»And now I / Foam to wheat«; Plath 1981, 239) löst sich das »I« von der Welt und fliegt weitere Transformationen durchmachend suizidal in die Sonne:

> And I
> Am the arrow,
> The dew that flies
> Suicidal, at one with the drive
> Into the red
>
> Eye, the cauldron of morning. (Plath 1981, 239–240)

In »Lady Lazarus« schließlich spricht eine Untote – ein »I«, das von sich behauptet, immer wieder nach dem Suizid von den Toten auferstanden zu werden:

> Dying
> Is an art, like everything else.
> I do it exceptionally well. (Plath 1981, 245)

Nach dem Spektakel des dritten Selbstmordes, dem wir als voyeuristisches Publikum im Lesen des Gedichts beiwohnen, erhebt sich das »I« am Schluss erneut als eine Art Racheengel aus seiner eigenen Asche:

> Out of the ash
> I rise with my red hair
> And eat men like air. (Plath 1981, 247)

6 Die biographisch motivierte Szene vom Ritt auf einem durchgehenden Pferd findet sich auch im frühen Gedicht »Whiteness I Remember« und einer Schilderung in Plaths Tagebuch: »Then there was the time [...] when the horse galloped into the street-crossing and the stirrups came off leaving me hanging around his neck, jarred breathless, thinking in an ecstasy: is this the way the end will be?« (Plath 2001, 220)

7 In dieser Zeile ist das Verschmelzen von Reiterin und Pferd und das Ineinander Übergehen von Innen und Außen besonders deutlich: »foam to wheat« impliziert, dass das »I« zugleich dem schäumenden Pferdemaul wie auch dem, was das Pferd frisst, also dem Weizen, gleich wird. Gleichzeitig wird auch ein an Pferd und Reiterin vorbeiziehendes Weizenfeld evoziert, mit dem das »I« dann zusammenfällt.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Bei all diesen Gedichten drängt sich eine Frage auf: Wie können diese Ichs, von dem Ort aus, in dem sie situiert sind – einem Ort jenseits des Lebens –, überhaupt noch sprechen? Selbst wenn wir uns der einfachsten Erklärung bedienen, nämlich dass ein sprachlicher Trick dies ermöglicht, landen wir bei der auf den ersten Blick banalen Tatsache, dass es eben ein ›Text-Ich‹ ist, das diese paradoxe Sprechsituation evoziert. Dem sprachlichen Ich ist eine grundsätzliche Trennung eingeschrieben: ›Ich‹ als Signifikant ist nicht dasselbe wie ›Ich, die ich hier stehe‹, und trotzdem soll dieses Ich für mich stehen – für mich allein und niemand anderen (oder nichts anderes). Wie Émile Benveniste in *Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft* bemerkt, referiert das Pronomen ›Ich‹ nicht auf ein bestimmtes Objekt, sondern jedes Mal, wenn es ausgesprochen wird, auf ein anderes: Ich verweist auf genau die Person, die es in der aktuellen Sprechsituation artikuliert.[8] Schon hier wird eine Spannung bemerkbar: Durch die Austauschbarkeit seiner Referenten bezeichnet der ›Shifter‹ ›Ich‹ einerseits nichts Konkretes, sondern lediglich eine Sprech*position*, und andererseits steht er punktuell doch für ein bestimmtes Objekt, nur eines, und nur in einem Moment. Nimmt man seine deiktische Funktion ernst, so würde sich das »I« in den zitierten Gedichten auf mich beziehen, wenn ich den Text ausspreche – Sylvia Plath wäre aus dem Referenzrahmen des Ichs verschwunden. Im Rahmen eines literarischen Texts scheint das Ich allerdings nicht nur Shifter zu sein: Es bezeichnet diejenige, die es gerade ausspricht, liest oder schreibt (Subjekt des Aussagens), verweist aber gleichzeitig auf denjenigen, der im Text auf der fiktionalen Ebene spricht (Subjekt der Aussage). Die gedichtimmanente, fiktionale Sprecherin, also die lyrische Persona, überdauert die jeweiligen Aktualisierungen in der Rede im Ausgesprochenwerden von einer bestimmten Person in einem bestimmten Moment. Diese Doppelung des Ichs im literarischen Text spielt auch in die literaturtheoretischen Debatten um das ›lyrische Ich‹ hinein. Laut Margarete Susman, die den Begriff prägte, ist das ›lyrische Ich‹ »kein gegebenes, sondern ein erschaffenes Ich, das, wie das Kunstwerk selbst, völlig unabhängig von seinen individuellen oder allgemeinen Inhalten seinen rein formalen Charakter bewahrt« (Susman 1910, 19). In dieser Auffassung ist das Ich rein fiktional, formal und strikt getrennt vom Autor und auch vom Leser. Diese klare Position wurde allerdings bald verwischt und es stellt sich wieder und wieder die Frage, ob das ›lyrische Ich‹ nun den realen Autor, eine Persona, eine Textinstanz, oder gar den Leser mitmeint (vgl. z. B. Martínez 2002,

8 »*Je* signifie ›la personne qui énonce la présente instance de discours contenant *je*‹« (Benveniste 1966, 252).

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

377)[9]. Ohne Anspruch, die terminologischen Probleme lösen zu wollen, könnte das Ich im Gedicht als Platzhalter aufgefasst werden, der von allen diesen Instanzen besetzt werden kann.[10] Der Buchstabe ›I‹ bleibt über die individuelle Äußerung einer bestimmten Person hinaus im Text stehen und trägt die Spuren von früheren Momenten des Ausgesprochenwerdens mit; er umreißt die Stelle, die Sylvia Plath im Moment des Schreibens zumindest mit-eingenommen und danach verlassen hat, markiert aber auch zugleich den Ort, von dem aus eine fiktionale Sprecherin (Persona) oder eine Textstimme spricht. Dass die Persona nun aus dem Reich der Halb- oder Untoten spricht, ist – so meine These – vermutlich weniger der Tatsache geschuldet, dass man in der Fiktion Welten entwerfen kann, die nicht den Regeln der ›realen‹ entsprechen; vielmehr scheint es sich um eine bewusste Reflexion des sprachlichen Ichs zu handeln, das sich in einem literarischen Text in Subjekt der Aussage und Subjekt des Aussagens teilt und das seinen Signifikanten-Status ausstellt. Die *Ariel*-Gedichte inszenieren ein ›Ich‹, das jenseits des Lebendigen spricht; ein Ich also, das sich seines Mediums, seiner Literarizität und Textualität bewusst ist und das gerade darum mit einem Ich, durch das eine menschliche Sprecherin (sei sie nun real oder fiktional) ihr Innenleben preisgibt, in einem Spannungsverhältnis steht. Als Wort auf Papier oder Klang kann das Text-Ich auch noch sprechen, wenn der lebendige Körper, der es einmal schrieb oder sprach, der es ins Leben rief, schon tot ist.

Plath ist sich sehr bewusst, dass die Sprache und das Schreiben dieses Potential hat – durch das Schreiben können die Toten auferstehen und zu Propheten werden: »Writing breaks open the vaults of the dead and the skies behind which the prophesying angels hide.« (Plath 2001, 286, Hervorhebung im Orig.) Besonders in der sprechenden Stimme im Gedicht hört Plath die Leichen aus den Gräbern in die Gegenwart und Zukunft sprechen: Über das Anhören von Tonaufnahmen von Gedichten der verstorbenen Gene Derwood notiert sie Folgendes in ihrem Tagebuch:

9 Vgl. auch: Borkowski, Jan, and Simone Winko. »Wer Spricht Das Gedicht? Noch Einmal Zum Begriff *Lyrisches Ich* Und Zu Seinen Ersetzungsvorschlägen.« *Lyrische Narrationen – Narrative Lyrik. Gattungsinterferenzen in Der Mittelalterlichen Literatur*. Eds. Hartmut Bleumer and Caroline Emmelius. Berlin, New York: de Gruyter, 2011. 43–77.

10 In dieser Hinsicht wäre das Ich, wie ich es in Platths Gedichten untersuchen möchte, von dem zu unterscheiden, was Rüdiger Zymner als ›Adressanten‹ definiert, also eine Zeichenstruktur, die vom Autor zu unterscheiden ist. In Zymners Terminologie können ›Adressaten‹ auf Leser (als Empfänger) verweisen. Unter Berücksichtigung von Benvenistes Analyse des Ichs als Shifter ist mein Vorschlag, dass derselbe Marker, ›ich‹, im Gedicht die Funktion des Adressanten und des Adressaten annehmen kann und darüber hinaus eine Position darstellt, die von Autor und Empfänger eingenommen werden kann.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

> His dead poetess-wife's face looms pale, high cheekboned, with lowered eyes, out of the shiny record-cover with the eulogies on the back. For what reason? To haunt us with her live words, her live voice, her live face, she who lies somewhere rotten, unstitching stitch by stitch? He sends her paintings, her words, to us. So, blown ghost, she comes to our tea, more substantial then many inarticulate mortals. That is strange: the deadness of a stranger who is somehow never dead – the knife of death unfelt, the immortals hover in our heads. (Plath 2001, 314–315)

Diese Aussage ist vor allem vor dem Hintergrund signifikant, dass Plath selbst zahlreiche Gedichte aufnimmt oder in Radiosendungen präsentiert und besonders bei den *Ariel* Gedichten immer wieder betont, dass sie zum laut Vorlesen geschrieben wären.[11] Plath liest ihre Gedichte dabei nie vor Live-Publikum, sondern arbeitet mit Tonaufnahmen, die nicht mehr an ihren Körper gebunden sind, sondern sich davon losmachen und spätere Leser heimsuchen können als gleichzeitig An- und Abwesende: als »deadness of a stranger who is somehow never dead«. Das Halbleben der Ichs in vielen *Ariel*-Gedichten wird durch die Tonaufnahmen, die eine Spur von Plaths Stimme mittragen, also noch stärker unterstrichen.

Anhand einer genaueren Lektüre einzelner Gedichte soll im Folgenden diesen Totenstimmen näher auf den Grund gegangen werden. Als Ausgangspunkt bietet sich dabei der Anschaulichkeit zuliebe »I Am Vertical« an, das zwar nicht für den *Ariel*-Band vorgesehen war, aber zeitglich mit *Ariel*-Gedichten geschrieben wurde.

> I Am Vertical
> But I would rather be horizontal.
> I am not a tree with my root in the soil
> Sucking up minerals and motherly love
> So that each March I may gleam into leaf,
> Nor am I the beauty of a garden bed
> Attracting my share of Ahs and spectacularly painted,
> Unknowing I must soon unpetal.
> Compared with me, a tree is immortal
> And a flower-head not tall, but more startling,
> And I want the one's longevity and the other's daring.
>
> Tonight, in the infinitesimal light of the stars,
> The trees and the flowers have been strewing their cool odors.
> I walk among them, but none of them are noticing.
> Sometimes I think that when I am sleeping
> I must most perfectly resemble them —
> Thoughts gone dim.

11 In einem Interview mit Peter Orr bemerkt Plath über die *Ariel*-Gedichte: »I've got to say them [...] I say them aloud.« (Orr 1966, 170).

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

It is more natural to me, lying down.
Then the sky and I are in open conversation,
And I shall be useful when I lie down finally:
Then the trees may touch me for once, and the flowers have time for me. (Plath 1981, 162)

Schon im Titel des Gedichts ist klar markiert, dass sich das »I« auch als Signifikant darstellt. »I Am Vertical« beschreibt nichts anderes als die Gestalt des Buchstabens, der im Englischen ›Ich‹ bedeutet: einen vertikaler Strich, ›I‹.[12] Die erste Zeile des Gedichts, die zugleich den Satz im Titel vervollständigt (»but I would rather be horizontal«; Plath 1981, 162), macht deutlicher, was dem Buchstaben schon im Titel zuschrieben wird, nämlich sprechen, denken und fühlen zu können – das »I« kann sich selbst identifizieren (»I am«), beschreiben (»I Am Vertical«), und seine Wünsche ausdrücken: »But I would rather be horizontal.« Es hat also Fähigkeiten, die man einem Menschen und nicht einem Strich auf Papier zuweisen würde. Allerdings kann man von Anfang an auch einfach von einer lyrischen Persona, einer vermutlich menschlichen Sprecherin ausgehen, die lieber horizontal als vertikal ausgerichtet wäre. Das Narrativ im weiteren Verlauf des Gedichts lädt durchaus dazu ein: Ein sprechendes Ich reflektiert seine ontologische Verschiedenheit von Pflanzen, genauer Bäumen und Blumen, äußert den Wunsch, ihnen gleich zu werden und stellt die Vermutung an, dass er ihnen am ähnlichsten sei im Schlaf, also ohne Bewusstsein und in liegender Position, dem erdigen Boden, von dem sie sich nähren, näher und verbundener. Besonders im Tod, im endgültigen sich Niederlegen und Übergehen in die vertikale Position, entsteht eine Proximität zu den Pflanzen und der Erde. Die durch den Tod ermöglichte Berührung des Ichs und der Pflanzen ist eine Berührung von Gleichartigen, weil die Leiche im Gegensatz zum lebenden Körper auf ihr organisches und anorganisches Material reduziert ist und somit eher der Seinsweise der Pflanzen und der Erde entspricht als der eines lebendigen, denkenden Menschen mit Bewusstsein. Im Nachzeichnen des argumentativen Verlaufs des Gedichts folgt man also einem menschlichen Ich, das ins Anorganische übergeht. Wenn wir das Gedicht aufs Ende hin als Artikulation eines menschlichen Sprechers lesen, der ins Unbelebte eingeht, sind wir mit einer strukturanalogen Umkehrung dessen konfrontiert, was wir am Anfang vor Augen haben, wenn wir die erste Zeile des Gedichts als Äußerung des unbelebten Signifikanten lesen, der dann zum menschlichen Sprecher personifiziert wird. Die Trennung zwischen Ich als menschliche Sprech-

12 Dies bemerkt auch Anna Tripp in ihrer sehr überzeugenden Lektüre von »I Am Vertical« im Artikel »Saying ›I‹: Sylvia Plath as tragic author or feminist text?« : »To dwell on these words as they stand on the page is to become aware of a kind of visual joke or pun—›I‹ is literally a vertical line—›I‹ *is* vertical.« (Tripp 1994, 256).

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

stimme und ›I‹ als Signifikant verschwimmt also.[13] Dies kommt noch verstärkt zum Ausdruck, wenn man den genauen Wortlaut und die Typographie betrachtet: Dass das »I« im Schlaf den Naturdingen am ähnlichsten ist, wird so ausgedrückt: »Sometimes I think that when I am sleeping / I must most perfectly resemble them —« (Plath 1981, 162). Wir finden hier eine Illustration der Aussage auf der Ebene der Signifikanten bzw. der Typographie. In der vertikalen Position kommt es zur perfekten Ähnlichkeit: Der Geviertstrich am Ende der Zeile *ist* ein liegendes, vertikales ›I‹. Gleichzeitig hört der umgekippte Buchstabe aber auch auf, ein Ich zu sein. Er verliert seine Bedeutung und ist nur noch ein Strich aus Druckerschwärze und in dieser Hinsicht den Naturdingen ähnlicher als das denkende, sprechende, schreibende Ich, auf das das »I« verweist.[14]

Das Gedicht endet hier allerdings nicht – das Ich neigt sich nicht endgültig ins nichts mehr sagende typographische Zeichen, sondern sucht die Ähnlichkeit mit den Naturdingen woanders. Semantisch bleiben wir am selben Ort, beim sich Niederlegen des Ichs, das nun nicht mehr mit dem Adjektiv »vertical« oder dem Verb »sleeping« verbalisiert wird, sondern mit »lying down«, und schließlich »when I lie down finally« (Plath 1981, 162). Nochmals wird das »I« der angestrebten vertikalen, liegenden Position ähnlich, diesmal nicht visuell, sondern lautlich: »I lie«. Im »lie« löst sich das »I« gleichzeitig auf, indem es zu einem anderen Wort wird, das nicht mehr ›Ich‹ meint und es erhält sich, da es lautlich vorhanden bleibt. Durch das »lie« spricht das »I« anders als im nicht-bedeutenden Geviertstrich weiter, weil das »lie« sprachliches Zeichen bleibt. Allerdings bedeutet dieses Zeichen nicht nur ›liegen‹ (was die Nähe von »I« zu der horizontalen Position bestärkt), sondern auch ›lügen‹. Hier ist der poetologische Kern des Gedichts festzumachen: In der Identifikation mit seinen Referenzpunkten – und genau darum geht es in diesem Gedicht, wie schon der Titel zeigt – lügt das »I« in der Tat: Das »I« gibt vor, sprachliches Zeichen zu sein (»I Am Vertical«), ist es aber nie nur, weil es sich dadurch definiert, identisch zu sein mit einer sprechende Person, die »I Am Vertical« sagt. Das »I« suggeriert gleichzeitig, identisch zu sein mit einer sprechenden Person – ist es aber nie, weil es immer auch sprachliches Zeichen und damit ontologisch anders beschaffen ist als die sprechende Person. Dies gilt sowohl für die lyrische Persona, das Subjekt der Aussage, als auch für

13 Vgl. Tripp 1994, 256: »The reader becomes involved in an unstable double vision or rapid shift of focus, between ›I‹ as the shape of the signifier on the page, and ›I‹ as the implied speaker of the poem.«

14 Ohne auf den Geviertstrich in Zeile 15 zu verweisen, bemerkt dies auch Tripp (1994, 257): »As horizontal, asleep or dead, the subject would no longer speak, no longer say ›I‹, and so become the meaningless ›—‹ escaping the divisions and differences of the symbolic order.«

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

das jeweilige Subjekt des Aussagens. Obwohl in Plaths Gedichten biographische Referenzen zweifelsohne gegeben sind, lügt das ›Ich‹ auch, wenn es sich mit Sylvia Plath identisch setzt, denn es ist immer auch Persona und sprachliches Zeichen. Weil »I« nie aufhört »I am« zu sagen (bei Plath oft in beinahe obsessiver Häufung, wie »I am, I am, I am« in »Suicide off Egg Rock«; Plath 1981, 115) und sich mit seinen Referenzpunkten identifiziert, wird das »I« immer zum »I lie«. Die Betonung dieser Homophone in »I Am Vertical« mag gesucht wirken – sie wird es aber weniger, wenn man bedenkt, wie oft das Paar besonders in Plaths Krankenhausgedichten vorkommt: »I am [...] lying by myself quietly« in »Tulips« (Plath 1981, 160), »Dead egg, I lie« in »Paralytic« (Plath 1981, 266) oder »I lie on a great anvil« im 7. Abschnitt vom »Poem for a Birthday«, »The Stones« (Plath 1981, 136).

Das Ich in »The Stones« ist dem in »Tulips« und »Paralytic« sehr ähnlich: »I became a still pebble« (Plath 1981, 136) lautet die widersprüchliche Aussage dort. Auffällig ist, dass genau diejenigen *Ariel*-Gedichte, in denen »I lie« vorkommt, eine Identifikation des »I« mit Naturdingen im Sterben postulieren. Im Vergleich zu »I Am Vertical«, wo von Pflanzen und Erde die Rede ist, kommt in den Krankenhausgedichten noch radikaler ein Übergehen ins Anorganische zum Ausdruck: »I became a still pebble« (»The Stones«, Plath 1981, 136) »my body is a pebble« (»Tulips«, Plath 1981, 160), »My mind a rock« (»Paralytic«, Plath 1981, 266). Spätestens hier liegt ein Verweis auf Freuds *Jenseits des Lustprinzips* und seine Ausführungen zum Todestrieb – der Sehnsucht nach einer Rückkehr ins Anorganische – auf der Hand. Die anorganische Ruhe, nach der der Todestrieb als ›ursprünglichster‹ Trieb strebt, ist bei Freud durch einen Selbstbezug, eine Identität mit sich selbst, eine Ganzheit ohne Spaltung, gekennzeichnet. Der Bezug zur Außenwelt ist gekappt, die dem Sexualtrieb geschuldeten Spannungen und das Begehren, das notwendigerweise auf andere gerichtet ist, lösen sich auf (vgl. Freud 1976). Was die steingewordenen Patienten im Krankenhaus, die sich von der Welt abschneiden und jeden Impuls von außen als gewaltsame Störung ihres lethargischen Zustands sehen, durch das »I« artikulieren, könnte als Lehrbuch-Illustration von Freuds Theorie verwendet werden: »I am learning peacefulness, lying by myself quietly« (»Tulips«, Plath 1981, 160):

> Dead egg, I lie
> Whole
> On a whole world I cannot touch,
> [...]
> I smile, a buddah, all
> Wants, desire
> Falling from me like rings (»Paralytic«, Plath 1981, 266–267).

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Auch das auf den ersten Blick kontraintutive Bild des gleichzeitig suizidalen und triebhaften Ichs (»I [...] / The dew that flies / Suicidal, at one with the drive«[15]; Plath 1981, 239–240) am Ende von »Ariel« kann in diese Richtung gelesen werden: wenn der »drive« nicht als Sexual- sondern als Todestrieb aufgefasst wird. Das Streben nach einem Rückzug in die anorganische Ruhe des Todes zeigt sich in allen zitierten Stellen nicht nur inhaltlich. Vielmehr löst sich das »I« klanglich auch auf der formalen Ebene auf: Es wird in allen Gedichten umstellt von Wörtern, die den Laut [*aɪ*] beinhalten: ›lie‹, ›desire‹, ›fly‹, ›suicidal‹, ›drive‹. Besonders deutlich wird die Klangkontinuität in der Zeile »I am [...] lying by myself quietly« (»Tulips«, Plath 1981, 160) und auf die Spitze getrieben in der klanglichen Fusion am Ende von »Ariel«, wo das »I« in die Sonne, das homophone »Eye«, fliegt und semantisch wie klanglich mit ihr eins wird, in dem Moment, wo es sie trifft. Die Worte werden sich akustisch ähnlich, das Ich verschmilzt lautlich mit den anderen Wörtern; die Indifferenz der in sich geschlossenen nur noch selbstbezogenen anorganischen Ruhe wird so auch auf der formalen Ebene der Gedichte evoziert. Obwohl sie angenähert wird, ist eine reine Selbstidentität im Tod aber in den Gedichten gerade dadurch nicht möglich, *weil* noch jemand oder etwas ›Ich‹ sagt – weil dasjenige noch spricht, das nie mit sich selbst identisch ist und immer lügt, wenn es eine Identität mit jemandem oder etwas deklariert. Das »I«, das immer schon eine Zwei- oder Mehrteilung, einen Riss impliziert, lügt gerade dann besonders, wenn es sich im Zustand der anorganischen Ruhe situiert:[16] »Dead egg, I lie / Whole / On a whole world I cannot touch« (»Paralytic«, Plath 1981, 266). Es finden sich hier zwei Aussagen. Eine, die auf der naheliegenderen Ebene den Todestrieb artikuliert und eine, die auf den zweiten Blick dieses Bestreben als illusionär entpuppt: Ich liege als totes Ei, als etwas das Anfang und Ende in sich vereint in einer Ganzheit, die Welt hat sich schon ganzheitlich von mir abgelöst.

15 In diesen Zeilen von »Ariel« kann eine Ähnlichkeit zu »I Am Vertical« beobachtet werden: Was in »I Am Vertical« in den Zeilen »Sometimes I think that when I am sleeping / I must most perfectly resemble them —« (Plath 1981, 162) und »when I lie down finally« durchgespielt wird, findet eine Entsprechung in »And I / Am the arrow / The dew that flies«. Das »I« wird seinen semantischen Zuschreibungen zuerst graphisch und dann lautlich ähnlich: Es glicht dem Pfeil von seiner Form als Buchstaben her; in »I am [...] / The dew that *flies*« (Plath 1981, 239–240, meine Hervorhebung) wird eine klangliche Ähnlichkeit hergestellt.

16 Tripp macht eine vergleichbare Beobachtung auch bei »I Am Vertical« ausgehend von der visuellen Form des »I«: »visually it appears as unitary, undivided, free-standing and self-contained.« (Tripp 1994, 256) »The subject of the poem invokes an imaginary unity and plenitude while remaining unavoidably committed to the positions and differences of the symbolic.« (Tripp 1994, 257).

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Oder aber: Ich lüge wenn ich sage, dass ich eine Ganzheit, ein totes Ei bin, eine ganzheitliche Welt wie die anorganische ist unberührbar für mich.

Das sprechende ›I‹ in den diskutierten Gedichten ist weder tot noch lebendig. Als Buchstabe ist das ›I‹ selbst, im Gegensatz zu derjenigen, die es ausspricht, unbelebt, anorganisch, ein Strich aus Druckerschwärze auf Papier. Als Laut [*aɪ*] geht es, wieder als selbst Unbelebtes, durch einen lebendigen menschlichen Körper hindurch, wenn es – wie Plath implizit in ihrer Insistenz auf die klangliche Strukturierung sowie explizit in ihren Aussagen zu *Ariel* nahelegt – laut ausgesprochen wird. Die Schwelle zwischen lebendig und tot wird schließlich intransparent, wenn, wie schon angesprochen, bedacht wird, dass das ›I‹ noch ›I‹ sagen wird, auch wenn diejenige, die das ›I‹ ursprünglich äußerte, längst tot ist. Platths Ichs sind keine *disembodied voices*, obwohl sie im Gedicht losgelöst sind vom menschlichen Körper, zum Beispiel von demjenigen, der sie während des konkreten Schreibprozesses zum ersten Mal äußerte. Sie sind verkörpert durch den Buchstaben ›I‹, der wiederum der jeweiligen menschlichen Stimme, die es artikuliert, vorausgeht: Wir werden in eine bestehende Sprache hineingeboren. Das ›I‹ fällt nicht nur immer wieder mit menschlichen Körpern zusammen, die es, etwa im Zuge einer Lektüre der Gedichte, aussprechen; es umfasst aber auch die textimmanente, halbmenschliche Stimme, die ohne lebendig zu sein nicht sterben kann. *I die*: Ich sterbe, aber ich werde nie tot sein; »Dying / Is an art, like everything else. / I do it exceptionally well« (»Lady Lazarus«, Plath 1981, 245) – oder ›exceptionally poorly‹, weil es nie zur Vollendung des Todes kommt.

Was im Gedicht abgetötet wird, ist eine direkte Verbindung zwischen ›I‹ und der Autorin Sylvia Plath. Dies wird gerade durch die biographischen Bezüge, in »Lady Lazarus« zum Beispiel die Referenzen auf Platths wiederholte vergebliche Selbstmordversuche, besonders deutlich. Im Gedicht werden diese Referenzen von einer Persona angeeignet und in der sprachlichen Darstellung verfremdet – Sylvia Plaths persönliche Geschichte wird im Gedicht *als* persönliche Geschichte ausgelöscht. Das ›I‹ behauptet sich im Gedicht – und ich spreche nun von allen diskutierten *Ariel*-Gedichten – dadurch, dass es sich von einem lebendigen Körper lösen oder abstrahieren kann, fiktionale Selbstentwürfe durchspielt oder seinen Signifikantenstatus exponiert. Dadurch kommt es verstärkt zum Sprechen seiner selbst im Gedicht. Die Grausamkeit des Ichs als Shifter bei Benveniste besteht darin, dass es jeweils ausschließlich für diejenige steht, die es gerade ausspricht, und zwar nur in diesem Moment – alle anderen Referenzen sind ausgelöscht: Das Ich bei Benveniste ist ein leeres Zeichen, referenzlos in Bezug auf die Realität, bis es punktuell aufgefüllt wird, wenn es wieder ausgesprochen wird (Benveniste 1966, 254). Der Shifter funktioniert für Benveniste genau darum, weil er kein Gedächtnis, keine bleibenden referenziellen Prägungen hat. Genau weil Platths Gedichte diese Grausamkeit reflektieren, stellt sich allerdings die Frage, ob die ›Is‹

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

darin nicht trotzdem eine Spur der im Text ausgelöschten konkreten lebendigen Person, Sylvia Plath, mittragen – ob sich nicht auch im gedruckten Text etwas analog zur Stimme der Tonbandaufnahmen artikuliert, die sozusagen als Index darauf verweist, dass eine ganz bestimmte Person, Sylvia Plath, das, was wir hier lesen, einmal ausgesprochen hat:

> Ich, ich, ich, ich,
> I could hardly speak. (Plath 1981, 223)

Literaturverzeichnis

Benveniste, Émile. *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard, 1966.

Bayley, Sally und Tracy Brian. *Representing Sylvia Plath*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2011.

Borkowski, Jan und Simone Winko. »Wer spricht das Gedicht? noch einmal zum Begriff *lyrisches Ich* und zu seinen Ersetzungsvorschlägen«. *Lyrische Narrationen – narrative Lyrik. Gattungsinterferenzen in der mittelalterlichen Literatur*. Hg. Hartmut Bleumer und Caroline Emmelius. Berlin: de Gruyter, 2011. 43–77.

Britzolakis, Christina. »*Ariel* and other poems«. *The Cambridge Companion to Sylvia Plath*. Hg. Jo Gill. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2006. 107–123.

Dyne, Susan R. van. »The Problem of Biography«. *The Cambridge Companion to Sylvia Plath*. Hg. Jo Gill. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2006. 3–20.

Freud, Sigmund. »Jenseits des Lustprinzips«. *Gesammelte Werke XIII*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1976. 1–69.

Fricke, Harald und Peter Stocker. »Lyrisches Ich.« *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Hg. Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Jan-Dirk Müller, Klaus Weimar. Bd. 2. Berlin, 2000, 509–511.

Kalfopoulou, Adrianne. »Sylvia Plath's Emersonian I/Eye«. *Women's Studies* 40 (2011): 890–909.

Koppenfels, Werner von. »Der Pfahl im Herzen«. http://www.nzz.ch/der-pfahl-im-herzen-1.1672800. *NZZ* vom 10. Januar 2009 (3. August 2016).

Martínez, Matías. »Das lyrische Ich. Verteidigung eines umstrittenen Begriffs«. *Autorschaft: Positionen und Revisionen*. Hg. Heinrich Detering. Stuttgart: Metzler, 2002. 376–389.

Orr, Peter (Hg.). *The Poet Speaks*. Interviews with Poets Conducted by Hilary Morrish, Peter Orr, John Press and Ian Scott-Kilvert. London: Routledge & Kegan Paul, 1966.

Plath, Sylvia. *The Collected Poems*. Hg. Ted Hughes. Cutchogue: Buccaneer Books, 1981.

Plath, Sylvia. *The Journals of Sylvia Plath. 1950–1962*. Hg. Karen V. Kukil. London: Faber and Faber, 2001.

Susman, Margarete. *Das Wesen der modernen deutschen Lyrik*. Stuttgart: Strecker & Schröder, 1910.

Tripp, Anna. »Saying ›I‹: Sylvia Plath as Tragic Author or Feminist Text?« *Women: A Cultural Review* 5.3 (1994): 253–263.

»The Blood Jet Is Poetry«. http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,942057,00.html. *Time Magazine* vom 10. Juni 1966 (3. August 2016).

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Fabian Schwitter

Ulf Stolterfohts *fachsprachen*

Die eigentümliche Unpersönlichkeit von Form und Erkenntnis

Das Wahre ist das Ganze. (G. W. F. Hegel)

What I shall have to say here is neither difficult nor contentious; the only merit I should like to claim for it is that of being true; at least in parts. (John L. Austin)

›Ich‹ sei derjenige Index oder derjenige deiktische Ausdruck – und es gibt weitere deiktische Ausdrücke –, welcher die Sprechinstanz markiere. So sagt das *Linguistische Wörterbuch* beim Stichwort ›deiktische Ausdrücke‹:

> Die Person-Kategorie *ich* bildet meist das Zentrum bzw. den Nullpunkt des deiktischen Systems. (Lewandowski 1990, 205)

Es scheint auf der Hand zu liegen, dass ein Ich als »Nullpunkt« eines Kommunikationssystems, das heißt einer Sprechsituation, unabdingbar ist – sofern Kommunikation einen Informationstransfer von einer Instanz zu einer anderen (oder sogar mehreren anderen) bedeutet. Das Ich jedenfalls ermöglicht die Zuschreibung einer Äußerung einer bestimmten Sprechinstanz – meist gehen wir davon aus, dass es sich dabei um einen Menschen handelt. Die Äußerung ist verbunden mit einer Person: *Ein Wind mit trocken- sodann feuchtadiabatischem Temperaturabfall im luvseitigen Steigen und anschließendem trockenadiabatischem Temperaturanstieg im leeseitigen Fallen und teilweiser überkritischer Geschwindigkeit unter Berücksichtigung der gap dynamic beim Passieren von topografischen Lücken bereitet mir Kopfschmerzen.* Ich, in diesem Fall als Schreibender, bin Teil der Äußerung, und du magst dir jetzt denken, ich sei ein Angeber, der mit fachsprachlichem Jargon prahlt – eben, weil ich als namentlich genannter Schreibender Teil der Äußerung bin.

Diese Äußerung hingegen – *Es gibt einen Wind mit trocken- sodann feuchtadiabatischem Temperaturabfall im luvseitigen Steigen und anschließendem trockenadiabatischem Temperaturanstieg im leeseitigen Fallen und teilweiser überkritischer Geschwindigkeit unter Berücksichtigung der gap dynamic beim Passieren von topografischen Lücken* – braucht nicht eindeutig zugeschrieben zu werden. Hinter der Äußerung könnte irgendeine Person stehen: eine Meteorologin vielleicht oder sogar ein Wettersatellit, sofern er über die nötigen technischen Mittel

Open Access. © 2019 Fabian Schwitter, publiziert von De Gruyter. BY-NC-ND Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110520521-019
Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

verfügte, solches zu äußern. Ich wiederum, der diese Äußerung niedergeschrieben hat, könnte lediglich Versatzstücke aus einem bekannten Online-Lexikon wiedergeben. Und es hätte im Übrigen auch keinen Sinn, eine solche Äußerung eindeutig zuzuschreiben (es sei denn den Sinn, die sich äußernde Person als Lügner zu entlarven). Entweder die Äußerung ist in sich stimmig und trifft (in einem bestimmten Moment) zu oder eben nicht. Ob also hin und wieder Föhnlagen herrschen und die Aussage folglich wahr ist, bleibt dir zur Prüfung überlassen und ist unabhängig von mir, der diese Äußerung von sich gegeben hat.

Sofern ein Ich vorliegt, können wir davon ausgehen zu wissen, dass *jemand* spricht. Die Äußerung ist zuschreibbar. Wenigstens können wir den zeitlichen und räumlichen Punkt der sprechenden Person im Koordinatensystem der Welt bestimmen, auch wenn wir ihren Namen oder Beruf nicht kennen. Wir wissen, es ist diese Person: hier und jetzt. Und später werden wir darauf beharren, dass ein bestimmter Wissenschaftler diese Ausführungen geschrieben hat, und ihn dafür zur Verantwortung ziehen. (Bezeichnenderweise bleibt selbst in wissenschaftlichen Texten mit ihren vermeintlich objektiven und personenunabhängigen Aussagen die sich äußernde Instanz relevant. Schließlich gibt sich das Ich in Form des Autorennamens zu erkennen, obwohl der Autorennamen hinsichtlich der Wahrheit einer wissenschaftlichen Äußerung nichts zur Sache tut.) Soweit scheint die Situation übersichtlich – übersichtlicher jedenfalls, nachdem Sprachphilosophen wie John Austin oder Ludwig Wittgenstein sich des Problems angenommen haben.

Etwas komplizierter scheint der Fall mit dem sogenannten ›lyrischen Ich‹ zu liegen, von dem als leichter Präzisierung dem *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* gemäß gesprochen wird, wenn von Gedichten die Rede ist. Und auch Austin schränkt seine Sprechakttheorie schon früh ein: »I must not be joking, for example, nor writing a poem.« (Austin 1976, 9) Wenn es aber doch um ein Gedicht und das Ich geht? Harald Fricke und Peter Stocker (2000) sagen im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* zum lyrischen Ich, es sei »das Subjekt von Gedichten ohne Rollenfiktion«. Auch wenn beide festhalten, dass das lyrische Ich »unabhängig von seiner grammatischen Form« sei, gehe ich vorderhand vom explizit erwähnten Pronomen ›ich‹ aus, um die Situation nicht unnötig zu verkomplizieren und die Übersicht zu verlieren. So verstanden markiert dieses Ich eine nicht näher bestimmte Sprechinstanz – und diese ist schließlich unabdingbar. Gemäß dem *Reallexikon* bezeichnet das lyrische Ich »eine poetische Leerstelle, die zur imaginativen Füllung ebenso einlädt wie zur persönlichen Identifikation.« (Fricke und Stocker 2000, 509)

Im Fall eines Gedichts, in dem die Sprechinstanz durch das Pronomen bzw. den Index ›ich‹ markiert ist, scheint die Situation eindeutig zweideutig. Es sind aber Sprechinstanzen auszumachen bzw. die Kommunikationssituation scheint klar:

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

1. Sofern das Gedicht bloß als Vermittler betrachtet wird, markiert das Ich eine mehr oder weniger genau bestimmte Sprechinstanz bzw. Person (Alter? Geschlecht? Beruf? Wünsche? Enttäuschungen?), die sich oder etwas mittels des Gedichts den Lesenden näherbringt.
2. Sofern das Gedicht selbstreferentiell gelesen wird, gehört das Ich zum Gedicht selbst. Das Gedicht spricht – in einer poetologischen Wendung – von sich selbst.

Was ist jedoch, wenn kein Ich auszumachen ist? Wenn das Wort ›Ich‹ im Gedicht oder sogar in mehreren Gedichten schlicht nicht auftaucht? Und falls doch, es bloß als weitere Instanz in einer Dialogsituation oder gar eher zufällig unter anderen Dingen auftaucht? Wer spricht dann? – Gut, ich muss ehrlich und philologisch genau genug sein (man wird jenen Wissenschaftler schließlich zur Verantwortung ziehen), einzugestehen, dass das Ich doch an einigen Stellen in *fachsprachen* des Lyrikers Ulf Stolterfoht vorkommt, wenn auch nicht in allen 324 Gedichten, der bislang erschienenen Fachsprachenbände: *fachsprachen I–IX* (Stolterfoht 2005), *fachsprachen X–XVIII* (Stolterfoht 2008),[1] *fachsprachen XIX–XXVII* (Stolterfoht 2005) und *fachsprachen XXVIII–XXXVI* (Stolterfoht 2009). Und dennoch möchte ich daran festhalten, dass dieses Ich im Grunde genommen irrelevant und auch kaum weiter bestimmbar ist. Eher drängt sich der Verdacht auf, dass da ganz unterschiedliche Ichs nicht nur über die genannten vier Fachsprachenbände, sondern auch innerhalb einzelner Gedichte verteilt auftreten. Wenigstens dies hoffe ich, in der Folge zeigen zu können.

Der Titel »fachsprachen« weist darauf hin, dass es im Ganzen ohnehin nicht um das individuelle Sprechen Einzelner geht. Einerseits könnten potenziell alle Sprechende sein (nach dem Erlernen der Fachsprache) bzw. werden (durch das Erlernen der Fachsprache). Andererseits dienen Fachsprachen jedoch auch – vielleicht im Sinne der *Disziplin* aus Michel Foucaults *Ordnung des Diskurses*[2] – zur

1 2005 bzw. 2008 erschienen jeweils Zweitauflagen der ursprünglich 1998 bzw. 2002 publizierten *fachsprachen I–IX* und *fachsprachen X–XVIII*.

2 Mit einer leichten Verschiebung lässt sich hinter Foucaults Opposition von Vernünftigen und Wahnsinnigen heute durchaus auch die Opposition von Fachleuten bzw. sogenannten Experten und Laien vermuten (vgl. Foucault 1991, 11–12). Gerade die Opposition von Wahrem und Falschem in Zusammenhang mit der Opposition von Vernunft und Wahnsinn belegt allerdings auch, dass die sprechende Instanz entscheidend ist (erinnert sei an den Lügner). Die von Vornherein vorgenommene Zuschreibung des Fachpersonenstatus gibt einer gemachten Aussage Kredit. Insofern spielt das Ich im Diskurs immer wieder eine Rolle, auch wenn es sich selbst wiederum in seiner Position durch das Beherrschen der jeweiligen Fachsprache legitimiert. Person und Fachsprache legitimieren sich gegenseitig und wachen peinlich genau über ihre Einflusssphäre (vgl. Foucault

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Strukturierung eines Diskurses und damit als Ein- und Ausschlusskriterium für potenzielle Sprechende. Wer die Regeln des Diskurses oder eben die Fachsprache nicht beherrscht, ist als Sprechender oder Sprechende nicht zugelassen. – An dieser Stelle ist es, da ich – durchaus ohne Verlegenheit – aus Gründen der Textkohärenz darauf verzichtet habe, angezeigt, meine fachsprachliche Zulassung vorzuweisen. Die bislang referierte Begrifflichkeit – insbesondere das verhältnismäßig vage ›lyrische Ich‹ – wurde von Rüdiger Zymner mit Blick auf die Begründung einer ›Lyrikologie‹ (als Pendant zur ›Narratologie‹) angepasst und zugespitzt, womit zunächst einmal die Bedeutung des ›lyrischen Ichs‹ von einer ›Instanz‹ zu einer »spezifischen Zeichenstruktur« verschoben und die Bezeichnung ›lyrisches Ich‹ in Konsequenz durch die Bezeichnung ›Adressant‹ ersetzt wird.[3] Unter der Voraussetzung seiner Begrifflichkeit sind die *fachsprachen* im Ganzen als ›adressantenneutral‹ zu bezeichnen, wiewohl sie im Einzelnen vielfältig ›adressantenmarkiert‹ sind, wie sich noch zeigen wird (in der Folge werden zymnersche Präzisierungen – mit Ausnahme der Adressanten/Adressaten-Thematik – in Klammern und Anführungsstrichen angegeben; diese resultierende Begrifflichkeitsverdoppelung trägt dem Umstand Rechnung, dass letztlich im Fall des untersuchten Gegenstandes, der *fachsprachen* Stolterfohts, nicht gewährleistet ist, ob es sich tatsächlich um ›Lyrik‹ im Sinne Zymners handelt: Stolterfohts Gedichte konstituieren »ästhetische Evidenz« zwar in hohem Maß »prozedural«, allerdings muss zweifelhaft bleiben, ob sie »Sprache als Medium prozeduraler Sinngenese« exponieren, da ›Sinn‹ in Bezug auf Stolterfohts Lyrik zumindest ein prekärer Begriff ist). – Fachsprachen sind, auf den ersten Blick jedenfalls, nicht allen zugänglich, was sie im Vergleich mit Alltagssprache hermetisch erscheinen lässt. Stolterfoht, mit Blick auf Oskar Pastiors Gedichtband *Wechselbalg*, wehrt sich zwar mit seiner Unterscheidung zwischen Schwerverständlichkeit und Unverständlichkeit im Grunde genommen gegen Hermetik, wie seine Münchner Rede zur Poesie klarstellt:

> Das schwer verständliche, hermetische Gedicht fordert mich als Leser zu hermeneutischen Bestleistungen auf […]. Wenn das schwer verständliche Gedicht das aristokratische, elitäre und hierarchische Gedicht ist, […] dann waren diese Gedichte demokratisch und unhierarchisch. […] Das Unverständliche dieser Gedichte war also eher ein Nicht-verstehen-müssen als ein Nicht-verstanden-werden-können oder -wollen. (Stolterfoht 2015, 11–12)

1991, 13–17 und 22–25). Besonders drastisch zeigt sich die Disziplin, die durchaus auch als Fach, wie beispielsweise Medizin, mit seiner spezifischen Sprache verstanden werden darf, in Foucaults Metapher einer Diskurspolizei: »Es ist immer möglich, dass man im Raum eines wilden Außen die Wahrheit sagt; aber im Wahren ist man nur, wenn man den Regeln einer diskursiven ›Polizei‹ gehorcht, die man in jedem seiner Diskurse reaktivieren muss. / Die Disziplin ist ein Kontrollprinzip des Diskurses.« (Foucault 1991, 25).

3 Vgl. in diesem Band 26.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Allerdings braucht es trotz allem einen Moment, um die anfängliche Befremdung beim Lesen der Fachsprachengedichte zu überwinden – zumindest für diejenigen Lesenden, die auf klare und einfache Bedeutungen (›Information‹ oder sogar ›Sinn‹) aus sind. Insofern sind die Fachsprachengedichte doch hermetisch, auch wenn sie einen anderen Anspruch erheben:

> deklaration des *wust*
>
> zitatpfeile zuhauf, nöcher denkspeck im köcher. doch
> alles zu messen in gramm. anders gesagt: unser lyrik-
> programm – spannend wie nannen / beklemmend wie
> rihm. die zimmerfluchten neuköllns dürften damit aller-
>
> dings in weite ferne gerückt sein. haust man halt jenseits
> des betriebs. verfaßt – da stockt dir der atem – berichte
> über genagelte raben. kombiniert magische muffler mit
> ionischem bandmaterial »he's breeding a dwarf«. der wust-
>
> beweis ist angetreten. jetzt wird er noch erklärt: voll-wust.
> not-wust. wust, der sich wie ein hunnennetz (tacitus) zusam-
> menzieht. trug-wust. davon tonnnen auf halde. wußten sie
>
> übrigens, daß heinrich zille in fürstenwalde hochzeit hielt?
> nein, das wußte ich nicht. sapir und whorf in schorfheide?
> nein, das wußte ich nicht. auch das ist mir vollkommen neu. (Stolterfoht 2009, 103)

Das Ich tritt im obigen Gedicht aus »fachsprachen XXXV« vielfältig auf. So vielfältig, dass es keinesfalls ausschließlich mit einem Sprecher koinzidiert, als hätten sich die Fachsprachen – mit ihrer Community von Sprechenden, die darüber wacht: wer auch immer sie sein mögen – verselbständigt. So redet eines dieser berüchtigten und vorderhand ungenannten ›lyrischen Ichs‹ die Rezipienten, nachdem es zuerst sich selbst kommentiert und somit aufgespalten hat (»jetzt wird er [der Wust] noch erklärt«), direkt an und konfrontiert sie gegen Ende des Gedichts mit Fragen: »wußten sie übrigens, daß heinrich zille in fürstenwalde hochzeit hielt?« Unvermittelt taucht das Ich dann doch explizit auf – und zwar, so scheint es,[4] in der Rolle der Rezipienten (oder der ›Adressaten‹) mit der Antwort: »nein, das wußte ich nicht.« Und weiter: »sapir und whorf in schorfheide?« Antwort: »nein,

4 Textintern ist bis zu dieser Stelle kaum ein Adressat auszumachen. Das zweite Quartett schafft mit seiner Anrede (»da stockt dir der atem«) zwar eine intime Situation, die allenfalls auf eine textinterne Dialogsituation schließen lässt. Die folgende Anrede in der Höflichkeitsform bricht allerdings mit der vorher etablierten Situation.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

das wußte ich nicht. auch das ist mir vollkommen neu.« Urplötzlich ist das Ich verschoben und das lyrische Ich genauso wie die Lesenden, als unwissende Laien (im Gegensatz zum kompetent sprechenden Fachmann) entlarvt, scheint auf einmal aus dem Diskurs seiner eigenen *fachsprache* herausgefallen und ausgeschlossen zu sein. Die Identifikation des explizit genannten Pronomens mit dem (vorangehenden) ›Adressanten‹ liegt als Möglichkeit insofern nahe, als Zymners Glossar festhält, in einem lyrischen Text würden der ›Adressant‹ explizit durch Personalpronomina wie ›ich‹ oder ›wir‹ bzw. in dialogischen Sequenzen gegebenenfalls auch durch die Personalpronomina ›du‹ oder ›ihr‹ implizit markiert. Bezüglich Stolterfohts Gedicht lässt sich sagen: Wo der ›Adressant‹ klar scheint, figuriert er bloß implizit, und wo der ›Adressant‹ unklar scheint, steht seine explizite Markierung. Ein veritables Chaos, zumal keinerlei Markierungen (›Schriftzeichen‹) wie Anführungsstriche einen Dialog deutlich machen. Der Dialog lässt sich bestenfalls durch die Struktur des Gedichts (›Text‹) erschließen. Festzuhalten ist jedenfalls, dass unterschiedliche ›Adressanten‹ und ›Adressaten‹ am Werk sind, deren Unterscheidung unter dem Begriff ›Adressant‹ bestenfalls durch Zahlen gewährleistet würde: ›Adressant 1‹, ›Adressant 2‹, ›Adressant 3‹ … Über deren mögliche Koinzidenz ist damit noch nichts gesagt, ebenso wenig wie über die jeweilige Verteilung der Produktions- und Rezeptionsposition. Diese ›Adressanten‹ und ›Adressaten‹ bleiben jedoch so unspezifisch, dass sich beispielsweise hinter dem ›Adressanten‹ ebenso gut eine imaginierte Instanz (›Persona‹) wie der Verfasser (›Autor‹) selbst verbergen könnte. Letztlich läuft dieser Sachverhalt darauf hinaus, den Adressanten durch Multiplikation zu destabilisieren.

Das – implizite oder explizite – Ich hat sich auf vielfältige Weise manifestiert. Einerseits beginnt das Gedicht, als würde da etwas von irgendeinem Individuum erzählt. Andererseits verschiebt sich das Gedicht bereits in der zweiten Zeile, sodass ein Kollektiv (»unser lyrik- / programm«) auftritt – nur um im Verlauf nicht nur zurückzukehren, jedoch verschoben (als aufgespaltenes, sich selbst kommentierendes Ich), sondern dieses Ich auch noch in zweifacher Weise als Dialoginstanz (zuerst als Produzent, dann als Rezipient) zu präsentieren.

Jedenfalls könnte ich mich nach diesem Beispiel zur Charakteristik der *fachsprachen*, genau wie Stolterfoht das an vielen und nicht nur der obigen Stelle (»wußten sie, dass…«; »wußten sie, dass…«) macht, in einer Aufzählung ergehen – einer Aufzählung der unterschiedlichen Erscheinungsformen der Fachsprachen in ihrer Ähnlichkeit. Als erste Annäherung genügt es jedoch festzuhalten, dass die einzelnen Blöcke, pro Band je neun zu je neun Gedichten mit jeweils bestimmter Strophen- und Verszahl, immer gleich aufgebaut sind: Jede Strophe bildet ein beinahe exaktes Rechteck, dessen Verse weder metrisch definiert noch über den Reim gebunden, sondern rein graphisch-geometrisch angeordnet sind (›außermetrische Lyrik‹). Aus *fachsprachen XXVIII–XXXVI* folgende graphisch

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

dargestellten Schemata der letzten drei Blöcke als Beispiele (jede dieser Fachsprachen umfasst neun Gedichte entsprechend dem jeweiligen Schema):

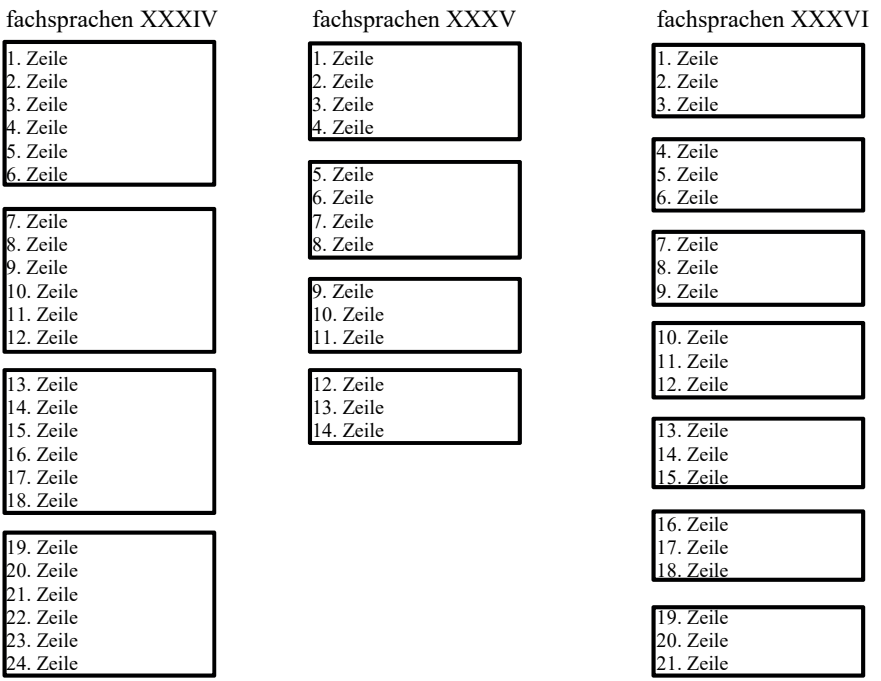


Abb. 1: Aufbauschema der Fachsprachenbände.

Die formalen Details, dass »deklaration des *wust*« (genau wie die anderen acht Gedichte im Block »fachsprachen XXXV« aus *fachsprachen XXVIII–XXXVI*) beispielsweise an das Sonett angelehnt ist (sie bilden damit eine Ausnahme), scheinen – zu diesem Zeitpunkt jedenfalls – weniger entscheidend. Denn Fachsprachen und ihre Hermetik verlangen ganz allgemein nach einer bestimmten Darstellung, auch wenn diese – genau wie bei den *fachsprachen* – von Fall zu Fall leicht variiert. Das ließe sich mit Blick auf akademische Gepflogenheiten leicht zeigen, ist doch jedes Fach nicht nur stolz auf seinen Fachjargon, sondern auch auf eine bestimmte, in Nuancen von anderen abweichende Darstellungsweise ihrer Resultate. Am deutlichsten zeigt sich das beim unterschiedlichen Handhaben von Zitaten und Fußnoten in Seminararbeiten, die doch nie für den Druck bestimmt waren. Peinlich genau wird auch dort darüber gewacht, dass die jeweilig verlangte Darstellungsweise von den Studierenden eingehalten wird.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Das klingt nun alles recht schulmeisterlich und allzu pedantisch trocken. Alles in allem eine recht freudlose Angelegenheit. Tatsächlich verhält es sich jedoch mit den *fachsprachen* (und übrigens auch mit den Fachsprachen) nicht so. Theodor Ickler, und es dürfte sich um den bekannten Gegner der Rechtschreibereform handeln, wie mir ein Online-Lexikon verrät – macht jedenfalls auf der Rückseite des ersten Fachsprachenbandes *fachsprachen I–IX* dankenswerterweise darauf aufmerksam – und das sicher ganz im Sinne Stolterfohts, gibt er sich in seiner Münchner Rede zur Poesie doch als »Experte für Euphorie« (Stolterfoht 2015, 7) zu erkennen:

> Tatsächlich gebraucht der Fachmann die von ihm mitsamt dem Fach beherrschte Fachsprache oft mit einer unleugbaren ›Funktionslust‹, etwa so wie man ein gut beherrschtes Musikinstrument spielt. Das muß mit Imponierlust und Exklusivität nichts zu tun haben. Man unterstellt das viel zu oft und unbedenklich, als gäbe es gar nicht so etwas Unschuldiges wie die Freude am erkennen [sic!] und am wohlgelungenen Meistern der Materie. (Stolterfoht 2005)

Nicht nur kommen aber in den *fachsprachen*, die ebenso lustvoll, wie sie geschrieben wurden, auch gelesen werden sollen, Fachsprachen im weitesten Sinn zur Darstellung, sondern die Lyrik selbst erweist sich als Fachsprache. Neben einer Reihe von Logikern nur schon in *fachsprachen XXVIII-XXXVI* beispielsweise – »meinong« (Stolterfoht 2009, 94), »frege« (Stolterfoht 2009, 32, 94 und 96) oder »searle« (Stolterfoht 2009, 94) – treten auch bekannte Namen aus der Lyriktradition auf: »czernin« (Stolterfoht 2009, 18), »mayröcker« (Stolterfoht 2009, 114), »jandl. hölderlin.« (Stolterfoht 2009, 115), »heißenbüttel« (Stolterfoht 2009, 117), »mörike« (Stolterfoht 2009, 118), »benn« (Stolterfoht 2009, 119). Logische Terminologie – »ich habe diese aussage eigenhändig formalisiert.« (Stolterfoht 2009, 66) oder »so knallig schallt der modus ponens. [/] und: ⊦ ! das ist das fregesche behauptungszeichen.« (Stolterfoht 2009, 94) – steht neben Dialekten und Fremdsprachen: vom mehrfach erwähnten »sasse« (Stolterfoht 2009, 23 und 34), das doppelt fachsprachlich in der ostniederdeutschen Jägersprache Hasenlager meint, über die schwäbische »fasnet« (Stolterfoht 2009, 30) bis hin zum Niederländischen oder seiner flämischen Varietät sinnigerweise im Gedicht *babel* – »verstaat u mij?/ja, als u niet te vlug spreekt!« (Stolterfoht 2009, 65). Und immer wieder die Lyriktradition: »fachsprachen XXXV« (Stolterfoht 2009, 101–109) als Anlehnung ans Sonett, der »versbruch« (Stolterfoht 2009, 97) als ästhetisches Prinzip oder Bestimmung des Gedichts schlechthin, die Erwähnung von »hombroich« (Stolterfoht 2009, 113) mit der Raketenstation, wo unter anderen Thomas Kling lebte. Darüber hinaus als mögliche Erklärung für die Programmatik der *fachsprachen*, wonach dem Gedicht durchaus eine bestimmte Hermetik eigen und es folglich nicht allen zugänglich ist, eine Celan-Referenz: »gedicht als losungswort«

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

(Stolterfoht 2009, 93). Stolterfoht zitiert indirekt das »No pasarán« der Widerstandskämpfer im spanischen Bürgerkrieg, das Celan unter anderem im Gedicht »Schibboleth« (Celan 2005, 83) aufgegriffen hat. Und ein weiteres Beispiel ist die Anspielung auf Hölderlins Gedicht »Der Winkel von Hahrdt.« (Hölderlin 2000, 758) in der Schlusszeile des Gedichts »48/49«: »gedenkst du noch manchmal des winkels bei hardt« (Stolterfoht 2009, 115). Alles in allem – und die oben angeführten Beispiele sind bloß ein Bruchteil – bilden die *fachsprachen* und in der Folge notgedrungen auch die Fachsprachen ein recht unüberschaubares Hit-Potpourri.

Wie Stolterfoht sich also Versatzstücken aus Fachsprachen bedient, so bediene ich mich *Vers*atzstücken aus *fachsprachen*, um den *fachsprachen* – und vielleicht auch den Fachsprachen – auf die Spur zu kommen. Wenig anderes bleibt mir übrig angesichts der programmatischen Unverständlichkeit dieser *fachsprachen* und angesichts des unter allen Umständen *beschränkten Raums*. Schließlich geht es, und das unterstreichen die mittlerweile vier erschienenen Bände (und ein fünfter und sechster sind meines Wissens zumindest in der Konzeptionsphase, wenn nicht schon druckreif in der Schublade[5]), um die *fachsprachen* und keinesfalls nur um einzelne Gedichte. Das scheint mir angesichts ihrer idiosynkratischen Erscheinung (›typographisches Dispositiv‹) auf der Hand zu liegen. Denn weshalb sollten alle Fachsprachenbände gleich strukturiert sein, wenn es bloß um einzelne Gedichte ginge? So bin ich gezwungen, einerseits eine allgemeine Annäherung an die Fachsprachen im Ganzen zu versuchen und andererseits diese Annäherung aufgrund des beschränkten Rahmens eines wissenschaftlichen Artikels anhand einzelner, soweit überschaubarer Versatzstücke – das heißt in diesem Fall anhand des vierten Fachsprachenbandes und des Gedichts »deklaration des *wust*« – deutlich zu machen. Insofern erklärt sich auch, dass die einleitend angedeutete Systematik zur ›Deixis‹ und zum ›lyrischen Ich‹ keinesfalls den Anspruch erheben, das Thema erschöpfend dargelegt zu haben, sondern dass sie lediglich ein möglicher Ansatzpunkt sind, von dem aus gewissermaßen *ex negativo* eine Annäherung an die *fachsprachen* möglich ist.

An dieser Stelle bietet sich vielleicht eine Bemerkung zum Verhältnis der *fachsprachen* zu den Fachsprachen an: Sie stehen in einer chiastischen Verschränkung zueinander. Die wissenschaftliche Form, das heißt die literaturwissenschaftliche Fachsprache, zitiert lyrische Sprache in einem argumentativen Kontext. Die lyrische Form, das heißt die *fachsprachen*, zitiert argumentativ-wissenschaftliche Sprache in einem lyrischen Kontext. Über die daraus folgenden Implikationen wäre nachzudenken – sicher macht sich in dieser Verschränkung jedoch die gegenseitige Angewiesenheit bemerkbar. Beide treffen sich vielleicht in ihrem Interesse

5 Das zumindest hat mir Ulf am 30. Mai 2016 bei einem Glas Bier in Zürich erzählt.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

an Erkenntnis. Doch im Fall der Wissenschaft gilt das Erkenntnisinteresse einem Gegenstand, von dem gesprochen wird, sodass das Medium unweigerlich im Hintergrund bleiben muss, während in der Lyrik – zumindest derjenigen Stolterfohts – das Erkenntnisinteresse dem Medium gilt, während der Gegenstand, von dem trotz allem unweigerlich gesprochen werden muss, im Hintergrund bleibt.

Es geht also in den Fachsprachen genauso wenig wie in den *fachsprachen* um einzelne Texte, einzelne Sprechende oder überhaupt sonst um etwas Einzelnes – allerhöchstens um gezielt Vereinzeltes: Versatzstücke aus unterschiedlichen Fachsprachen kompiliert zu Gedichten. Das dürfte anhand der obigen Aufzählung von Namen deutlich genug geworden sein. Worum kann es aber dann gehen? Das entscheidende Element, das sich bis dahin in der Auseinandersetzung mit Fachsprachen abgezeichnet hat, ist die Wiederholbarkeit der *fachsprachen* unabhängig von einer bestimmten – wissenschaftlichen ebenso wie lyrischen – Sprechinstanz oder einem bestimmten ›Adressanten‹. Der lakonische Schluss des Gedichts »50/51« aus dem vierten Fachsprachenband scheint mir das überdeutlich zu machen: »das, was ich wirklich will, das macht bereits hans thill.« (Stolterfoht 2009, 116) Sprechende einer Fachsprache sind meist nicht die ersten, die sich einer Fachsprache bedienen. Für Fachsprachen charakteristische terminologische Prägungen gelingen nur in den seltensten Fällen. Meist werden Terminologien von den Sprechenden einfach wiederholt[6] und auf neue Gegenstände und Kontexte angewendet. Das zwingt auch *fachsprachen* dazu, in einer je spezifischen Weise zu erscheinen. Die erwiesenermaßen auftretenden Koinzidenzen in der Darstellung (›typographisches Dispositiv‹) zwischen unterschiedlichen Blöcken über die einzelnen Bände hinweg wären jetzt zu prüfen: Handelt es sich bei gleich erscheinenden Gedichtblöcken tatsächlich um dieselbe Fachsprache?[7] Ob darüber hinaus mit dem Ich in der vorher zitierten Zeile Stolterfohts, ein belie-

6 Foucault, durchaus jemand, der Terminologien geprägt hat, beginnt seine *Ordnung des Diskurses* mit dem emphatischen Wunsch nach Verdoppelung: »Ich hätte gewünscht, dass es hinter mir eine Stimme gäbe, die schon seit langem das Wort ergriffen hätte und im vorhinein alles, was ich sage, verdoppelte.« (Foucault 1991, 9) Das Glück eines genuin Neuen ist untrennbar mit Verantwortung verbunden. Es mag eine paradoxe Pointe sein, dass sich je nach Position die Wünsche in ihr Gegenteil verkehren. Wer den Diskurs prägt, mag im Wissen um das Gewaltsame dieser Prägung wünschen, er würde bloß wiederholen (um vielleicht seiner Vorgänger, im Falle Foucaults Jean Hippolyte, angemessen zu gedenken). Wer den Diskurs nicht prägt, mag wünschen, doch endlich einmal etwas Neues – Persönliches – einführen zu können.

7 Am häufigsten (nämlich siebenmal verteilt über alle vier bislang erschienen Fachsprachenbände) taucht das Format ›sechsmal vier‹ auf, das heißt sechs vierzeilige Strophen: zweimal in *fachsprachen I–IX*, zweimal in *fachsprachen X–XVIII*, einmal in *fachsprachen XIX–XXVII* und zweimal in *fachsprachen XXVIII–XXXVI*. Diese Erklärung zum Format ›sechsmal vier‹ mag zur Illustration der oben erwähnten Koinzidenzen dienen.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

biges Lyrisches Ich oder das Gedicht selbst gemeint ist, ist unerheblich, weil es auf dasselbe hinausläuft. Das Vorbild, das – von wem auch immer – nachgeahmt werden will, ist in jedem Fall Hans Thill – oder überhaupt ein Vorbild, für das der Name Hans Thill um des Reimes willen bloß stellvertretend steht (denn inwiefern die Aussage zutrifft, wäre nun ebenfalls zu prüfen). Aber unabhängig davon, macht diese Aussage doch deutlich, worum es letztlich – mit einem ironischen Augenzwinkern gegen Kreativitätsrhetorik – gehen könnte: Wiederholbarkeit.

Fachsprachen erscheinen je – mehr oder weniger – einheitlich. Sofern sie in *fachsprachen* auftreten, kann die Erscheinungsweise natürlich willkürlich sein. Aber ehrlich gesagt, einen guten Anteil Willkür tragen auch die Erscheinungsweisen der Fachsprachen in sich. Diese Einheitlichkeit kann vorderhand also einen Ausgangspunkt bieten, sich mit Erscheinungsweisen zu beschäftigen, die im Voraus – ob willkürlich oder nicht – festgelegt worden sind. Auf die Textproduktion jedenfalls hat das entscheidende Auswirkungen. Und ich möchte im Weiteren nicht mehr von Erscheinungsweisen, sondern von Form (›typographisches Dispositiv‹) sprechen. *fachsprachen* haben eine bestimmte Form, die rein phänomenologisch recht eindeutig beschrieben werden kann. Eine Form, die keinesfalls auf den Vers im herkömmlichen Sinn verzichtet, sondern aufgrund ihrer Wiederholbarkeit eben auf den – paradoxen – ›freien‹ Vers. Besonders deutlich zeigt sich dieser Umstand, dass Fachsprachen eine bestimmte und dadurch wiederholbare Form haben müssen, anhand einer (wissenschaftlichen) Philosophie, die sich streng an der Logik orientiert. Ihr Inhalt lässt sich mittels formaler (!) Logik im Handumdrehen schematisieren, beispielsweise als ›Modus Ponens‹, der als argumentative Grundstruktur verstanden werden darf: $a \rightarrow b, a \vdash b$. Und Stolterfoht erwähnt in *fachsprachen XXVIII–XXXVI*, wie bereits gezeigt, nicht nur die Logik und ihre Tradition, sondern bildet neben dem Gleichheitszeichen (vgl. Stolterfoht 2009, 18) mit Verweis auf Frege, einem der Gründerväter der modernen Logik, ja auch dessen Behauptungszeichen ab (Stolterfoht 2009, 94), wonach im obigen Schema der Aussage b der Wahrheitswert ›wahr‹ zugesprochen wird.

Im Nachdenken über diesen Sachverhalt drängen sich mir zwei Komponenten auf, die aller Wahrscheinlichkeit nach die *fachsprachen* hinsichtlich Produktion und Produkt ausmachen: eine technische zur Einhaltung der vorgegebenen Form sowie eine erkenntnistheoretische, welche in einem ersten Schritt die Form als Erkenntnismittel generiert und in einem zweiten Schritt die Form (›Faktur‹) mit neuen bzw. anderen Inhalten (›Information‹) abgleicht.[8] Die Form soll etwas über

8 Entgegen Zymners Feststellung, ›Faktur‹ und ›Information‹ seien kaum voneinander zu trennen, scheint mir Stolterfohts Lyrik diese Untrennbarkeit zumindest in Frage zu stellen. Auf der ersten Ebene gibt es keinen zwingenden Grund für das spezifische ›typographische Dispositiv‹.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

den Inhalt zu Tage fördern, das (vielleicht) angemessen scheint, aber sicher nicht so ohne Weiteres an die Oberfläche gekommen und sichtbar geworden wäre. Meine Hoffnung in der Auseinandersetzung mit Lyrik, wie Stolterfoht sie präsentiert, beruht natürlich im Allgemeinen auf der allfälligen Möglichkeit, eine a priorische Setzung ausmachen zu können, welche die Form immanent notwendig festlegt, noch bevor das erste Gedicht mit dieser Form erscheint. Aber selbst wenn dies nicht möglich ist – und bei Stolterfohts *fachsprachen* ist das mit großer Sicherheit nicht ohne Weiteres möglich[9] –, wird eine Form, ist sie einmal zum *Prinzip* erhoben, unausweichlich das Material strukturieren, ob sie nun von Anfang an begründet war oder sich erst im Nachhinein als nützlich erwiesen hat. Sie wird jedenfalls nachträglich das Material so ordnen, dass nur bestimmte Dinge erkannt oder verstanden werden können – andere wiederum werden ausgeschlossen. Rein quantitativ lässt sich das leicht nachvollziehen. Es passt nur so und so viel Sprachmaterial (›Umfang‹) in eine vorgegebene Form. Das übrige Sprachmaterial ist ausgeschlossen und damit auch die ihm eigentümliche Erkenntnis. Form funktioniert so in der Lyrik vielleicht ganz im Sinn von Foucaults Diskursordnung. Während die Disziplin im wissenschaftlichen Diskurs jedoch vor allem regulativ wirkt, zeigt sie in der Lyrik ihr produktives Potenzial.

Und auf einer zweiten Ebene erweisen sich die Gründe aufgrund einer Logik der Serialität als unabhängig von der jeweiligen »Information«.

9 Im Fall von Stolterfohts *fachsprachen* liegt die a priorische Setzung also weniger in der jeweiligen Form des Gedichts als vielmehr im Konzept der *fachsprachen* selbst. Die Frage nach dieser a priorischen Setzung (unter anderem bei den Gedichten Stolterfohts) ist Ausgangspunkt meiner Dissertation. Zum Zeitpunkt der Niederschrift dieses Artikels waren meine Untersuchungen noch im Anfangsstadium. Dies unter anderem erklärt, weshalb die Stoßrichtung zwar schon gegeben und in diesem Artikel dargelegt ist, jedoch die Resultate noch wenig spezifisch sind. Allerdings lässt sich (mittlerweile ist das Kapitel zu Stolterfoht nämlich geschrieben) an dieser Stelle festhalten: Im Fall von Stolterfohts *fachsprachen* kehrt sich der Begründungszusammenhang um. Die spezifische Darstellung (›typographisches Dispositiv‹) der *fachsprachen* lässt sich nicht a priorisch eruieren, allerdings erzeugt die konsequente Durchhaltung dieser Darstellung (›typographisches Dispositiv‹) einen Effekt, der mit der Zeit einen reproduktiven Charakter annimmt, sodass die *fachsprachen* als lyrische Population beschrieben werden können. Einer Übersetzung Stolterfohts des Gedichts »winning his way« von Edith Stein folgend lässt sich das *fachsprachen*-Projekt in der Frage fassen, *wie man seine art gewinnt*. ›Art‹ ist dabei in einem dreifachen Sinn zu verstehen. Nicht nur geht es um die eigene Kunst (englisch: ›art‹), sondern darum, mit dieser Kunst – sowohl als Werk wie auch als gut eingeübte künstlerische Praxis – die eigene Art (biologische Population: Mensch) zu gewinnen, indem das einzelne Gedicht selbst wiederum als Individum einer Sepzies von Kunst (lyrische Population: *fachsprachen*) begriffen wird, deren Hauptmerkmal aufgrund der gut eingeübten künstlerischen Praxis in ihrer zuverlässigen Reproduzierbarkeit liegt. Der vorliegende Artikel kann nur den Aspekt Unabhängigkeit der *fachsprachen* von einer einzelnen sprechenden/schreibenden Instanz (›Adressant‹) – sei diese nun der Autor oder ein lyrisches Ich –zeigen.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Dieser Relativität von Erkenntnis sind wir unbemerkt schon lange vorher begegnet, als Sapir und Whorf in Schorfheide Hochzeit hielten. Die Sapir-Whorf-Hypothese (aufgestellt vom Linguisten und Ethnologen Edward Sapir in Zusammenarbeit mit seinem Studenten Benjamin Lee Whorf) postulierte Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts ein linguistisches Relativitätsprinzip, wonach eine bestimmte Sprache sich auf die Welterfahrung der betreffenden Sprachgemeinschaft auswirkt, wie ich der *Stanford Encyclopedia of Philosophy* entnehme (vgl. Baghramian und Carter 2016). Diese unter anderem anhand von Untersuchungen der Hopi-Sprache in den USA aufgestellte Relativitätshypothese lässt sich meines Erachtens leicht und sinnvoll auf das Verhältnis von Fachsprachen übertragen. Dass Sapir und Whorf allerdings in Schorfheide, einem Waldgebiet nordöstlich von Berlin, Hochzeit gehalten haben sollen, steht nicht in besagter Enzyklopädie – und ist verständlicherweise nicht zu wissen. Schließlich waren die beiden Amerikaner und nie in Schorfheide, so lässt sich annehmen. Heinrich Zille hingegen, der deutsche Grafiker, Maler und Fotograf, ehelichte die Fürstenwalderin Hulda Frieske und wird wohl in Fürstenwalde Hochzeit gehalten haben.

Es handelt sich bei »deklaration des *wust*«, erinnert sei an Austins Einschränkung, also sowohl um ein Gedicht als auch um einen Sprach-Witz mittels Binnenreimen. Der Wust des – gewissermaßen – Gewussten in diesem Gedicht ist beachtlich. Und der Hinweis auf Sapir und Whorf zeigt auch, dass das Zitieren eines linguistischen Wörterbuchs am Anfang nur scheinbar voreilig war.

Gedichte als *fachsprachen* sind also, wie Stolterfoht im Gedicht »aggregate V« sagt, »sanftem zwang« (Stolterfoht 2013, 203) unterworfen und üben diesen wiederum aus, wenn wir an ihren Aus- und Einschlusscharakter denken. Der sanfte Zwang, und gemeinhin steht Zwang in ästhetischen Belangen heute ganz allgemein nicht besonders hoch im Kurs,[10] zeitigt jedoch – zumindest im Fall von Stolterfohts

10 Dieser eigentümliche »sanfte zwang« macht hellhörig. Vor dem Hintergrund eines demokratischen Anspruchs klingt unweigerlich der ebenso »eigentümlich zwanglose Zwang des besseren Arguments« an, den Jürgen Habermas in seiner *Theorie des kommunikativen Handelns* anführt. Die Rede vom Zwang wirft nicht nur ein irritierendes Licht auf die gegenwärtigen demokratischen Verhältnisse westlichen Zuschnitts bzw. die mit ihnen implizit verbundenen Erwartungen individueller Freiheit, sondern auch auf die oft in Anschlag gebrachte Freiheit künstlerischen Schaffens. Vielleicht ist in beiden Fällen zu Recht eine Kluft zwischen Selbstverständnis und Gegebenheiten zu vermuten. Die Forderung nach der Rationalität eines demokratischen Diskurses verstanden als »handlungskoordinierender Mechanismus« (Habermas 1995, 148) blendet aus, dass Demokratie, ihrer eigenen Logik gehorchend, möglicherweise darauf hinauslaufen könnte, gerade das Handeln zu unterlassen: das endlose Konstatieren des Dissenses statt das Erreichen eines handlungsleitenden Konsenses – und Dissens ist dabei noch das falsche Wort, weil es nie um das Erreichen eines Konsenses ging. Darin scheint für die Politik Hannah Arendts zutiefst menschlicher Begriff des Handelns bzw. vor allem des Sprechens auf, wie sie ihn unter anderem

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

fachsprachen – beachtliche Resultate und ich möchte in diesem Zusammenhang auf ein Diktum von Michael Lentz aus seiner Frankfurter Poetikvorlesung von 2013 hinweisen, dass nämlich ein »regelpoetisch angefertigtes Prokrustesbett allemal überraschendere, scharfsinnigere, rätselhaftere Ergebnisse zeitigt als die pure Not literarischen Produzierens.« (Lentz 2013, 22) Stolterfoht selbst legt mit dem im vierten Fachsprachenband als Zitat angeführten Kunstwort »prokrustik« (Stolterfoht 2009, 43) diese Verbindung nahe. Und in diesem Licht ergibt Adornos Satz aus der *Ästhetischen Theorie* Sinn: »Im Mythos von Prokrustes wird etwas von der philosophischen Urgeschichte der Kunst erzählt.« (Adorno 1973, 217)

Nicht von ungefähr – und wohl auch im Sinne der von Lentz angeführten Regelpoetik – ist also am Anfang des Gedichts »deklaration des *wust*« vom »lyrik-/programm« die Rede. Insofern ist die Frage »Wer spricht im Gedicht?« – und Stolterfoht stellt sie hinterhältigerweise und völlig unvermittelt auch: »wer spricht?« (Stolterfoht 2009, 93) – aus Sicht der *fachsprachen* eher spitzbübisch grinsend. Denn es sind die *fachsprachen* selbst, die *gesprochen werden* – auch wenn die *fachsprachen* natürlich darauf angewiesen sind, dass *jemand* sie spricht. Aber das gilt für das Sprechen überhaupt: Die Sprache macht den Sprecher und der Sprecher macht die Sprache. Die Frage ist nur, was jeweils im Vordergrund steht. Wenigstens dies aufzuzeigen, dazu scheinen die *fachsprachen* doch recht geeignet. Es sind also selbstverständlich die *fachsprachen*, die gesprochen werden – von *niemandem*, wenn sie denn demokratisch und erkennend sind. Die paradoxe Konsequenz angesichts dieser Lyrik: *Niemand* spricht von *nichts*.[11] Und auch der inhärente Zwang, der sich doch immer gegen Einzelnes – oder mit Celans Büchner gesprochen: die »Kreatur« (Celan 1999, 5) – richtet, macht noch einmal deutlich,

in der *Vita activa* (Arendt 2007, 213–251) und in den posthum erschienen Fragmenten *Was ist Politik?* (Arendt 2003, 35–80) anhand der griechischen Poliserfahrung entfaltet. Dieser Begriff des Sprechens als genuine politische Tätigkeit und Verwirklichung der höchsten menschlichen Möglichkeit muss zwar vor dem Hintergrund der realen Lebenswelt und insbesondere auch aus heutiger Sicht, dessen ist sich Arendt durchaus bewusst, eigenartig apolitisch erscheinen – dennoch mag er unter heutigen Umständen als, vielleicht utopisches, Korrektiv wirken. Das freie Sprechen, das die Politik ist, hat in der Zuspitzung Arendts nämlich vor allem den Zweck der Selbstoffenbarung der sprechenden Personen. – Für die Lyrik erhellt das möglicherweise, weit über die *fachsprachen* hinausweisend, Stolterfohts anvisierten »Realismus zweiter Ordnung« (Stolterfoht 2010, 33), wo der Zweck lyrischer Sprache wiederum deren Selbstgenügsamkeit und insofern völlig jenseits jedes erdenklichen Erkenntnisinteresses auch deren Selbstoffenbarung – in gewissem Sinn unabhängig von der dichtenden Person und gerade deshalb vielleicht wieder in höchstem Maß mit der dichtenden Person verbunden – ist.

11 Stolterfoht bekräftigt bestimmte »unhintergehbare erkenntniskritische Grundeinsichten, die es verbieten, in Gedichten ›über‹ oder ›von‹ etwas zu schreiben, etwas ›zum Ausdruck zu bringen‹, womöglich auch noch ›aus sich selbst zu schöpfen‹.« (Stolterfoht 2015, 15).

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

dass in den auf den ersten Blick durchaus rätselhaften *fachsprachen* das lyrische Ich als konkrete Person bzw. Instanz wohl eine untergeordnete Rolle spielt – auch wenn dieser Zwang, sofern er sanft und doch unausweichlich ist, mit aller Wahrscheinlichkeit erst den Erscheinungsraum von Einzelnem konstituiert.

Literaturverzeichnis

Adorno, Theodor W. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1973.

Arendt, Hannah. *Was ist Politik?* Hg. Ursula Ludz. München: Piper Verlag, 2003.

Arendt, Hannah. *Vita activa*. Fünfte Auflage. München: Piper Verlag, 2007.

Austin, John L. *How to do things with words*. Hg. J. O. Urmson und Marina Sbisa. London: Oxford Univ. Press, 1976.

Baghramian, Maria und J. Adam Carter. »Relativism«. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2016 Edition). Hg. Edward N. Zalta. http://plato.stanford.edu/archives/spr2016/entries/relativism/. (15. August 2016).

Burdorf, Dieter. *Einführung in die Gedichtanalyse*. 2. Aufl. Stuttgart: Metzler 1997.

Celan, Paul. *Der Meridian – Endfassung Vorstufen Materialien*. Hg. Bernhard Böschenstein und Heino Schmull. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1999.

Celan, Paul. *Die Gedichte*. Hg. Barbara Wiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005.

Foucault, Michel. *Die Ordnung des Diskurses*. Übers. Walter Seitter. Frankfurt a. M.: Fischer, 1991.

Fricke, Harald und Peter Stocker. »Lyrisches Ich«. *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, 2. Bd. Hg. Klaus Weimar, Georg Braungart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Jan-Dirk Müller und Friedrich Vollhardt. Berlin: de Gruyter, 2000. 509–511.

Hegel, G. W. F. *Phänomenologie des Geistes – Werke 3*. Hg. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986.

Hölderlin, Friedrich. »Der Winkel von Hahrdt«. *Frankfurter Hölderlinausgabe Bd. 8*. Hg. D. E. Sattler. Frankfurt a. M.: Stroemfeld Verlag 2000. 758.

Lentz, Michael. *ATMEN ORDNUNG ABGRUND*. Frankfurt a. M.: Fischer, 2013.

Lewandowski, Theodor (Hg.). *Linguistisches Wörterbuch*, 5. Aufl. Heidelberg: Quelle & Meyer, 1990.

Stolterfoht, Ulf. *fachsprachen I–IX*. Basel: Engeler, 2005.

Stolterfoht, Ulf. *fachsprachen XIX–XXVII*. Basel: Engeler, 2005.

Stolterfoht, Ulf. *fachsprachen X–XVIII*. Basel: Engeler, 2008.

Stolterfoht Ulf. *fachsprachen XXVIII–XXXVI*. Basel: Engeler, 2009.

Stolterfoht, Ulf. *Ammengspräche*. Hg. Urs Engeler. Berlin: Roughbooks, 2010.

Stolterfoht, Ulf. »aggregate V«. *Jahrbuch der Lyrik 2013*. Hg. Christoph Buchwald und Jan Wagner. München: Deutsche Verlags-Anstalt, 2013: 203.

Stolterfoht, Ulf. *Wurlitzer Jukebox Lyric FL – Münchner Reden zur Poesie*. München: Stiftung Lyrik Kabinett München, 2015.

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Sachregister

Adressant/Adressantin 1, 5, 11–18, 25–28, 31, 36, 54, 67 f., 87–89, 92–100, 107–109, 111–114, 116–119, 125 f., 128–134, 142–144, 148, 151 f., 155, 157–161, 166, 180, 182, 198, 200 f., 213, 217, 224–236, 238–240, 244, 246, 271, 286, 307, 325, 341, 344, 355, 357, 361, 363
adressantenfrei 13, 27, 89, 99
adressantenmarkiert 26–28, 193, 271, 283
adressantenneutral 13, 28 f.
Adressantenzeit 49
Adressat/Adressatin 1, 5, 13 f., 25, 28 f., 36, 77, 92, 94, 96, 106 f., 131 f., 167 f., 179, 185, 198, 217, 244, 344, 355–357
adressatenfrei 29
adressatenmarkiert 28 f., 77, 283
adressatenneutral 13, 28 f.
Akronyme 167
attitude 259–261
Attraktor 29 f., 32 f., 37–39, 82
Aufführung 224–228, 234–236, 240, 252, 287
Aufmerksamkeit 29 f., 32 f.
Ausdruck 56, 59 f., 82, 114
Ausdrucksmittel 116, 153
Äußerung 72, 97, 170, 177, 182, 195–197, 199, 202, 216, 218, 220, 246, 271, 274 f., 307, 344, 346, 352 f.
Äußerungsakt 70, 77, 216
Äußerungsform 14, 282
Äußerungsinstanz 1–12, 25, 107, 181 f., 185 f., 193, 198–203
Äußerungssituation 180, 184, 188, 199
Äußerungsstruktur 15, 87, 89, 94 f., 97–99, 105, 184
Autobiographie/autobiographisch 16 f., 63, 130 f., 177–181, 187, 189 f., 195, 200–203, 261
Autor/Autorin 12 f., 15–17, 26–28, 31, 34, 52, 56, 59, 67, 89, 91, 93, 96, 98 f., 105, 107 f., 110, 116 f., 125, 127 f., 130 f., 133 f., 143 f., 172, 212, 216–218, 220 f., 226 f., 233, 235, 246 f., 261 f., 265, 271, 280, 282, 308–311, 323–325, 334, 340 f., 343 f., 350, 353, 357, 363
Autor, abstrakter 81, 167
Autor, empirischer/realer 3 f., 14, 55, 63, 81, 105, 108, 111, 113, 166 f., 177, 179–181, 183–185, 188, 195, 197, 199 f., 224, 227, 232, 307, 325
Autor, impliziter 5, 62, 71, 97, 184
Autorfaktualität 6, 15, 31, 93, 105–109, 111–119, 124, 128, 178, 180, 182, 202, 218
Autorfiktionalität 6, 31, 93, 105, 108, 128, 180, 218
Autorschaft 110, 116, 261, 271, 281–283

beat 253 f., 258
Begriff 1, 4 f., 25, 74, 242

Chanson 253

deiktisch/Deixis 4, 10, 75–77, 82, 92, 109, 135, 155 f., 179, 195–198, 202, 216, 352, 360
Dinggedicht 13 f., 27, 29, 154
Diskurs 63, 94, 106, 127, 137, 355, 357, 361, 363
Diskurswelt 93, 197, 200
Display 30, 32, 37, 39, 91, 151
Disposition 32, 40, 177, 182 f., 187, 196 f., 200–202, 217, 244 f.
Dispositiv, typographisches 31, 40, 42 f., 46, 217, 360–363
Doppelgänger 61–63
Doppelgedicht/Doppeldichtung 306–309, 312, 320
Dramatik/dramatisch 34, 37–39, 70, 73, 88, 91, 186, 245 f., 262, 278

Eigenname 166, 168 f., 171
Eigensinn 32
Einzelrede 70, 186, 278
Emblem 277 f.
Empfindung 55, 70
Epicedium 116

Open Access. © 2019 Claudia Hillebrandt, Sonja Klimek, Ralph Müller, Rüdiger Zymner, publiziert von De Gruyter. BY-NC-ND Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 Lizenz.

https://doi.org/10.1515/9783110520521-020

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Epideixis 94, 107
Epik/episch 34, 37–39, 69, 88, 91, 139, 153, 245 f.
Epitaphium 116
Ereignis 78, 80
Erkenntnis, poetische 159, 361–365
Erlebnis 32 f., 113, 115, 127, 213, 274 f.
Erlebnisgedicht/Erlebnislyrik 112–115, 118, 154, 235, 281
Erzählen 9, 20, 38 f., 69, 78 f., 92, 135, 195, 221, 246 f.
Erzähler/Erzählinstanz 6 f., 9, 62, 77, 79, 92, 96, 99, 148, 150, 177 f., 181 f., 184, 195, 211, 246 f., 261
Erzählung/Erzähltext 6 f., 39, 79 f., 139, 148 f., 151–159, 161 f., 177 f., 180, 200, 245–247
Erzählforschung (s. Narratologie)

Faktualität 54, 83, 93, 126, 132, 136–140, 165, 169, 180, 197, 202 f.
Faktualitätssignale 195, 202
Faktur 25 f., 28–30, 32 f., 35–37, 39 f., 42, 49, 82, 98, 118, 178, 182, 188, 362
Familienname 167
Figur 4, 13, 28, 40, 51, 62, 79, 105, 128, 133 f., 143, 148–162, 164, 168, 183–185, 231, 240, 246 f., 259, 262, 316
Figuration 128, 133, 136, 311
Figurenforschung 148, 150 f., 162
Fiktion/Fiktionalität 5–7, 19, 37, 83, 91, 93–95, 97 f., 105–108, 111–113, 115, 118 f., 126 f., 129, 134–139, 149–155, 161, 165 f., 169, 180, 182–187, 196–198, 202 f., 218, 242, 245 f., 261–263, 265 f., 343 f.
Fiktion(alität)ssignal 135, 137 f., 143, 150, 153 f., 160, 202
foregrounding 29 f., 33, 49
Form 25, 82, 140, 288, 361 f.
Formalismus 51, 53, 55, 61, 82, 294
Funktion 37 f., 70, 151 f., 158 f., 161 f., 165 f., 199, 211, 215, 243

Gattung 1–3, 11, 38 f., 41, 74, 88–96, 98 f., 148, 150 f., 166, 182, 242, 245, 251–253, 255–257, 261
Gebilde 5–10, 33, 47, 89, 151 f., 154 f., 158–161 (s. Sprachzeichengebilde)
Gedankenlyrik 153
Gedicht 34, 38, 80–82, 99, 138–145, 181–183, 209 f., 214
Gelegenheitsgedicht 93, 98, 113, 116, 144, 281

Handlung 71–73, 75, 78, 81–83, 244 f., 247
Held, lyrischer 51–63
Hermetik 286 f., 290, 296 f., 303, 355, 358 f.

Ich 8, 10, 12 f., 19, 59, 88, 90, 96 f., 106, 133, 138, 145, 172, 174 f., 177–181, 183, 187, 202, 226, 228–230, 239, 287, 299, 340, 343 f., 346 f., 350–357, 366
Ich, artikuliertes 4 f., 7, 10, 200, 306 f., 310
Ich, lyrisches 2 f., 6–8, 10, 12, 25, 73, 89 f., 92, 94, 96 f., 107, 130, 145, 157, 185, 209, 213, 224, 247, 261, 271, 286 f., 290, 295, 300–304, 310 f., 360, 363
Illusion 52, 63, 73, 242, 265
Information 26, 28–30, 32 f., 35–37, 39 f., 42, 44 f., 67, 82, 118, 157, 161, 178, 215, 356, 362
Informativität 36, 44 f., 67
Instanz 26, 28, 167, 217, 220, 225 f., 366 (s. Äußerungs-/ Kommunikations-/ Rede-/ Sprech-/ Wahrnehmungs-instanz)
Intention 83, 97, 216, 256
Intonation 41, 52, 55 f., 255, 326

Journalismus 126, 135–138, 142–144

Kommunikation 2, 5, 90, 99, 131, 136, 214–216, 282
Kommunikationsabsicht 159
Kommunikationsinstanz 97 f., 133, 143
Kommunikationsmatrix 181, 184
Kommunikationsmodell 97, 214, 324
Kommunikationssituation 92, 106, 131 f., 135, 185, 216, 222, 225
Konkrete Poesie 27, 29, 154, 214
Kubismus 287, 289, 292, 295, 299 f., 304
Kulturtransfer 308, 310

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Lautstruktur 298, 328–330, 332–334, 337
Leser/Leserin 12 f, 50, 52, 55, 58, 78 f, 91, 96, 127–130, 134, 136, 143, 166, 197, 200, 215 f., 219–221, 235, 261, 287, 298 f., 303 f., 341, 343
Liebeslyrik 133, 156, 183
Lied 226, 245, 253–255
Literatur 36 f., 182, 215 f., 242
Lyrics 242–244, 248–253, 255, 258–262, 264
Lyrik 30–32, 34 f., 37–42, 45 f., 70, 73 f., 83, 87–92, 98–100, 105, 142, 151 f., 161 f., 177, 181–185, 203, 211, 214, 244 f., 248, 278
Lyrikologie 1 f., 5 f., 19, 25, 45, 87 f., 99, 119, 125, 127, 129, 133, 144 f., 181 f., 190, 219, 224, 226 f., 240, 355
Lyriktheorie 1, 4, 6 f., 26, 64, 71, 83, 87, 89, 94, 105 f., 112, 115 f., 145, 159, 183 f., 212
lyrisch 39 f., 68, 80–83, 151, 155–157, 249
Lyrismus 89 f.

making special 29, 37, 40, 67, 202
Maske 54, 59, 61, 177
Materialität 83, 219, 243, 275, 290, 294 f., 299–301
Medialität 32, 37, 39 f.
Medium 2, 7 f., 37, 150, 181, 210 f., 215, 247 f., 258, 275
Metrik/Metrum 29–31, 34, 40–44, 46–48, 249, 286, 330–332
Minnesang 227
Modalität 2, 8 f.
Moderne 87, 164–166, 226, 281
Musikalität 29, 40, 70, 226, 231, 244 f., 249 f., 252, 254 f., 317

Name 178 (s. Eigenname / Familienname / Ortsname / Personenname)
Narrativität 8, 70–73, 79f., 95, 82 f., 95, 148, 151, 246
Narratologie/Erzählforschung 68–74, 78, 80, 83, 97, 148, 151, 181, 184, 243 f.

Ode 34, 245, 271 f.
Oralität 53, 64, 181
Ortsname 170

Paratext 97, 110, 164 f., 167–169, 188, 230, 234, 282
Performance 8, 11, 252, 255, 257, 259, 264–266
Performanz 29, 36, 39 f., 98, 226, 247 f., 255, 266
Performativität 77, 106–108, 112 f., 118, 202, 251, 271, 277–279
Performativitätsfiktion 5, 92 f., 98, 105, 109, 111, 115, 135 f.
Peritext 165, 177–181, 183, 187 f., 190, 193–195, 198, 203
Peritextwelt 199 f.
Person 1, 3, 26, 28, 149–154, 158, 161, 167–171, 175, 247, 259–266, 343–346, 354, 366
Persona 3, 13, 27, 40, 128, 133 f., 143, 155, 157 f., 160 f., 246, 265, 271–273, 275, 278–282, 343–346, 350
Personafaktualität 6, 40, 105, 108, 111, 128, 134, 179, 218
Personafiktionalität 6, 40, 105, 107 f., 128, 179, 218
Personenname 164–167, 169 f.
Persönlichkeit 51, 56–61, 63
Poetrie 42, 214–216
poetry 244 f.
Präsenz 54–56, 82, 247, 264, 296, 299, 311
Prosa 42 f., 45, 72
Prosagedicht 42, 67
Prosopopeia 55
Prototyp 5 f., 38, 68, 74, 91–95, 106, 135, 145, 181, 199
Publikationskontext 126, 130
Publikum 90, 94, 224–227, 230 f., 236, 260, 345
publizistisch 132 f.

Rede 43, 87, 93 f., 140, 143, 181, 186, 202, 210, 272
Redeakt 166
Redeinstanz 166
Redekriterium 73, 87, 92
Reim 43, 260, 327
Rezeption 44, 72, 129–131, 133 f., 136–138, 142 f., 220, 287, 326

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Rezipient 2, 9 f., 29, 33, 44, 49, 194, 215 f., 233, 299 f.
Rhetorik 25, 29, 41, 83, 94, 117 f., 139, 182 f., 202, 229, 272, 281
Rhythmus 41, 43 f., 249 f., 255
Rollenfiktion 183, 185 f., 201 f.
Rollengedicht/Rollenlyrik 4, 13, 27, 30, 148, 154, 157 f., 232, 236, 238, 262
Rollen-Ich 128, 185

Sänger 224 f., 246 f., 261–265, 287
Schrift 244 f.
Schriftbild 34, 290, 296, 299
Schriftbildfläche 29, 44, 211, 214
Schriftzeichengebilde 27, 29, 34, 37, 44 f., 213
Selbstübersetzung 307–309, 320
Self-fashioning 61, 177
Sinn 36, 44, 218–220, 356
Sonett 156, 233 f., 358
Song 11, 186, 242–266
Sprachzeichengebilde 26, 28, 34, 37, 39, 44, 108, 211, 213 f.
Sprechakt 5, 76, 78, 82, 92, 150, 167, 183, 214, 222, 353
Sprechen 2, 10 f., 46 f., 76, 181 f., 203, 218, 244
Sprechende 81, 83
Sprecher/Sprecherin 2–5, 7–10, 12, 25, 31, 54 f., 59, 74 f., 77, 87–90, 92 f., 97 f., 107, 110 f., 133–135, 140, 143, 170, 184, 210, 212, 224–228, 234–236, 239 f., 247, 315, 318, 343, 365
Sprechinstanz 53, 67 f., 72, 74 f., 77, 82, 97 f., 119, 127, 148, 182, 197, 210, 262, 271, 306 f., 309, 311–315, 319 f., 352–354, 361
Sprechsituation 81 f., 92, 109, 116, 131, 135, 179, 343
Stilisierung 37, 114 f., 202
Stimme 72, 77–79, 112, 145, 181, 184, 210–212, 220, 242–244, 247, 250, 255, 258, 260 f., 264 f., 295–299, 306 f., 318
Subjekt 3, 25, 36, 53, 55, 59, 62, 70, 78 f., 94, 107, 128, 130–132, 142–144, 186, 243 f., 246, 261, 265, 306, 323, 343 f., 348
Subjektivität 70, 112 f., 310 f., 315

Text 8–10, 45, 215–220, 244 f.
Textsubjekt 131, 167, 169, 200, 306 f., 323, 325, 331, 334
Textwelt 36, 45, 93, 96, 196–198, 215, 218
token 250, 252
type 250, 252

Übersetzer/Übersetzerin 308, 324 f., 331, 334
Übersetzung 290, 307–309, 323–328, 332–337

Verfremdung 67, 294
Vermittlung 71–75, 80, 89, 148
Vers 31, 34, 42 f., 46–48, 70, 245, 329, 362
Visualität 9, 64
Vortrag 225, 228, 231, 238–240

Wahrnehmungsinstanz 67 f.
Werk 18, 56, 63
Wiederholbarkeit/Wiederholung 41, 46, 255, 327–329, 361 f.
Wir 209, 313 f., 318–320
Wissenschaft 25 f., 58 f., 212, 242, 263

Zeit 48–50, 78, 202
Zeitschrift 137, 139, 143, 187
zweisprachige Lyrik 306 f., 310, 320
Zyklisierung/Zyklus 58, 64, 157, 187

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Namensregister

Abrams, Meyer H. 56
Achmatowa, Anna 54, 63, 165
Adorno, Theodor W. 365
Agamemnon 271, 280
Anderegg, Johannes 6, 153
Arendt, Hannah 364 f.
Aristoteles 94, 246, 272
Austin, J. L. 364

Bachmann, Ingeborg 164–167, 174
Ball, Hugo 7 f., 48, 231, 240
Barthes, Roland 243
Baßler, Moritz 248
Baudelaire, Charles 25
Beck, Friedrich 139
Belyj, Adrej 335
Benn, Gottfried 3 f., 69, 81, 152 f., 169–171
Bertaux, Pierre 168
Blok, Aleksandr A. 51–57, 59 f., 63 f.
Booth, Wayne C. 62, 200
Borkowski, Jan 2, 4, 7, 9, 92, 97–99, 186 f.
Brecht, Bertolt 34, 131 f., 156, 169–171
Brinkmann, Rolf Dieter 175
Brown, James 260
Burdorf, Dieter 3 f., 7, 133, 153 f., 167, 178, 182 f., 185, 187, 200, 307, 325
Butler, Judith 276, 279

Celan, Paul 28, 67–86, 74–82, 172–174, 178, 238 f., 359 f., 365
Celentano, Adriano 248
Chlebnikov, Velimir 333
Culler, Jonathan 3, 89, 93–96, 106 f., 183–185

Dante 177 f.
de Man, Paul 55 f., 301
Derrida, Jacques 56
Deržavin, Gavrila R. 62
Dickinson, Emily 88
Droste-Hülshoff, Annette 95

Ėjchenbaum, Boris M. 52, 54 f., 57 f., 61, 63 f.
Enzensberger, Hans Magnus 109–112, 116, 118 f.
Erb, Elke 323–339
Esenin, Sergej A. 56 f.

Fischer, Carolin 133, 157, 183
Fleming, Pauli 116 f., 121, 193 f.
Fohrmann, Jürgen 280
Fontane, Theodor 124
Foucault, Michel 354
Fricke, Harald 7, 185, 353
Frith, Simon 244

Gaye, Marvin 262
Genette, Gérard 8 f., 18, 72, 148, 165, 184, 243
George, Stefan 159 f., 282
Gernhardt, Robert 157, 232–235, 239
Ginzburg, Lidija Ja. 51, 53, 58 f., 62 f.
Goethe, Johann Wolfgang von 94, 106, 112–116, 118, 120 f., 130–133, 154, 179, 188–190, 195, 198 f., 209 f., 213, 225, 234, 281 f., 313 f.
Gottsched, Luise Adelgunde Victorie 279
Gryphius, Andreas 159
Gukovskij, Grigorij A. 58, 62 f.

Habermas, Jürgen 364
Haller, Albrecht von 190–193, 195, 201
Hamburger, Käte 3, 5, 94, 115, 145, 183 f., 186
Harms, Wolfgang 238 f.
Hauff, Hermann 141
Hautumm, Hans L. 332, 334, 336
Heine, Heinrich 238
Hempfer, Klaus Werner 5, 15, 73, 77, 81, 89, 91–96, 98, 106, 135 f., 155, 199, 202, 224, 226
Henze, Hans Werner 165, 167
Herlth, Jens 55
Heydebrand, Renate von 281
Hille, Peter 172
Hofmannsthal, Hugo von 312, 315
Hölderlin, Friedrich 168 f., 313 f., 360
Hughes, Ted 340
Hühn, Peter 7, 70, 72 f., 75, 83
Hummelt, Norbert 171

Open Access. © 2019 Claudia Hillebrandt, Sonja Klimek, Ralph Müller, Rüdiger Zymner, publiziert von De Gruyter. BY-NC-ND Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 Lizenz.

https://doi.org/10.1515/9783110520521-021

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Iphigenie 18, 271

Jackson, Virginia 3, 87–89, 93
Jäger, Ludwig 32, 40
Jakobson, Roman 37, 332 f.
Jandl, Ernst 48, 154 f., 228–232, 235 f., 239
Janz, Marlies 174

Kaiser, Gerhard 113
Keats, John 278
Kerner, Justinus 140
Killy, Walter 4
Kling, Thomas 156 f., 359
Knüttell, August 139
Kofler, Gerhard 308
Korman, Boris O. 58 f.
Koster, Cees 324
Kristeva, Julia 243 f.
Kuntsch, Margaretha Susanna 271–285

Lampart, Fabian 68
Lamping, Dieter 3, 6, 93, 99, 105, 186, 307 f.
Lasker-Schüler, Else 171 f.
Lejeune, Philippe 180, 308
Lentz, Michael 365
Lermontov, Michail 53, 58, 62 f.
Lessing, Gotthold Ephraim 276 f., 279
Liliencron, Detlev von 48
Lotman, Jurij 82

Majakovskij, Vladimir V. 53 f.
Mallarmé, Stéphane 25, 81
Mandelstam, Ossip 55, 60 f., 173
Margraff, Hermann 140
Martínez, Matías 130–132
Martus, Steffen 281 f.
Mayröcker, Friederike 172
Meyer, C. F. 13, 27, 29
Meyer-Krentler, Eckhardt 114 f.
Mill, John Stuart 90
Mukařovský, Jan 56–58, 60
Müller, Wolfgang G. 185, 310

Nietzsche, Friedrich 169

Oliver, José F. A. 48
Opitz, Martin 88, 191, 281

Pasternak, Boris L. 53
Petzold, Jochen 15, 72–75, 89, 97 f., 127
Pfister, Manfred 278
Picasso, Pablo 287–289, 291, 293, 300, 302
Pindar 34
Plath, Sylvia 19, 340–351
Platon 88, 246
Prins, Yopie 3, 87–89
Prutz, Robert 144

Quatro, Suzy 250

Rabaté, Dominique 96, 185
Ramones 259
Riffaterre, Michael 314
Rilke, Rainer Maria 53, 155, 286–305, 306–322
Rimbaud, Arthur 13, 25, 27, 29
Ronsard, Pierre de 179
Rühmkorf, Peter 214

Sachs, Nelly 165, 174, 227
Schiedermair, Simone 157
Schiller, Friedrich 153, 234, 277, 279, 281
Schlaffer, Heinz 87, 90, 96
Schmücker, Reinhold 158
Schönert, Jörg 70, 72 f., 75
Schwitter, Kurt 48
Searle, John R. 78, 243, 252
Sperber, Dan 99, 220
Spinner, Kaspar H. 4, 10, 92
Staiger, Emil 249
Stocker, Peter 185, 353
Stolterfoht, Ulf 352–366
Susman, Margarete 185, 343

Tawada, Yoko 213
Thill, Hans 362
Timantes 271, 275
Tocotronic 261
Tomaševskij, Boris V. 59 f.
Tsur, Reuven 335
Tynjanov, Jurij N. 14 f., 51–66

Utler, Anja 48

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Valery, Paul 316 f., 319
van Dannen, Funny 249
Vejdle, Vladimir V. 52, 54, 57, 60

Wagner, Jan 157, 227
Walther von der Vogelweide 225
Weimar, Klaus 220, 244
Wellek, René 88
Willand, Marcus 130
Wilson, Deidre 99, 220
Winko, Simone 2, 4, 7, 9, 92, 97–99, 155, 186 f., 274, 281
Wolf, Werner 5, 72, 97
Wolff, Kurt 171 f.

Zäunemann, Sidonia Hedwig 201 f.
Zettelmann, Eva 70, 73, 77, 83
Zipfel, Frank 127, 129, 153
Žukovskij, Vasilij A. 58, 62 f.
Zwetajewa, Marina 18 f., 323, 328 f.
Zymner, Rüdiger 6, 54, 67, 69, 82, 91, 99, 105, 107, 125, 127 f., 136, 158, 295, 355

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM

Unauthenticated
Download Date | 5/20/19 10:14 PM