



**Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik**

Band 1 (2019):

*Lyrik und Erkenntnis*

Herausgegeben von Ralph Müller und Friederike Reents

## **Impressum**

Die *Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik* (Print- und Digitalfassung) wird herausgegeben von:

Franziska Bergmann (Germanistik, Universität Trier), Andreas Regelsberger (Japanologie, Universität Trier), Harald Schwaetzer (Philosophie, Bernkastel-Kues), Christian Soffel (Sinologie, Universität Trier), Henrieke Stahl (Slavistik, Universität Trier)

## **Geschäftsführung und Kontakt**

Prof. Dr. Henrieke Stahl  
Fachbereich II: Slavistik  
Universität Trier  
Kontakt: stahl@uni-trier.de  
Tel.: 0651/201-3234

## **Copyright**

Dieser Band ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz. Die Lizenz sieht vor, dass die Artikel der Zeitschrift frei verwendet, verbreitet und in beliebigen Medien reproduziert werden dürfen unter der Bedingung, dass die/der Verfasser/in und diese Zeitschrift als Quelle unter Angabe von Jahr, Bandnummer und Seiten explizit genannt sind.

Für die Covergestaltung wurde das Motiv "Klang-Schiff" von Simone Frieling verwendet.

ISSN 2698-492X (Print)  
ISSN 2698-4938 (Online)

## Inhalt

Zum Geleit <i>Henriette Stahl</i>	5
Lyrik und Erkenntnis. Einleitende Überlegungen <i>Ralph Müller, Friederike Reents</i>	7
Gibt es dichterische Erkenntnis? <i>Dieter Lamping</i>	15
Zwischen Proposition und Erlebnis. Zum Erkenntnisbegriff der Lyrik aus philosophischer Sicht <i>Christiane Schildknecht</i>	33
Erkennen – philosophisch und lyrisch <i>Tilman Borsche</i>	47
Lyrik und Erkenntnis <i>Rüdiger Zymner</i>	61
“But now I know”: Erkenntnisprozesse als mentale Ereignisse in zeitgenössischer englischer Lyrik <i>Peter Hühn</i>	79
Lügen die Dichter? Poetische und diskursive Erkenntnis <i>Rainer Grübel</i>	93
Lyrik als Medium auratischer Naturerkenntnis: Eine Antwort auf die Herausforderungen des Anthropozäns (Gennadij Ajgi, Keijiro Suga, Christian Lehnert) <i>Henriette Stahl</i>	119
Ahnung? Erkenntnis? Antizipatorisches in der DDR-Lyrik der Vor-Wende-Zeit <i>Peter Geist</i>	163

Lyrische Erkenntnisvollzüge am Beispiel schulischer Erfahrungen in der englischsprachigen Gegenwartsdichtung <i>Matthias Fechner</i>	183
Die „Gedankenkunst“ des lyrischen Schöpfertums. Metaphysische Aspekte in der Poetik Ol’ga Sedakovas <i>Angelika Schmitt</i>	211
Über Wahrheit und Lyrik im außermoralischen Sinne. Transmoderne Zeitgeschichtsyrik am Beispiel der 9/11-Gedichte von Durs Grünbein und Thomas Kling <i>Friederike Reents</i>	243
Wertung und Erkenntnis in der Lyrik <i>Ralph Müller</i>	263
Rückkehr der Lehrdichtung? Zur Konjunktur des Naturgedichts in der deutschsprachigen Gegenwartsyrik im Kontext seiner Vorgeschichte <i>Dieter Burdorf</i>	285
Lehrgedicht, Gedankenlyrik, Stimmungslyrik: Überlegungen zur Gattungsspezifität der kognitiven Signifikanz von Lyrik mit Analysen zu Christoph Martin Wieland, Johann Wolfgang von Goethe und Kerstin Preiwuß <i>Benjamin Gittel</i>	315
Schema L? Zur wissensvermittelnden und erkenntnisgenerierenden Funktion von Schemata in Lyrik am Beispiel einiger Altersgedichte von Harald Hartung <i>Claudia Hillebrandt</i>	343
Invasivmedizin und komplementäre Erkenntnis in der Gegenwartsyrik <i>Sonja Klimek</i>	363
Transition ins Wort. Zum Verhältnis von Dichten, Denken und Sprache bei Hölderlin <i>Harald Schwaetzer</i>	383



## **Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik**

Band 1 (2019): Lyrik und Erkenntnis

Herausgegeben von Ralph Müller und Friederike Reents

Stahl, Henrieke: Zum Geleit. In: IZfK 1 (2019). 5-6.

**Henrieke Stahl (Trier)**

### **Zum Geleit**

„Lyrik und Erkenntnis“ ist ein Thema, welches paradigmatisch für das Anliegen dieser Zeitschrift steht: einen Phänomenbereich zu sondieren, der sich allererst einer transdisziplinären und polyperspektivischen Zugangsweise eröffnet, da er ‚quer‘ zu fachspezialisierter Forschung verläuft. Die Frage nach Erkenntnis durch oder in Lyrik fällt weder exklusiv in einen genuin literaturwissenschaftlichen oder gar lyrikologischen Aufgabebereich, noch in den der Philosophie, etwa in die Ästhetik oder die Erkenntnistheorie, aber bedarf zu ihrer Erörterung eines Zugangs aus der Sicht sowohl spezialisierter Lyrikforschung als auch der philosophischen Erkenntnistheorie.

Der Band kommt dieser Herausforderung nicht nur durch die Zusammenstellung von Beiträgen unterschiedlicher disziplinärer Zuordnung nach, sondern ebenfalls innerhalb einzelner Aufsätze. Und dies ist exemplarisch für die vorliegende Zeitschrift: Kulturkomparatistik heißt für sie nicht nur im traditionellen Sinne inter- und transkulturelle oder in internationalen Verflechtungen verortete Gegenstände und Phänomene verschiedener Kulturzugehörigkeit zu untersuchen, sondern auch Kultur als einen immer schon in beständigen Transformationen begriffenen hybriden Zusammenhang heterogener Elemente zu denken.

Der Band hat zwei Schwerpunkte: Einerseits wird theoretisch und methodisch der Zusammenhang von Lyrik und Erkenntnis im Zugleich philosophischer, sprach- und erkenntnisanalytischer sowie geistesgeschichtlicher und nicht zuletzt lyrikologischer Perspektiven erforscht, andererseits widmet er sich der Frage, wie in der neueren Lyrik mit Formen und Funktionen von Erkenntnis umgegangen wird. Er entstand im Rahmen der DFG-Kolleg-Forschungsgruppe FOR 2603 „Russischsprachige Lyrik in Transition – Poetische Formen des Umgangs mit Grenzen der Gattung, Sprache, Kultur und Gesellschaft zwischen Europa, Asien und Amerika“ an der Universität Trier. Der Gastherausgeber Ralph Müller forschte als Fellow ein Semester am Kolleg; gemeinsam mit ihm wurde in der Zeit 28.2.-3.3.2018 ein Workshop zum Thema dieses Bandes veranstaltet. Frie-

derike Reents, Nachwuchsgruppenleiterin des Kollegs, hat zusammen mit Ralph Müller den Band erarbeitet, in den eine Reihe der auf dem Workshop gehaltenen Vorträge Eingang gefunden hat. Der Band präsentiert wichtige Ergebnisse der gemeinsamen Arbeit des Kollegteams vor Ort mit Fellows und Forschungsgästen des ersten Kollegjahres, in welchem die Beziehung zwischen Lyrik und Philosophie im Hinblick auf gattungstheoretische Fragen einen zentralen Forschungsschwerpunkt gebildet hat. Das Kolleg befasst sich mit internationaler Lyrik im Wesentlichen der letzten rund 30 Jahre, die, ausgehend von der russischsprachigen Lyrik, zunächst vorwiegend in ihren europäischen und ostasiatischen Kontexten komparativ erforscht wird. International zeigt die Lyrik zunehmend einen dynamischen Wandel ihrer Formen und Funktionen, die mit einer ungewöhnlichen Popularität und Verbreitung durch Globalisierung und Digitalisierung zusammenhängen, aber auch innergenerische sowie diverse gesellschaftliche Ursprünge haben: Innovationdrang und Experimentierfreude sind wieder hoffähig, und die Kataklysmen der rasant beschleunigten Gegenwartswelt lassen Lyrik als ein Medium wiederentdecken, das aufgrund seiner Tendenz zu Prägnanz gepaart mit Ambiguität und zu Vieldeutigkeit mit komplexer Sinnaufladung bei affizierender ästhetischer Ausdrucks- und Wirkkraft attraktiv wird.

Aus der Sicht des Kollegs gehört zu den wichtigsten Ergebnissen des Bandes, dass Lyrik in der jüngsten Zeit weniger für den Ausdruck, die Übermittlung von Inhalten oder Funktionen und poetisches Engagement genutzt wird, als vielmehr als ein Medium (wieder)entdeckt ist, welches der Sondierung und Generierung von Erfahrungen dient: Lyrik erscheint als Instrument zur Genese von Erkenntnis für Autor- wie Leserschaft interessant, genauer: als Inaugurator eines Erkenntnisprozesses, der ins Offene führt. Nicht wird eine im Vorfeld gefasste Erkenntnis vermittelt, sondern das Dichten selbst wird Exploration von Wirklichkeit, die überhaupt erst in diesem Prozess entsteht. Lyrik, essentiell gekennzeichnet durch im präsentischen Sprechen erzeugten Sinn, wird zugleich zu Mittel und Mittler von Erkenntnisgenese – und zwar sowohl auf eine lyrikspezifische Weise, wie es weder in den Wissenschaften, noch in anderen Kunstformen geschieht, als auch in Bezug auf die Gestalt dieser Erkenntnis selbst. Erkenntnis in und durch Lyrik entspricht nicht ohne Weiteres dem, was die gewöhnliche vorwissenschaftliche Vorstellung darunter versteht, oder auch dem erkenntnistheoretisch je nach Ansatz unterschiedlich formulierten Begriff. Erkenntnis in und durch Lyrik entwickelt ein breites Spektrum an Formen und Funktionen, das Lyrik als einem anthropologisch sowie gesellschaftlich relevanten Faktor ein Gewicht verleiht, welches ihre Aktualität und Bedeutsamkeit jenseits poetischem Selbstzweck erklärbar macht. Lyrik als Erkenntnismedium versetzt sich mitten hinein in die Existenz des Einzelnen und der Gesellschaft.



## **Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik**

Band 1 (2019): Lyrik und Erkenntnis

Herausgegeben von Ralph Müller und Friederike Reents

Müller, Ralph / Reents, Friederike: Lyrik und Erkenntnis.

Einleitende Überlegungen. In: IZfK 1 (2019). 7-14.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-1fb0-ae7b

**Ralph Müller (Fribourg), Friederike Reents (Heidelberg / Trier)**

### **Lyrik und Erkenntnis. Einleitende Überlegungen**

„Wer Lyrik schreibt“, heißt es bei Peter Rühmkorf, „ist verrückt“. Wer allerdings dieser dann auch noch einen Wahrheitswert zuschreibt, „sie für wahr nimmt, wird es“.<sup>1</sup> Ein Für-wahr-Nehmen legt die Verbindung von Lyrik und Erkenntnis nahe. Im philosophischen Verständnis – und in der englischen Übersetzung „cognition“ ist die Beziehung zur erkenntnistheoretischen Debatte offenkundiger – rückt „Erkenntnis“ die Lyrik in den Bereich des begründeten Wissens. In einem alltäglicheren Verständnis von Erkenntnis wird unterstellt, dass Lyrik uns etwas zu ‚sagen‘ habe. Sollte man also, um nicht ebenfalls verrückt zu werden, die Finger davon lassen, nach einem Zusammenhang zwischen Lyrik und Erkenntnis zu fragen, um nicht Gefahr zu laufen, ebenfalls verrückt zu werden – oder damit sogar zuzugeben, dass man dies bereits ist? Jedenfalls bietet Rühmkorf einen wichtigen Hinweis: Der Zusammenhang von Lyrik und Erkenntnis ist nicht selbstverständlich. Ungeachtet der verbindenden Konjunktion handelt es sich heute um ein „odd couple“, das eher aufgrund des Gegensatzes zur produktiven Auseinandersetzung einlädt.<sup>2</sup> Aber was spricht denn konkret gegen diese Verbindung?

(1) Da wären Einwände aus der Perspektive des Alltagsverständnisses zu erwähnen, wie etwa der folgende: Eine Schülerin löste 2015 mit dem Tweet, dass sie mit achtzehn zwar „keine Ahnung von Steuern, Miete oder Versicherungen“ habe, aber Gedichtanalysen in vier Sprachen schreiben könne,<sup>3</sup> eine umfang-

---

<sup>1</sup> Peter Rühmkorf: „Hochseil“ [1975], in Rühmkorf (2016: 215, V. 11f.): „Ich sage: wer Lyrik schreibt, ist verrückt / wer sie für wahr nimmt, wird es“.

<sup>2</sup> Insofern fällt das Ausloten der Beziehungen von Lyrik und Erkenntnis selbst in den Bereich des Witzes als Erkenntnisvermögen, vgl. hierzu Jean Paul (1990: § 42ff., insbes. 169-175) und zur dazugehörigen Ästhetikdebatte Gabriel (1997).

<sup>3</sup> Vgl. den Tweet der Gymnasiastin vom 10. Januar 2015 unter dem Namen @nainabla: „Ich bin fast 18 und hab keine Ahnung von Steuern, Miete oder Versicherungen. Aber ich

reiche, wenn auch bildungspolitisch wenig folgenreichere Debatte aus. Lyrik als Luxus? Beschäftigung mit Lyrik als zweckfreie Zeitvergeudung? Das ist gewiss ein Klischee, aber mit diesem hat auch schon Hans Magnus Enzensberger gespielt, als er „Ins Lesebuch für die Oberstufe“ schrieb: „Lies keine Oden, mein Sohn, lies die Fahrpläne / sie sind genauer“<sup>4</sup>. Und um Genauigkeit geht es bei dem, was wir gemeinhin unter Wissen verstehen, und um Beweisbarkeit. Was aber kann, was will uns ein Gedicht beweisen?

(2) Lebenspraktische Einwände gegen die Verbindung von Lyrik und Erkenntnis finden eine Entsprechung in der Auffassung, dass sich Lyrik im Sinne einer gesteigerten Kunstautonomie dadurch auszeichnet, dass sie sich solcher Zielsetzungen entzieht.<sup>5</sup> Archibald MacLeish hat diese Position in den Schlussversen seines Gedichts „Ars Poetica“ einprägsam zusammengefasst: „A poem should not mean, / But be“<sup>6</sup>. In konsequenter Fortführung dieser Position erweisen sich Bedeutungshaltigkeit oder Argumentation als lyrik-abträglich. Symptomatisch für diese Position ist vermutlich immer noch Emil Staigers Definition von Lyrik als „Musik der Worte und ihrer Bedeutung“ „ohne ausdrückliches Verstehen“, bei der allenfalls die Wiederholung des Klangs vor einem „Zerfließen“ in Inkohärenz bewahre.<sup>7</sup> Man könnte an diesen Positionen die eingeschränkte Auffassung von Funktion kritisieren, produziert doch schon eine solche Zeile wie diejenige von MacLeish ein tradierbares (wenn auch nicht unfehlbares) ‚Wissen über die Möglichkeiten der Sprache‘<sup>8</sup>. Tatsächlich haben sich nicht alle Lyrikerinnen und Lyriker einer solchen Konzeption verschrieben. Nimmt man beispielsweise Enzensbergers Gedicht genau, dann richtet sich dessen lyrische Rede nicht pauschal gegen Gedichte, sondern gegen Oden (und zwei Verse später gegen das Singen)<sup>9</sup>. Es ist also ein Gedicht gegen selbstgenügsame Gedichte, bietet – ungeachtet seiner semantischen und formalen Komplexität – weltanschauliche Orientierung und ist aufgrund des Aufrufs zur Wachsamkeit ein Beispiel für politische Lyrik. Somit wäre zu fragen, auf welche Weise sich die Subgattungen der Lyrik zu einem allfälligen Erkenntnisanspruch verhalten. Gibt es Teile der Lyrik, beispielsweise politische Lyrik oder Gedankenlyrik,<sup>10</sup> die im Hinblick auf Erkenntnisfunktionen besonders relevant sind?

---

kann ‘ne Gedichtsanalyse [sic] schreiben. In 4 Sprachen.“ Der Originaltweet wurde inzwischen gelöscht, die umfangreiche Debatte im Internet und in der Presse ist noch nicht wissenschaftlich aufbereitet.

<sup>4</sup> Enzensberger: „Ins Lesebuch der Oberstufe“ [1957], in: Enzensberger (1999: 88, V. 1f.).

<sup>5</sup> Zur Vorstellung der „Funktionslosigkeit“ von Lyrik vgl. Lampart (in Vorbereitung).

<sup>6</sup> MacLeish (1952: 40, V. 23f.). Vgl. zudem V. 17f.: „A poem should be equal to: / not true“ (1926. aus: „Streets in the Moon“).

<sup>7</sup> Vgl. Staiger (1942: 51).

<sup>8</sup> Vgl. Zymner (2013: 120).

<sup>9</sup> Vgl. Enzensberger (1999: 88, V. 3): „Sei wachsam, sing nicht.“

<sup>10</sup> Vgl. Lamping / Schwarz (2011) und Todorow (1980).

(3) Unklar ist schließlich der Status von Erkenntnis selbst. In den oben genannten Beispielen zielt die Kombination von Lyrik und Erkenntnis auf die schwierige Beziehung von Kunst und Wissenschaft, von Fühlen und Denken und von Intuition und Analyse. Ist nicht eine sprachlich-formal überdeterminierte Gattung, der traditionell eine große Nähe zu Subjektivität und Emotionalität zugeschrieben wird, allenfalls einer fühlenden, man könnte literarhistorisch provokativ auch sagen: einer einfühlenden Herangehensweise zugänglich? Was hier zur Debatte steht, ist zum einen der Status von Erkenntnis als Ziel der Literaturwissenschaft, zum anderen die unterschiedlichen Formen von Erkenntnis. Was den ersten Punkt betrifft, das zwiespältige Selbstverständnis der Literaturwissenschaft zu Wissenschaftlichkeit, Methoden und Empirie, sei an dieser Stelle lediglich erwähnt, dass in den Beiträgen zu diesem Band unterschiedliche Auffassungen vertreten werden. Nicht zuletzt ergibt sich aber bei diesen Auseinandersetzungen, dass einer angeblichen Dichotomie von propositionaler, wahrheitsfähiger Erkenntnis und gefühlvollem Gehalt eine Vielfalt von verschiedenen Erkenntnisformen entgegengestellt werden kann. Welche Formen von ‚Erkenntnis‘ sind also in der Lyrik überhaupt möglich?

Angesichts der oben diskutierten Einwände erscheint es wichtig, überhaupt die literarischen und sozialen Praktiken in den Blick zu nehmen, mit denen Lyrik unter Umständen zur Vermittlung von Erkenntnis, Erfahrung oder Wissen dient, denn diese Aspekte sind in den Literaturwissenschaften bislang eher randständig behandelt worden. Dies ist zunächst ein historischer Befund. Gerade die Etablierung des Begriffs der ‚Gedankenlyrik‘ scheint im 19. Jahrhundert dazu gedient zu haben, Lyrik mit beherrschendem Anspruch gegenüber dem Paradigma der Erlebnislyrik und liedhaften Lyrik zu marginalisieren.<sup>11</sup> Die Einengung auf Erlebnislyrik oder liedhafte Lyrik ist vielleicht heute nicht mehr so geläufig. Heute stehen einer intensiveren Auseinandersetzung mit möglichen Erkenntnisfunktionen von Lyrik vermutlich zwei andere Faktoren entgegen: Zum einen die starke literaturwissenschaftliche Fokussierung auf die Erzählliteratur, zum anderen die immer noch kontrovers geführte Debatte um die Fiktionalität von Lyrik.

Letztere wird in diesem Band kursorisch behandelt. Unbestritten scheint uns aber zu sein, dass ein offen oder verdeckt beherrschender Anspruch von Gedichten in einem gewissen Gegensatz zur verbreiteten Auffassung steht, Lyrik sei – wie gegebenenfalls jede Literatur – fiktional. Während Klaus W. Hempfer und Werner Wolf von einer grundlegenden Fiktionalität der Gattung ausgehen,<sup>12</sup> hat Dieter Lamping durchaus die Frage aufgeworfen, warum „in lyrischen Gedichten [...] nicht auch wahre Aussagen möglich sein sollten“.<sup>13</sup> Ergänzend sowie präzisierend wäre dem hinzuzufügen, dass sich die Frage stellt, inwiefern lyri-

---

<sup>11</sup> Vgl. Todorow (1980: u.a. 38).

<sup>12</sup> Vgl. Hempfer (2019) und Wolf (2005); vgl. hierzu auch den Überblick Zipfel (2011) sowie die Beiträge in Hillebrandt et al. (2019).

<sup>13</sup> Vgl. Lamping (1989: 127).

sche Gebilde wahre Aussagen („Propositionen“) nicht nur enthalten,<sup>14</sup> wie etwa auch ein fiktionaler Roman eine zutreffende Beschreibung einer Berliner Straße enthalten kann, sondern diese ggf. auch behaupten – wie beispielsweise in „Doktor [Erich] Kästners lyrischer[r] Hausapotheke“ das Gedicht: „Es gibt nichts Gutes / außer man tut es“.<sup>15</sup> Konsequenterweise müsste man noch weiter gehen und annehmen, dass lyrische Rede sich unter Umständen irren oder gar lügen kann, woraus sich explizit philosophische Fragen ergeben.

Der Eindruck, dass Lyrik in den letzten Jahrzehnten im Hinblick auf Erkenntnis weniger erforscht wurde als andere Gattungen, drängt sich aber allemal im Vergleich zur Epik auf, die unter dem viele Jahre inflationär beforschten Feld „Literatur und Wissen“ intensiv in den Blick genommen wurde. Dass in dieser Hinsicht auch in der Lyrik noch viel Arbeit zu leisten ist, beweist der Blick auf die produktiven Kräfte der Erkenntnis für Lyrik und Poesie. So bieten Autorinnen und Autoren wie Ulrike Draesner<sup>16</sup> und Durs Grünbein<sup>17</sup> bekanntlich Beispiele für die inspirierende Verbindung von naturwissenschaftlicher Theoriebildung und Dichtung. Für die jüngere oder jüngste Generation von Lyrikerinnen und Lyrikern wie etwa Thomas Kling, Ann Cotten, Sabine Scho oder Steffen Popp wurde darüber hinaus die kritische Auseinandersetzung mit diskursiven Praktiken oder die Reflexion von Wahrheitsansprüchen unlängst als „Poetisch[es] [D]enken“<sup>18</sup> oder auch als „transmodernes“ Dichten<sup>19</sup> bezeichnet.

Philosophischer Klärung bedarf es schließlich beim Begriff ‚Erkenntnis‘. Denn aus literaturwissenschaftlicher Sicht gehört ‚Erkenntnis‘ – auch im erweiterten Wortfeld von ‚kennen‘ und ‚Wissen‘ – nicht zu den traditionellen ästhetischen Grundbegriffen.<sup>20</sup> Zwar sind u.a. in der Nachfolge Michel Foucaults und des Poststrukturalismus Forschungsfelder wie ‚Poetologien des Wissens‘ oder Studien zu ‚Ordnungen des Wissens‘ entstanden. Doch nicht erst im Zeitalter von ‚alternative facts‘ sind die Bedingungen von Wissen, Erkenntnis und Wahrheit unsicher geworden. Dass dieser Wissens-Bereich einen unscharfen Wortgebrauch aufweist, wird an etwas vorsichtigeren Formulierungen wie dem ‚unsicheren Wissen der Literatur‘<sup>21</sup> oder auch dem zunehmend gegen Foucault

<sup>14</sup> Eine Fiktionalitätsannahme schließt nicht aus, dass ein lyrischer Text Propositionen enthält, vgl. Hempfer (2019: 70): „Wie jeder fiktionale Text kann auch der lyrische Text Propositionen enthalten, die in der Lebenswelt des Autors referenzierbar sind.“ Sein Konzept der Performativitätsfiktion schließt allerdings kategorisch aus, dass ein lyrischer Text nichtfiktional behauptend sein könnte.

<sup>15</sup> Vgl. den Beitrag von Dieter Lamping in diesem Band.

<sup>16</sup> Vgl. den Beitrag von Sonja Klimek in diesem Band.

<sup>17</sup> Vgl. Ertel (2011).

<sup>18</sup> Vgl. Metz (2018).

<sup>19</sup> Vgl. Reents (2019). Vgl. auch den Beitrag von ders. in diesem Band.

<sup>20</sup> Vgl. u.a. Danneberg / Spoerhase (2011).

<sup>21</sup> Vgl. Spoerhase / Werle / Wild (2009).

und Deleuze in Stellung gebrachten Konzept von ‚Ähnlichkeit‘ und ‚Vagheit‘ sichtbar.<sup>22</sup> Gemäß Darstellungen philosophischer Handbücher ist ‚Erkenntnis‘ in einem engeren Sinne weitgehend synonym mit einem indes alles anderen als vagen, nämlich begründeten Wissen, das Wahrheit (und nicht einfach nur poetische Wahrheit) im Sinne einer wahren, gerechtfertigten Meinung voraussetzt, darin inbegriffen die Ansprüche auf ‚Gewissheit‘. Mit einem engeren Erkenntnisbegriff hat sich etwa Tilmann Köppe in „Literatur und Erkenntnis“ auseinandergesetzt, indem er die Möglichkeit von Erkenntnis in fiktionalen Narrativen untersucht hat.<sup>23</sup> Gleichzeitig hat sich unter anderem Gottfried Gabriel dafür stark gemacht, neben der propositionalen Erkenntnis, also dem ‚Wissen, dass...‘, auch ergänzende Erkenntnisformen zu etablieren. Er spricht vor diesem Hintergrund explizit von einem ‚Erkenntniswert‘ von Literatur. Auch wenn bei einer literarischen Lektüre üblicherweise keine ‚knowledge by acquaintance‘ im engeren Sinne im Spiel ist (etwa das Wissen, um eine Person oder ein Ding zu identifizieren, das in direkter Auseinandersetzung erworben wird),<sup>24</sup> könne gerade deswegen Literatur abstrakte Begriffe anschaulich einer nichtpropositionalen Erkenntnis zuführen.<sup>25</sup> In diesem Zusammenhang wird in den folgenden Aufsätzen auch bisweilen das Wissen ‚wie-es-sich-anfühlt‘ bzw. ‚wie-es-ist‘ angesprochen. Genauer lässt sich auch von einer ‚exemplarischen Vergegenwärtigung im Nachvollzug‘ sprechen.<sup>26</sup> Die dazugehörige Grundidee ist um einiges älter und verweist nicht zuletzt in eine Art Urszene der Ästhetik bei Alexander Gottlieb Baumgarten. Indem Baumgarten Dichtung als „oratio sensitiva perfecta“<sup>27</sup> definierte, d.h. als vollkommene sinnliche Rede, konnte die dichterische Form der ‚klar-verworrenen‘ Erkenntnis gegenüber der (rationalen) ‚klaren‘ und ‚deutlichen‘ Erkenntnis nicht nur rehabilitiert werden. Auf diese Weise konnte zugleich dargelegt werden, dass die im Vergleich zur wissenschaftlichen Erkenntnis geringere Klarheit und Deutlichkeit der dichterischen mit dem Gewinn eines höheren Grads der Anschaulichkeit verbunden sein könnte. Und in diesem Sinne beschäftigt sich die Auseinandersetzung mit lyrischer Erkenntnis mit den Grundfragen der Ästhetik. Wenn es also so ist, wie Rühmkorf sagte, dass nicht nur derjenige „verrückt“ sei, der Gedichte verfasst, sondern auch derjenige, der „sie für wahr nimmt“, so nehmen wir dies als Warnung vor einer Gleichsetzung von Lyrik und Erkenntnis gerne an. Zugleich aber nehmen wir die sich daraus ergebende wissenschaftliche Herausforderung an, die sich nicht immer gleichermaßen trennscharf darstellende Möglichkeit der Bedingung solch künstlerischer Wahrheit oder lyrischer Erkenntnis genau-

---

<sup>22</sup> Vgl. Kimmich (2017: 19).

<sup>23</sup> Vgl. Köppe (2007).

<sup>24</sup> Vgl. Gabriel (2015: 143).

<sup>25</sup> Vgl. Gabriel (2015: 125-146).

<sup>26</sup> Vgl. den Beitrag von Christiane Schildknecht in diesem Band.

<sup>27</sup> Vgl. Baumgarten (1983: 10, § IX).

er in den Blick zu nehmen – und dabei auch bislang Geltung beanspruchende Ansichten ein wenig zu ‚ver-rücken‘.

Im Rahmen des Forschungsschwerpunktes „Transition der Gattung“ der DFG-Kolleg-Forschungsgruppe „Russischsprachige Lyrik in Transition: Poetische Formen des Umgangs mit Grenzen der Gattung, Sprache, Kultur und Gesellschaft zwischen Europa, Asien und Amerika“ wurden diese Fragen anlässlich eines Workshops zum Thema „Lyrik und Erkenntnis“ aufgeworfen. Der vorliegende Band nimmt dies zum Anlass, Praktiken und Formen zu untersuchen, die sich in der Lyrik, insbesondere in der Gegenwartslyrik, möglicher Erkenntnisfunktionen bedienen. Dabei ergeben sich, wie oben ausgeführt, grundsätzliche Fragen zum Verhältnis von Lyrik und Erkenntnis: Inwiefern und mit welchen Formen kann Lyrik auch ein Mittel der Generierung und/oder Vermittlung von Erkenntnis, Erfahrung oder gar Wissen und Wahrheit sein und welche Verfahren, Inhalte oder ‚Informationen‘<sup>28</sup> werden dabei bevorzugt?

Die Beiträge sind im Folgenden grob in drei Bereiche unterteilt. In einem ersten Schritt geht es um eine allgemeine Verortung des Erkenntnisbegriffs und wir haben hierzu literaturwissenschaftliche<sup>29</sup> und philosophische<sup>30</sup> Grundlagenbeiträge sowie mögliche Analysekonzepte<sup>31</sup> zusammengestellt. Die Beiträge im zweiten Block setzen sich näher mit den Zusammenhängen auseinander, in denen Erkenntnis in der Lyrik angetroffen werden kann, also ihren Erkenntnisarten und -orten. In diesen Aufsätzen wird ein näherer Blick auf Erkenntnisdomänen der Lyrik geworfen und Erkenntnis in unterschiedlichen Zusammenhängen wie Geschichtswissen,<sup>32</sup> ‚auratische Naturerkenntnis‘,<sup>33</sup> mystische Erfahrung,<sup>34</sup> Schule<sup>35</sup> und Wertungshandlungen<sup>36</sup> erfasst. Im letzten Teil dienen schließlich Gattungsperspektiven Sondierungen der Erkenntnismöglichkeiten in der Lyrik. Es werden lyrische Erkenntnisformen aus einer historisch-gattungstypologischen Perspektive betrachtet,<sup>37</sup> die Spezifika der Erkenntnisinduzierung in Alters- und Krankenhauslyrik<sup>38</sup> beispielhaft dargestellt, aber auch die gattungstheoretische Reflexion Friedrich Hölderlins<sup>39</sup> diskutiert. Da jeder der Beiträge mit einem

<sup>28</sup> Zum Vorschlag, ‚Faktur‘ und ‚Information‘ zu unterscheiden vgl. Zymner (2019: 35f.).

<sup>29</sup> Vgl. die Beiträge von Dieter Lamping und Rüdiger Zymner in diesem Band.

<sup>30</sup> Vgl. die Beiträge von Christiane Schildknecht und Tilman Borsche in diesem Band.

<sup>31</sup> Vgl. die Beiträge von Peter Hühn und Rainer Grübel in diesem Band.

<sup>32</sup> Vgl. die Beiträge von Peter Geist und Friederike Reents in diesem Band.

<sup>33</sup> Vgl. den Beitrag von Henrieke Stahl in diesem Band.

<sup>34</sup> Vgl. den Beitrag von Angelika Schmitt in diesem Band.

<sup>35</sup> Vgl. den Beitrag von Matthias Fechner in diesem Band.

<sup>36</sup> Vgl. den Beitrag von Ralph Müller in diesem Band.

<sup>37</sup> Vgl. die Beiträge von Dieter Burdorf und Benjamin Gittel in diesem Band.

<sup>38</sup> Vgl. die Beiträge von Claudia Hillebrandt und Sonja Klimek in diesem Band.

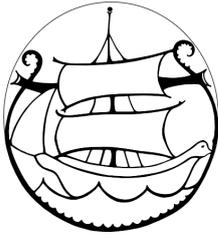
<sup>39</sup> Vgl. den Beitrag von Harald Schwaetzer in diesem Band.

Abstract versehen ist, verzichten wir an dieser Stelle auf eine konkretere Zusammenfassung und wünschen der Leserschaft idealerweise erkenntnisreiche und anregende Einblicke in das Forschungsfeld von Lyrik und Erkenntnis im Spannungsfeld von Literaturwissenschaft und Philosophie.

## Literatur

- Baumgarten, A. G. (1983): *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (1735). Philosophische Betrachtungen über einige Bedingungen des Gedichtes. Übersetzt und mit Einleitung herausgegeben von Heinz Paetzold. Hamburg.
- Danneberg, L. / Spoerhase, C. (2011): Wissen in Literatur als Herausforderung einer Pragmatik von Wissenszuschreibungen: Sechs Problemfelder, sechs Fragen und zwölf Thesen. In: Tilmann Köppe (Hg.): *Literatur und Wissen. Theoretisch-methodische Zugänge*. Berlin. 29-76.
- Enzensberger, H. M. (1999): *Verteidigung der Wölfe*. Frankfurt.
- Ertel, A. A. (2011): *Körper, Gehirne, Gene. Lyrik und Naturwissenschaft bei Ulrike Draesner und Durs Grünbein*. Berlin.
- Gabriel, G. (1997): *Logik und Rhetorik der Erkenntnis. Zum Verhältnis von wissenschaftlicher und ästhetischer Weltauffassung*. Paderborn.
- Gabriel, G. (2015): *Erkenntnis*. Berlin.
- Hempfer, K. W. (2014): *Lyrik. Skizze einer systematischen Theorie*. Stuttgart.
- Hempfer, K. W. (2019): Lyrik und Fiktion(alität). In: *Recherches Germaniques* 14 (2019). 59-77.
- Hillebrandt, C. / Klimek, S. / Müller, R. / Zymner, R. (2019; Hg.): *Grundfragen der Lyrikologie 1. Lyrisches Ich, Textsubjekt, Sprecher?* Berlin.
- Jean Paul (1990): *Vorschule der Ästhetik*. Nach der Ausgabe von Norbert Miller textkrit. durchges. und eingel. v. Wolfhart Henckmann. Hamburg.
- Kimmich, D. (2017): *Ins Ungefähre. Ähnlichkeit und Moderne*. Konstanz.
- Köppe, T. (2007): Vom Wissen in Literatur. In: *Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge* 17 (2). 398-410.
- Lampart, F. (in Vorbereitung): Funktionen von ‚Funktionslosigkeit‘ in Lyrikdebatten der 1950er Jahre. In: Hillebrandt, C. / Klimek, S. / Müller, R. / Zymner, R. (Hg.): *Lyrikologie 2*. Berlin.
- Lamping, Ch. / Schwarz, A. (2011): *Philosophische Lyrik*. In: Lamping, D. (Hg.): *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart. 140-146.
- Lamping, D. (1989): *Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung*. Göttingen.
- MacLeish, A. (1952): *Collected poems. 1917-1952*. Boston.
- Metz, Ch. (2018): *Poetisch denken. Die Lyrik der Gegenwart*. Frankfurt.
- Reents, F. (2019): Überlegungen zum Epochenwandel. Transmoderne Gedichte von Ann Cotten, Sabine Scho und Thomas Kling. In: Lützeler, M. P. (Hg.): *Gegenwartsliteratur. A German Studies Yearbook. Vol. XIII. Gegenwartsliteratur*. 143-167.
- Rühmkorf, P. (2016): *Sämtliche Gedichte. 1956-2008*. Hamburg.
- Spoerhase, C. / Werle, D. / Wild, M. (Hg.) (2009): *Unsicheres Wissen. Skeptizismus und Wahrscheinlichkeit 1550-1850*. Berlin.

- Staiger, E. (1946): *Grundbegriffe der Poetik*. Zürich.
- Todorow, A. (1980): *Gedankenlyrik. Die Entstehung eines Gattungsbegriffs im 19. Jahrhundert*. Stuttgart.
- Wolf, W. (2005): *The Lyric. Problems of Definition and a Proposal for Reconceptualisation*. In: Müller-Zettelmann, E. / Rubik, M. (eds.): *Theory into Poetry. New Approaches to the Lyric*. Amsterdam / New York. 21-56.
- Zipfel, F. (2011): *Lyrik und Fiktion*. In: Lamping, D. (Hg.): *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart. 162-166.
- Zymner, R. (2013): *Das ‚Wissen‘ der Lyrik*. In: Bies, M. / Gamper, M. / Kleeberg, I. (Hg.): *Gattungs-Wissen. Wissenpoetologie und literarische Form*. Wallstein. 109-120.
- Zymner, R. (2019): *Begriffe der Lyrikologie. Einige Vorschläge*. In: Hillebrandt, C. / Klimmek, S. / Müller, R. / Zymner, R. (Hg.): *Grundfragen der Lyrikologie 1. Lyrisches Ich, Textsubjekt, Sprecher?* Berlin. 25-50.



## **Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik**

Band 1 (2019): Lyrik und Erkenntnis

Herausgegeben von Ralph Müller und Friederike Reents

Lamping, Dieter: Gibt es dichterische Erkenntnis?

In: IZfK 1 (2019). 15-31.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-59b6-abcf

**Dieter Lamping (Mainz)**

### **Gibt es dichterische Erkenntnis?**

*Is there Poetic Cognition?*

The relation between poetry and cognition has seldom been discussed theoretically due to the assumption that poetry has more to do with emotion than with cognition. The following article attempts to survey this field. It distinguishes between three types of cognition in poetry referring mostly to European and American poems of the 20th century: cognition that is caused by poems, cognition that is imparted in poems, and cognition that is formed in poems.

*Keywords: poetic notion, poetic knowledge, cognition*

#### 1.

Wer als Literaturwissenschaftler dichterische Erkenntnis zum Gegenstand macht oder es zumindest versucht, dem kann es leicht wie dem Herrn von Korf in Christian Morgensterns Gedicht „L’art pour l’art“ ergehen:

Das Schwirren eines aufgeschreckten Sperlings  
begeistert Korf zu einem Kunstgebilde,  
das nur aus Blicken, Mienen und Gebärden  
besteht. Man kommt mit Apparaten,  
es aufzunehmen; doch v. Korf „entsinnt sich  
des Werks nicht mehr“, entsinnt sich keines Werks mehr  
anlässlich eines „aufgeregten Sperlings“.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Morgenstern (1966: 161).

Entzieht sich dichterische Erkenntnis nicht genauso schnell unserer Wahrnehmung wie ein Sperling, den man aufschreckt, erst recht aber wie ein „Kunstgebilde“ „nur aus Blicken, Mienen und Gebärden“, das ihn nachahmt? Man glaubt sein Schwirren erfasst zu haben, doch wenn man es festhalten will, bekommt man es doch nicht aufs Bild. Man fährt seine wissenschaftliche Apparatur ganz vergeblich auf; sie scheint eher zu verscheuchen, was sie abbilden soll. Den Dichter kann das amüsieren, den Philologen aber nur frustrieren.

Dabei mag es, nicht für alle, aber doch für viele, zu ihrer Lektüre-Erfahrung gehören, dass sie Gedichten auch Erkenntnisse verdanken. Die Aussicht auf sie mag für manche sogar ein wesentlicher Grund sein, Gedichte zu lesen. Tatsächlich wird wohl jeder Leser, der diesen Namen verdient, Einsichten und Gedanken benennen können, die er der Lektüre von Gedichten verdankt.

Dass manche als wahr im Gedächtnis bleiben, ist weder ungewöhnlich noch unangemessen, sondern unumgänglich. ‚Erkennen‘ und ‚Erkenntnis‘ sind Wörter, die in das Vokabular vieler Dichter Eingang gefunden haben. Mit ihnen bezeichnen auch sie, was sie mitteilen wollen. Goethe, der von seinen Erkenntnissen nicht nur etwa in der „Farbenlehre“, auch in Aphorismen und Gedichten spricht, ist da keineswegs eine Ausnahme. Bekannt ist das Wort seiner bekanntesten Figur, die sich wünscht: „Daß ich erkenne, was die Welt / im Innersten zusammenhält“<sup>2</sup>. Auf Wagners Bemerkung: „Allein die Welt! des Menschen Herz und Geist! / Möcht’ jeglicher doch was davon erkennen“, reagiert Faust allerdings unwirsch: „Ja, was man so erkennen heißt“<sup>3</sup>.

Das Wort mag auch die Skepsis der Literaturwissenschaft treffen. In ihr gibt es eine unübersehbare Zurückhaltung nicht nur, was die Verwendung des Ausdrucks ‚dichterische Erkenntnis‘, auch was die mit ihr verbundene Behauptung angeht. Bis heute findet man, wenn das Problem überhaupt erörtert wird, die einem Gemeinplatz ähnliche Feststellung, dass man es in Gedichten eher mit Gefühl und Wahrhaftigkeit als mit Wahrheit und Erkenntnis zu tun habe, sofern Lyrik nicht ohnehin nur „Vergnügen statt Erkenntnis“<sup>4</sup> schaffe. Wo man den Erkenntnisanspruch von Literatur nicht mehr übersehen kann, wird er dann etwa mit dem Hinweis abgetan, dass sie dem mythischen Denken verhaftet geblieben und allenfalls „veraltete Wissenschaft“<sup>5</sup> sei, „die exzeptionelle Geltung des Ungültigen“<sup>6</sup>. Noch die differenzierteste Erörterung des Problems, die Gottfried Gabriels, läuft auf die These hinaus, das „Verhältnis von Werk und Wahrheit“ sei „kein Mitteilungs-, sondern ein Darstellungsverhältnis“<sup>7</sup>. Für Gabriel ist es

---

<sup>2</sup> Goethe (1982: 3,20).

<sup>3</sup> Ders., 26.

<sup>4</sup> Schlaffer (1990: 122).

<sup>5</sup> Ders., 115.

<sup>6</sup> Ders., 106.

<sup>7</sup> Gabriel (1991: 9).

ein „Mißverständnis“, anzunehmen, „literarische Erkenntnis“ sei „eine in den literarischen Texten *enthaltene* Erkenntnis“<sup>8</sup>.

Doch wo sollte der Ort dichterischer Erkenntnis sein, wenn nicht in der Dichtung? Sie, wie es Gabriel tut, in die Kommunikation zu verlegen und letztlich zu einer Leistung des Lesers zu erklären, bedeutet, sie vom Werk zu lösen. Dichterische Erkenntnis aber ist die Erkenntnis eines Dichters, die in seine Dichtung Eingang gefunden hat und dem Leser mitgeteilt wird.

## 2.

Es dürfte zahlreiche Leser geben, die kaum auf den Gedanken kämen, nach Erkenntnissen in der Lyrik zu fragen. Tatsächlich gibt es eine Reihe lyrischer Gattungen, in denen man sie meist vergeblich suchen würde: in Stimmungs- und Gefühlsdichtung, in artistischer und ludistischer Lyrik, in mancher Liebes- und Spruchdichtung. In solcher Lyrik begnügen sich die Autoren zumeist damit, eine Virtuosität in rhetorischer oder formaler Hinsicht zu demonstrieren, spielerisch Heiterkeit zu verbreiten, eigene oder fremde Gefühle auszudrücken oder an den Leser Appelle zu richten.

Dieser Umstand zwingt zu einer ersten Differenzierung: Nicht alle Lyrik beansprucht für sich einen Erkenntniswert – und kann es überhaupt. Die Frage, ob es poetische Erkenntnis gibt, darf also nicht so verstanden werden, dass Poesie oder Dichtung oder Lyrik immer erkenntnisfähig sei. Das ist allenfalls ein Teil von ihr. Wie groß er ist, was alles zu ihm gehört, wäre erst noch zu bestimmen. Auf keinen Fall scheint er auf Lehr- und Gedankendichtung, auf die man in diesem Zusammenhang gern verweist, beschränkt werden zu können.

Noch eine weitere Differenzierung ist vorab unerlässlich. Sie betrifft natürlich den Ausdruck ‚dichterische Erkenntnis‘. Man begegnet ihm zwar hin und wieder, ohne dass er jedoch in die Begrifflichkeit der Lyriktheorie Aufnahme gefunden hätte. Es empfiehlt sich, die beiden Bestandteile des Begriffs, Adjektiv und Substantiv, zunächst nicht genauer als nötig zu fassen, also in einer gewissen Unschärfe zu belassen, so dass sie heuristisch eher in einem weiten als in einem engen Sinn zu verwenden sind.

Nicht nur Dichtung, Lyrik, Poesie, einerlei, wie wir sie im Einzelnen definieren, ist außerordentlich vielgestaltig. Der Begriff der Erkenntnis ist es nicht weniger. Er kann vieles meinen: von der Anschauung über die Wahrnehmung und die Schlussfolgerung bis zur Eingebung und selbst zur Offenbarung. Wissenschaftler sind allerdings fast notwendig befangen, wenn sie den Begriff verwenden. Sie tun das nämlich unter den Bedingungen der Wissenschaft, deren Erkenntnisbegriff aber nur einer unter mehreren gängigen ist, wenngleich allerdings ein besonders gut definierter.

---

<sup>8</sup> Ebd.

Schon die Rede von einem wissenschaftlichen Erkenntnisbegriff ist allerdings ungenau. Es gibt nicht einen, sondern verschiedene, naturwissenschaftliche ebenso wie geisteswissenschaftliche, sozialwissenschaftliche ebenso wie philosophische und theologische. Wollte man den kleinsten gemeinsamen Nenner dieser verschiedenen Begriffe ermitteln, so wäre er wohl darin zu sehen, dass Erkenntnisse Aussagen sind, die Wahrheit beanspruchen.

Im Mittelpunkt der folgenden Überlegungen stehen Gedichte, die genau diesen Anspruch erheben. Sie lassen sich in ihrer Vielfalt kaum auf einen Begriff bringen. Die Frage, ob es dichterische Erkenntnis gebe, verlangt differenzierte Antworten – wie es bei der Erörterung des Zusammenhangs von Lyrik und Erkenntnis insgesamt vor allem auf Differenzierungen ankommt. Ich beschränke mich im Wesentlichen auf drei Antworten, mit denen sich das weite Feld eingrenzen und überschaubar machen lässt. Formelhaft verkürzt lauten sie: Dichtung regt Erkenntnis an; Dichtung vermittelt Erkenntnis; Dichtung gestaltet Erkenntnis.

### 3.

*Dichtung regt Erkenntnis an.* Das mag für einen Literaturwissenschaftler eine Selbstverständlichkeit sein. Sein Geschäft besteht darin, Literatur zum Gegenstand von Erkenntnis zu machen, sei sie philologischer, historischer oder theoretischer Art. Literaturwissenschaft produziert Erkenntnisse auch über Lyrik, und zwar alle Arten von Lyrik. Sie kann sogar, wie zu sehen ist, poetische Erkenntnis zum Gegenstand einer wissenschaftlichen machen. Umgekehrt ist das allerdings auch möglich und nicht nur bei Christian Morgenstern immer für ein paar Scherze oder wie bei Goethe für ein paar Zweifel gut gewesen.

Näher an das Problem heran führt es, wenn Lyrik nicht Gegenstand, sondern Anlass von Erkenntnis ist, also Erkenntnis auslöst oder anregt, die nicht unbedingt ihr selber gilt, sondern dem, wovon sie redet. Auch das ist nicht nur dem Literaturwissenschaftler vertraut. Alle Literatur kann zu denken geben, vorausgesetzt der Leser ist ein empfänglicher und nachdenklicher Geist.

Einschlägig dafür sind vor allem Gedichte, die man referenziell nennen kann<sup>9</sup>: Sie beschreiben oder stellen dar, Personen etwa, auch Vorgänge oder Situationen, überlassen es aber dem Leser, Schlussfolgerungen zu ziehen. Ein solches Gedicht ist “This is just to say” von William Carlos Williams:

I have eaten  
the plums  
that were in  
the icebox

<sup>9</sup> Vgl. Lamping (2000: 100-114).

and which  
 you were probably  
 saving  
 for breakfast

Forgive me  
 they were delicious  
 so sweet  
 and so cold.<sup>10</sup>

Das Gedicht besteht vorwiegend aus Aussagesätzen, die sich auf eine einfache Situation beziehen: Der Sprecher hat im Kühlschrank Pflaumen gefunden, die er kurzerhand gegessen hat, obwohl sie nicht für ihn bestimmt waren. Dafür entschuldigt er sich nun in den Zeilen, die das Gedicht ausmachen.

Keiner seiner Sätze enthält eine Erkenntnis, die man dichterisch nennen würde. Es sind eher einfache Feststellungen oder Tatsachenbehauptungen. Der Leser kann sie erst einmal nur zur Kenntnis nehmen. Er muss glauben, was ihm mitgeteilt wird: dass der Sprecher, wohl W.C. Williams selbst, die Pflaumen gegessen hat, die seine Frau für sich in den Kühlschrank gelegt hat. Dass sie süß und kalt geschmeckt haben, scheint gleichfalls einleuchtend. Aber auch das mag kaum eine Erkenntnis sein, auf jeden Fall keine, die sich der Leser zugutehalten kann. Allenfalls löst das Gedicht eine Erkenntnis in ihm aus: die, dass der Mensch – nicht nur der Mensch Williams – leicht verführbar ist, sich keinen Genuss versagt, auch wenn er auf Kosten eines anderen geht, dem man etwas wegnimmt.

Eine solche Erkenntnis aus Anlass eines literarischen Werks gewinnt der Leser mit Hilfe der reflektierenden Urteilskraft, „die zu einem Besonderen Allgemeines entwirft“<sup>11</sup>. Diese Reflexion ist in ihrem Ergebnis allerdings nicht zwingend. Gottfried Gabriel hat mit Recht bemerkt, dass die „Eigenart des literarischen Bedeutens“ sich „in der Unbestimmtheit, insbesondere der Unabgeschlossenheit von Verständnissen“<sup>12</sup> niederschlägt. Je weniger ein Gedicht der Reflexion eine Richtung und ein Ziel vorgibt, umso mehr Möglichkeiten bleiben, es zu bedenken.

Tatsächlich führen manche Gedichte den Leser auch nur an eine Erkenntnis heran. Das gilt für didaktische Lyrik wie etwa Brechts berühmte „Fragen eines lesenden Arbeiters“, die allerdings die erwünschte geschichtsphilosophische Antwort deutlich genug vorbereiten. Das gilt auch für philosophische Lyrik wie William Blakes berühmtes Gedicht „The Tiger“, das gleichfalls Strophe für Strophe nur Fragen formuliert. Die letzte: „What immortal hand or eye / Dare

---

<sup>10</sup> Williams (1973: 92).

<sup>11</sup> Gabriel (1991: 11).

<sup>12</sup> Ebd.

frame thy fearful symmetry”<sup>13</sup> mag den Leser auf Blakes „kosmische Weltdeutung“<sup>14</sup> führen, die wesentlich Theodizee ist.

Erheblich offener verfährt dagegen ein lyrisches Stilleben wie William Carlos Williams’ Gedicht:

*The Red Wheelbarrow*

so much depends  
upon

a red wheel  
barrow

glazed with rain  
water

beside the white  
chickens.<sup>15</sup>

Das Gedicht fordert den Leser nur auf, sich Gedanken über den roten Handkarren zu machen – indem es ihn mit der etwas rätselhaften Feststellung der ersten Strophe überrascht. Was von einem solchen Karren bei Regen in einem Hühnerhof abhängt, sagt es nicht, deutet es allenfalls in seiner Beschreibung an. Das Gedicht will nur eine Erkenntnis auslösen. Darin erinnert es an klassische japanische Haiku, die mit einem Naturbild den Leser zur Kontemplation führen wollen.

#### 4.

*Dichtung vermittelt Erkenntnis.* Auch das ist einem gebildeten Leser durchaus vertraut. Es gibt eine unüberschaubare Menge von Gedichten, in denen wir auf Erkenntnisse stoßen, die uns schon aus anderen Bereichen des Wissens bekannt sind. In Gedichten werden sie aufgegriffen, dabei zum Teil neu oder anders formuliert. Ein solches Gedicht ist Bertolt Brechts „Kommunistisches Manifest“. Es beginnt mit dem Vers: „Kriege zertrümmern die Welt und im Trümmerfeld geht ein Gespenst um“<sup>16</sup>. Die Zeile ist unschwer als Anspielung auf den ersten Satz des Manifestes der Kommunistischen Partei von Karl Marx und Friedrich Engels zu erkennen: „Ein Gespenst geht um in Europa – das Gespenst des Kommunismus“<sup>17</sup>. So – deutlich – anspielend ist nicht nur der erste Vers. In der zweiten Strophe heißt es etwa:

---

<sup>13</sup> Blake (1971: 100).

<sup>14</sup> Gelfert (2016: 99).

<sup>15</sup> Williams (1973: 82).

<sup>16</sup> Brecht (1997: 4,365).

<sup>17</sup> Marx / Engels (1972: 23).

[...] Aber den Klassikern  
Ist die Geschichte zumeist die Geschichte der Kämpfe der Klassen.<sup>18</sup>

Dieser Satz wandelt den Anfang des ersten Kapitels des „Manifestes“ etwas ab: „Die Geschichte aller bisherigen Gesellschaft ist die Geschichte von Klassenkämpfen“<sup>19</sup> und wiederholt damit die zentrale Behauptung des „Manifestes“ wie der marxistischen Gesellschaftstheorie im Ganzen.

In der Programmschrift von Marx und Engels finden sich, leicht identifizierbar, die wichtigsten Gedanken von Brechts Gedicht. Gleichwohl ist es mehr als eine bloße Versifizierung des „Manifestes“. Brecht präsentiert die Gedanken von Marx und Engels – und legitimiert damit seine Versfassung – als das, „was die Klassiker sagen“<sup>20</sup>. Er setzt die Thesen des „Manifestes“ als Erkenntnisse voraus, die von der Geschichte als wahre Aussagen bestätigt worden sind. Durch diesen historischen Beweis sind seine Autoren in den Rang von ‚Klassikern‘ aufgerückt. Ihre Lehre kann deshalb in einem Lehrgedicht vermittelt werden. Es folgt bis in die Wahl des Versmaßes hinein dem wiederum klassischen Muster von „De rerum natura“, dem berühmten Lehrgedicht des Lukrez über die epikuräische Naturphilosophie. Brecht galt Lukrez als einer der ersten Vertreter des materialistischen Denkens, Dichter und Philosoph in einem, zu einer Zeit, als sich die Philosophie noch der Poesie bediente.

Es mag dahingestellt bleiben, ob Brechts Versfassung als Popularisierung des „Manifestes der Kommunistischen Partei“ gemeint war. Man kann das bezweifeln, schon weil die Prosa von Marx und Engels in Hexameter übersetzt nicht unbedingt leichter lesbar wird. Zunächst und vor allem arbeitet das Gedicht an einer Kanonisierung des „Manifestes“, das es in die Reihe der klassischen Werke der Menschheit stellt.

Dabei beansprucht es für sich selber kaum philosophische – und poetische – Originalität. Brechts Gedicht vermittelt lediglich für ihn gültige Erkenntnisse, die ursprünglich außerhalb der Dichtung formuliert worden sind. Sie gelten ihm als wissenschaftlich erkannte historische Wahrheiten in dem Sinn, den er seinem Essay „Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit“ zugrunde gelegt hat.

Die poetische Vermittlung wissenschaftlicher Erkenntnis hat eine lange Geschichte<sup>21</sup>. Sie zeigt sich etwa im aufklärerischen Programm, mit Gellert zu sprechen, „die Wahrheit durch ein Bild“ („Dem der nicht viel Verstand besitzt“) <sup>22</sup> zu sagen. Dabei bedeutet Vermittlung tatsächlich oft Veranschaulichung wie noch in Hans Magnus Enzensbergers ungleich anspruchsvollerer „Hommage à Gödel“,

<sup>18</sup> Brecht (1997: 4,365).

<sup>19</sup> Marx / Engels (1972: 23).

<sup>20</sup> Brecht (1997: 4,365).

<sup>21</sup> Vgl. Lamping (2005).

<sup>22</sup> Vgl. dazu auch Kayser (1959: 17).

die die Theorie des Mathematikers Kurt Gödel „Über formal unentscheidbare Sätze der Principia Mathematica und verwandter Systeme“ von 1931 illustriert.

Das literarische Prinzip ist bis heute vertraut. Brecht orientiert sich, wie manch anderer Dichter auch, an einer Leitwissenschaft, in diesem Fall der Ökonomie, und übernimmt von ihr Erkenntnisse, die er in Versform bringt. In früheren Zeiten mag diese Leitwissenschaft die Theologie gewesen, heute mag es die Neurowissenschaft sein, mehr sicher als die Mathematik, an die Enzensberger anschließt. Wo es eine solche Referenz gibt, ist mit ihr eine Autorität gesetzt, die der Dichtung nicht selten noch mehr vorgibt als nur ihre Wahrheiten. Es dürfte kein Zufall sein, dass Brechts Gedicht Fragment geblieben ist. Doch ändert das ästhetische Problem, das ihn vermutlich zum Aufgeben gebracht hat, nichts an dem erkenntnistheoretischen Status seines Gedichts.

## 5.

*Dichtung gestaltet Erkenntnis.* Dieser dritte Typus mag dem am nächsten kommen, was man gemeinhin dichterische Erkenntnis nennt. Ein einfaches Beispiel dafür ist ein kleines Gedicht Erich Kästners aus seiner Epigramm-Sammlung „Kurz und bündig“:

*Moral*

Es gibt nichts Gutes  
außer: Man tut es.<sup>23</sup>

Dieses geradezu klassische Epigramm folgt in seiner Pointierung ganz dem Muster von Erwartung und Aufschluss, wie Lessing es in seinen „Zerstreuten Anmerkungen über das Epigramm“ dargelegt hat. Es formuliert einen moralphilosophischen Satz von höchster Allgemeinheit. Einerlei, ob er in eine lange moralphilosophische Diskussion eingreift oder nur ‚kurz und bündig‘ eine Erfahrung auf den Punkt bringt – auf jeden Fall beansprucht er, eine Erkenntnis zu formulieren.

Man kann versuchen, den Satz in diskursive Sprache zu übersetzen: Gut ist nicht, was man sagt oder denkt oder glaubt, sondern allein, was man tut. Moralisch sein heißt richtig handeln, weil man sich im Handeln – erst – entscheidet: für das Gute. So etwa mag dieser Kernsatz einer pragmatischen Moral übersetzbar sein. Doch bei aller Anstrengung erreicht er nicht die Prägnanz der Verfassung. Offenbar besitzt sie etwas, was nicht restlos in einen Diskurs aufzulösen ist: poetischen Charakter.

Poetisch ist dieser zweiteilige Satz nicht nur in seiner Kürze, die Konzision ist, und in seinem Witz, der in der Pointierung steckt. Poetisch ist er auch durch seine Form, vor allem durch den Reim. Er bezieht die beiden sinntragenden Wörter aufeinander: „Gutes“ – „tut es“, und er stellt dabei in ihrem Gleichklang

<sup>23</sup> Kästner (1950: 37).

eine Verbindung her, die der sprachlich formulierten entspricht: der zwischen Denken und Tun, zwischen moralischer Erkenntnis und moralischem Verhalten. Dass diese Einheit wohl nicht so einfach, so selbstverständlich glatt herzustellen ist, mag der zweite Vers, wiederum in seiner Form, zumindest andeuten: im gespaltenen Reimwort „tut es“, ebenso wie im Wechsel des Versmaßes vom Jambus zum Trochäus, schließlich in der Zäsur nach der zweiten Silbe.

Das Gedicht, so kurz es ist, sagt also mehr, als es ausspricht, indem es Aussprechen und Zeigen miteinander verbindet. Auch deshalb verstehen wir so gleich, was es sagt. In seiner pointierten Kürze ist es bei Bedarf leicht zitierbar. Es kann eine Erfahrung oder eine Einstellung auf den Punkt bringen, die wir sonst umständlicher formulieren müssten – wenn es überhaupt gelänge, sie in diskursiver Sprache genau wiederzugeben.

Ein zweites, gleichfalls einfaches, aber schon etwas komplexeres Beispiel ist ein Gedicht des großen italienischen Dichters Eugenio Montale, des Literatur-Nobelpreisträgers von 1975. Es gehört zu seiner Alterslyrik, die auf viel Kritik gestoßen ist, nicht zuletzt weil sie sich sprachlich und formal sehr viel einfacher als die frühe, für ihre kunstvolle Hermetik gerühmte Lyrik Montales gibt:

Ascoltare era il solo tuo modo di vedere.  
 Il conto del telefono s'è ridotto a ben poco.<sup>24</sup>  
 (aus: „Xenia“ I,9.)

Diese zwei nicht gereimten Verse von 17 und 16 Silben sind angeordnet nach Art eines Distichons, eines elegischen Distichons, vielleicht nicht im strengen metrischen, wohl aber in thematischem Sinn. Das kleine Gedicht, das keinen Titel hat, nur nummeriert ist, hat eine andere poetische Struktur als das Kästners. Es ist zwar gleichfalls zweigeteilt, folgt dabei aber nicht dem Schema von Erwartung und Aufschluss. Seinen Anlass scheint, ungewöhnlicherweise, erst die zweite Zeile zu benennen: die Entdeckung, dass sich die Telefonrechnung verringert hat. Die Vergangenheitsform des ersten Verses lässt den Leser annehmen, dass der Grund dafür der Tod des Menschen ist, den der Sprecher verloren hat. Wer den Zyklus liest, weiß aus dem Zusammenhang, dass dieser Mensch die Frau des Dichters ist.

Dass die zweite Zeile, ganz gegen die strenge Epigramm-Regel, gewissermaßen den Anlass nachreicht, mag manchem wie ein Kunstfehler erscheinen. Das ist es jedoch nicht. Auf die erste Entdeckung, mit der das Gedicht einsetzt, folgt eine zweite. Dass die Telefonrechnung erheblich zurückgegangen ist, lässt vermuten, dass die Tote viel telefoniert hat. Der erste Vers klärt uns aber darüber auf, dass sie nicht viel gesprochen – sondern zugehört hat. Wer die anderen „Xenien“ Montales gelesen hat, ebenso wie die Gedichte des ihnen folgenden Zyklus „Satura“, weiß, dass seine Frau sehbehindert war. Dass zuzuhören ihre Art des Sehens, also offenbar im übertragenen Sinn: des Erkennens von Men-

<sup>24</sup> Montale (1976: 20).

schen gewesen ist, sagt uns der erste Vers, ohne dass wir es sogleich beim ersten Lesen ganz verstehen können.

Die Metapher vom Hören als einer Art von Sehen wird durch die Feststellung des zweiten Verses konkretisiert: Das Hören der Frau war ein Zuhören am Telefon, bei dem man seinerzeit den anderen, den Sprechenden nicht nur nicht sah, sondern nicht sehen konnte. Nicht nur in diesem Sinn ist es ein besonderes Sehen, ein Sehen im emphatischen Sinn, auf das die sprachliche, indogermanische Verwandtschaft von italienisch ‚vedere‘ mit lateinisch ‚videre‘, indisch ‚vega‘ und deutsch ‚wissen‘ verweist. Es ist ein eindringliches und eindringendes Sehen, eine tiefere Einsicht, wie es in der Umgangssprache, oder eine Wesensschau, wie es in der metaphorischen Sprache der Philosophie heißt.

Der zweite Vers ist dabei keine nachgetragene Banalität, die lediglich das Hören als ein Telefonieren beschreibt. Er ist auch mehr als eine Ausführung des Verbes „era“ im ersten Vers, also der indirekte Hinweis auf den Tod. Dass die Telefonrechnung zurückgegangen ist, verweist auch darauf, dass der Sprecher selbst nicht viel telefoniert. Zuhören, ob am Telefon oder im unmittelbaren Gespräch, ist nicht seine Art zu sehen. Das Gedicht zeigt vielmehr – ohne es zu sagen –, dass das Sprechen, genauer: das Dichten seine Art des Sehens ist. Im Dichten erkennt er Menschen; seine Erkenntnis über seine Frau drückt er in Versen aus. Das Gedicht spricht davon, wie ein Mensch andere erkennt oder erkannt hat, und indem es das in Versen tut, demonstriert es seinen eigenen, allerdings anderen Erkenntnisanspruch.

## 6.

Die Gedichte von Kästner und Montale sind einfache Beispiele für die Mitteilung von dichterischen Erkenntnissen – einfach vor allem dadurch, dass sie jeweils nur eine Aussage formulieren. Nicht alle Gedichte, die Erkenntnisse enthalten, erschöpfen sich aber darin. Manchmal leitet ein erkenntnisträchtiger Satz nur ein Gedicht ein wie etwa in Lars Gustafssons „Gärten im Winterregen“ („Das Leben beginnt spät. Alles beginnt spät“)<sup>25</sup>, manchmal beendet er ihn wie in Eduard Mörikes „Auf eine Lampe“ („Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst“)<sup>26</sup>. In vielen Gedichten finden sich, wenig betont, oft nur beiläufig, Erkenntnisse, gewissermaßen am Rand platziert. Dazu gehören etwa die Verse aus Goethes Ode „An den Mond“:

Selig, wer sich vor der Welt  
Ohne Haß verschließt,  
Einen Freund am Busen hält  
Und mit dem genießt, [...].<sup>27</sup>

<sup>25</sup> Gustafsson (2009: 21).

<sup>26</sup> Mörike (2004: 334).

<sup>27</sup> Goethe (1982: 1,129).

Dieser Satz bringt eine doppelte Erfahrung zum Ausdruck: die eine, dass man sich ohne Hass vor der Welt verschließen, sich von ihr zurückziehen kann, und die andere, dass dieser Rückzug einen glücklich machen kann. Doch das Gedicht ist nicht in erster Linie Mitteilung dieser Erkenntnis über eine Art der Einsamkeit. Es ist zunächst ein Naturgedicht, das eine nächtliche Flusslandschaft beschreibt und dabei den Gefühlen eines Sprechers in der Landschaft Ausdruck verleiht. Seine Erkenntnis formuliert er erst gegen Schluss – und sie ist mit der Aussprache des Gefühls und der Darstellung der Landschaft zu verrechnen, als Teil der Darstellung einer Stimmung<sup>28</sup>.

Noch komplexer ist ein wiederum kurzes Gedicht wie Bertolt Brechts:

*Die Maske des Bösen*

An meiner Wand hängt ein japanisches Holzwerk  
 Maske eines bösen Dämons, bemalt mit Goldlack.  
 Mitfühlend sehe ich  
 Die geschwollenen Stirnadern, andeutend  
 Wie anstrengend es ist, böse zu sein.<sup>29</sup>

Brechts Gedicht, 1942 geschrieben, ist ein Epigramm im ursprünglichen Sinn: eine Aufschrift zu einem Gegenstand. Im Näheren ist es die Beschreibung und Deutung eines Kunstwerks, die in eine allgemeine Erkenntnis einmündet – nämlich die, „Wie anstrengend es ist, böse zu sein“. Dass es das sei, heißt, dass der Mensch es nicht von Natur aus ist. Böse sein ist ihm so wenig natürlich wie eine Maske.

Brechts Gedicht besteht aber, anders als das Kästners, nicht nur aus einer, eben dieser Erkenntnis. Es beschreibt zunächst die Maske, von ihrer Herkunft, ihrem Material, ihrem Motiv und dessen Darstellung her. Es schließt die emotionale Reaktion ihres Betrachters an, auf die die Erkenntnis folgt, die das überraschende, unangemessen anmutende, ja im ersten Moment geradezu widersinnige Gefühl klärt: das Mitleid mit dem Bösen. Brecht teilt so seine Erkenntnis nicht einfach nur mit, er rekonstruiert ihre Entstehung als einen Dreischritt von konkreter Anschauung, subjektiver Empfindung und gedanklicher Klärung. Nicht nur äußerlich steht dabei die eigene Wahrnehmung im Mittelpunkt: Sie vermittelt zwischen konkreter Anschauung und philosophischer Erkenntnis, dem Kunstwerk und seiner Deutung.

Brechts Gedicht ist damit in einem emphatischen Sinn ein Erkenntnis-Gedicht. Es vereinigt auf kleinem Raum alle drei Möglichkeiten des Verhältnisses von Gedicht und Erkenntnis. Es vermittelt eine Erkenntnis, nämlich die von der Natur des Menschen, gestaltet sie als eine anschaulich-sinnliche Erfahrung und regt dabei den Leser zu einer weiteren Erkenntnis an: der, wie aus Kunstwerken Erkenntnisse gewonnen werden können. Trotz seiner strukturellen

<sup>28</sup> Zur Stimmungsliteratur vgl. Reents (2015). Zur Abgrenzung von Lehrgedicht, Gedankenlyrik und Stimmungsliteratur vgl. den gleichnamigen Aufsatz von Benjamin Gittel in diesem Band.

<sup>29</sup> Brecht (1997: 3,384).

Komplexität erreicht es allerdings nicht die individuelle Komplexität, die geradezu erkenntnisgesättigten Gedichten wie etwa W.H. Audens „The Managers“ über den Typus des Mächtigen in unserer Zeit oder Goethes – früher „Auf Schillers Schädel“ überschriebene – Terzinen „Im ernsten Beinhaus“ eigen ist.

## 7.

Einer ebenso ehrwürdigen wie noch immer gängigen Vorstellung zufolge verdanken sich dichterische Erkenntnisse der Intuition. Auf sie mag zutreffen, was Goethe über das „Aperçu“ gesagt hat: „es bedarf keiner Zeitfolge zur Überzeugung, es entsteht ganz und vollendet im Augenblick“<sup>30</sup>. Insofern mag über die Gewinnung einer solchen Erkenntnis auch nicht viel zu sagen sein. Eingebung oder Ahnung ist aber keineswegs die einzige Möglichkeit, zu Erkenntnissen zu gelangen, die in Gedichten mitgeteilt werden. Dass etwa die beiden Texte von Kästner und Montale sich einer Intuition verdanken, ist unwahrscheinlich. Ihnen liegt jeweils unübersehbar ein Moment von Reflexion zugrunde. Über Moral denkt man nach, ebenso über Unterschiede zwischen Menschen, zumal wenn es dabei auch um einen geliebten Menschen geht, den man verloren hat.

Goethe hat gelegentlich bemerkt, dass man zu einer „großen Maxime“ durch „Anschauung“ komme, „weder durch Nachdenken noch durch Lehre oder Überlieferung“<sup>31</sup>. Gleichwohl sind die drei in diesem Fall von ihm ausgeschlossenen Möglichkeiten, zu Erkenntnissen zu gelangen, doch grundsätzlich zu berücksichtigen. Eine kleine Probe bestätigt das.

Hans Magnus Enzensberger hat in Gedichten, die offensichtlich beanspruchen, Erkenntnisse mitzuteilen, Hinweise gegeben, wie sie zustande gekommen sein mögen – mit Stichworten wie „denke ich“<sup>32</sup>, „das wissen wir“<sup>33</sup>, „was wir vergessen haben“<sup>34</sup>, oder „mit deinem eignen Gehirn erforschen“<sup>35</sup>. Dementsprechend muss man immer auch an andere Wege der Erkenntnisgewinnung als durch die Intuition denken. Offensichtlich gibt es nicht die *eine* Methode, wie Dichter zu ihren Einsichten gelangen – und vielleicht gibt es dafür auch gar keine *Methode*.

---

<sup>30</sup> Goethe (1982: 10,90).

<sup>31</sup> Ders., 89.

<sup>32</sup> Enzensberger (1972: 149).

<sup>33</sup> Ders., 154.

<sup>34</sup> Ders., 159.

<sup>35</sup> Ebd.

## 8.

Gedichte, die beanspruchen, Erkenntnisse mitzuteilen, fordern in der Regel zur Zustimmung auf. Das Urteil, dass sie formulieren, soll der Leser bestätigen. Der kann das allerdings auf unterschiedliche Weise tun. Karl Jaspers hat einmal behauptet, „das Verhalten gegenüber einer Dichtung“ sei die „stumme Hinnahme“, weil sie „keine Auseinandersetzung ermöglicht“<sup>36</sup>. Solche Dichtung gibt es zweifellos. Der Dichter stellt sich in ihr als Autorität dar, der man sich zu unterwerfen hat. Das gilt herkömmlicherweise vor allem für die Verlautbarungen eines poeta vates, der als Prophet immer mehr sieht als der Leser, der ihm nur folgen kann.

Daneben kann der Leser aber auch noch eine andere Haltung annehmen, indem er die Erkenntnis, die ihm mitgeteilt wird, auf ihre Wahrheit hin prüft – um zu entscheiden, ob der Anspruch auch erfüllt ist. Das ist im Fall poetischer Texte durchaus nötig. Denn da wir oft nicht wissen, wie ihre Erkenntnisse zustande gekommen sind, nehmen wir sie auch nicht unbedingt einfach hin.

Doch wie es für die Gewinnung dichterischer Erkenntnisse nicht nur *eine* Methode gibt, existiert auch keine spezielle für ihre Prüfung. Karl Jaspers hat Wahrheit „als Geltung von Aussagen“<sup>37</sup> durch „Übereinstimmung“ bestimmt: „Weisen der Wahrheit“ sind für ihn „Weisen der Übereinstimmung“<sup>38</sup>, von denen es mehrere gibt. Das gilt erst recht für die Wahrheitsprüfung einer dichterischen Erkenntnis. Eine Aussage kann mit vielem übereinstimmen, so dass der Leser sie für wahr erklärt: mit einem Gefühl, einer Erfahrung, einer Tatsache, einem anderen, etwa philosophischen, jedenfalls bereits bestätigten Satz oder auch nur mit anderen Aussagen desselben Kunstwerks.

Der Leser findet die Wahrheit eines Satzes auch nicht allein in der Übereinstimmung mit einer allgemeinen Regel. Genauso gut kann er ihn auf ein Besonderes, ja eine Ausnahme beziehen und seine Gültigkeit für diesen einen Fall bestimmen, ja für sich beschränken. Viele Gedichte handeln auch nur von einem Einzelnen: einem Menschen, einem Gegenstand, einem Geschehen und werden vom Leser als Aussagen über sie – und nur über sie – aufgefasst. Schließlich mag ein Leser die Wahrheit eines Gedichtes auch als seine eigene, zutiefst persönliche ansehen, als Aussage auf sich oder sein Leben anwenden. Ihre Prüfung vollzieht er in einer Kontemplation, die als ein Innewerden im Sinn von Jaspers „existentielle Kontemplation“ sein kann<sup>39</sup>. Das „Gewahrwerden“, von dem Goethe bei „Aperçus“ spricht, kann auf vielerlei Weise geschehen.

Dass es nicht die eine Methode der Gewinnung einer dichterischen Erkenntnis, auch nicht die eine Methode ihrer Prüfung gibt, macht ihren Unterschied zu

---

<sup>36</sup> Jaspers (1977: 106).

<sup>37</sup> Jaspers (1991: 457).

<sup>38</sup> Ders., 460.

<sup>39</sup> Ders., 357.

wissenschaftlicher Erkenntnis aus. Die Prüfung einer dichterischen Erkenntnis durch den Leser ist in der Tat zumeist eine Suche. Sie besteht vor allem darin, eine Möglichkeit für ihre Anwendung zu finden.

Darin liegt, auf beiden Seiten, zweifellos ein Moment der Freiheit. Es zeigt sich nicht zuletzt darin, dass dichterische Erkenntnis, im Unterschied wiederum vor allem zur wissenschaftlichen, nicht begründungspflichtig ist. Zwar können Dichter Gründe für ihre Aussagen anführen, wie Brecht es tut. Sie müssen es aber nicht, wie man an Kästners Epigramm deutlich sieht. Mitunter können sie ihrer Einsicht als einer – mit Goethe zu sprechen – „genialische[n] Geistesoperation“<sup>40</sup> auch gar keine geben.

Die Freiheit dichterischer Erkenntnis macht sie allerdings weniger zwingend als wissenschaftliche. „Dichtung“, hat Hannah Arendt behauptet, „ist nicht verpflichtend, ihre Erkenntnis hat nicht den Zwangscharakter < D.L.> der in einem intakten religiösen Weltbild dem Mythos zukommt, dem sie dient“. Ihr „kommt aber auch nicht der Notwendigkeitscharakter des zwingend Evidenten und Einsehbaren logischer Aussagen zu, sie geht zwar in der Sprache vor sich, aber ihr fehlt gerade der Zwangscharakter des Logos“<sup>41</sup>. Dichterische Erkenntnis ist deshalb im Letzten nicht verbindlich.

## 9.

Dichten, das Erkenntnis mitteilt, ist eine Tätigkeit des Geistes, nicht nur, aber auch eine Art von Denken, eine „Geistesoperation“. Das ist des Öfteren bereits behauptet worden, etwa von Hannah Arendt in ihrem Essay über Hermann Broch, auch in ihrer Philosophie des Geistes. Gegen Carnap und unter Berufung auf Aristoteles und Heidegger hat sie Philosophie und Denken „den gleichen Ursprung“ zugewiesen – „nämlich das Denken“<sup>42</sup>. Allerdings muss man hinzufügen, dass es auch nicht die eine Art zu denken gibt.

Es fällt nicht schwer, das dichterische von anderen Arten des Denkens zu unterscheiden. Offenbar ist es, im Sinn von Jaspers, weder „arbeitendes Denken“<sup>43</sup> noch „einrichtendes“ oder „handelndes Denken“<sup>44</sup>, und es ist offenkundig auch nicht „wissenschaftliches Denken“<sup>45</sup>. Es ist vielmehr gestaltendes Denken, bei dem das Dichten das Erkennen und das Gestalten, also das Vorstellungs- und Erkenntnisvermögen sowie das praktisch-künstlerische untrennbar verbindet.

---

<sup>40</sup> Goethe (1982: 10,89).

<sup>41</sup> Arendt (1955: 12).

<sup>42</sup> Arendt (2005: 18).

<sup>43</sup> Jaspers (1991: 329).

<sup>44</sup> Ders., 337.

<sup>45</sup> Ders., 343.

In den Gedichten von Kästner und Montale ist der Gestaltungswille unübersehbar. Ihre Formulierungen, pointiert die eine, metaphorisch die andere, sind gewählt. Beide Texte haben auch durch die beziehungsreiche Zeilenzahl, durch Versmaß und Reim eine Form: Sie sind, mit Morgenstern zu sprechen, „Kunstgebilde“. Sie entsprechen, mit einer Formulierung Enzensbergers, der seit Edgar Allan Poe geläufigen Vorstellung vom Dichten als „einem kunstvollen Machen“<sup>46</sup>. Kunstvoll heißt dabei nicht nur bewusst, auch kalkuliert und technisch oder handwerklich gekonnt.

Allerdings ist schwer zu entscheiden, ob zu den Erkenntnissen eine Form gesucht wurde oder die Form eine Erkenntnis zumindest befördert, wenn nicht hervorgebracht hat. Der Zusammenhang zwischen Gedanke, Sprache und Form scheint aber in jedem Fall unauflösbar zu sein: In diesem Sinn sind die kleinen Gedichte von Kästner und Montale, auch ohne Wertung gesprochen, Dichtung.

Von einem gestaltenden Denken hat, in der Sache, schon Benedetto Croce in seiner „La Poesia“ genannten Theorie der Dichtung gehandelt. Verglichen „mit dem Erkennen der Philosophie“, und man kann hinzufügen: auch dem der Wissenschaft, sei „dasjenige der Dichtung anders geartet“: „mehr als ein Erkennen“, „ein Hervorbringen, ein Gestalten, ein Formen“<sup>47</sup>. Für die Dichtung müsse der „Begriff des Erkennens als eines rezeptiven Vorgangs aufgegeben und derjenige des Erkennens als eines Hervorbringens eingeführt“<sup>48</sup> werden.

Auch das haben Dichter selbst schon erkannt. Goethe hat im Nachtrag zu seinem „Vier Jahreszeiten“ genannten Zyklus von klassischen Epigrammen drei den menschlichen Vermögen gewidmet, die er beim Dichten gemeinschaftlich im Spiel sah: „Verstand“, „Phantasie“ und „Dichtungskraft“. Den Verstand charakterisiert er dadurch, dass er zwar bilden, aber nicht beleben könne; die Phantasie dadurch, dass sie zwar schaffen, aber nicht gestalten könne. Von der „Dichtungskraft“ – das Wort ist wohl eine Analogiebildung zu ‚Einbildungskraft‘ – schreibt er:

Daß dein Leben Gestalt, dein Gedanke Leben gewinne,  
Laß die belebende Kraft stets auch die bildende sein!<sup>49</sup>

Auch Karl Jaspers mag etwas Ähnliches meinen, wenn er von den „ursprünglichen geistigen Anschauungen“ der Dichter spricht, die „die Wahrheit dem Menschen in Gestalt von Bildern, Handlungen, Geschichten mitteilen“<sup>50</sup>. Die Betonung liegt auch dabei auf ‚Gestalt‘. Denn nach Jaspers werden in der Dichtung „Antworten gegeben auf die Grundfragen“ der Menschen, aber eben „Nicht

---

<sup>46</sup> Enzensberger (2009: 801).

<sup>47</sup> Croce (1970: 11).

<sup>48</sup> Ders., 12.

<sup>49</sup> Goethe (2006: 4.1,700).

<sup>50</sup> Jaspers (1991: 915).

in der Reflexion, sondern in der Gestalt“<sup>51</sup>. In ihr sei zwar „Philosophie verborgen“. „Aber diese Philosophie kann nicht zureichend in gedankliche Gebilde übersetzt werden, wohl aber ist sie durch Interpretation philosophisch deutlicher zu machen“<sup>52</sup>. Das ist in einem Punkt zu ergänzen: Nicht nur durch philosophische, auch durch literaturwissenschaftliche Analyse und Interpretation ist dichterische Erkenntnis deutlicher zu machen.

## Literatur

- Arendt, H. (1955): Einleitung. In: Broch, H.: Dichten und Erinnern. Herausgegeben und eingeleitet von Hannah Arendt. Zürich. 5-42.
- Arendt, H. (<sup>8</sup>2005): Vom Leben des Geistes. Das Denken. Das Wollen. Herausgegeben von Mary McCarthy. Aus dem Amerikanischen von Hermann Vetter. München.
- Blake, W. (1971): The Complete Poems. Edited by W. H. Stevenson. London.
- Brecht, B. (1997): Ausgewählte Werke in sechs Bänden. Jubiläumsausgabe zum 100. Geburtstag. Band 4. Frankfurt a.M.
- Croce, B. (1970): Die Dichtung. Einführung in die Kritik und Geschichte der Dichtung und der Literatur. Ins Deutsche übertragen von Wolfgang Eitel. Mit einem einführenden Vorwort von Johannes Höhle. Tübingen.
- Enzensberger, H. M. (1972): Gedichte 1955-1970. Frankfurt a.M.
- Enzensberger, H. M. (2009): Scharmützel und Scholien. Über Literatur. Herausgegeben von Rainer Barbey. Frankfurt a.M.
- Gabriel, G. (1991): Zwischen Logik und Literatur. Erkenntnisformen von Dichtung, Philosophie und Wissenschaft. Stuttgart.
- Gelfert, H.-D. (2016): Was ist ein gutes Gedicht? Eine Einführung in 33 Schritten. München.
- Goethe, J. W. (2006): Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Hg. von Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller und Gerhard Sauder. Band 4.1. München.
- Goethe, J. W. (<sup>13</sup>1982): Werke. Kommentare und Register. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Herausgegeben von Erich Trunz. Band 3. München.
- Gustafsson, L. (2009): Jahrhunderte und Minuten. Gedichte. Ausgewählt von Michael Krüger. Aus dem Schwedischen von Hans Magnus Enzensberger, Hanns Gröschel und Verena Reichel. Frankfurt a.M.
- Jaspers, K. (1977): Philosophische Autobiographie. Erweiterte Neuausgabe. München.
- Jaspers, K. (1991): Von der Wahrheit. München Neuausgabe.
- Kästner, E. (1950): Kurz und bündig. Epigramme. Köln / Berlin.
- Kayser, W. (1959): Die Wahrheit der Dichter. Wandlung eines Begriffs in der deutschen Literatur. Hamburg.

---

<sup>51</sup> Ders., 915-916.

<sup>52</sup> Ders., 918.

- Lamping, D. (2000): *Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung.* Göttingen.
- Lamping, D. (2005): *Literatur und Wissenschaft. Ein Sondierungsversuch.* In: *KulturPoetik* 5 (2005). 139-152.
- Marx, K. / Engels, F. (1972): *Manifest der Kommunistischen Partei. Grundsätze des Kommunismus.* Mit einem Nachwort von Iring Fetscher. Stuttgart.
- Montale, E. (1976): *Satura / Diario.* Aus den späten Zyklen. Italienisch / Deutsch. Übertragung und Nachwort von Michael Marschall von Bieberstein. München / Zürich.
- Morgenstern, C. (1966): *Alle Galgenlieder. Galgenlieder.* Palmström. Palma Kunkel. Ginganz. Berlin.
- Mörike, E. (2004): *Gelassen steigt die Nacht ans Land. Erzählungen und Gedichte.* Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Helmut Koopmann. Düsseldorf / Zürich.
- Reents, F. (2015): *Stimmungsästhetik. Realisierungen in Literatur und Theorie vom 17. bis ins 21. Jahrhundert.* Göttingen.
- Schlaffer, H. (1990): *Poesie und Wissen. Die Entstehung des ästhetischen Bewußtseins und der philologischen Erkenntnis.* Frankfurt a.M.
- Williams, W. C. (1973): *Die Worte, die Worte, die Worte. Gedichte.* Amerikanisch und deutsch. Übertragung, das Gedicht ‚Envoi‘ und Nachwort von Hans Magnus Enzensberger. Frankfurt a.M.





## **Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik**

Band 1 (2019): Lyrik und Erkenntnis

Herausgegeben von Ralph Müller und Friederike Reents

Schildknecht, Christiane: Zwischen Proposition und Erlebnis.

Zum Erkenntnisbegriff der Lyrik aus philosophischer Sicht.

In: IZfK 1 (2019). 33-45.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-8697-8efa

**Christiane Schildknecht (Luzern)**

### **Zwischen Proposition und Erlebnis. Zum Erkenntnisbegriff der Lyrik aus philosophischer Sicht**

*Between Proposition and Experience: The Concept of Cognition in Lyric Poetry from a Philosophical Perspective*

From the point of view of a philosophy of literature the position of lyric poetry is specific. While epistemic approaches focus on fiction and its forms of cognition, lyric poetry is often reduced to conveying emotions or atmosphere. While arguing for the epistemic content of lyric poetry, the paper will focus on the concept of representation (‘Vergegenwärtigung’).

Emphasis will be placed on the non-propositional component of cognition as well as on a specific understanding of experience in the form of knowing, ‘what-it-is-like’. While didactic poetry displays a propositional character, nonsense-poetry with its emphasis on analogy as well as the poetry of experience (‘Erlebnisdichtung’) fall on the non-propositional side. The form of cognition that is central, here, resembles that of Bertrand Russell’s ‘knowledge by acquaintance’, albeit as one of indirect acquaintance. In contrast to phenomenal experience and an emotivistic reading of poetry the non-propositional knowledge it conveys is based on cognitive procedures such as imagination and/or projection.

In sum, then, the epistemic impact of literature is not restricted to fiction but can also be said to apply to lyric poetry.

*Keywords: cognition, representation, knowing ‘what-it-is-like’, experience, lyric*

In erkenntnistheoretischer Hinsicht nimmt die Lyrik eine Sonderstellung ein. Während die gegenwärtigen Analysen einer Philosophie der Literatur den epistemischen Fokus auf erzählende Literatur, deren Wissensbegriff und fiktionalen Status richten, wird die Lyrik zumeist auf die Vermittlung von Emotionen oder

Stimmungen reduziert.<sup>1</sup> Mein Beitrag wird versuchen, die Lyrik in die gegenwärtige Diskussion der Beziehungen zwischen Philosophie und Literatur zu integrieren und zugleich epistemisch zu rehabilitieren. Im Fokus stehen dabei ein, dem propositionalen Wissen gegenüber um nicht-propositionale Aspekte erweiterter Erkenntnisbegriff sowie ein spezifisches Verständnis von Erleben als Form nicht-propositionaler Erkenntnis. Zum einen sucht der hier vorgestellte Ansatz die gattungsspezifischen Charakteristika der Lyrik mit ihrer erkenntnistheoretischen Relevanz zu vermitteln und auf diese Weise die Dichotomie von Proposition und Emotion zu vermeiden; zum anderen erweist sich hinsichtlich der Diskrepanz zwischen diskursiv-propositionalem Wissen und einer bloß emotivistischen Auffassung von Lyrik, die ihr einen Erkenntniswert abspricht, ein Blick auf lyrische Texte als fruchtbar, für die Formen nicht-propositionaler Erkenntnis wie das Denken in Analogien und die Vermittlung phänomenalen Wissens im Sinne eines Erlebens, ‚wie-es-ist‘, zentral sind.

Einschränkend sei vorausgeschickt, dass die These vom Erkenntniswert der Literatur im Sinne der generellen Behauptung, dass *jede* Form von Literatur einen Erkenntniswert besitzt, gerade auch angesichts der Vielfalt lyrischer Ausdrucksformen mit Sicherheit nicht haltbar ist. Sie soll folglich dahingehend eingegrenzt werden, dass es Literatur – und damit auch Lyrik – gibt, die Erkenntnis vermittelt. Dabei wird die für die Philosophie der Literatur zentrale Frage nach dem Erkenntniswert fiktionaler Texte vornehmlich anhand von *erzählender* Literatur, etwa Romantexten, diskutiert. Dieser Fokus auf epische Fiktion ergibt sich zum einen daraus, dass der Weltbezug hier – und sei es in Form fiktiver Welten – dominant zu sein scheint. Ein weiterer Grund ist der Fokussierung des philosophischen Wissensbegriffs auf *propositionale* Wahrheit und dem damit einhergehenden Verständnis von Wissen im Sinne eines Wissens, *dass* (das und das der Fall ist) geschuldet. In dessen Folge wurden insbesondere diejenigen Textformen ausgezeichnet, die eine strukturelle Ähnlichkeit mit dem propositionalen Wissensschema (Satz - Aussage bzw. Behauptung - Urteil) aufweisen. Dazu zählt insbesondere die epische Literatur, die in epistemischer Hinsicht jedoch ihrerseits von den Vorgaben propositionaler Wahrheit und Begrifflichkeit erheblich abweicht.<sup>2</sup> Mit der erkenntnistheoretischen Kritik an einer Engführung des philosophischen Wissensbegriffs auf Satz Wahrheit und der Differenzierung

---

<sup>1</sup> Der Begriff von Literatur umfasst in weitem Sinne auch wissenschaftliche Texte, die zwar literarische, aber keine fiktionalen Texte sind; im Folgenden wird er dahingehend eingeschränkt, dass mit „Literatur“ fiktionale Literatur gemeint ist.

<sup>2</sup> Diese Abweichung ergibt sich aus dem Charakteristikum der Fiktionalität, wie es insbesondere für die epische Literatur bestimmend ist. Als eine zumeist nicht-behauptende Rede erhebt fiktionale Rede keinen Wahrheitsanspruch und unterliegt von daher auch nicht den epistemischen Ansprüchen wie Wahrheit und Begrifflichkeit, die an propositionales Wissen gestellt werden. Zudem erhebt fiktionale Rede auch keinen Anspruch auf Referenzialisierbarkeit der hier maßgeblichen sprachlichen Ausdrücke wie etwa Eigennamen, Kennzeichnungen oder Personalpronomina.

zwischen propositionalem *Wissen* (Satzwissen) und nicht-propositionaler (z.B. ästhetischer) *Erkenntnis* wird die Frage nach dem Erkenntniswert literarischer (im Sinne fiktionaler) Texte dann für eine Philosophie der Literatur zentral.<sup>3</sup> Die differenzierte Analyse einer Philosophie der Literatur steht nun in augenfälligem Kontrast zu den bisherigen Antworten aus propositionaler Perspektive, die der Literatur einen Erkenntniswert entweder absprechen oder diesen auf rhetorische bzw. didaktische Aspekte reduzieren. Der Fokus auf erzählende Formen der Literatur und die mit ihm aus formalen Gründen einhergehende Marginalisierung der Lyrik jedoch sind geblieben.<sup>4</sup>

Ein anderes Bild hinsichtlich der vermeintlichen Randstellung lyrischer Texte ergibt sich, wenn man den Rekurs auf und die neuerliche Sehnsucht nach Präsenz und Unmittelbarkeit (wie sie die Lyrik seit Friedrich Schlegel wesentlich bestimmen) in den Blick nimmt. Dass der Begriff der Präsenz gegenwärtig (wieder) Konjunktur hat, ist zum einen der beharrlichen Leugnung von Referenz durch den Dekonstruktivismus geschuldet, dessen Manöver eines permanenten Aufschubs von Bedeutung nun an ein Ende gekommen zu sein scheint.<sup>5</sup> Zum anderen verdankt sich der Fokus auf Präsenz im Rahmen literaturwissenschaftlicher Überlegungen einer Rezeptionslinie, die sich an Diskussionen innerhalb der Philosophie orientiert: Waren es zunächst Epistemologie und sprachanalytische Philosophie, die abseits post-strukturalistischer Ausrichtungen Analysekategorien im Hinblick auf fiktionale Texte bereitstellten, so ist im Gefolge des *mental turn* ein Rekurs auf Begriffe, Ansätze und Unterscheidungen der *philosophy of mind* zu beobachten. Dazu zählen insbesondere zentrale Begriffe der Reduktionismus-Debatte innerhalb der analytischen Philosophie des Geistes wie beispielsweise „Erlebnisqualitäten“ und „Repräsentation“. Mein Vorschlag zur Bestimmung des Erkenntniswerts lyrischer Literatur wird sich ebenfalls auf einen bewusstseinsphilosophischen Begriff beziehen: auf den Begriff *phänomenalen Erlebens*, der nicht nur als letzte Bastion gegen naturalistische Reduktionsversuche ins Feld geführt wird, sondern zudem eine direkte Brücke zur Lyrik (wenn auch in kritischer Abgrenzung von Präsenzversprechen) schlägt.

Schon die Versuche einer gattungstheoretischen Abgrenzung der Lyrik zeigen, dass – ungeachtet der damit verbundenen Schwierigkeiten, hier normativ starke Definitionen anzubieten – lyrische Texte immer wieder als paradigmatische Vermittler von Unmittelbarkeit, Präsenz und damit von Erleben verstanden wer-

---

<sup>3</sup> Vgl. Gabriel / Schildknecht (1990), Gabriel (1991), Schildknecht / Teichert (1996), Demmerling / Ferran (2014), Schildknecht (2014).

<sup>4</sup> Der epischen Fiktion am nächsten kommen Formen des Lehrgedichts, die allgemeine Gedanken in didaktischer Absicht (Lehrgedicht im engeren Sinne) oder in nicht-diskursiver („lyrisierter“) Form (Gedankenlyrik) vermittelt; zum Begriff der Gedankenlyrik vgl. Weimar (1997: 668-669).

<sup>5</sup> Als symptomatisch für diese Entwicklung sei hier die Kritik an der vermeintlichen „Ein-klammerung“ von Präsenz durch Gumbrecht (2004) erwähnt.

den. Als gattungskonstituierende Kriterien werden neben Kürze, Klanghaftigkeit und abweichungstheoretischen Bestimmungen etwa hinsichtlich der grammatischen Ebene insbesondere solche der äußeren Form wie die Struktur von Vers oder Strophe, Metrum oder Reim angeführt, aber auch Formen sprachlicher Verdichtung wie Wiederholungen, Umdeutungen oder Variationen sowie Bildlichkeit in Form von Metapher, Allegorie oder Symbol.<sup>6</sup>

Mehr noch als für andere literarische Gattungen stellen diese Vielfalt von Kriterien und die für lyrische Literatur gattungsspezifische Verbindung der formalen und inhaltlichen Dimension eine Herausforderung für die Bestimmung des hier einschlägigen Erkenntnisbegriffs dar. Hinzu kommt, dass eine Priorisierung einer der beiden Dimensionen oder gar Isolierung gegeneinander das gattungsspezifische Potential unterläuft. So hat etwa die Priorisierung formaler, d.h. struktureller und materieller Aspekte im Hinblick auf eine Bestimmung der Lyrik die Debatte in jüngster Zeit geprägt. Sie ist auch als Reaktion auf die ihr vorausgehenden inhaltlichen, d.h. subjektorientierten Lesarten in Form von Stimmungs- oder Erlebnislyrik oder auch im Umfeld der Konzeption eines ‚lyrischen Ich‘ zu verstehen. Aus epistemologischer Perspektive birgt ein derartiges ‚Ausspielen‘ der Form dem Inhalt bzw. des Propositionalen dem Emotionalen gegenüber jedoch die Gefahr, dass die inhaltliche Dimension der Lyrik als einer bestimmten Form von Fiktionalität nicht die ihr angemessene Berücksichtigung erfährt oder ganz aus dem Blick gerät. Je nach Ausdifferenzierung der inhaltlichen Dimension sind Formen nicht-propositionalen Erkennens auch für die Lyrik bestimmend: So ist der für die Gedankenlyrik als quasi nicht-propositionaler Variante propositionaler Lehrdichtung typische Inhalt zwar allgemeiner Art; er wird jedoch ohne didaktischen Anspruch und auf nicht-diskursive Weise, d.h. nicht-propositional vermittelt. Der Allgemeinheit der Gedankenlyrik gegenüber zeichnet sich die Erlebnislyrik durch einen nicht-propositionalen Gehalt aus, der auf individuelle Situationen und/oder subjektives Erleben bezogen ist; mit ihm tritt eine spezifische Form der – abermals nicht-diskursiven – Vermittlung in den Fokus. Bereits diese drei Arten lyrischer Texte spiegeln auf der inhaltlichen Ebene das heterogene Spektrum der Lyrik zwischen Proposition und Erlebnis. Wird der jeweils durch Lyrik vermittelte Inhalt hingegen nicht in Betracht gezogen und lyrischen Texten die Vermittlung von Erkenntnis generell abgesprochen, schließt sich der Kreis zwischen Formalismus und Propositionalismus.

Die inhaltliche Seite des Interpretationsspektrums ist zudem durch die Auffassung geprägt, dass lyrische Texte analog zu den hier als Paradigma fungierenden Formen erzählender Literatur als fiktionale Literatur zu verstehen sind. Vor mehr als sechzig Jahren hat Käte Hamburger mit ihrer „Logik der Dichtung“ für eine philosophisch-sprachtheoretische Fundierung der Theorie der Literatur plädiert und sich dabei auf den Begriff der ästhetischen Erfahrung beru-

---

<sup>6</sup> Zu den Kriterien der Gedichtanalyse vgl. Burdorf (2015). Vgl. dazu auch den Beitrag von Rüdiger Zymner in diesem Band.

fen.<sup>7</sup> Diese weist im Fall lyrischer Texte im Vergleich zu etwa erzählenden Texten eine kategorial andere Qualität auf, insofern das hier vermittelte Erlebnis kein fiktionales, sondern ein reales ist.<sup>8</sup> Problematisch bei Hamburger ist allerdings, dass gemäß ihrer Auffassung alle Aussagen „Wirklichkeitsaussagen“ sind, wobei deren Wirklichkeitscharakter nicht durch den Inhalt der Aussage, sondern durch das Aussagesubjekt konstituiert wird: Insofern dieses immer wirklich ist, werden seine Aussagen dadurch zu Wirklichkeitsaussagen, dass es selbst an diese glaubt.<sup>9</sup> In diesem Sinne und unter Rekurs auf die Erfüllung der für Behauptungen geltenden Aufrichtigkeitsbedingung sind also Behauptungen Wirklichkeitsaussagen, insofern sie „beanspruchen, etwas *über* die Wirklichkeit auszusagen“.<sup>10</sup> Im Hinblick auf den Fiktionsbegriff gilt nun, dass der Begriff der epischen Fiktion (die lyrische Fiktion kommt bei Hamburger nicht vor) durch das Fehlen eines realen Aussagesubjekts bestimmt wird. Ungeachtet ihres Fokus’ auf fiktionales Erzählen und dessen Funktion scheint Hamburger demnach den Kriterien für *fiktionale Rede* zuzustimmen, denen zufolge diese eine nicht-behauptende Rede ist, die keinen Anspruch auf Wahrheit und Referenzialisierbarkeit erhebt.<sup>11</sup> Die Schwachstellen ihrer Analyse belaufen sich denn auch eher auf die Ablehnung der üblichen Unterscheidung zwischen Autor und Erzähler sowie insbesondere auf die oben angesprochene Gleichsetzung von Lyrik mit Erlebnislyrik.<sup>12</sup> Für die Erlebnislyrik gilt, dass hier Wirklichkeitsaussagen im Sinne Hamburgers vorliegen. In Frage steht jedoch vor allem die von Hamburger vorgenommene Gleichsetzung von Lyrik mit Erlebnislyrik:

Daß das lyrische Gedicht eine *echte* Wirklichkeitsaussage ist, bedeutet, daß der Begriff der Wirklichkeit ganz und gar erfüllt ist. Denn er ist auch dann erfüllt, wenn diese Wirklichkeit nicht objektiver, sondern subjektiver Art ist, wenn – da Wirklichkeit immer erlebte Wirklichkeit ist – das *Erlebnis* der Wirklichkeit mehr als ihre objektive Beschaffenheit die Aussage prägt. Und das heißt: er ist auch dann erfüllt, wenn die ausgesagte Wirklichkeit noch so ‚unwirklich‘ ist.<sup>13</sup>

Dieser reduktionistischen Analyse Hamburgers und emotivistischen Ansätzen insgesamt gegenüber soll im Folgenden daran festgehalten werden, dass auch lyrische Texte fiktional sein können, selbst wenn zugestanden wird, dass im Vergleich zu epischen oder dramatischen Texten das inhaltliche Moment der Fiktionalität hier formalen Aspekten (wie der Struktur von Vers oder Strophe, Metrum oder Reim) gegenüber in den Hintergrund treten kann. Wenn jedoch versucht wird, das heterogene Spektrum der Lyrik sowohl anhand von Charakte-

---

<sup>7</sup> Vgl. Hamburger (1977); so auch Roman Ingardens „Das literarische Kunstwerk“ von 1965.

<sup>8</sup> Zur folgenden Kritik vgl. Gabriel (1975: 56-62).

<sup>9</sup> Vgl. Hamburger (1977: 45, 48).

<sup>10</sup> Gabriel (1975: 57).

<sup>11</sup> Vgl. hierzu Gabriel (1975: 27-32) sowie Lamarque / Olsen (1994: 57-60).

<sup>12</sup> Vgl. Hamburger (1977: 258 bzw. 188f.).

<sup>13</sup> Hamburger (1977: 258).

ristika fiktionaler Rede wie auch denjenigen eines emotiven Erlebnisbegriffs einzufangen, stehen sich Erkenntnisanspruch und Emotivismus, zwischen denen kein vermittelndes Element auszumachen ist, erneut unversöhnlich gegenüber. Im Folgenden soll von daher der Versuch unternommen werden, am Erkenntnisanspruch der Lyrik festzuhalten und diesen über den Begriff der Vergegenwärtigung, der sowohl eine kognitive Dimension wie auch eine des qualitativen Erlebens beinhaltet, zu vermitteln.

Den wohl unbestrittenen Fall lyrischer Texte, die mit einem Erkenntnisanspruch verbunden sind, stellt die Lehrdichtung dar. Da die durch Lehrgedichte in argumentativer oder didaktischer Absicht vermittelte Erkenntnis wie propositionales Wissen auf Satz Wahrheit gerichtet und begrifflich verfasst ist, bemisst sich die literarische Komponente weniger anhand des Gehalts als anhand der lyrischen (Vers-)Form der Darstellung. Die Erkenntnis bzw. das Wissen, das ein Lehrgedicht auf der Inhaltsebene zumeist aus der Perspektive der dritten Person vermittelt, läßt sich seinem propositionalen Charakter gemäß generell erschöpfend in Satzform zum Ausdruck bringen. Während sich die Abweichung von logischen und grammatischen Regeln der Sprachverwendung bei dieser Art von lyrischer Literatur also vor allem an der Versform festmachen lässt, sieht das im Fall der Nonsense-Poesie anders aus. Mit ihr lässt sich abermals innerhalb der lyrischen Gattung ein Bereich ausmachen, der (vielleicht mit Ausnahme der Gedichte des Dadaismus) nicht nur eine den Ausdrucksformen gegenüber zumindest gleiche Gewichtung der inhaltlichen Dimension aufweist, sondern auch entgegen den Versuchen, Lyrik auf eine emotive Funktion zu beschränken, mit einem (nicht-propositional zu verstehenden) Erkenntnisanspruch auftritt. Insbesondere aber wird hier eine Form des Denkens präsentiert, die das erkenntnistheoretische Paradigma logisch-propositionalen Denkens sprengt. Mit ihrer Fokussierung auf die phonetische und morphematische Struktur der Sprache und deren Parodie oder Subversion etwa bei Lewis Carroll, Karl Valentin oder Robert Gernhardt belässt es die Nonsense-Poesie nicht bei der Abweichung vom logischen Denken, sondern stellt diesem, etwa in Form von Wortspielen oder ‚Schachtelwörtern‘, ein analogisches Denken gegenüber, das philosophische Probleme thematisiert, Kategorienfehler entlarvt und seine eigenen Grenzen gleichzeitig in Form un-sinniger Überschreitungen ausweist – etwa dann, wenn Humpty Dumpty sich an der Interpretation der ersten Strophe des Nonsense-Gedichts „Jabberwocky“ versucht und unsinnigen Wörtern (wie „mimsy“) als ‚Schachtelwörtern‘ (aus „flimsy“ und „miserable“) einen scheinbaren Sinn verleiht.<sup>14</sup>

Während sich die epistemologische Dimension der Lyrik im Hinblick auf Lehrdichtung und Gedankenlyrik in Gestalt der Vermittlung propositionalen Wissens präsentiert, tritt mit der Nonsense-Poesie und ihrer Thematisierung analogischen Denkens also ein um *nicht*-propositionale Aspekte erweiterter Er-

---

<sup>14</sup> Zum Verhältnis von logischem, alogischem und analogischem Denken vgl. Gabriel (1997: 67-77).

kenntnisbegriff der Lyrik hervor. Wie das analogische Denken steht der bildliche oder metaphorische Charakter der Sprache, der gerade für die Lyrik zentral ist, einerseits dem begrifflichen und auf Satz Wahrheit ausgerichteten Denken der Logik und damit dem auf diesem basierenden propositionalen Wissen gegenüber. Andererseits ist es neben strukturellen Elementen wie Vers, Metrum oder Reim gerade die Dimension des Metaphorischen und (Klang-)Bildlichen, die die Lyrik auf Stimmung und Erlebnis und damit auf eine, der kognitiven Dimension entgegengesetzte, ‚bloß‘ emotive Dimension zu reduzieren scheint. Somit wäre also nach einem Verständnis von literarischer Erkenntnis zu suchen, das aus dem Dilemma des Festhaltens nicht nur fiktionaler Texte generell, sondern auch gerade lyrischer Texte an einer spezifisch kognitiven (und damit nicht-emotiven) Funktion bei gleichzeitigem Abweis begrifflicher und auf Satz Wahrheit gerichteter, d.h. propositionaler Vorgaben zu führen vermag.

Die jüngere Diskussion fiktionaler Rede hat nicht nur deren Abweichung von behauptender (apophantischer) Rede betont, sondern damit zugleich die Spezifika hervorgehoben, die mit der Aufhebung eines behauptend erhobenen Wahrheits- und direkten Wirklichkeitsbezugs für fiktionale Literatur in epistemologischer Hinsicht einhergehen.<sup>15</sup> Zu den hinsichtlich der epischen Fiktion gewonnenen Einsichten in die spezifischen Charakteristika von Dichtung gehören insbesondere die Darstellung eines Allgemeinen anhand eines exemplarisch Besonderen (wie sie ästhetische Konzeptionen von Alexander Gottlieb Baumgarten über Kant und Goethe bis hin zu Ernst Cassirer und Nelson Goodman bestimmt hat) sowie die damit verbundene Erkenntnisform im – wie Gottfried Gabriel es nennt – „Sprachmodus des vergegenwärtigenden Zeigens“,<sup>16</sup> das wiederum in Abgrenzung zum Sprachmodus des propositionalen Sagens etwa wissenschaftlicher Texte steht. Damit wird im Hinblick auf fiktionale Texte ein Erkenntnisanspruch formuliert, der aufgrund ihrer sprachlichen Verfasstheit von demjenigen wissenschaftlicher Literatur abweicht, gleichzeitig jedoch als *Erkenntnisanspruch* auch einer bloß emotivistischen Lesart gegenübersteht. Entsprechend dieser Diagnose erwarten wir in fiktionalen Texten weder eine Referenzialisierbarkeit der in ihnen auftretenden Eigennamen oder Kennzeichnungen noch eine Verifizierbarkeit ihrer Aussagen, beispielsweise anhand von Begründungen. Die Bindung des kognitiven Gehalts fiktionaler Texte an den Begriff propositionalen Wissens sollte also zugunsten eines Übergangs von der referentiellen zur symbolischen Bedeutung und damit von Aussagenwahrheit zu Vergegenwärtigung aufgegeben werden.

Eine Verschränkung von kognitivem Wert und nicht-propositionaler Vergegenwärtigungsleistung lässt sich insbesondere hinsichtlich epischer Texte plausibilisieren, insofern hier anhand der komplexen (und konsekutiv entfalteten) Darstellung von Situationen oder Verfasstheiten Anderer in Gestalt literarischer Figuren eine imaginative Teilnahme an Haltungen, Sichtweisen, Stimmungen,

---

<sup>15</sup> Vgl. Fricke (1981), Gabriel (1975, 1991), Lamarque / Olsen (1994).

<sup>16</sup> Gabriel (2015: 133).

Handlungszusammenhängen oder Motiven ermöglicht wird. Wie aber sieht es mit der Übertragbarkeit dieser Diagnose auf *lyrische* Texte aus, zu deren Spezifika es – mit Ausnahme der wirklichkeitsnahen Lyrik etwa bei Sarah Kirsch oder Jan Wagner<sup>17</sup> – unter anderem gehört, dass Situationen nicht konsekutiv verfasst und episch entfaltet, sondern simultan präsent und punktuell aufgerufen werden, dass Figuren oder Handlungskonstellationen nicht detailliert ausbuchstabiert, sondern auf fragmentarische Weise ‚da‘ oder auch gerade abwesend sind bzw. assoziativ vermittelt werden, dass die Komplexität weniger eine von Handlung und Haltung, sondern oftmals ‚bloß‘ eine von Stimmung oder Gefühl ist? Kommt hier einem emotivistischen Zugang gegenüber einem kognitiven nicht doch eher eine Berechtigung zu?

Im Hinblick auf nicht-lyrische fiktionale Texte gilt, dass die sich hier vollziehende imaginative Teilnahme in Form emotionaler Partizipation – etwa im Falle dramatischer Literatur – Erkenntnis nicht ausschließt, sondern diese vielmehr vorbereitet, indem diese Texte den Leser für bestimmte (etwa ethische) Fragestellungen sensibilisieren.<sup>18</sup> In diesem Sinne kann man auch und gerade im Hinblick auf die Lyrik von einer hier zentralen Vergegenwärtigung von Gefühls- und Stimmungslagen sprechen, die sich anhand spezifischer Verfahren wie etwa Leserapostrophe, Perspektivierung aus Sicht der ersten und zweiten Person oder der Herstellung von Bildlichkeit mittels Metaphern und/oder Sprachklang sowie generell Anschaulichkeit vermittelnden Verfahren vollzieht. Entgegen der emotivistischen Lesart werden diese Gefühle aber weder kausal hervorgerufen, noch bilden sie entgegen der propositionalen Lesart die Basis ethischer Urteile. Vielmehr werden – und darin liegt die kognitive Dimension auch der Lyrik als fiktionaler Literatur – diese Gefühle oder Stimmungen im Modus des Zeigens oder Aufweisens, d.h. auf imaginative Weise vergegenwärtigt. Anders gesagt: Die spezifisch ästhetische Vermittlung von Erleben, Stimmung oder Gefühl zeichnet sich gerade dadurch aus, dass die imaginativ vergegenwärtigten Inhalte auch und gerade hier (wie auch der Schmerz Anna Kareninas) *nicht* auf unmittelbare Weise „zu den unseren“ werden – weder die Erfahrung ‚schwarzer Milch‘ (Celan), der ‚gestundeten Zeit‘ (Bachmann) noch die der ‚Arnikabläue‘ (Kling). Ihre Anverwandlung auf Seiten des Lesers verdankt sich der Ausdeutung des jeweils Vergegenwärtigten sowie den Verfahren der Vorstellung und/oder Projektion des eigenen Erfahrungshorizonts und beruht von daher – im Unterschied zum unmittelbaren phänomenalen Erleben wie auch zur emotivistischen Lesart – auf kognitiver Distanz.

An eine allgemeine Bestimmung des Erkenntniswerts von Literatur im Sinne ihrer sprachlichen Vergegenwärtigungsleistung schließen sich weitere Differen-

<sup>17</sup> Burdorf (2015: 171-172) spricht im Hinblick auf lyrische Texte, die „keine signifikanten Merkmale der Abweichung von vertrauten Wirklichkeiten“ aufweisen, von einer „Realitätsfiktion in der Alltagslyrik“ (Ders., 171).

<sup>18</sup> Vgl. Nussbaum (1990), Teichert (1996) und Demmerling (2004).

zierungen an. Da wäre zunächst das eingangs erwähnte, sich auf Anschauungen beziehende phänomenale Wissen, das in der Philosophie des Geistes der Bezeichnung von Formen qualitativen (oder phänomenalen) Erlebens dient und dort im Rahmen der Debatte um die Naturalisierung von Bewusstsein den Standpunkt nicht-reduktionistischer Positionen markiert. Genauer ist unter einem als ‚phänomenal‘ bezeichneten Bewusstseinsgehalt dessen spezifische Erlebnisqualität zu verstehen, d. h. das Moment des ‚Wie-es-ist‘ bzw. ‚Wie-es-sich-anfühlt‘, sich in einem Bewusstseinszustand mit phänomenalem Gehalt zu befinden. So unterscheiden sich beispielsweise Blau- von Gelb-Wahrnehmungen im Hinblick auf ihren jeweiligen qualitativen Gehalt ebenso wie der Salzgeruch des Meeres vom Duft blühender Orangenbäume oder das ziehende Pochen eines entzündeten Zahnes vom hämmernden Klopfen eines Kopfschmerzes. Das Wissen, ‚wie-es-sich-anfühlt‘, in derartigen Erlebniszuständen zu sein, ist im Einzelnen durch folgende drei Charakteristika bestimmt. Erstens, durch das *qualitative Moment* des Erlebens: das ‚Wie-es-ist‘, sich in dem jeweiligen Erfahrungszustand zu befinden; zweitens, durch die *Innenperspektive*: die untrennbar mit diesem Erlebnischarakter verbundene Perspektive der ersten Person sowie, drittens, durch *Nicht-Begrifflichkeit*: den als nicht-begrifflich zu charakterisierenden Gehalt qualitativer Erfahrung.<sup>19</sup> Zu einem Kandidaten nicht-propositionaler Erkenntnis wird dieses Wissen, ‚wie-es-ist‘, also vor allem dadurch, dass es nicht durch Beschreibung, sondern ausschließlich dadurch erworben wird, dass man in dem jeweiligen Zustand *ist*, ihn *erlebt*.

Vor diesem Hintergrund ist die Vergegenwärtigungsleistung von Literatur dahingehend zu spezifizieren, dass sie uns als Leser mit einer Erkenntnis dieser Art des Erlebens, ‚wie-es-ist‘ (oder ‚wie es sein könnte‘), bekannt macht. Im Unterschied zu emotiven und anderen Theorien, die den Erkenntniswert fiktionaler Literatur auf das *Hervorrufen* von Gefühlen oder Erlebnissen reduzieren oder ihr auf dieser Basis einen Erkenntniswert absprechen, ist zu betonen, dass die Verfahren der Vergegenwärtigung fiktionaler Literatur gerade darauf hinauslaufen, dass sie keine Erlebnisse *erzeugen* oder *hervorrufen*, sondern den Leser imaginativ oder projektiv mit Haltungen, Sichtweisen, Gefühlen oder Stimmungen bekannt machen. Insofern – und das wäre die zweite Differenzierung – Vergegenwärtigung eine Form von Bekanntschaft und nicht von Beschreibung darstellt, ist sie von der Unterscheidung Bertrand Russells zwischen propositionalem Wissen durch Beschreibung (*knowledge by description*) und nicht-propositionaler Erkenntnis durch Bekanntschaft (*knowledge by acquaintance*) betroffen und als Vermittlung von Erkenntnis durch Bekanntschaft zu verstehen.<sup>20</sup> Diese Bestimmung teilt sie mit phänomenalem Wissen im Sinne eines begrifflich nicht ausschöpfbaren Wissens, ‚wie-es-ist‘. Denn ausschließlich konstitutiv

<sup>19</sup> Für eine Diskussion der Nicht-Begrifflichkeitsthese in Verbindung mit der unmittelbaren Präsenz sinnlicher Qualitäten für das Bewusstsein vgl. Lanz (1996: 67-97).

<sup>20</sup> Vgl. Russell (1910 / 1911).

für phänomenales Erleben ist die unmittelbare *Erfahrung*, nicht aber irgendeine Art der Beschreibung – sei sie nun objektiv oder subjektiv, wissenschaftlich oder fiktional, weswegen auch die Literatur von dieser Diagnose betroffen ist. Sprachliche Mitteilung reicht im Hinblick auf Erleben nicht aus; unverzichtbar ist hier die *direkte* Bekanntschaft, d.h. man muss in dem jeweiligen (oder einem diesem zumindest ‚familien-ähnlichen‘) Bewusstseinszustand sein, seine Präsenz erleben oder einmal erlebt haben. Nur wenn diese Voraussetzung erfüllt ist, vermögen auch entsprechende Passagen eines literarischen Textes einen Impuls im Leser auszulösen, auf das eigene Erleben zurückzugreifen, so dass sich auf dieser Basis und in Orientierung an der Matrix des Textes eine Projektion des Erlebten auf den Text vollziehen kann, in der sich die Bedeutungen konkretisieren und Textverstehen stattfindet. Literarische Texte können qua Verfahren der Vergegenwärtigung eine vertraute Erlebniswelt imaginativ variieren oder dem Rezipienten relativ zu dessen Erlebnishintergrund fremd bleiben und gerade dadurch, dass sie neue Welten erschließen, faszinieren.

Ungeachtet einer vermeintlichen Sehnsucht nach Präsenz und Unmittelbarkeit gilt jedoch auch und *gerade* für Literatur, dass die hier zentrale Vergegenwärtigung nicht-propositionaler Erkenntnis im Sinne eines Wissens, ‚wie-es-ist‘, eine *indirekte*, d.h. imaginativ oder projektiv vermittelte Bekanntschaft darstellt. Von daher ist die Vergegenwärtigungsleistung fiktionaler Texte ungeachtet ihrer Nicht-Propositionalität von Ansätzen zu unterscheiden, die aus emotivistischer Perspektive die Dimension des Erlebnisses<sup>21</sup> oder aus präsentischer Perspektive diejenige der Unmittelbarkeit<sup>22</sup> gegen die kognitive Dimension des verstehenden oder reflektierenden Erkennens ausspielen. Denn für imaginative Vergegenwärtigung im Sinne des Herstellens indirekter Bekanntschaft gilt: Es gibt kein Erleben *im* fiktionalen Text. Die Kriterien für phänomenales Bewusstsein gelten also auch mit Blick auf die Analyse fiktionaler Texte und markieren gleichzeitig die Grenzen der Übertragbarkeit: Neben dem ‚Wie-es-ist‘ unseres qualitativen Erlebens und dem als *nicht-begrifflich* zu charakterisierenden Gehalt qualitativer Erfahrung ist es hier primär die untrennbar mit dem Erlebnischarakter verbundene *Perspektive der ersten Person*, die verhindert, dass die durch Verfahren der Vergegenwärtigung erzeugten und in fiktionalen Texten, beispielsweise in Tolstoj's *Anna Karenina* oder Celans Lyrik thematisierten Erlebnisse bei der Lektüre selbst noch einmal phänomenal erlebt werden. Aber auch wenn es kein Erleben im Text gibt, so gibt es doch – und das ist nicht wenig – eine Art Nach- oder Mit-„erleben“ anhand des Textes oder anders gesagt: (exemplarische) Vergegenwärtigung durch Nachvollzug.<sup>23</sup> Diese imaginative Partizipation ist zwar im Unterschied zum Wissen durch Beschreibung propositional nicht einholbar, unterscheidet sich aber gleichzeitig auch von Erkenntnis durch Bekanntschaft, da die „Be-

<sup>21</sup> Vgl. Hamburger (1977).

<sup>22</sup> Vgl. Gumbrecht (2004).

<sup>23</sup> Hierzu vgl. Gabriel (2011).

kanntschaft“, die durch Literatur hergestellt wird, kein direkter epistemischer Kontakt ist, kein unmittelbares, phänomenales Wissen, ‚wie-es-ist‘, d.h. kein Erleben, sondern ein *Erkennen* (oder auch Wiedererkennen), wie es sein könnte oder wie es wäre (bzw. war) – die sich anhand der reflektierenden Urteilskraft vollziehende Herstellung einer fiktional vermittelten Perspektive oder Sicht auf die Dinge, die wir *realiter* oder prinzipiell nicht (bzw. nicht mehr) zur Verfügung haben. Durch die Anverwandlung fiktiver Gegebenheiten und Befindlichkeiten, wie sie durch die literarischen Verfahren der Vergegenwärtigung ermöglicht wird, bleiben diese dem unmittelbaren Erleben gegenüber *kognitiv* vermittelt.

Dies gilt auch (evtl. sogar in verstärktem Maße) für lyrische Texte, in denen nicht zuletzt aufgrund ihrer strukturellen Verfasstheit (wie etwa Kürze, Konzentriertheit, Versform oder Metrum) der Stimmungs- oder Bildgehalt dem Begriffsinhalt gegenüber oder sogar in den Vordergrund tritt. Im Hinblick auf die heterogene Vielfalt ihrer Erscheinungsweisen seien hier stellvertretend sprachliche Verdichtung, Überbietung oder Variation, semantische Konnotationen, metaphorische Reduzierungen prädikativer Impertinenz, (sprach-)bildliche oder phonetische Assoziationen, Klangfiguren oder das Herstellen von Unmittelbarkeit und Punktualität etwa vermittels deiktischer Ausdrücke als spezifische Verfahren lyrischer Vergegenwärtigung hervorgehoben. Hinzu kommt, dass lyrische Texte zumeist eine, epischen Texten und ihrem propositional-diskursiven Format gegenüber intensivere Interpretationsleistung erfordern, insofern die Verflechtung (aber auch Isolierung) von Form und Inhalt oder das Verhältnis von sprachlicher Verdichtung und Fraktur besondere Herausforderungen darstellen, und Erkenntnisangebote zumeist nur fragmentarisch aufscheinen, kognitiv vervollständigt werden müssen oder nicht eingelöst werden können. Exemplarisch hierfür seien nur die Metaphorik der ‚schwarzen Milch‘ Celans oder der ‚Schädelmagie‘ Thomas Klings sowie die lyrische Webtechnik Friederike Mayröckers angeführt. Im Unterschied zu einem Wissen, ‚wie-es-ist‘, beispielsweise Orangen- und nicht Veilchenduft zu erleben, können die durch Lyrik assoziativ vergegenwärtigten Zustände zudem durchaus namenlos sein. In der Konsequenz kann die Sprachzertrümmerung der Lyrik dazu führen, dass – entgegen der fiktionalen Lesart – hier nicht einmal eine Vergegenwärtigung im engeren Sinne vorliegt, so dass die Leseleistung wesentlich darin besteht, das Textmaterial *als* Vergegenwärtigung vor dem Hintergrund von Erfahrungen, ‚wie-es-ist‘, zu dekodieren. Zumeist jedoch lässt sich der – insbesondere für die Erkenntnisleistung epischer Texte zentrale – Begriff der indirekten Vergegenwärtigung in einem weiten Sinne von assoziativer Vergegenwärtigung auch für die Lyrik fruchtbar machen.

Wie dies im Einzelnen aussehen kann, vergegenwärtigt auf selbstreflexive Weise ein Gedicht Gottfried Benns von 1955, das den Titel „Gedicht“ trägt:

Und was bedeuten diese Zwänge,  
 halb Bild, halb Wort und halb Kalkül,  
 was ist in dir, woher die Dränge  
 aus stillem trauernden Gefühl?

Es strömt dir aus dem Nichts zusammen,  
 aus Einzelem, aus Potpourri,  
 dort nimmst du Asche, dort die Flammen,  
 du streust und löschst und hüttest sie.

Du weißt, du kannst nicht alles fassen,  
 umgrenze es, den grünen Zaun  
 um dies und das, du bleibst gelassen,  
 doch auch gebannt in Mißvertraun.

So Tag und Nacht bist du am Zuge,  
 auch sonntags meißelst du dich ein  
 und klopfst das Silber in die Fuge,  
 dann läßt du es – es ist: das Sein.<sup>24</sup>

## Literatur

- Benn, G. (1986): Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe in Verbindung mit Ilse Benn herausgegeben von Gerhard Schuster. Band I, Gedichte 1. Stuttgart. <sup>2</sup>2002.
- Burdorf, D. (2015): Einführung in die Gedichtanalyse. Stuttgart. 3. erweiterte Aufl. von 1994.
- Demmerling, C. (2004): Gefühle und Moral. Eine philosophische Analyse. Bonn.
- Demmerling, C. / Vendrell Ferran, Í. (Hg., 2014): Wahrheit, Wissen und Erkenntnis in der Literatur. Philosophische Beiträge. Berlin.
- Fricke, H. (1981): Norm und Abweichung. Eine Philosophie der Literatur. München.
- Gabriel, G. (1975): Fiktion und Wahrheit. Eine semantische Theorie der Literatur. Stuttgart-Bad Cannstatt.
- Gabriel, G. (1991): Zwischen Logik und Literatur. Erkenntnisformen von Dichtung, Philosophie und Wissenschaft. Stuttgart.
- Gabriel, G. (1997): Logik und Rhetorik der Erkenntnis. Zum Verhältnis von wissenschaftlicher und ästhetischer Weltauffassung. Paderborn.
- Gabriel, G. (2011): Vergegenwärtigung in Literatur, Kunst und Philosophie. In: Deutsches Jahrbuch Philosophie. Bd. 2. 726-745.
- Gabriel, G. (2015): Erkenntnis. Berlin / Boston.
- Gabriel, G. / Schildknecht, C. (Hg., 1990): Literarische Formen der Philosophie. Stuttgart.
- Gumbrecht, H. U. (2004): Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz. Frankfurt a.M.
- Hamburger, K. (1977): Die Logik der Dichtung. Stuttgart. 3. Aufl. von 1957.
- Lamarque, P. / Olsen, S. H. (Hg., 1994): Truth, Fiction and Literature. Oxford.
- Lanz, P. (1996): Das phänomenale Bewußtsein. Eine Verteidigung. Frankfurt a.M.

---

<sup>24</sup> Benn (1986: 281).

- Nussbaum, M. (1990): *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*. New York.
- Russell, B. (1910 / 1911): *Knowledge by Acquaintance and Knowledge by Description*. In: *Proceedings of the Aristotelian Society* 11. 108-128.
- Schildknecht, C. (2014): *Literatur und Philosophie: Perspektiven einer Überschneidung*. In: Demmerling, Christoph / Vendrell Ferran, Ingrid (Hg.): *Wahrheit, Wissen und Erkenntnis in der Literatur. Philosophische Beiträge*. Berlin. 41-56.
- Schildknecht, C. / Teichert, D. (Hg., 1996): *Philosophie in Literatur*. Frankfurt a.M.
- Teichert, D. (1996): *Praktische Vernunft, Emotion und Dilemma. Philosophie in der Tragödie*. In: Schildknecht, Christiane / Teichert, Dieter (Hg.): *Philosophie in Literatur*. Frankfurt a.M. 202-229.
- Weimar, K. / Fricke, H. / Grubmüller, K. / Müller, J.-D. (Hg., 1997): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. I. Berlin / New York.





## **Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik**

Band 1 (2019): Lyrik und Erkenntnis

Herausgegeben von Ralph Müller und Friederike Reents

Borsche, Tilman: Erkennen – philosophisch und lyrisch.

In: IZfK 1 (2019). 47-59.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-9dfb-2ca5

**Tilman Borsche (Hildesheim)**

### **Erkennen – philosophisch und lyrisch**

#### *Cognition – Philosophical and Poetic*

The problem of this volume is not so much ‚Lyrik‘ but rather ‚Erkenntnis‘ (knowledge, cognition). This paper, therefore, discusses a revision of the notion of ‚erkennen‘ (knowing, realizing, understanding), explaining it as a way of transforming our way of thinking things at the same time as understanding ourselves and other cognizant beings. In this way, the notion of knowledge / understanding is to be freed from the narrow restrictions of science, by which most of us have acquired the habit of limiting understanding to specific scientific methods. Beyond the bounds of established scientific standards, the practice of philosophical thinking reveals analogies to the practice of lyrical thinking. Both try to explore new ways of thinking beyond the limits of established methodological guidelines. Which characteristics do they share, which differences remain? But most of all, how can these non-scientific ways of searching for knowledge be protected from confusion and disorientation? How may their ways of thinking be legitimized? Where do they lead?

A major thesis of the paper argues that both ways of searching for knowledge, poetry and philosophy, question the generally accepted distinction of analytical and synthetic judgements. This distinction is a constitutive element of any scientific discourse manifesting itself in the importance of the introductory definitions of its specific basic terms. They start from the common experience that seemingly evident words and notions, by being used in unaccustomed ways, may change their meanings, i.e. their relations to other words and notions. Both in their own traditions, experimental practices of thinking poetry as well as philosophy, may succeed in opening up new ways of perceiving of things as well as realizing the thinkers' own position in the world while attempting to convince others to join them in doing so.

*Keywords: Transformative Knowledge, Lyric, Poetry, Philosophy, Science, Analytical and Synthetic Judgment*

## 1. Vorbemerkung zum Thema. – „Lyrik und Erkenntnis“

Der provokative Titel zum Zusammenhang zwischen Lyrik und Erkenntnis lädt ein zu einer Revision unseres Verständnisses von letzterer oder, da die verbale Grundform den Frageraum noch weiter öffnet, von Erkennen. Der folgende Beitrag entwickelt und diskutiert einen Begriff von Erkenntnis, der diesen nicht als Singular zu „Erkenntnissen“ im Sinne von Bausteinen eines wissenschaftlichen Wissens der Welt versteht, wie das möglich und durchaus üblich ist, sondern als einen Weg der Veränderung des denkenden Blicks auf und in die Welt sowie auf den bzw. die Erkennende(n) und andere Erkennende.

Auf den ersten Blick scheint Lyrik wenig bzw. nur beiläufig etwas mit Erkenntnis zu tun zu haben. Denn zweifellos gibt es viele Texte, die wir ohne Zögern als lyrisch bezeichnen würden und die nicht den Anspruch erheben, einen Beitrag zur Erkenntnisgewinnung zu leisten. Dennoch liegt das Problem einer solchen Verbindung wohl weniger auf Seiten der Lyrik, die in vielen ihrer Erscheinungsformen durchaus den Anspruch erhebt, dass man durch ihre Mittel etwas erkennt, als auf Seiten des herrschenden Begriffs von Erkenntnis. Man muss hier nicht gleich so weit gehen, den bekannten Luther'schen Sprachgebrauch von Gen. 4,1 zu bemühen: „Und Adam erkandte sein weib Heva / und sie ward schwanger und gear den Kain“ [„Adam vero cognovit uxorem suam Hevam; quae concepit et peperit Cain“ (Vulgata)]. Aber hilfreich ist es schon, dass mit dieser verbreiteten und autoritativen Formulierung dem Begriff des Erkennens ein viel weiterer Bedeutungshorizont als üblich zugesprochen wird.

## 2. Was heißt „Erkenntnis“?

Aus diesem Horizont heraus erhält die Frage, die hier erneut zur Diskussion steht, ein größeres Gewicht: Was verstehen wir unter dem Wort „Erkenntnis“? Was wollen wir darunter verstehen, anders gefragt: Welche Erwartungen bringen wir (immer schon) mit, wenn wir diese Frage stellen? Und präziser für unser Thema gefragt: Was ist es, das eine Verbindung von Lyrik und Erkenntnis auf den ersten Blick auszuschließen scheint? Die Bezeichnung „Lyrik“ wird zumeist für Gedichte unterschiedlicher Arten, Formen und Intentionen verwendet, als Adjektiv „lyrisch“ auch für eine besondere Denk-, Kunst- und Redeform. Spricht man von Lyrik, hat man in der Regel Ergebnisse des lyrischen Dichtens vor Augen. Es gibt zum Substantiv Lyrik kein Verb, nicht nur im Deutschen nicht. Das hat etymologische Gründe: „Lyrik“ ist seiner Herkunft nach ein Adjektiv, zu ergänzen wäre „τεχνη (téchnē)“ (analog zu Grammatik, Rhetorik oder Poetik). Anders liegen die grammatischen Voraussetzungen bei „Erkenntnis“. Zwar wird auch das Wort „Erkenntnis“ häufig als Ergebnis verstanden, insbesondere wenn es als Singular zu „Erkenntnissen“ verwendet wird. Aber es bezeichnet gleich ursprünglich auch den Weg zu den Produkten, das Erkennen. Nach mei-

ner Wahrnehmung ist und bleibt das Verb „erkennen“ und damit der Prozess des Erkennens dominant für unseren Begriff der Erkenntnis. Denn für Ergebnisse des Erkenntnisprozesses, isoliert von ihrem subjektiven Gewinnungsprozess verstanden, steht uns ein anderes Wort zur Verfügung: „Wissen“. Wissen gilt als ein dauerhaftes Produkt, ein fester Bestand, es kennt zudem keinen Plural. Es fragt sich, ob Wissen überhaupt an einen Wissenden gebunden ist, ob es aktuell jemanden (ein Subjekt) geben muss, das „weiß“, damit wir zu Recht von Wissen sprechen können. Das „Wissen der Welt“ findet sich, metaphorisch gesprochen, im Archiv von „Wikipedia“ (oder im Geist Gottes, oder auf den Servern von Google); Erkenntnis verstehen wir demgegenüber als gebunden an eine/n aktuell Erkennende/n. – So viel zum Wort, nun zur Sache der Erkenntnis.

### *3. Erkenntnis nur durch Wissenschaft?*

In unserem Zeitalter der Wissenschaftsgläubigkeit sind der Weg und das Ziel des Erkennens dominiert, man kann auch sagen usurpiert, von dem, was wir unter Wissenschaft verstehen. Für aufgeklärte Menschen, die dem Aberglauben früherer Zeiten abgeschworen haben, scheint es außer Frage zu stehen, dass es nur einen legitimen Weg zur Erkenntnis gebe und geben könne, den Weg der Wissenschaft. Wie dieser Weg des Näheren aussieht, mag umstritten sein und immer wieder einer wissenschaftlichen Revision unterzogen werden zu müssen. Aber es gilt als selbstverständlich, dass auch neue Wege des Erkennens nur bessere, wahrere Wege der Wissenschaft sein können. Was für die Lebenspraxis das Glück ist, nämlich der allgemeine Name für das, was wir erstreben – auch hier bei allem Streit darüber, worin es bestehe –, das ist für unser Denken die Theorie, wie man sagt, das wissenschaftliche Wissen. Wenn Lyrik und Erkenntnis eng geführt werden sollen, anders ausgedrückt, wenn Lyrik den Anspruch erhebt, als ein Weg des Erkennens wahrgenommen, gewürdigt und anerkannt zu werden, dann muss man das Erkennen aus diesem, seinem gegenwärtigen alles dominierenden Begriffsgefängnis befreien. Der Begriff der Erkenntnis muss aus seiner engen Bindung an die Wissenschaft gelöst werden, die, paradigmatisch in den Naturwissenschaften, aber durchaus auch in vielen Kulturwissenschaften, dazu tendiert, den Denkweg des Erkennens generell an methodische Vorgaben zu binden, und zwar immer an das, was in ihren herrschenden Disziplinen als anerkannte Methode(n) gilt. Zu diesem befreienden Schritt lädt uns die provokative Engführung von Lyrik und Erkenntnis ein. Sie suggeriert, fragt zumindest und postuliert damit, dass auch die Lyrik ein legitimer Weg des Erkennens sei.

### *4. Philosophisches Erkennen*

Nun steht die Lyrik bekanntlich nicht allein mit dem Versuch, das Erkennen aus den Fesseln der Wissenschaften zu befreien. Die Philosophie bemüht sich seit

langem wieder darum, und zwar gegen ihren eigenen neuzeitlichen *Mainstream*; die Kunst im Allgemeinen, insbesondere die Dichtung ebenfalls, seit alters her; außereuropäische Denkwege waren dieser Engführung schon immer weniger stark ausgesetzt. Ich diskutiere andere mögliche Orte und Wege des Erkennens hier nicht, nur den einen, der mich heute interessieren soll: die Philosophie. Losgelöst von den Fesseln jeweils herrschender Methoden, die bald philosophisch, bald wissenschaftlich genannt werden, so als sei das letztlich dasselbe, nähert sich philosophisches Denken in vieler Hinsicht der Praxis der Lyrik. Beide, Lyrik und Philosophie (genauer: lyrisches Dichten und philosophisches Denken), erkunden, jede auf ihre Weise, neue, gegenwärtig unbegangene Wege des Erkennens. Zweifellos bleiben bedeutsame Differenzen, wir können Philosophie und Lyrik in der Regel recht gut unterscheiden. Mich interessieren heute aber eher die zahlreichen, sehr tief reichenden und manche vielleicht überraschenden Gemeinsamkeiten. Genannt wurde bereits Entscheidendes: Beide, Lyrik und Philosophie, so wie ich sie verstehe, verweigern eine vorgängige Bindung an anerkannte Methoden. Bekanntlich gibt es poetologische Regelbücher, ebenso wie es philosophische Methodentraktate gibt, Lehrbücher und andere präskriptive Gattungen in beiden Bereichen. Und das ist nicht ganz abwegig. Denn weder das Dichten noch das Denken geschehen regellos. Doch kein Philosoph und kein Dichter befolgt diese Regeln so, wie ein Buchhalter die Regeln der Arithmetik befolgen muss. Beide, Dichter und Philosophen, gehen kreativ damit um. (Kreative Buchhalter hingegen sind unerwünscht.) Sie kennen die Regeln, aber mitunter brechen sie mit ihnen und gehen andere, eigene Wege. Was bindet diese ungesicherten Wege, die noch keine Wege sind, und schützt sie vor der Beliebigkeit eines orientierungslosen, sinnlosen, unverständlichen Denkens und Dichtens? Was legitimiert ihre Wege, wohin führen diese?<sup>1</sup>

### 5. *Transformative Erkenntnis*

Wie schon eingangs gesagt: Das Verständnis von Erkenntnis, um das es hier geht, versteht diese nicht als Singular von „Erkenntnissen“ im Sinne von Bausteinen eines wissenschaftlichen, anders ausgedrückt: eines objektiven Wissens der Welt, wie das durchaus möglich und üblich ist. Erkenntnisse sind nicht verstanden als Gegenstände, die ich finde oder erwerbe und im Speicher meines Gedächtnisses mehr oder weniger gut aufbewahren kann, ohne dass mich, den Erkennenden, das etwas angehe. Vielmehr gilt Erkenntnis als ein Weg der Veränderung des denkenden Blicks auf und in die Welt sowie auf die Erkennenden und andere Erkennende. Nach dieser Annahme sind wir unser Erkennen – der

---

<sup>1</sup> Dieser Beitrag wurde vorgelegt im Nachgang zu einer wissenschaftlichen Fachtagung im Rahmen eines wissenschaftlich akkreditierten Forschungskollegs. Aber das, was ich darlege, ist kein wissenschaftlicher, sondern ein philosophischer Blick auf das Dichten und das Denken; weniger angemessen, stattdessen disziplinar ausgedrückt: auf Lyrik und Philosophie.

Welt, unserer selbst und der anderen. Diese Annahme selbst ist selbstverständlich keine Erkenntnis. Nach welchem absoluten Maß könnte ich oder könnte man das messen und bestimmen? Vielmehr expliziert sie eine Voraussetzung für das hier zugrunde gelegte Verständnis von Erkennen. Wenn man ihren methodischen Status bestimmen wollte, könnte man sie als eine metaphysische Hypothese bezeichnen, wie solche unserem Denken und Sprechen, und auch dem, was wir Wissenschaft zu nennen gewohnt sind, in unreflektiert großer Zahl zugrunde liegen. In etwas vertrauerer Terminologie: Diese Annahme versteht sich als ein analytischer Satz über das menschliche Erkennen. Machen Sie die Gegenprobe: Ein Erkennen, das uns nichts angeht, das unser Wissen ernsthaft wie einen Computerspeicher deutet, dem es vollkommen gleichgültig ist, ob etwas und was in ihm abgespeichert wird, und der von sich aus nichts anderes mitbringt als seine Kapazitätsgrenzen, also die Eigenschaft, anfangs leer und irgendwann voll zu sein, je nachdem, wie er bespielt wird, derart dass der Prozess des Erkennens sich als Dateneingabe bzw. -verarbeitung darstellen ließe – wollen, ja können wir das ernsthaft als ein Bild unserer selbst und unseres Erkennens anerkennen? Das ist eine rhetorische Frage, auch wenn die Computermetapher für ‚unser‘ Denken (man sagt aber schamhaft lieber im scheinbar neutralen Ton der dritten grammatischen Person: für ‚das menschliche‘ Denken) derzeit Hochkonjunktur hat.

Die Erkenntnis, um die es hier geht, sollte zur Verdeutlichung und zur Abgrenzung gegen das eben angesprochene Computermodell des Denkens bzw. Erkennens, das sich tief in den gegenwärtigen sowohl alltäglichen als auch wissenschaftlichen Sprachgebrauch eingenistet hat, einen eigenen Namen erhalten. Tentativ und in Anknüpfung an platonische Traditionen möchte ich dieses Verständnis von Erkenntnis „transformative“ Erkenntnis nennen, allerdings in Verbindung, wie gesagt, mit der Annahme, dass menschliches Erkennen immer transformativ ist. Erkennen verändert unsere ‚Hardware‘, um hier ein letztes Mal diese so gängige wie unpassende Metapher zu verwenden.

## 6. Gemeinsamkeiten lyrischer und philosophischer Erkenntnis

Vor dem Hintergrund der Explikation dessen, was hier unter Erkenntnis verstanden wird, lautet die These meines Beitrags: Philosophie und Lyrik beabsichtigen, machen, bewirken vielerlei; beiden gemeinsam ist, dass sie mitunter Erkenntnis suchen, transformativ verstandene Erkenntnis. Was aber ist es, das diese Erkenntnissuche in Lyrik und Philosophie verbindet, wo liegen Gemeinsamkeiten? Zunächst eine negative Gemeinsamkeit:

(a) Nicht gesucht werden, wie manche das zwar nicht von der Lyrik, wohl aber von der Philosophie immer noch erwarten, unveränderliche Wesenheiten, ewige Ideen, wahre Bedeutungen unserer endlichen Worte und Begriffe. Solche ‚Dinge‘ sind und bleiben unerkennbar. Wären sie erkennbar, wären sie unsagbar, und gäbe es sie, würden sie sich jedenfalls nicht um uns Sterbliche küm-

mern, wir hätten keine Relation zu ihnen – wie schon der Platon der Spätdialoge einzuräumen sich genötigt sah. Wenn wir eine „Erkenntnis“ erreicht haben, können wir uns daher auch nicht auf solche ‚Dinge‘ berufen. Wie sollte ich meine Erkenntnis, die sich in Bildern oder Worten, in Gewissheiten oder Gefühlen jedenfalls in für andere erkennende Menschen verständlichen Medien äußert und mitteilt, wie sollte ich diese an unzugänglichen, unveränderlichen Urbildern messen, wie diese mit jenen vergleichen? Folglich kann es für unsere transformative Erkenntnis letzte Kriterien so wenig geben wie schlagende Argumente. Es bleibt uns immer nur der Appell an die Einsicht und an das Verstehen anderer, die ebenso wie wir denken, sprechen und Erkenntnis suchen. Unsere Erkenntnis muss ihnen einleuchten, wenn sie wahr sein soll. Etwas bislang Unerhörtes muss ihnen von selbst verständlich erscheinen – ohne Zwang von außen, vor dem Hintergrund ihrer eigenen Erfahrungen.

Erkenntnis in dem hier vorausgesetzten Verständnis hieß in der philosophischen Fachsprache des Mittelalters *intuitio*<sup>2</sup>: das „Sehen“ einer einfachen Wahrheit mit dem inneren Auge der „Seele“, des „Geistes“. Das griechische Pendant dazu ist *voeiv* (*noeîn*), eine unmittelbare und für den Denkenden im Moment unbezweifelbare Wahrnehmung durch das „Denken“, die „Vernunft“ (*voûς/noûs*, *intellectus*: Übersetzungen in diesem Feld sind notorisch problematisch, weil sie durch vielfältige, oft gegensätzliche Terminologien historisch kaum entwirrbar befrachtet sind.) Dieses Sehen liegt jenseits des Feldes von Argumentationen und erst recht von Beweisen, welche immer schon vorab anerkannte und im Moment nicht zu diskutierende Prämissen voraussetzen. – Doch ich möchte auch zwei positive Gemeinsamkeiten der philosophischen und der lyrischen Praxis nennen:

(b) Beide artikulieren ihr Denken in Worten, ihr Medium ist die Sprache. (Man könnte, wie alles, so auch dieses in Frage stellen, aber darum geht es mir hier nicht.) Was sie suchen, jede der beiden auf eigene Weise und nach eigenen Traditionen, sind „treffende Worte“. Haben die Philosophin oder der Lyriker einmal treffende Worte gefunden, dann stehen diese im Moment unverrückbar fest, sie sind nicht austauschbar – in diametralem Gegensatz zu allem, was durch Worte im alltäglichen Gebrauch ausgedrückt wird. Wenn es treffende Worte waren, d.h. Worte, die bei den Hörern oder Lesern etwas in Bewegung setzen und nicht in ungehindertem Durchblick auf das, was sie besagen, verklingen und übergangen werden, indem die Gesprächspartner über sie und durch sie hindurch zur Sache kommen, wie das im alltäglichen Sprachgebrauch der Fall ist, dann handelt es sich um ein Gedicht bzw. ein Gedachtes. Der späte Martin Heidegger nennt solche Worte „rein Gesprochenes“.<sup>3</sup> Sofort knüpfen sich an solche Worte weitere an, die das Gesprochene erläutern, umschreiben, interpretieren, ggf. in eine andere Sprache zu übersetzen versuchen, aber niemals verändern. Das lyrisch oder philosophisch treffende Wort ist, nun mit Friedrich Wilhelm

<sup>2</sup> Vgl. Kobusch (1976: Sp. 534-540).

<sup>3</sup> Heidegger (1959: 16 u.ö.).

Joseph Schelling gesprochen, ein „wahres Kunstwerk“, „indem jedes, als ob eine Unendlichkeit von Absichten darin wäre, einer unendlichen Auslegung fähig ist“.<sup>4</sup> ‚Als ob‘ und ‚wäre‘... Aber es bleibt die Beobachtung, dass ein bislang unerhörtes, aber hier und heute treffendes Wort unerschöpflich zu weiterem Denken Anlass gibt. So als könnte man das Gesagte nun, im Rückblick, auch auf vielfältige Weise anders sagen.

(c) Ferner ähneln sich die lyrische und die philosophische Praxis darin, dass sie ihre Gegenstände bewusst und gezielt voraussetzungsreich artikulieren. Jedes Wort, sogar die Stellung der Wörter, grammatische Fügungen, Metaphern etc. evozieren als bekannt vorausgesetzte Gebrauchsweisen entsprechender Wörter durch andere Dichter oder Denker, aber ebenso sehr ihren alltäglichen, wissenschaftlichen oder politischen Gebrauch. Zumeist geschieht diese Evokation in kritischer Absicht, modifizierend, revidierend; häufig auch spielerisch und vielschichtig. Sie instrumentieren damit Gespräche über Generationen und Epochen hinweg. So ähneln ihre Produkte, und das gilt überraschenderweise wieder gleichermaßen für beide ‚Disziplinen‘ oder Textgattungen, mehr oder weniger gut lesbaren Palimpsesten. Damit ist nicht gesagt, dass philosophische Texte nicht klar und eindeutig sein wollten und könnten und wären, wie man von lyrischen Texten manchmal sagt, sie wollten das gar nicht sein. Sie thematisieren aber wie diese häufig eine Verschiebung vertrauter, eingespielter Bedeutungen von Begriffen, entwerfen und empfehlen neue Begriffskonstellationen und mühen sich darum, ihren Lesern tief einverlebte Denkgewohnheiten auszutreiben. In diesem Sinn ist historische Mehrdeutigkeit, genauer: eine aktuelle Umdeutung von Begriffen eine zentrale Bühne ihrer Wortgebilde, eine Werkstatt der Kunst des Denkens.

### 7. Beispiele transformativer Erkenntnis aus Philosophie und Lyrik

Nach so viel theoretischer Vorrede – notorischer Makel des philosophischen Diskurses – möchte ich das Gesagte durch einige bekannte Beispiele illustrieren. Ich beginne mit drei Hinweisen auf philosophische Texte. Es werden drei knapp gehaltene Beispiele aus der Lyrik folgen.

Eine kühne Neuerung im Gebrauch geläufiger Grundbegriffe findet sich (1) bei Augustinus im Rahmen seiner sprachtheologischen Spekulationen in „De trinitate“, dem ersten der beiden monumentalen Spätwerke, kurz vor Schluss des Werkes in Buch XV. Hier wird nicht nur das äußere (gesprochene) Wort vom inneren (gedachten) Wort unterschieden, was der zeitgenössischen stoischen Sprachtheorie geläufig ist, sondern der Autor postuliert ein neues, unerhörtes Verständnis des inneren Wortes: das Wort, das Wort ist, „nicht nur bevor es ertönt, sondern auch bevor die Vorstellungen seiner Laute im Denken hin und her

---

<sup>4</sup> Schelling (1975: 620).

gewendet werden (uerbum non solum antequam sonet, uerum etiam antequam sonorum eius imagines cogitatione uoluantur)“, d.h. „das Wort, das keiner Sprache angehört (ad nullam pertinet linguam)“.<sup>5</sup> Da dieser Begriff des Wortes als das wahre Wort im Geist Gottes bestimmt wird, heißt es kurz darauf sogar, dass nicht dem „Wort, das draußen tönt“, sondern allein dem „Wort, das innen leuchtet“, von dem jenes immer nur ein Zeichen ist, „der Name Wort im eigentlichen Sinn gebührt (uerbum quod foris sonat signum est uerbi quod intus lucet cui magis uerbi competit nomen)“.<sup>6</sup> Der Begriff des Wortes wird hier losgelöst von allen Sprachlauten, von der Artikulation, vom Horizont aller besonderen Sprachen. Für jeden des Lateinischen kundigen Menschen, erst recht für jeden, der mit der hoch entwickelten antiken (stoisch-alexandrinischen) Sprachtheorie vertraut ist, ist eine solche Behauptung Unsinn, kein analytischer, sondern dessen Gegenteil, ein unmöglicher Satz. Augustinus hat zwanzig Jahre und fünfzehn Bücher gebraucht, um diese Begriffsbestimmung seinen Lesern plausibel zu machen. Der Erfolg war durchschlagend: Etwa ein Jahrtausend hat sie nicht nur die sprachtheologische, sondern auch die sprachphilosophische Diskussion vielleicht nicht dominiert, zumindest nicht allein, aber doch beschäftigt und immer wieder zu kritischen Auseinandersetzungen genötigt.

Als nächstes Beispiel (2) nenne ich ein Wort des Philosophen Nikolaus von Kues, eine Metapher, die er aufgreift und erweitert, so dass sie nicht mehr nur metaphorische, sondern transformative Bedeutung erhält: die Metapher vom menschlichen Bewusstsein als einem lebendigen Bild oder Spiegel. Spiegel und Bilder, die wir kennen und verstehen, sind nicht lebendig, sie sind erst recht nicht selbst denkend und frei handelnd, wie Cusanus weiter ausführt. Aber im Blick des Anderen (des *alter ego*, wie es seit dem platonischen „Alkibiades“ heißt) erkennen wir uns selbst, und zwar nicht nur so, wie wir uns in einem toten Spiegel sehen können, sondern aus einem, mit einem, unter einem fremden, einem eigenwilligen, freien, selbst denkenden Blick. Damit sind die Grenzen der Bedeutung des Spiegels gesprengt, doch das geschieht auf eine unmittelbar verständliche Weise. Metaphern, insbesondere absolute Metaphern, denen kein bekanntes *tertium comparationis* zugrunde liegt, sind ein geläufiges Mittel, ein häufig begangener Weg, um bislang unerhörte Bedeutungstransformationen plausibel zu machen. Gerade die Metapher zeigt aber auch den üblichen Weg der Aneignung solcher Transformationen in den gewöhnlichen Sprachgebrauch, ihre Übernahme in den Wortschatz eigentlicher Bedeutungen, die nicht mehr metaphorisch verstanden werden. Die Explikation des menschlichen Bewusstseins als eines lebendigen Spiegels hat seine ursprünglich transformative Irritation längst eingebüßt, sie ist unauffällig, geradezu normal geworden. Die Tatsache, dass sich die empirischen Wissenschaften vom Menschen notorisch schwer mit dieser Verbindung tun, lässt ihren metaphorischen Ursprung immerhin noch als Spur erkennen.

---

<sup>5</sup> Augustinus (2001: 292).

<sup>6</sup> Augustinus (2001: 294).

Eine besonders reiche Quelle (3), geradezu einen philosophischen Festschmaus für ein transformatives Verständnis von Erkenntnis bietet Georg Wilhelm Friedrich Hegels „Wissenschaft der Logik“. Jedes Kapitel dieses Werkes, das nicht umsonst von seinen Kritikern als Begriffsdichtung bezeichnet wurde, zelebriert eine solche Transformation. In der „Phänomenologie des Geistes“ werden Entwicklungsstufen dieser Art auch noch explizit historisch instrumentiert, in der „Wissenschaft der Logik“ geschieht das nur implizit, aber immer noch deutlich genug. Ich greife nur zwei zusammengehörige Sätze heraus, die sich beide an prominenter Stelle im zweiten Teil der „Logik“ finden: „Die Wahrheit des Seins ist das Wesen.“<sup>7</sup>, und dazu gut einhundert Seiten später als Eröffnung des zweiten Abschnitts desselben Buchs den Satz: „Das Wesen muß erscheinen.“<sup>8</sup> Wer diese Sätze nicht als philosophischen Unsinn abtun will – bis heute ist diese Reaktion nicht selten –, muss das, was er über „Wesen“ und „Erscheinung“ in der Geschichte der Philosophie, insbesondere aber bei Immanuel Kant gelernt hat, einerseits wissen und im Bewusstsein bewahren, andererseits aber negieren und überwinden – eben „aufheben“. Diese Sätze sind offensichtlich treffend – sie treffen ein vermeintlich gesichertes philosophisches Grundwissen ins Mark –, und sie sind hochgradig voraussetzungsreich. Von Platon über Aristoteles und Thomas von Aquin bis René Descartes, Gottfried Wilhelm Leibniz und Kant sind so gut wie alle bedeutenden Stimmen der philosophischen Tradition aufgerufen und angesprochen.

Es folgen – sehr kurz und nur andeutungsweise, denn dieses Feld kennen andere sehr viel besser, auch die Auswahl ist eher zufällig motiviert – drei bekannte lyrische Passagen. In der Lyrik dürften Beispiele für transformative Denkanstöße ohnedies weniger überraschend sein. Lyrische Erkenntnis kommt zwar aus Erfahrung, sie ist aber nicht als „empirisch“, sondern ihrem eigenen Anspruch folgend eher als „transformativ“ zu charakterisieren, und das lässt sich auch an ihren Formen ablesen.

(1) „Schläft ein Lied in allen Dingen“.<sup>9</sup> Für die Zeile des Gedichts „Wünschelrute“ von Joseph von Eichendorff gilt Ähnliches wie von der Metapher des Bewusstseins als Spiegel der Natur. Jeder versteht den Satz, der Gedanke ist völlig geläufig geworden und hat alle Anstößigkeit, damit auch alle transformative Kraft verloren; vielleicht nicht für diejenigen, die ihn zum ersten Mal lesen. Denn es bleibt dabei, dass, in eigentlicher, d.h. gewohnter Bedeutung verstanden, Dinge nicht schlafen und Lieder nicht in Dingen anzutreffen sind, weder schlafend noch wachend. Aber – und das ist es, was die lyrische Kraft dieser Zeile ausmacht – wer diese Worte nicht nur gelesen, sondern vernommen und angenommen hat, wird „die Dinge“ mit neuen Augen sehen, mit geschärften Ohren hören.

---

<sup>7</sup> Hegel (1969: 13).

<sup>8</sup> Hegel (1969: 124).

<sup>9</sup> Joseph von Eichendorff: „Wünschelrute“, V. 1, vgl. Eichendorff (1993: I.1,121).

(2) „Schmerz versteinerte die Schwelle.“<sup>10</sup> Das Gedicht von Georg Trakl, dem diese Zeile entnommen ist („Ein Winterabend“), wurde von Heidegger in dem für sein spätes Denken richtungweisenden Vortrag „Die Sprache“ als Beispiel für „rein Gesprochenes“ ausgewählt und ausgelegt.<sup>11</sup> „Versteinern“ gehört offenkundig nicht zum Valenzbereich, anders gesagt, zu den lexikalisch erfassbaren Tätigkeitsmerkmalen oder Eigenschaften von „Schmerz“. Im Kontext des gesamten Gedichts aber gewinnt diese Zeile vielsagende Bedeutung, für deren Verständnis der Interpret Heidegger bedenkenswerte Angebote entwickelt. (Auch das kann und möchte ich hier weder nachzeichnen noch kritisch diskutieren.) Jedenfalls erfüllt das Gedicht die von Schelling genannte Bedingung eines „wahren Kunstwerks“, nämlich dass es, „als ob eine Unendlichkeit von Absichten darin wäre, einer unendlichen Auslegung fähig ist, wobei man doch nie sagen kann, ob diese Unendlichkeit im Künstler selbst gelegen habe, oder aber bloß im Kunstwerk liege.“<sup>12</sup> Die Wörter Schmerz, Schwelle und der Vorgang des Versteinerns erscheinen in ungewohnten Konstellationen und lenken dadurch die Wahrnehmung des Lesers in unerwartete Bahnen, die sie für neue Einsichten öffnen.

(3) Aus den Gedichten von Paul Celan erwähne ich nur eine besonders bekannte Wendung, die Eröffnungszeilen der „Todesfuge“.<sup>13</sup> Ich denke, ein Kommentar erübrigt sich hier, ich versuche trotzdem, einen Hinweis zu formulieren: „Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends / wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts / wir trinken und trinken“. Der Dichter verwendet starke Metaphern. Nicht nur der Zielbereich der Metaphern ist zunächst völlig dunkel, auch der Herkunftsbereich der scheinbar alltäglichen Wörter wird durch die syntaktischen Fügungen der Ausdrücke verdunkelt und verrätselt. Milch ist nicht schwarz und hat auch nichts mit Tageszeiten zu tun. Diese doppelte Verfremdung des geläufigen Sprachgebrauchs konstituiert erst den Gegenstand und die Situation des Gesagten: Es geht um uns nach der Erfahrung von Auschwitz, die wir nicht selbst gemacht haben und nicht nachvollziehen können. Nichts ist, was es einmal war. Die Milch, die uns in der Frühe des Lebens ins Leben zu führen, zu nähren und fürs Leben zu stärken bestimmt ist, verkehrt sich in ihr Gegenteil. Statt Nähe und Kraft, vermittelt durch die Muttermilch, bleiben nur Ferne, Leere, Tod. Im Spiegel dieser Worte hören wir, dass wir nicht mehr sind, was und wie und wo wir zu sein glaubten. Offenkundig gehören auch diese Worte in die hier angesprochene Reihe von Beispielen für ein transformatives Verständnis von Erkenntnis.

<sup>10</sup> Georg Trakl: „Ein Winterabend / 2.Fassung“, V. 11, vgl. Trakl (1972: 58).

<sup>11</sup> Vgl. Heidegger (1969: passim).

<sup>12</sup> Schelling, vgl. Anm. 4, ebd.

<sup>13</sup> Celan (1983: 41).

## 8. Anspruch und Leistung transformativer Erkenntnis

Wer etwas zu erkennen beansprucht, muss irgendwie sagen können, was und wie er erkennt. So viel übernehme ich von dem gewöhnlichen Verständnis, der gewöhnlichen Bedeutung von „Erkenntnis“. Deshalb muss ich abschließend die Frage beantworten, was und wie in den angeführten und zahllosen ähnlichen Beispielen dieser Art aus philosophischen und lyrischen Texten erkannt wird. – Es geht um eine kritische Form der Erkenntnis – deshalb die genannten Kriterien „treffend“ und „voraussetzungsreich“. Notwendig erscheinende, als notwendig anerkannte Verbindungen werden aufgerufen, negiert, verkehrt und neu konfiguriert. Nach welcher Regel, mit welchem Recht geschieht das? Ohne Regel, ohne Recht! Die Neuerungen legitimieren sich dadurch, dass sie verstanden, anerkannt, zuletzt vielleicht in den allgemeinen Gedanken- und Sprachschatz übernommen werden. Entscheidend ist, dass Unerhörtes gesagt und ohne weitere Vermittlung verständlich ist, wenn auch oft nicht leicht und nicht auf den ersten Blick und nicht für jedermann, obwohl es keiner bekannten Regel folgt.

Diese Form der Erkenntnis lässt sich mit Rückgriff auf die aus der Wissenschaftsphilosophie bekannte Unterscheidung von analytischen und synthetischen Sätzen erläutern. Einer größeren Leserschaft geläufig ist diese Unterscheidung durch Kant, bei Kant speziell aus der Einleitung zur „Kritik der reinen Vernunft“,<sup>14</sup> also einem erkenntnistheoretischen Kontext. Dort geht es, grammatisch formal betrachtet, allein um Urteile. Der gleiche Gedanke findet sich in der Tradition auch allgemeiner gefasst, generell geht es in einem grammatisch ungebundenen Sinn um notwendige, kontingente oder unmögliche Verknüpfungen von Begriffen. Wenn man wisse, sagt etwa Platon im „Phaidon“ (103c-e), dass Feuer sich notwendig mit Wärme verbinde und ebenso notwendig Kälte ausschließe, dann sei das so eine notwendige Verbindung, wie sie nach seinem Verständnis alle Wesensaussagen im Unterschied zu Erfahrungsaussagen charakterisiere. Wesensaussagen mit Ewigkeitscharakter sind nicht das, was wir suchen.<sup>15</sup> Aber die ganz analog gebildeten Bedeutungsaussagen haben für uns, zunächst und zumeist undiskutiert, genau die gleiche Form und den gleichen Anspruch: Man schlage irgendein Lexikon auf, und man wird dort die feststehenden Verbindungen eines Begriffes mit anderen aufgelistet finden. Es handelt sich dabei nicht immer um Urteile im logischen Sinn, und kein modernes Lexikon beansprucht Ewigkeitswert. Aber es handelt sich um Verknüpfungen, die wir verpflichtet sind, unseren Diskursen zugrunde zu legen, im Alltag nicht weniger als in der Wissenschaft. Vor diesem lexikalisch erfassten und in unserem Weltwissen fest verankerten Hintergrund artikulieren sich in nicht alltäglichen und außerwissenschaftlichen – häufig künstlerischen – Sprachereignissen Verbindungen,

---

<sup>14</sup> Kant (1787: 10-14).

<sup>15</sup> Ob das für Platon so einfach gilt, wie man es gewöhnlich versteht, möchte ich hier nicht diskutieren.

die von den geltenden Bedeutungsregeln nicht gedeckt sind, ihnen bisweilen sogar direkt widersprechen. Ist das dann Kunst, oder „kann das weg“? Ein Deutschlehrer würde und müsste hier Fehler anstreichen. Aber manche ‚Fehler‘ sind fruchtbar, führen zu neuen Einsichten, können eben nicht „einfach weg“. Sie finden Anklang, überzeugen, bleiben und setzen sich durch. In einem solchen Fall erweist sich die zuvor scheinbar notwendige Verknüpfung als eine, doch nicht in einem überzeitlichen Sinn analytisch gewesene. Kurz, die Analytizität von Begriffsverknüpfungen ist eine Funktion von gelebter Zeit, vom Ort des Ereignisses und von der Autorität der beteiligten Sprecher bzw. Hörer.

Unberührt von diesem Streit um die Zeit und den Raum der Autorität anerkannter Notwendigkeit bzw. Unmöglichkeit bestimmter Begriffsverknüpfungen bleibt das unermessliche Feld der synthetischen Sätze, das Feld der Erfahrungssätze in dem Bereich, den wir empirische Erkenntnis zu nennen gewohnt sind. Es ist dies ein lebenswichtiges, aber logisch untergeordnetes Feld, das mit immer schon anerkannten Notwendigkeiten bzw. Unmöglichkeiten operiert als mit dem, was vorgegeben ist – bis auf Weiteres. Transformative Erkenntnis aber spielt auf dem Feld analytischer bzw. unmöglicher Fügungen, dem „rein Gesprochenen“, dem Denken, das in der Sprache spricht, genauer: das sich in den gewohnten Begriffsverknüpfungen autoritativer Texte unserer Sprache sedimentiert hat.

### 9. Einige Folgerungen

Auch analytische Sätze altern; wie Metaphern, bei denen man diesen Alterungsprozess schon länger festgestellt hat.<sup>16</sup> Neue Einsichten kristallisieren sich zu Wissensbeständen, vermeintlich. Aus etwas distanzierter Perspektive wird nie mehr daraus als eine mitunter sehr hartnäckige, lange anhaltende, weil im Leben bewährte Denkgewohnheit. So steht philosophisches und lyrisches Erkennen am möglichen, unsicher tastenden Anfang eines möglicherweise künftigen Wissens. Seine Auszeichnung liegt darin, dass es – schon als Erkenntnis, nicht erst in seinen technischen Folgeerscheinungen – den Denkenden, der etwas auf neue Weise erkennt, verändert. Es eröffnet unserer Wahrnehmung neue Räume, indem es unser „Fürwahrhalten“ (Meinen, Glauben, Wissen)<sup>17</sup> verändert. In diesem Sinne kann man Dichter und Philosophen mit Friedrich Nietzsche als Gesetzgeber verstehen, als Propheten eines göttlichen Willens, wenn man es religiös ausdrücken will, als unzeitgemäßes vorausdenkendes und -sprechendes Sprachrohr oder Mundstück des Geistes ihrer Zeit.

<sup>16</sup> Vgl. Nietzsche (1980: 880f.).

<sup>17</sup> Vgl. Kant (1787: 848-859).

## Literatur

- Augustinus, A. (2001): *De trinitate*. Lateinisch-Deutsch. neu übersetzt und mit Einleitung herausgegeben von J. Kreuzer. Hamburg.
- Celan, P. (1983): *Gesammelte Werke*. Herausgegeben von Beda Allemann und Stefan Reichert unter Wirkung von Rudolf Bücher. 1. Bd: *Gedichte I*. Frankfurt a.M.
- Eichendorff, J. von (1993): *Gedichte*. Erster Teil. Text. In: Ders.: *Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff*. Historisch-Kritische Ausgabe. Herausgegeben v. Harry Fröhlich und Ursula Regener. Bd. I.1. Stuttgart.
- Hegel, G. W. F. (1969): *Wissenschaft der Logik*. Erster Teil. Die objektive Logik. Zweites Buch: Die Lehre vom Wesen. In: Ders.: *Werke in zwanzig Bänden*. Bd. 6. Frankfurt a.M. 11-240.
- Heidegger, M. (1959): *Die Sprache*. In: Ders.: *Unterwegs zur Sprache*. Tübingen. 9-33.
- Kant, I. (1787): *Kritik der reinen Vernunft*. Zweite und wiederum verb. Aufl. Riga.
- Kobusch, T. (1976): *Intuition*. In: J. Ritter / K. Gründer (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Band 4. Basel. Sp. 524-540.
- Nietzsche, F. (1980): *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe. Herausgegeben von G. Colli und M. Montinari. Bd. 1. München. 873-890.
- Schelling, F. W. J. (1975): *Schriften von 1799-1801*. Reprografischer Nachdruck. Darmstadt.
- Trakl, G. (1972): *Das dichterische Werk*. München.





## **Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik**

Band 1 (2019): Lyrik und Erkenntnis

Herausgegeben von Ralph Müller und Friederike Reents

Zymner, Rüdiger: Lyrik und Erkenntnis. In: IZfK 1 (2019). 61-77.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-de1a-73ce

**Rüdiger Zymner (Wuppertal)**

### **Lyrik und Erkenntnis**

#### *Lyric and Knowledge*

This text examines various positions and opinions on the question of the relationship between lyric and knowledge. In this respect, we can, on the one hand, determine traditional positions which contend that poetry may be understood as a tool of thought or at least offer access to knowledge. On the other hand, there are positions that strongly advocate the view that knowledge depends on methodically secured insight (cognition) that cannot be realized in poetry. This article adopts Gabriel's (2013) mediating position, which assumes that there are other forms of non-propositional knowledge besides propositional knowledge, such as 'knowing-what-it-is-like' and others. Following the definition of lyric by Zymner (2009), the focus is then set on the issue of how lyric may convey nonpropositional knowledge. An analysis of a poem by Herta Müller will provide an example for an imparting of lyrical knowledge by showing (,Aufweisen').

*Keywords: knowledge, lyric, propositional, nonpropositional, Herta Müller*

#### I.

Ob Lyrik überhaupt eine Erkenntnisfunktion hat und, wenn ja, worauf eine solche Erkenntnisfunktion beruhen könnte, ist nicht ohne weiteres klar und im Grunde umstritten. Zahlreiche Hinweise von Dichtern selbst, von Ästhetikern, Literaturwissenschaftlern und auch von Philosophen bestärken immerhin zunächst einmal die Intuition, dass Dichtung bzw. Literatur im Allgemeinen und Lyrik im Besonderen eine Erkenntnisfunktion zugesprochen werden kann. So hat man beispielsweise wiederholt mit Blick auf einige Fragmente der Vorsokratiker – Heraklit, Parmenides und Empedokles – von poetisierter Philosophie oder philosophischer Poesie geredet. Der Komparatist George Steiner hält in seinem Buch "The

Poetry of Thought” von 2010 in diesem Sinne fest, dass die vorsokratische Philosophie aus einem „metaphorischen Magma“ hervorgebrochen zu sein scheine:

Hatte ein Reisender in Argos die Schafhirten auf den steinigen Hügeln erst einmal als ‚Hirten des Windes‘ gesehen, ein Seemann aus Piräus gespürt, daß sein Kiel ‚die Meere durchpflügt‘, war der Weg frei für Platon und Immanuel Kant,

so Steiner, und weiter:

Alles begann mit Dichtung und hat sich nie sehr weit davon entfernt.<sup>1</sup>

Nicht ohne Grund auch – oder besser: nicht ohne eine bestimmte Absicht stellt Steiner seinem Buch ein Motto voran, das er Alains Kommentar zu Paul Valérys Langgedicht « La jeune Parque » (1953) entnimmt, es lautet: « Toute pensée commence par un poème » – jeder Gedanke / alles Denken beginnt mit einem Gedicht.

Weiter könnte man – unter anderem – natürlich auch auf die Dichtungen Dantes und besonders auf seine “Divina comedia” hinweisen. Vor allem Ernst Robert Curtius hat in seiner Monographie „Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter“ gezeigt, dass Dante „für seine Poesie die Erkenntnisfunktion in Anspruch“ genommen habe, „welche die Scholastik der Dichtung bestritt“.<sup>2</sup> In seinem Brief an den Veroneser Cangrande I. della Scala (um 1319 verfasst), der als Widmungs- und Begleitschreiben bei der Überreichung des “Paradiso” beigefügt war, führt Dante unter anderem aus, dass es sich bei seinem Werk um ein Lehrwerk („doctrinale opus“) handele:

Die Form oder Art des Traktierens besteht in Poesie, Fiktion, Beschreibung, Ausschweifung, Metaphorik, aber zugleich auch in Definition, Einteilung, Beweis, Widerlegung, Anführung von Beispielen: „forma sive modus tractandi est poeticus, fictivus, descriptivus, digressivus, transumptivus, et cum hoc diffinitivus, divisivus, robativus, improbativus, et exemplorum positivus“.<sup>3</sup>

In genau jenem „et cum hoc“ aber, so Curtius, sei der Anspruch einer Erkenntnisfunktion bei Dante zu sehen.

Und nicht nur Dantes “Divina comedia” hat man als einen Ort der Erkenntnisfindung oder Erkenntnisvermittlung bezeichnen können, als einen Ort, in dem Philosophie statthabe, sondern Autoren wie George Santayana in seinem Buch “Three Philosophical Poets”<sup>4</sup> nennen in diesem Zusammenhang – man möchte beinahe sagen: selbstverständlich – zum Beleg beispielsweise „De rerum natura“, das Lehrgedicht des Lukrez, oder auch Goethes Drama oder Dramenkomplex, die „Faust“-Dichtung.

---

<sup>1</sup> Steiner (2011: 38).

<sup>2</sup> Curtius (1948/1993: 232).

<sup>3</sup> Ders., 229.

<sup>4</sup> Santayana (1910).

Sogar mit Blick auf die Sprachzeichengebilde der Konkreten Poesie, die ja in der Regel aufgrund fehlender metrischer und fehlender syntaktischer Regulierungen weder als Verstexte noch überhaupt als Texte anzusprechen sind und zu deren verstehensrelevanten Charakteristika die informative Gestaltung der Schriftbildfläche mit Schriftzeichen in sogenannten Konstellationen gehört, postuliert etwa Eugen Gomringer, dass es sich hierbei allemal um ‚Denkgegenstände‘, um „abstrakt-gedankliche [...] werkzeuge“<sup>5</sup> handle, deren Funktion eben darin zu bestehen scheint, Erkenntnis oder Erkenntnisse herbeizuführen.

Und noch der Dichter Franz Josef Czernin, um ein letztes, vergleichsweise randständiges Beispiel aus der westeuropäischen oder nordatlantischen Semiosphäre zu nennen, argumentiert mit Blick auf „Poesie und Poetik Paul Wührs“ in seinem Büchlein mit dem aufschlussreichen Titel „Dichtung als Erkenntnis“ in gleichem Sinn. Wührs Gedichte zeigten in besonderer Weise, dass „das Gedicht eine Form des Denkens sei und – diese Verbindung ist keineswegs selbstverständlich – zugleich eine Form von Erkenntnis“.<sup>6</sup>

Wenn wir von hieraus nach Ostasien blicken – um wenigstens ein Beispiel außerhalb einer europäischen Dichtungskultur zu nennen –, könnte man etwa auf den Song-zeitlichen Dichter Su Shi (Su Dongpo, 1037-1101) verweisen, der unter anderem eine ganze Reihe von Gedichten hinterlassen hat, in deren Zentrum die Frage nach Bedingungen und Möglichkeiten einer kategorial belastbaren Weltwahrnehmung und ihrer Vermittlung in der Dichtung als geradezu erkenntnistheoretisches Bezugsproblem greifbar wird.

Von dem zentralen Problem ausgehend, bildet sich bei Su Shi/Su Dongpo so etwas wie eine (daoistisch und buddhistisch inspirierte) Ästhetik des ‚intuitiven Innewerdens‘ des oder eines sozusagen wesentlichen oder eigentlichen Musters bzw. der oder einer Regel, welches bzw. welche gleichsam hinter der Oberfläche der Dinge ist. Das intuitive Erfassen des ‚Musters‘ durch eine Art von Verschmelzung von Subjekt und Objekt steht hier im Mittelpunkt, die Vermittlung dieses ‚Musters‘ (und nicht der Dinge oder Sachverhalte selbst) wäre demnach die eigentliche Aufgabe des Dichters oder Künstlers.<sup>7</sup> Su Dongpo führt an einer berühmten Stelle aus:

Die Dinge haben sicherlich ihr bestimmtes ‚inhärentes Muster‘ (‘li‘). Die Schwierigkeit, dieses zu vermitteln, besteht darin, daß man dieses Muster nicht erkennt; und wenn man es erkennt, dann liegt die Schwierigkeit darin, ihm durch den Mund oder durch die Hand Ausdruck zu verleihen. Doch das, was man Literatur (wen) nennt, bedeutet, dies zu vermitteln, und nichts anderes.<sup>8</sup>

---

<sup>5</sup> Gomringer (2000: 18).

<sup>6</sup> Czernin (1999: 21). Siehe hierzu auch Zymner (im Druck).

<sup>7</sup> Siehe hierzu auch Xiyan (2003).

<sup>8</sup> Zitiert nach Pohl (2007: 234).

## II.

Die von vielen Seiten formulierte, auf vielen Seiten erkennbare Intuition, dass Dichtung eine Erkenntnisfunktion habe oder haben könne, ist allerdings praktisch von den Anfängen des Nachdenkens über den Zusammenhang von Dichtung und Erkenntnis immer wieder und teilweise scharf zurückgewiesen worden.

Eine starke Variante dieser Position verbindet „Erkenntnis“ stets und exklusiv mit den begrifflich geklärten und methodisch gesicherten Propositionen der Wissenschaft und auch der Philosophie und schließt Dichtung und Literatur als irgendwie nichtbegriffliche und nichtpropositionale Medien der Informationsspeicherung von jeder Erkenntnisfunktion aus. Diese Position ist im letzten Jahrhundert unter anderem von Harald Fricke vertreten worden. Seine literaturtheoretischen Thesen zum Verhältnis von Dichtung und Reflexion lauten unmissverständlich:

Es gibt keine ‚nicht-propositionale Erkenntnis‘, wohl aber nicht-propositionales ‚Lernen‘.

Die literarische Form kann deshalb keinen Beitrag zur Argumentation und damit zur philosophischen Theorie eines Textes leisten.

Die literarische Form kann aber den Leser stärker ins Philosophieren hineinziehen als jeder argumentierende philosophische Text.

Poetische Elemente und Strukturen sind notwendig, aber nicht hinreichend für das Erzielen solcher nicht-propositionaler Lerneffekte.

Jede propositionale philosophische Erkenntnis (und nur diese!) lässt sich äquivalent in einen anderen Wortlaut und eine andere Verfahrensstruktur transformieren.

Es kann somit [beispielsweise] keine ‚philosophischen Aphorismen‘ [oder entsprechend auch keine ‚philosophische Lyrik‘] geben, sondern nur literarische Aphorismen [oder auch literarische Lyrik] zu philosophischen Themen.

Solche [literarischen Formen] von philosophischen Köpfen provozieren das ‚Symphilosophiein‘ des Lesers; ihre Anregungskraft ist deshalb stärker und dauerhafter als bei argumentierenden philosophischen Texten.<sup>9</sup>

Fricke bestreitet alles in allem, dass man ‚poetisch philosophieren‘ könne und bestreitet, dass Dichtung oder Literatur eine Erkenntnisfunktion haben können, weil es sich bei ‚dem Poetischen‘ an ‚der Literatur‘ stets um ‚nicht-propositionale‘ und zudem ‚unübersetzbare‘ Äußerungen handele. Demgegenüber kennt Fricke so etwas wie ‚nicht-propositionales Lernen‘, und poetische Formen seien geeignet, dieses ‚nicht-propositionale Lernen‘ zu beeinflussen. Es könne schließlich anhand der Thematisierungen von Philosophie in literarischen Texten erfolgen.

Die Thesen-Form der – im Übrigen nicht weiter erläuterten oder argumentativ gestützten Behauptungen Frickes – erleichtert es, unter allen plausiblen Aspekten doch auch ihre problematischen oder diskutablen Punkte zu identifizieren. Sie bestehen – um hier nur ein paar zentrale Aspekte anzusprechen – in der Un-

<sup>9</sup> Fricke (1990: 26f.).

klarheit und jedenfalls an dieser Stelle nicht erfolgenden Aufklärung darüber, was denn eigentlich ‚Lernen‘ und ‚philosophisches Lernen‘ sein sollen und wie man sich das genau vorzustellen hat, dass ein Leser in ein solches ‚Lernen‘ „hineingezogen“ werden könne. Ebenso unklar ist, ob und inwiefern man die durch das Lesen eines ‚philosophischen‘ Textes oder eines Textes mit ‚philosophischem Inhalt‘ ausgelösten kognitiven Vorgänge als ‚Symphilosophiein‘ oder Eintritt in ein ‚Symphilosophiein‘ bezeichnen können sollte. ‚Philosophiert‘ ein Leser etwa schon gemeinsam mit einem Autor, wenn er sich lediglich mit den wie auch immer als ‚philosophisch‘ zu bezeichnenden Druckerschwärzungskonfigurationen eines Buches befasst? In Fricke's Thesen scheinen mir mindestens die rezeptionsphysiologischen und rezeptionspsychologischen Voraussetzungen und Vorgänge beim Lesen eines Textes ebenso unklar zu bleiben wie die Beziehungen zwischen einem Autor, seinem Text und dessen Leser, zu denen unter anderem gehört, dass Autor und Leser in der Regel eben nicht mithilfe eines Textes miteinander kommunizieren. Es ist außerdem auch möglich, dass ein Buch und ein Kopf zusammenstoßen und es lediglich hohl anstatt irgendwie ‚symphilosophierend‘ klingt. Das kann am Buch liegen, am ‚lesenden Kopf‘ oder vielleicht auch schon am Autor des Buches. Aber weshalb eigentlich müssen als ‚philosophisch‘ zu bezeichnende literarische Texte nach Fricke unbedingt auch von „philosophischen Köpfen“ stammen? Könnte es nicht auch sein, dass jemand gewissermaßen ‚über seinem eigenen Niveau‘ philosophische, erkenntnisrelevante Texte schreibt?

Weiter erscheint es problematisch, nur im Fall von wissenschaftlich normgerecht formulierten Texten von der Vermittlung von Erkenntnis sprechen zu wollen und sogar Erkenntnis und Formulierung oder Darstellung von Erkenntnis ineinsfallen zu lassen. Wie bereits bei Fricke's Abweichungstheorie der Literatur, mit der er in seinem Buch „Norm und Abweichung“<sup>10</sup> ausdrücklich nicht beansprucht, zu klären, was Literatur, sondern lediglich, was das Poetische sei, besteht hier das Problem, überhaupt bestimmen oder sagen zu können, was denn eine normgerechte Formulierung sei, in welchen historischen und in welchen pragmatischen und sozialen Kontexten man von einer normgerechten Formulierung sprechen kann und – gesetzt, wir könnten solche normgerechten Formulierungen als normgerecht bestimmen – ob jede Abweichung von dieser Norm (also etwa auch Irrtümer, Fehler, Idiosynkrasien und Manierismen etc., wie wir sie ja bekanntermaßen in der Syntax Adornos ebenso wie im Stil Heideggers antreffen) den Text von der möglichen Erkenntnisfunktion ausschließen kann.

Die gravierendste Vereinfachung oder Schematisierung in Fricke's Thesen besteht allerdings in der exklusiven Beschränkung dessen, was er als Erkenntnis bezeichnet, nämlich auf wissenschaftliche, normgerechte Propositionen. Es handelt sich auch hierbei mehr um eine Setzung als um eine argumentativ begründete Entscheidung. Akzeptiert man sie allerdings, so erscheint es von vornherein ausgeschlossen, dass Lyrik und Erkenntnis etwas miteinander zu tun haben

---

<sup>10</sup> Fricke (1981).

könnten, dass man Lyrik eine Erkenntnisfunktion zusprechen könnte – was alle eingangs referierten auktorialen und wissenschaftlichen Intuitionen als Verirrungen erscheinen lassen würde.

Ich glaube dagegen, dass die referierten Intuitionen einen richtigen Sachverhalt umkreisen, ohne ihn allerdings wirklich schon zu treffen und beispielsweise empirisch triftig zu erklären, wie genau die Erkenntnisfunktion von Literatur im Allgemeinen und Lyrik im Besonderen gefasst werden kann.

### III.

Auch in Auseinandersetzung mit den gewissermaßen scholastischen Positionen Fricke hat Gottfried Gabriel genau dies in mehreren Publikationen versucht. Dabei argumentiert er vor allem „für eine Erweiterung des Erkenntnisbegriffs über den Begriff der propositionalen Erkenntnis hinaus“ und gegen eine einseitige „Orientierung der Philosophie an der Wahrheit im Sinne der Aussagenwahrheit.“ Worauf es ankomme, sei eine Erweiterung des Erkenntnisbegriffs im Sinne einer größeren Vielfalt, einer Unterscheidung verschiedener Erkenntnisweisen.<sup>11</sup> Anhand zahlreicher Beispiele aus Philosophie und Literatur, von den Pyrrhonikern bis zu Wittgenstein, von Augustinus über Montaigne bis zu Kierkegaard und Adorno versucht Gabriel zu zeigen, dass nicht nur die Wissenschaft, sondern auch Kunst Erkenntnis vermitteln könne – und die Philosophie stehe von Anfang zwischen beiden. Insofern habe sie Teil an der propositionalen Erkenntnis der Wissenschaft und an der nichtpropositionalen Erkenntnis der Kunst.

Nicht-propositionalen Formen der Erkenntnisvermittlung bestehen nach Gabriel allgemein in mitteilenden und vor allem in aufweisenden statt beweisenden Verfahren – wie man sie in skeptischen Zitaten bei Montaigne und Bayle finden kann, in Adornos parataktischen Essays, in der Indirektheit und Uneigentlichkeit der Mitteilungen Kierkegaards oder auch in den kontemplativen Untersuchungen Schopenhauers oder Wittgensteins.

Eine nichtpropositionale Form des Wissens-aus-Literatur besteht nach Gabriel insbesondere in der „Erkenntnis, wie es ist, sich in-der-und-der Situation, Gefühlslage oder Stimmung zu befinden bzw. die-und-die Einstellung oder Sichtweise einzunehmen.“ Dieses ‚Wissen-wie-es-ist‘ (“knowing what it is like”) ist dabei eine von mehreren Typen nichtpropositionalen Wissens-aus-Literatur, neben dem in der Analytischen Philosophie außerdem der Typus ‚Wissen-durch-Kennenlernen oder Bekanntschaft‘ (“knowledge by acquaintance”) und der Typus des ‚Wissen-wie‘ (“knowing how”) diskutiert und dem propositionalen Typus des ‚Wissen-dass‘ (“knowing that”) gegenübergestellt werden.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Gabriel (1990: 1); siehe auch schon Gabriel (1983), (1991) sowie (2010) und (2013).

<sup>12</sup> Siehe hierzu Bieri (1994: 15-25).

Am Beispiel von Peter Handkes *poème trouvé* „Die Aufstellung des 1. FC Nürnberg vom 27.1.1968“<sup>13</sup> gelangt Gabriel im Hinblick auf literarische oder dichterische Sprachzeichengebilde im Allgemeinen und mit Blick auf das, was er als ‚ästhetische Erkenntnis‘ bezeichnet, zu der Behauptung, dass eine ästhetische (‚Erkenntnis-)Funktion so zu bestimmen sei, dass hier eben die (von Gabriel kantisch so genannte) „reflektierende Urteilskraft durch die Richtungsänderung des Bedeutens in Gang gebracht“ werde. Der ästhetische Wert, der dann freilich nicht einfach mit Schönheit oder einem anderen ‚Gefallenswert‘ gleichzusetzen wäre, sondern eine besondere Art des Erkenntniswertes ausmachen würde, bestünde dann darin, dass die reflektierende Urteilskraft in Gang oder hier vielleicht besser ‚in Schwung gehalten‘ wird, so Gabriel:

Die Bestimmung, daß die reflektierende Urteilskraft durch die Richtungsänderung des Bedeutens in Gang gebracht wird, enthält zwei Momente, die Richtungsänderung des Bedeutens und die Tätigkeit der reflektierenden Urteilskraft. Die Richtungsänderung alleine genügt nicht zur Bestimmung der ästhetischen Funktion; denn sonst müßte sie bereits jedem Beispiel zugebilligt werden. Diese Ausweitung wird durch das zweite Moment ausgeschlossen, da ein Beispiel für etwas zu geben, die subsumierende und nicht die reflektierende Urteilskraft bemüht. Es genügt aber auch nicht die reflektierende Urteilskraft alleine, sonst hätte im Sinne des Satzes ‚individuum est ineffabile‘ (das Individuum ist unsagbar) jedes Individuum eine ästhetische Funktion und sogar einen ästhetischen Wert, insofern es begrifflich nicht ausschöpfbar ist.<sup>14</sup>

Eine Sicht der Dinge, in der jedes Individuum und überhaupt jedes Einzelne bereits ein Besonderes und insofern nicht nur unausschöpfbar, sondern auch bedeutsam sei, lasse sich am besten als „kontemplative Weltauffassung“ im Unterschied zur natürlichen und zur wissenschaftlichen Weltauffassung bezeichnen. Man finde sie bei so unterschiedlichen Autoren wie Platon, Goethe, Schopenhauer und Wittgenstein – bei ihnen geht es demnach zumindest auch um ästhetische Erkenntnis als eine sich zur wissenschaftlichen Erkenntnis komplementär verhaltende Form in einem plural angelegten Spektrum der Formen der Erkenntnis – ästhetische Erkenntnis, die im Modus des Aufweisens hervortreten kann.

Gabriel macht meines Erachtens zu Recht darauf aufmerksam, dass man mehrere Arten begründeten Wissens eines Sachverhaltes und mehrere Typen nichtpropositionalen ‚Wissens-aus-Literatur‘ voneinander unterscheiden kann, nicht allein die diskursive Erkenntnis der Wissenschaft, sondern auch die intuitive, evidente oder eben ästhetische Erkenntnis der Kunst – und, so kann man schließen, näherhin auch der Lyrik. Gabriel macht außerdem darauf aufmerksam, dass Erkenntnis bzw. Wissen etwas ist, das man einem Subjekt zusprechen kann – es sind immer eine oder mehrere Personen, die ein bestimmtes Wissen haben. Bei den Texten in Wissenschaft und Literatur hingegen, die – sei es propositional behauptend und

<sup>13</sup> Handke (1969: 59).

<sup>14</sup> Gabriel (1991: 17).

beweisend, sei es aufweisend – Erkenntnis vermitteln bzw. ‚Wissen-aus-Literatur‘ erzeugen, handelt es sich demgegenüber lediglich um schriftliche Mitteilungen, in denen Erkenntnis extrasomatisch fixiert und formatiert bzw. durch die Erkenntnis bei einem oder mehreren Lesern provoziert oder hervorgerufen werden kann. Der wie auch immer literarische Schrifttext ist jedenfalls nicht selbst Erkenntnis im Sinne wie auch immer begründeten Wissens, sondern nur deren extrasomatische äußere Formatierung, die ihrer Sprachgestalt nach unter anderem propositional-behauptend oder nicht-propositional-aufweisend ausfallen kann.

#### IV.

Ich möchte nun Gabriels Argumentation weiter folgen und in Übereinstimmung mit den eingangs referierten Hinweisen und Intuitionen daran festhalten, dass wenigstens manche Lyrik eine ‚Erkenntnisfunktion‘ habe. Die Bedingungen der Möglichkeit, Lyrik eine ‚Erkenntnisfunktion‘ zuzuweisen, müssen allerdings noch etwas genauer reflektiert und bestimmt werden, denn die Ausführungen zu diesem Punkt bleiben besonders mit Blick auf die lyrikologische Theoriebildung doch recht allgemein oder sogar vage.

Zu diesem Zweck möchte ich zunächst etwas genauer verdeutlichen, worum es hier geht, wenn wir über Erkenntnis als ‚Wissen-aus-Literatur‘ und näherhin ‚Wissen-aus-Lyrik‘ sprechen wollen und wir unter Wissen der Einfachheit halber vielleicht zunächst lediglich und sehr allgemein eine ‚gerechtfertigte oder begründete Überzeugung‘ verstehen.

Der Ausdruck ‚Wissen-aus-Lyrik‘ zielt nämlich einerseits auf Zusammenhänge, in denen Lyrik für die Erkenntnisfindung eine Rolle spielt, und andererseits auf Zusammenhänge, in denen Lyrik für die Rechtfertigung von Erkenntnis eine Rolle spielen kann. Wiewohl literaturtheoretisch vielleicht sogar interessanter, geht es mir aber nicht um den zweiten Fall, sondern um die Rolle der Lyrik bei der Erkenntnisfindung. Diese Problemstellung ist auch abzugrenzen von der Frage nach dem ‚Wissen-in-Lyrik‘ –: dass Lyrik alles explizit thematisieren kann und allgemeines, sozial geteiltes und irgendwie gerechtfertigtes Wissen in besonderer Formatierung fixieren kann, zeigen vielleicht am besten lehrhafte Formen der Lyrik. Dieser Punkt soll hier als ein eigentlich unstrittiger Relationstyp der Verbindung von ‚Lyrik und Erkenntnis‘ nicht weiter diskutiert werden.<sup>15</sup>

Was schließlich das Stichwort ‚Lyrik‘ betrifft, so gibt es eine Reihe von systematischen Möglichkeiten der Bestimmung ebenso wie es historische Bestimmungen gibt, die im deutschen Sprachraum Ende des 18. Jahrhunderts einsetzen, in anderen Sprachräumen (wie namentlich dem englischen und dem italienischen) jedoch schon seit der Frühen Neuzeit anzutreffen sind. Literaturwissenschaftlich

---

<sup>15</sup> Siehe hierzu aber besonders die grundlegenden Ausführungen in Gittel (2013: 273-425); siehe auch Zymner (2013) sowie Zymner (1996).

haben Versuche, ‚Lyrik‘ jeweils mit jenen historischen Begriffen zu bestimmen, zu mindestens ebenso großen Problemen geführt wie die verschiedenen, jeweils an bestimmten historisch und kulturell fokussierten Typen von Lyrik orientierten Versuche, einen literaturwissenschaftlichen Lyrikbegriff zu entwickeln.

Die unterschiedlichen Probleme, die bei bloßen Rückgriffen auf die okzidentale Begriffsgeschichte und auch bei neueren literaturwissenschaftlichen Begriffsbildungen deutlich werden (insbesondere dann, wenn man sich beispielsweise auch mit einem anthropologisch-ethnographischen und einem globalgeschichtlichen Interesse mit Lyrik befasst), führen zu der Überlegung, ‚Lyrik‘ als eine metatheoretische Sammelkategorie zu rekonstruieren, die insbesondere zahlreiche okzidentale Konzepte (wie vor allem die Bindung der Lyrik an die Konzepte Literatur und Kunst) relativiert.

Ich habe dies in einer Objekttheorie der Lyrik<sup>16</sup> versucht und vorgeschlagen, unter ‚Lyrik‘ Folgendes zu fassen:

- (1) Vokal-auditive [einzelne] Redezeichen, [komplexere] Redezeichengebilde oder [grammatisch organisierte] Rede  
oder
- (2) skriptural-visuelle [einzelne] Schriftzeichen, [komplexere] Schriftzeichengebilde oder [grammatisch organisierte] Texte,
- (3) deren Attraktoren [d.h.: aufmerksamkeitsfordernde ‚Stützpunkte‘] Sprache [i.S.v. *faculté de langage*] (a) als Medium der Sinngenerierung anzeigen und (b) ästhetische Evidenz konstituieren. Lyrik kann
- (4) fiktional oder faktual sein, und Lyrik kann
- (5) dem Sozial- und Symbolsystem Literatur zugerechnet werden oder auch nicht.

Dies bringe ich auf die zusammenfassende Lyrik-Definition, nach der Lyrik eine „Repräsentation [das meint: Träger der Information / physikalischer Träger] von Sprache als generisches Display sprachlicher Medialität und Katalysator ästhetischer Evidenz“ sei. Damit schlage ich vor, mit dem Ausdruck ‚Lyrik‘ jene Manifestationen von Sprache zu bezeichnen, deren prägendes oder dominierendes Charakteristikum darin besteht bzw. deren poetische Verfahren, Strukturierungs- und Formatierungsoptionen und poetische Auffälligkeiten darauf abzielen, Sprache (genauer: das menschliche Sprachvermögen) als sinnbildend auszuweisen. Es handelt sich bei Lyrik immer um ‚Sprachstellung‘, um ein Sprachzeichengebilde (textuell organisiert oder nicht, metrisch reguliert oder nicht, ein ‚Ich‘ thematisierend oder nicht, einen Rezipienten adressierend oder nicht), in dessen Faktur und Verfahren primär wahrnehmbar wird, dass die menschliche Sprache ein Medium der Sinnerzeugung ist.

---

<sup>16</sup> Zymner (2009).

Diese allgemeine und metatheoretische Bestimmung möchte ich auch hier heranziehen und mich auf der Basis dieser generischen Bestimmung der Frage zuwenden, wie ‚Lyrik‘ denn genau Erkenntnis vermittelt und in welchem Sinn genau man Lyrik eine Erkenntnisfunktion zusprechen kann. Besonders interessiere ich mich im Anschluss an Gabriel für die Verfahren des Aufweisens von Erkenntnis durch Lyrik und für den Wissenstypus des “knowing how it is”. Was passiert da genau, wie kann das gehen?

## V.

Ich möchte zum Zweck der genaueren Untersuchung auf ein skriptural-visuelles Sprachzeichengebilde aus dem Bereich der ‚Lyrik von Jetzt‘, der jüngsten deutschsprachigen Lyrik zugreifen. Es handelt sich um Herta Müllers titelloser lyrisches Gedicht mit den Initialworten „Die große Melancholie“, das im „Jahrbuch der Lyrik 2017“ enthalten ist (Zitat gegenüber).<sup>17</sup> Es erscheint mir auch deshalb besonders geeignet für eine Untersuchung der Erkenntnisfunktion von Lyrik zu sein, weil nach Angabe der Herausgeber des ‚Jahrbuches‘ die hier versammelten lyrischen Gebilde unter anderem nach dem Kriterium, dass im Gedicht mehr stehen sollte, als die dazu verwendeten Wörter bezeichnen, sowie nach dem Kriterium des „Erkenntnisgewinns“ ausgesucht worden seien.<sup>18</sup>

„Die großen Melancholie“ ist eine der auch gelegentlich als Gedichtbilder bezeichneten Collagen Herta Müllers – Lyrik gewissermaßen auf dem medialen Sprung in die bildende Kunst.<sup>19</sup> Die verstehensrelevante Formatierung des Sprachzeichengebildes betrifft jedenfalls alle drei spätestens seit der Lyrik Mallarmés oder auch Apollinaires relevanten Schichten der Lyrik – nicht allein das Wie der Faktur (1) und das explizit gegebene oder auch durch die Faktur signalisierte Was der Information (2), sondern ebenso (3) die Schriftbildfläche: Faktur der Sprachzeichen, Information der Sprachzeichen und Gestaltung der Sprachzeichen auf einer Schriftbildfläche greifen hier also ineinander. Die Typen der Information, die durch dieses Sprachzeichengebilde gegeben werden, sind hauptsächlich physikalische, phänomenale und semantische Informationen.

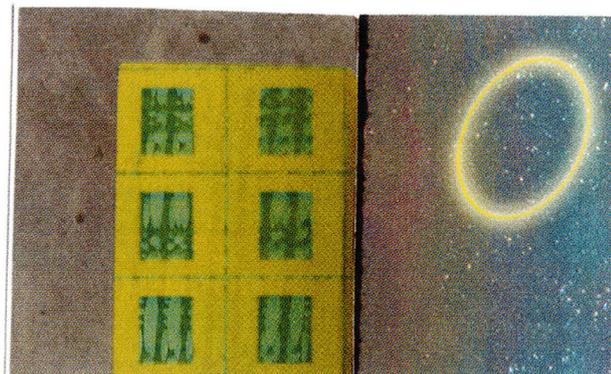
Im Hinblick auf die generische Faktur handelt es sich auf den ersten Blick um ein Prosagedicht, das Sprachzeichengebilde weist keine typographische Gliederung nach Verszeilen oder ein konventionelles typographisches Dispositiv von Verstexten auf, sondern füllt die Schriftbildfläche rechts und links Zeile für Zeile bündig aus. Besonders auffällige und aufmerksamkeitsbindende Attraktoren des

<sup>17</sup> Müller: „Die große Melancholie“; vgl. Buchwald / Sandig (Hg., 2017: 19).

<sup>18</sup> Buchwald / Sandig (Hg., 2017: 216), vgl. auch Müller (2019: o.S. [30]).

<sup>19</sup> Siehe hierzu Dunker (2017).

**DIE** große **Melancholie**  
 ist wie **EIN** Kirschkern aus  
 Blei **DIE** mittlere **WIE**  
**EIN** trinkendes **TIER** die  
 Kleine wächst wie **EIN**  
 Gebäude in **MIR**



Herta Müller: „Die große Melancholie“. In: Christoph Buchwald / Ulrike Almut Sandig (Hg.): Jahrbuch der Lyrik 2017. Frankfurt a.M. 2017. 196.

lyrischen Sprachzeichengebilde sind bei einem ersten Sehen die markierte Distinktheit der jeweils rechteckigen Papierstreifen, die sich als lediglich auf einen postkartengroßen Karton aufgeklebte Stücke Papier ein wenig von der grundlegenden Fläche abheben und hier an den jeweils links erkennbaren Schattierungen anzeigen, dass es sich bei dieser Collage im Prinzip um ein dreidimensionales Artefakt handelt. In zwei Fällen sind die Papierstreifenfelder jeweils erkennbar aus ursprünglich getrennten Papierstücken zusammengesetzt – nämlich im Fall des Wortbildes von „Blei“ und anscheinend auch im Fall von „trinkendes“. Diese Zusammenfügungen von einzelnen Wortbildern deuten darauf hin, dass Herta Müller nicht einfach vorgefundenes Material quasi-aleatorisch verarbeitet hat, sondern dass wir es insgesamt doch mit einer intentionalen Gestaltung des Artefaktes zu tun bekommen.

Die Distinktheit der im Übrigen jeweils parallel an einer Grundlinie ausgerichteten Papierstreifen wird außerdem durch deutliche Spalten zwischen den Streifen markiert. Hinzu treten unterschiedliche Hintergrundfarben der einzelnen Papierstreifen sowie unterschiedliche Schnitte, Größen und Farben der auf den Papierstreifen erkennbaren Wörter. So hat das erste Wort „DIE“ die Faktur von drei weißen Majuskeln einer mit Serifen versehenen Antiqua-Schrift vor schimmernd blauem Hintergrund, während das zweite Wort „große“ in serifenlosen, schwarzfarbigen Kleinbuchstaben einer Groteskschrift vor einem schmutzig cremeweißen Hintergrund erscheint und das dritte Wort einen weißfarbigen Groß- und mehrere weißfarbige Kleinbuchstaben einer mit Serifen versehenen Antiquaschrift vor hellgrünem Hintergrund miteinander verbindet. Insgesamt halten sich die Farbhintergründe in einem hellen Farbbereich, lediglich ein Papierstreifen, der erste in der letzten Zeile, zeigt einen schwarzen Hintergrund, vor dem in weißer serifenloser Schrift das Wort „Gebäude“ gezeitigt wird.

Schriftart, Schriftgröße, Schriftschnitt, Schriftfarbe und Hintergrundfarbe geben zu den einzelnen Wörtern bzw. zu den mit ihnen verbundenen semantischen Konzepten und grammatischen Funktionen ebenso wie zu dem Prosa Gedicht insgesamt zusätzliche Informationen, sie kommentieren gewissermaßen die einzelnen Wörter oder geben ihnen eine bestimmte ‚Färbung‘. Dies ließe sich rezeptionspsychologisch (auch gestalt- und farbpsychologisch) genauer erklären, hier genügen aber vielleicht doch die metaphorischen Umschreibungen, um zu verdeutlichen und zu plausibilisieren, was ich meine – um nicht zu sagen: um es hier aufzuweisen.

So kann man es als Kommentierung oder Färbung des Wortes „Melancholie“ auffassen, dass seine Faktur aus weißen Buchstaben vor hellgrünem Hintergrund besteht. Hier ergibt sich bei näherer Betrachtung nämlich eine Spannung zwischen dem Konzept und auch der Etymologie des Wortes (‚Melancholie‘ von gr. Μελαγχολία: ‚Schwarzgalligkeit‘) und seiner bildlichen Repräsentation, so dass man sagen könnte, dass jedenfalls die bildliche Repräsentation des Wortes nicht auch so etwas wie Melancholie exemplifiziert, sondern dem Wort und seinem Konzept als eine helle und nahezu fröhliche Verbildlichung vielmehr alle

Schwere, vielleicht auch alles Traurige nimmt. Derartige Kommentierungen und Färbungen lassen sich im Grunde für jedes einzelne der abgebildeten Wörter feststellen, hier möchte ich vielleicht nur noch auf die Wörter „große“ in der ersten, „mittlere“ in der dritten sowie „Kleine“ in der vorletzten Zeile hinweisen. Das Wort „große“ ist in konzeptkontrastierenden schwarzen Kleinbuchstaben gesetzt, das Wort „mittlere“ in konzeptkontrastierenden großen und gefetteten schwarzen Kleinbuchstaben, das Wort „Kleine“ in einer fast kindlichen Schreibschrift vor einen gelblich-weiß lasierten Hintergrund. Die Schwarzfärbung der Wörter könnte damit eine semantische Solidarität mit dem jeweils thematisierten Sachverhalt, den Arten der Melancholie, signalisieren, unterschiedliche Größen, Fettungen und Arten der Schrift außerdem die unterschiedliche Bedeutung, Wichtigkeit oder auch Stärke der jeweils thematisierten Melancholie-Art.

Dass die Farbhintergründe wie auch die Farbe des Trägers der Papierrechtecke in einem eher hellen, blassen und sogar lasierend durchschimmernden Farbbereich angesiedelt sind, findet eine Entsprechung im Bereich der Phonästhetik des Sprachzeichengebildes. Was nämlich den Vokalismus betrifft, so finden wir hier ebenso eine Dominanz eher heller, ‚spitzer‘ Vokale, keineswegs eine dunkle Vokalgrundierung, die man bei einer Thematisierung von Arten der Melancholie ja erwarten könnte. Das Thema des Sprachzeichengebildes wird also auch im Bereich der Phonästhetik sozusagen kommentiert oder gefärbt – auch dies ließe sich nun lautpsychologisch genauer erklären, auch hier mag jedoch die metaphorische Beschreibung ausreichen, um zu verdeutlichen oder zu plausibilisieren, was ich meine.

In den Bereich der Phonästhetik gehören einige weitere wichtige Attraktoren des Sprachzeichengebildes, nämlich einerseits die Alliteration in „trinkendes Tier“ und in „wächst wie“ sowie der Binnenreim, der durch die Wörter „Tier“ und „mir“ gebildet wird. An beiden phonästhetischen Gruppen ist das Wort „Tier“ beteiligt, es steht daher im Fokus der Aufmerksamkeit. Diese wichtige Position im Ablauf des Prosagedichtes wird auch durch die Bildgebung des Wortes „Tier“ verstärkt: Ihm sind die größten, auffälligsten Buchstaben des Textes vorbehalten, als einziges Wort des Textes erscheint es in unregelmäßigen handschriftlich anmutenden Großbuchstaben, als einziges Wort erscheint es in grüner Farbe (die aber mit der Hintergrundfarbe zum Wort „Melancholie“ korrespondiert).

Wenden wir uns von den Informationen der Faktur und der schriftbildlichen Formatierung, die hier noch keineswegs erschöpfend und vollständig untersucht worden sind, nun den semantischen Informationen des Schrifttextes zu, so ist zunächst einmal festzustellen, dass in drei nicht durch Interpunktion voneinander unterschiedenen Sätzen bzw. Satzäquivalenten etwas zum Stichwort „Melancholie“ mitgeteilt wird. Das Prosagedicht weist einen Adressanten auf, die Konstruktion des pragmatischen Ausgangspunktes des Formulierten im Text beschränkt sich allerdings auf das Reflexivpronomen „mir“ sowie auf eine implizite Figurencharakterisierung durch Stil und Thema des Formulierten. Ein Adressat als textpragmatischer Zielpunkt des Formulierten wird im Text nicht erkennbar.

Dem Adressanten werden in dem Prosagedicht drei metaphorische und dabei definatorische Vergleiche zum grammatischen Subjekt „Melancholie“ zugeschrieben. Das Stichwort „Melancholie“ verfügt nun über einen großen, kultur-, literatur- und kunstgeschichtlich weit zurückreichenden intertextuellen und intermedialen Hallraum, zu dem insbesondere die seit der Renaissance immer wieder thematisierte Verbindung von Künstlertum und Melancholie gehört, die Auffassung etwa, dass der Zustand oder die psychische Disposition der Melancholie eine besondere Voraussetzung für Künstlertum sei. Die Thematisierung der „Melancholie“ in einem lyrischen und in westlichen Kulturzusammenhängen der Institution der Kunst zugewiesenen Sprachzeichengebilde legt es daher nahe, den Adressanten des Sprachzeichengebildes als Hindeutung auf den Autor bzw. die Verfasserin des Sprachzeichengebildes aufzufassen und in dem Prosagedicht eine autorfaktuale Äußerung Herta Müllers zu sehen. Zudem könnte man dieses Gedicht über die Melancholie als ein metalyrisches, produktionsseitige Bedingungen von Lyrik thematisierendes Gedicht auffassen.

Das Prosagedicht besteht nun seiner verbal-stilistischen Faktur nach hauptsächlich in drei Vergleichen, in denen die allerdings nur einmal genannte „Melancholie“ jeweils das Comparandum ist. In keinem der Vergleiche wird ein *tertium comparationis* genannt, so dass es sich in allen Fällen um metaphorische, semantisch unscharf-offene und jeweils durch den Leser gewissermaßen aufzufüllende Vergleiche handelt. Durch die Formatierung in einem uneigentlichen, metaphorischen Vergleich wird die an und für sich generalisierte semantische Information von (nichtmetaphorisch verwendeten) Prädikaten nun individualisiert, Herta Müller macht also gewissermaßen aus den immer schon geprägten Wörtern durch den metaphorischen Vergleich eigene Worte, und ihr Text ermöglicht es dem Rezipienten dadurch prinzipiell, eine Bedeutung jenseits der Semantik vorgeprägter Wörter zu finden.

Es werden in den drei Vergleichen drei Arten von Melancholie voneinander unterschieden, die große, die mittlere und die kleine. Über die große Melancholie erfährt man, dass sie wie ein Kirschkern aus Blei sei. Bei der semantischen Ausfüllung des Vergleiches könnte man nun daran denken, dass dieser Typus der Melancholie als vergleichsweise klein, aber schwer – vielleicht auch als besonders giftig charakterisiert wird. Dieser Typus der Melancholie, der vielleicht auch als „groß“ bezeichnet wird, weil er sozusagen am dauerhaftesten und beständigsten ist, könnte auch als ‚druckausübend oder belastend durch sein Gewicht‘ bezeichnet werden. Zugleich wird hier allerdings auch die physikalische Information der Farbgebung des Wortbildes von „Melancholie“ relevant, durch die der ‚großen Melancholie‘ gewissermaßen die Schwere genommen wird. Der thematisierte Sachverhalt wird durch die Farbgebung des Wortbildes hier von vornherein entdramatisiert, vielleicht könnte man auch formulieren, dass es sich bei der ‚großen Melancholie‘ um eine mit einer gewissen Heiterkeit hingenommene Sache handelt.

Dies gilt dann auch für die ‚mittlere Melancholie‘, die wie ein ‚trinkendes Tier‘ sei. Bei der semantischen Ausfüllung des Vergleiches könnte man hier nun daran denken, dass es sich zwar um keinen so dauerhaften Zustand handelt, wie es die ‚große Melancholie‘ sein könnte; auch handelt es sich nicht um einen irgendwie ruhigen oder stillen Dauerzustand, sondern um einen Zustand, der mit der Heftigkeit oder Vitalität, vielleicht auch instinktgesteuerten Wildheit eines trinkenden Tieres zu vergleichen wäre, womöglich auch mit der Heftigkeit eines trinkenden Tieres, das sein Lebensmittel aufzehrt. Diese ‚mittlere Melancholie‘, die anscheinend vorübergehend, aber heftig und geradezu natürlich determiniert auftritt, erscheint nun in der Wahrnehmung als irgendwie gravierender oder stärker als die ‚große Melancholie‘. So jedenfalls könnte man die Gestaltung des Wortbildes von ‚mittlere‘ verstehen. Dass es sich um eine Wahrnehmung handelt, die dem Adressanten zuzuordnen ist (und die man womöglich der Autorin zuschreiben kann), ist die phänomenale Information des Binnenreimes Tier/mir, durch den die ‚mittlere Melancholie‘ auf den Adressanten bezogen wird. Aufgrund der Antiklimax von ‚groß‘, ‚mittel‘ und ‚klein‘ könnte man auch darauf schließen, dass es sich um Facetten einer einzigen Melancholie handelt oder um Facetten der Melancholie einer einzigen Figur oder sogar Person: Alle drei Facetten können so dem Adressanten zugeordnet werden (und womöglich auch der Autorin zugeschrieben).

Der dritte Vergleich thematisiert schließlich die ‚kleine Melancholie‘, die wie ein Gebäude in dem Adressanten wachse. Unter dem Sprachzeichengebilde ist die Abbildung eines Hauses beigelebt. Es handelt sich anscheinend um ein Haus bei Nacht, dem das Leuchten eines Himmelskörpers zur Seite steht. Hier könnte man vielleicht von einer bildlichen Exemplifikation der im Gedicht angesprochenen ‚kleinen Melancholie‘ sprechen, so sieht sie verbildlicht aus, so steht sie vielleicht im Zeichen des Saturn.

Hier wäre nun eine ganze Reihe von physikalischen, phänomenalen und semantischen Informationen miteinander koordinierbar und in ein Verstehen des gesamten lyrischen Sprachzeichengebildes zu überführen. Ich will allerdings vereinfachend lediglich den Vergleich semantisch ausfüllen. So könnte man in diesem Fall insbesondere daran denken, dass es sich bei einem Gebäude (im Unterschied zu einem Kirschkerne und einem Tier) um nichts handelt, was irgendwie der Natur angehört, sondern um ein Artefakt. Das metaphorisch sogenannte Wachsen eines Gebäudes muss man sich doch wohl als einen quasivital-kontinuierlichen, aber doch auch intentionalen und systematisch betriebenen Vorgang vorstellen: Mauer um Mauer, Zimmer um Zimmer, Etage um Etage eines Gebäudes werden gebaut, wenn ein Gebäude ‚wächst‘. Wenn nun die Melancholie in dem Adressanten wie ein Gebäude wächst, könnte es sich auch hier um einen kontinuierlichen, intentionalen und irgendwie systematisch betriebenen Vorgang handeln. Im Fall der ‚kleinen Melancholie‘ wird die Melancholie also irgendwie systematisch betrieben oder systematisch und intentional genutzt oder ausgenutzt. Heranziehen könnte man hierbei zudem die

Information, die durch die systematisch und intentional aneinandergereihten Wortbilder gegeben wird, insofern, als die Collage selbst in ihrer Abfolge von geklebten Papiermodulen eine architektonische Struktur aufweist und mit seiner Andeutung von Dreidimensionalität selbst als gebäudeanaloges Gebilde bezeichnet werden könnte. Dadurch aber, durch diese Form von selbstbezüglicher Verkörperung, so könnte man weiter schließen, wird hier signalisiert, dass es sich bei der ‚kleinen Melancholie‘ um die Melancholie des Lyrikers bzw. der Lyrikerin handelt. Es werden in dem Gedicht zwar sozusagen natürliche und mehr oder weniger gravierende Facetten der Melancholie aufgewiesen, es wird aber auch verdeutlicht, dass diese Melancholie eine Grundlage oder Voraussetzung der Lyrik Herta Müllers ist.

Dabei wird über die physikalischen, phänomenalen und semantischen Informationen des lyrischen Sprachzeichengebildes auch verdeutlicht, wie es ist, in dieser Weise melancholisch zu sein – nämlich insgesamt zwar irgendwie schwer, aber dabei doch auch zuversichtlich oder gar heiter produktiv.

Es handelt sich hier um Verkürzungen, man könnte und müsste auf Müllers Sprachzeichengebilde noch erheblich genauer und differenzierter eingehen. Wichtig ist hierbei aber, dass von dem, was wir nun über die Melancholie und die Melancholie bei Herta Müller wissen, nichts ausdrücklich formuliert wird. Es handelt sich um ein ‚Wissen-wie-es-ist‘ und sogar um ein ‚Wissen-dass‘, das durch das lyrische Sprachzeichengebilde evident wird, es wird durch das Sprachzeichengebilde im Modus des nichtpropositionalen Aufweisens vermittelt. Dabei handelt es sich allemal um ein Wissen, das keiner strengen epistemischen Rechtfertigung im Sinne einer Überprüfung von Wahrheit oder Falschheit zugänglich wäre, sondern lediglich einer Einschätzung seiner hermeneutischen Plausibilität. Nicht die kontradiktorischen Beurteilungen ‚wahr‘ und ‚falsch‘ können über die Güte des über die Verfahren des Aufweisens aus Lyrik erzeugten Wissens entscheiden, sondern die polar-konträren Bewertungen ‚plausibel‘ und ‚nicht-plausibel‘.

Lyrik und Erkenntnis, so können wir uns am Beispiel des Gedichtes von Herta Müller verdeutlichen, scheinen jedenfalls eine komplizierte, von Indirektheit und Umwegigkeit gekennzeichnete Beziehung eingehen zu können, die aber gerade deshalb als überaus produktiv und im eigentlichen Sinn des Wortes kreativ zu bezeichnen ist. Lyrik bietet die Möglichkeit zu einer neuen und bei jedem neuen Sehen, Lesen und Verstehen immer wieder neuen, in aller Unschärfe aber wundersamer Weise doch auch genauen Weltauffassung und damit sogar zu einer neuen, genauen, kreativen – und vielleicht kann man sogar so weit gehen zu sagen: intuitiven Welterschließung.

## Literatur

- Bieri, P. (Hg.; <sup>3</sup>1994): Analytische Philosophie der Erkenntnis. Weinheim.
- Buchwald, C. / Sandig, U. A. (Hg.; 2017): Jahrbuch der Lyrik 2017. Frankfurt a.M.
- Curtius, E. R. (<sup>11</sup>1993): Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter (1948). Tübingen.
- Czernin, F. J. (1999): Dichtung als Erkenntnis. Zur Poesie und Poetik Paul Wührs. Graz.
- Dunker, A. (2017): Collagen. In: Eke, N. O. (Hg.): Herta Müller-Handbuch. Stuttgart. 71-78.
- Fricke, H. (1981): Norm und Abweichung. Eine Philosophie der Literatur. München.
- Fricke, H. (1990): Kann man poetisch philosophieren? Literaturtheoretische Thesen zum Verhältnis von Dichtung und Reflexion am Beispiel philosophischer Aphoristiker. In: Gabriel, G. / Schildknecht, Ch. (Hg.): Literarische Formen der Philosophie. Stuttgart. 26-39.
- Gabriel, G. (1983): Über Bedeutung in der Literatur. In: Allgemeine Zeitschrift für Philosophie 8 (2). 7-21.
- Gabriel, G. (1990): Literarische Form und nicht-propositionale Erkenntnis in der Philosophie. In: Gabriel, G. / Schildknecht, Ch. (Hg.): Literarische Formen der Philosophie. Stuttgart. 1-25.
- Gabriel, G. (1991): Zwischen Logik und Literatur. Erkenntnisformen von Dichtung, Philosophie und Wissenschaft. Stuttgart.
- Gabriel, G. (2010): Der Erkenntniswert der Literatur. In: Löck, A. / Urbich, J. (Hg.): Der Begriff der Literatur. Transdisziplinäre Perspektiven. Berlin. 247-261.
- Gabriel, G. (2013): Logik und Rhetorik der Erkenntnis. Zum Verhältnis von wissenschaftlicher und ästhetischer Weltauffassung. Zweite, durchgesehene Aufl. Münster.
- Gittel, B. (2013): Lebendige Erkenntnis und ihre literarische Kommunikation. Robert Musil im Kontext der Lebensphilosophie. Münster.
- Gomringer, E. (2000): vom vers zur konstellation. zweck und form einer neuen dichtung. In: Ders.: theorie der konkreten poesie. Gesamtwerk Bd. 2, Wien. 12-18.
- Handke, P. (1969): Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt. Frankfurt a.M.
- Müller, H. (2019): Im Heimweh ist ein blauer Saal. München.
- Pohl, K.-H. (2007): Ästhetik und Literaturtheorie in China. Von der Tradition bis zur Moderne. München.
- Santayana, G. (1910): Three Philosophical Poets. Lucretius, Dante, Goethe. Cambridge, Mass.
- Steiner, G. (2011): Gedanken dichten. Aus dem Englischen von Nicolas Bornholm. Berlin.
- Xiyan, B. (2003): Creativity and Convention in Su Shi's Literary Thought. Lewiston.
- Zymner, R. (1996): ‚Vergeistigungskünste‘: Zu Schillers philosophischen Gedichten. In: Schildknecht, Ch. / Teichert, D. (Hg.): Philosophie in Literatur. Frankfurt. 278-298.
- Zymner, R. (2009): Lyrik. Umriss und Begriff. Paderborn.
- Zymner, R. (2013). Das ‚Wissen‘ der Lyrik. In: Bies, M. / Gamper, M. / Kleeberg, I. (Hg.): Gattungs-Wissen. Göttingen. 109-120.
- Zymner, R. (im Druck): Potenzierte poetische Erkenntnis. Czernins „über das unaussprechliche ... (übertragung)“. In: Friedrich, H.-E. (Hg.): Gedichte von Franz Josef Czernin. Interpretationen. Münster.





## Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik

Band 1 (2019): Lyrik und Erkenntnis

Herausgegeben von Ralph Müller und Friederike Reents

Hühn, Peter: “But now I know”: Erkenntnisprozesse als mentale Ereignisse in zeitgenössischer englischer Lyrik.

In: IZfK 1 (2019). 79-92.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-fd0c-f15c

**Peter Hühn (Hamburg)**

### **“But now I know”: Erkenntnisprozesse als mentale Ereignisse in zeitgenössischer englischer Lyrik**

*“But now I know”. Processes of cognition as mental occurrences in contemporary English poetry*

On account of its constitution as a temporally organized sequence of verbal utterances, typically presented from a speaker’s subjective perspective, lyric poetry is particularly suited to simulate mental processes and thereby mediate forms of cognition and insight. Indeed, the presentation of cognitive phenomena can be considered one of the prime functions of lyric poems throughout the history of poetry. For the analysis of such processes in poems a transgeneric narratological approach is here proposed, which is ultimately based on the anthropological fact that human existence is inescapably subject to temporality and change and that individuals are therefore permanently concerned with understanding, structuring, planning or preventing change. For this purpose, they employ the basic operation of narration in their communication both with others and themselves as well as in the production and reception of the various artistic genres, not only in fiction, drama and film, but also in lyric poetry. Poems employ narrative elements in a variety of modes which are specific to poetry, such as *psycho-narration*, mini-narratives, condensed, implicit or metaphorical narratives. A central device for structuring and interpreting a narrative sequence is the *event*, a transformation or decisive turn in the chain of changes, which then constitutes the moment of cognition or insight in the poem. The presentation of such a mental transformation from the speaker’s limited subjective perspective allows for a critical assessment of status and motivation of the process of cognition on the part of the reader.

This transgeneric narratological approach to the cognitive dimension of lyric poetry will first be demonstrated with the analysis of an older prototypical example, W. B. Yeats’s “The Second Coming”, and then applied to three recent, complex British-Irish poems, Eavan Boland’s “The Making of an Irish Goddess”, Kathleen Jamie’s “The Way We Live” and Paul Muldoon’s “Why Brownlee Left”, exem-

plifying the range of variation in which lyric poetry can perform and mediate mental processes of cognition.

*Keywords: lyric poetry, cognition, insight, narratological approach, mental event*

### *1. Erkenntnis in der Lyrik: Theorie und Analyseansatz*

Lyrik eignet sich aufgrund der Konstitution der Gattung, als Inszenierung einer monoperspektivischen Redesituation, in besonderem Maße als Medium für die Vorführung und Vermittlung von Bewusstseinsvorgängen und damit auch für die Wiedergabe von Erkenntnisprozessen und die Darstellung von Erkenntnisgewinnung, im Sinne von essentiell mentalen – kognitiven – Phänomenen, und zwar typischerweise präsentiert aus der individuellen Bewusstseinsperspektive einer Sprecherinstanz. Diese besondere Eignung zur Vorführung und Vermittlung von Kognition ist als eine der zentralen gattungsspezifischen Funktionen von Lyrik zu bestimmen.<sup>1</sup> Im Folgenden werde ich verschiedene Ausprägungen derartiger Erkenntnisvermittlung zuerst in einem prototypischen älteren Gedicht aus der klassischen Moderne und anschließend in drei zeitgenössischen britisch-irischen Beispielen vorstellen und analysieren. Ziel der Darbietung dieser Beispiele ist die Veranschaulichung und Untersuchung der Prozessstruktur lyrischer Erkenntniserzeugung und -vermittlung und ihrer Variabilität mit Hilfe eines spezifisch hierfür geeigneten Analyseverfahrens.

Dies Verfahren fußt auf einem transgenerischen narratologischen Ansatz zur Lyrikanalyse, den ich in diesem Rahmen aus Platzgründen nur mittels einer knappen Auflistung von Argumenten skizzieren kann.<sup>2</sup> Der Ansatz basiert letztlich auf der anthropologischen Grundtatsache der unausweichlichen Zeit-Unterworfenheit menschlicher Existenz. Da der Mensch sich als ständiger Veränderung ausgesetzt erfährt, verwendet er in vielen Formen der Kommunikation – der Selbst- wie der Fremdkommunikation – die Operation des Erzählens, um die Veränderungen seiner selbst und seiner Umwelt zu verstehen, zu strukturieren, zu verarbeiten oder aber zu verhindern und insgesamt möglichst zu steuern. Dies Verfahren wird etwa in Alltagsgesprächen, in persönlichen Erinnerungen und Planungen, in Entscheidungsüberlegungen, im Traum, im politischen Diskurs und in verschiedenen sprachbasierten Kunstgenres (wie dem Roman, dem Dra-

<sup>1</sup> Siehe die systematische Beschreibung der Funktionen von Lyrik bei Zymner (2013). Zymner unterscheidet im einzelnen drei Möglichkeiten, der Lyrik kognitive Funktionen zuzuschreiben: Nachbildung, Thematisierung und Durchführung von Kognition (ders., 254-275).

<sup>2</sup> Für die ausführlichere Darstellung, Begründung und praktische Anwendung sei verwiesen auf Hühn / Schönert (2002: 287-305), Hühn / Kiefer (2005), Schönert / Hühn / Stein (2007). Vgl. ferner Comuzzi (2012 / 2014) sowie Dubrow (2006: 254-271).

ma und dem Film) eingesetzt und ebenfalls, dies ist meine Prämisse, in der Gattung des lyrischen Gedichts. Gedichte sind, wie alle Sprachgebilde, grundsätzlich temporal organisiert, insofern sie aus der zeitlichen Aufeinanderfolge von Äußerungen bestehen. Andererseits setzen Gedichte – gattungsspezifisch – in unterschiedlichem Maße Operationen ein, die gewissermaßen quer zur zeitlichen Linearität stehen und dieser retardierend und rückverweisend entgegenwirken: die vielfältigen prosodischen Verfahren der Überstrukturierung der Sprache, was eine zusätzliche Differenzierung und Modulation der Sinndimension bewirkt.

Die Veränderungsstrukturen in Texten werden sprachlich primär durch den narrativen Texttypus, die narrative Schreibweise vermittelt, d.h. durch Verben, durch die zusammenfassende Bezeichnung von Zustandsveränderung oder durch Aneinanderreihung von wechselnden Zustandsbeschreibungen. In allen literarischen Gattungen wird der narrative mit anderen Texttypen, wie dem Beschreiben, Benennen, Bewerten oder Argumentieren, kombiniert.<sup>3</sup> Während der narrative Texttypus in den Erzählgattungen, wie dem Roman und der Kurzgeschichte, dominant ist und den Gesamtduktus der Äußerungen bestimmt, vermischt er sich in der Lyrik in unterschiedlichen Proportionen mit anderen Texttypen.

Grundsätzlich kann eine narrative Sequenz – eine Folge von Zustandsveränderungen bezogen auf eine Figur, also im weiteren Sinne eine „Geschichte“ – in zwei Formen vermittelt werden: erstens, *diegetisch*, in der Wiedergabe der Geschehenselemente durch eine Vermittlungsinstanz, einen Erzähler wie im Roman, einen Sprecher im Gedicht, und zweitens, *mimetisch*, in direkter Vorführung ohne vermittelnde Instanz, wie im Drama. Im Gedicht geschieht eine derartige mimetische Präsentation lyrik-typisch meist im Modus der *psycho-narration*<sup>4</sup>, in der kognitiv-mentalen Dimension, also als Abfolge von Gedanken, Vorstellungen, Wahrnehmungen, Gefühlen, oft als „Mini-Narration“ in kondensierter oder implikativer Form, und zwar typischerweise – bedingt durch die Tendenz in lyrischen Gedichten zur monologischen Sprechhaltung – aus der Perspektive des Sprechers. Narrative Strukturen finden sich in der Lyrik in beiderlei Form, im mimetisch dargebotenen Äußerungs- oder Gedankenprozess des Sprechers und in seinen diegetisch vermittelten Äußerungs- und Gedankeninhalten, vielfach in Wechselbeziehung untereinander. Lyriktypisch werden diese narrativen Sequenzen, wie erwähnt, zusätzlich durch Interaktion mit poetischer Strukturierung moduliert.<sup>5</sup> Als ein zentrales Moment der Strukturierung und Deutung von Veränderungssequenzen fungiert das *Ereignis*, speziell das mentale Ereignis. Damit

<sup>3</sup> Siehe Virtanen (1992: 293-310).

<sup>4</sup> Cohn (1983 [1978]: 21-57); Cohn (1993: 18-23: “simultaneous narration”); Cohn / Genette (1992: 258-259: “narrative of thoughts”, “narrated monologue”).

<sup>5</sup> Aus Platzgründen kann ich in den folgenden Ausführungen hierauf nicht eingehen. Generell ist zu sagen, dass diese poetischen Strukturierungen keinen eigenen Sinn erzeugen, sondern immer nur die Semantik der Aussagen mehr oder weniger stark modulieren, etwa verstärkend oder konterkarierend.

ist ein signifikanter, einschneidender, herausgehobener Umschwung im Äußerungsprozess des Gedichtes gemeint, eine markante, tiefgreifende Veränderung im inszenierten Bewusstseinsprozess der Wahrnehmungen, Reflexionen, Emotionen und Einstellungen, eine mentale Zustandsveränderung von besonderer Qualität.<sup>6</sup> Die Darbietung der Sprecheräußerung im lyrischen Medium erlaubt dabei die Beobachtung dieser Prozesse durch den Leser von übergeordneter Warte und damit die Möglichkeit der kritischen Beurteilung ihrer Gültigkeit und der Aufdeckung ihrer Motivation.

Aufgrund ihrer lyrik-spezifisch prononcierten Doppelgewichtung sowohl der *Äußerungsebene* als auch des *Äußerungsinhalts* können Gedichte Prozesse des Wahrnehmens, Reflektierens, Verstehens, Erkennens und die Gewinnung von Einsicht und Erkenntnis entweder mimetisch-performativ oder diegetisch vermitteln. Diese Vermittlung geschieht nicht in Form einer bloßen Mitteilung von etwas vorher schon Formuliertem und Gewusstem, sondern als performative Entstehung und prozessuale Vergegenwärtigung einer *Erkenntnis*.<sup>7</sup> Erkenntnis ist hier definiert als Erwerb von Wissen (als Verstehen von Sachverhalten oder Zusammenhängen, als Veränderung des Blicks auf die Welt und / oder auf sich selbst) mit dem Charakter des Neuen und dem Anspruch auf Richtigkeit und zudem vielfach der Insinuation von Faktualität<sup>8</sup>, und zwar stets aus der Perspektive eines Subjektes, nämlich des Sprechers, und für dieses, also nicht mit einem universellen, intersubjektiven Wahrheitsanspruch wie bei propositionalen Aussagen. Erkenntnisse stellen so etwas wie kognitive Grenzüberschreitungen, Transformationen, Transitionen dar und besitzen Ereignischarakter in den lyrischen Texten, d.h. sie machen den entscheidenden Umschwung, den Clue, das Fazit des Gedichtes aus. Die hier gemeinten Formen der Erkenntnisvermittlung sind nicht didaktisch im Sinne der traditionellen Lehrdichtung (derartige traditionelle Formen lyrischer Wissensvermittlung sind lyrik-theoretisch unkontrovers), son-

---

<sup>6</sup> Vgl. die Definition und Exemplifizierung von Ereignishaftigkeit in der englischen Lyrik in Hühn (2016).

<sup>7</sup> Vgl. die Vorschläge zur Konzeptualisierung literarischer Erkenntnis (im Roman) bei Gabriel (2015: 131-139), der die Darstellungsform der Vergegenwärtigung und die symbolische Bedeutung betont und diese Erkenntnisform abgrenzt von propositionalen Erkenntnissen und deren bloßer Mitteilung. Während für Gabriel aber Vergegenwärtigung der Modus der Erkenntnis ist, die der Leser imaginativ in der Rezeption gewinnt, ist der in diesem Beitrag gewählte Ansatz primär produktionsbezogen: Der Erkenntnisprozess vollzieht sich im Sprecher, im lyrischen Ich, den der Leser beobachtet und dabei nachvollziehen kann. Die Unterschiedlichkeit des Bezugs zwischen den beiden ähnlichen Ansätzen scheint vor allem gattungsbedingt zu sein: Gabriel bezieht sich auf den Roman und die dort vorherrschende Vermittlung von Bewusstseinsvorgängen durch den Erzähler, während in der Lyrik der Leser direkt mit dem Wahrnehmungs- und Denkprozess des Sprechers konfrontiert wird.

<sup>8</sup> Lyriktypisch ist, aufgrund der dominanten Ich-Perspektive, eine allgemeine Ambivalenz in Gedichten zwischen dem fiktionalen und faktualen Status der Äußerungen im Gedicht, in manchen Epochen (wie der Romantik) mit verstärkter Suggestion von Faktualität. Siehe Hühn (2014: 155-168).

dem sie dienen typischerweise der innovativen Selbstklärung und Selbstvergewisserung des Sprechers – mit dem Angebot des imaginativen Nachvollzugs durch den Leser.<sup>9</sup> Anders ausgedrückt: Der Autor inszeniert mit Bezug auf einen erfundenen, eingesetzten Sprecher – als eine von ihm abgelöste und zu unterscheidende Vermittlungsinstanz – einen Bewusstseins- und Erkenntnisprozess, der ein neues Wissen für ihn selbst produziert. Diese Form der risikolosen, probeweisen Simulation von (emotionalen, mentalen, moralischen) Erfahrungen ist eine wichtige Funktion der literarischen Fiktion und speziell auch der Lyrik.<sup>10</sup>

Ich demonstriere dies zunächst an der Analyse eines älteren prototypischen Beispiels, W. B. Yeats' "The Second Coming", ehe ich verschiedenartige Formen von Erkenntnisvermittlung in drei zeitgenössischen britisch-irischen Gedichten skizziere, die sowohl die sozialen und kulturellen Kontexte als auch Art und Status der Erkenntnisse sowie die Motivierung des Erkennens variieren, die damit also das Variationsspektrum lyrischer Erkenntniswiedergabe exemplifizieren. Die Beispiele unterscheiden sich im Grad der Klarheit des Erkannten und im Grad der Erfüllung der versprochenen Klärung.

## 2. Ein prototypisches Beispiel: "The Second Coming" von W. B. Yeats

In "The Second Coming" (1920) des Iren William Butler Yeats präsentiert der Sprecher eine mentale, sowohl kognitive wie emotionale, Reaktion auf die durch den ersten Weltkrieg verursachten tiefgreifenden Zerstörungen der traditionellen politischen, sozialen und kulturellen Ordnungen in Europa.

### *The Second Coming*

- 1 Turning and turning in the widening gyre  
The falcon cannot hear the falconer;  
Things fall apart; the centre cannot hold;  
Mere anarchy is loosed upon the world,
- 5 The blood-dimmed tide is loosed, and everywhere  
The ceremony of innocence is drowned;  
The best lack all conviction, while the worst  
Are full of passionate intensity.

---

<sup>9</sup> Eine der wenigen Studien zur Vermittlung von Erkenntnissen in der Lyrik findet sich bei Vendler (2004). Vendler schreibt die in Gedichten vermittelten Erkenntnisse dem Autor zu (nicht einem Sprecher), gewonnen als Ergebnis eines im Gedicht vorgeführten Bewusstseinsprozesses: "within poems, a drama is formally enacted by which we can observe a mind generating forms in an excited state" (ders., 6).

<sup>10</sup> Zur Funktion – für Autoren und Leser – der Inszenierung von Bewusstseinsprozessen und mentalen Erfahrungen in fiktionalen Texten sei auf Gottschall (2012) verwiesen, der generell literarische Erzählungen als risikoloses Handeln und Erleben beschreibt: "Literature offers feelings for which we don't have to pay" (ders., 57f. – Zitat von Burroway), "Fiction is an ancient virtual reality technology that specializes in simulating human problems" (ders., 59).

- Surely some revelation is at hand;  
 10 Surely the Second Coming is at hand.  
 The Second Coming! Hardly are those words out  
 When a vast image out of *Spiritus Mundi*  
 Troubles my sight: somewhere in sands of the desert  
 A shape with lion body and the head of a man,  
 15 A gaze blank and pitiless as the sun,  
 Is moving its slow thighs, while all about it  
 Reel shadows of the indignant desert birds.  
 The darkness drops again; but now I know  
 That twenty centuries of stony sleep  
 20 Were vexed to nightmare by a rocking cradle,  
 And what rough beast, its hour come round at last,  
 Slouches towards Bethlehem to be born?<sup>11</sup>

Das Gedicht weist narrative Sequenzen sowohl auf der *histoire*- als auch der *discours*-Ebene auf, also sowohl *mimetisch* als auch *diegetisch* vermittelte Geschehensfolgen. Diegetisch reflektiert der Sprecher, ausgelöst durch die gegenwärtigen Umwälzungen, über die Entwicklungsstruktur der menschlichen Geschichte und bemüht sich, deren Verlauf zu erzählen. Mimetisch stellt die Äußerungssequenz des Sprechers in Form von *psycho-narration* den Ablauf seiner Wahrnehmungen, Deutungen, Erwartungen und Schlussfolgerungen in Bezug auf sein Verstehen des Geschichtsprozesses dar.

Der Reflexionsvorgang vermittelt im ersten Abschnitt Beobachtungen des Zusammenbruchs der traditionellen Ordnungen auf Grund innerer Schwäche. Formuliert werden diese Beobachtungen einerseits abstrakt (“things fall apart”, V. 3), andererseits metaphorisch (als Kontrollverlust über die animalische Natur im Falknereibild und als Überflutung durch Naturgewalten im Wasserbild), und sie werden negativ bewertet (“the best”, “the worst”, V. 7). Zu Beginn des zweiten Abschnitts lösen diese Beobachtungen eine Deutung des Geschehenden aus, die sich auf ein traditionelles Skript stützt, die Bibel, also die alteuropäische Großerzählung der christlichen Heilsgeschichte – speziell auf die Prophezeiung,<sup>12</sup> dass der generelle Zusammenbruch der Ordnung und die Machtergreifung des Bösen Vorzeichen des nahenden Weltendes und der Wiederkehr Christi seien. Unversehens evoziert aber die Verbalisierung dieser Assoziation – “the second coming” (V. 10 und 11) – ein prophetisches Zeichen aus einer anderen Quelle, dem kollektiven Unbewussten („*spiritus mundi*“), in Gestalt einer Vision – dem Gang eines tierisch-menschlichen Mischwesens (“a shape with lion body and the head of a man”, V. 14) durch die Wüste. Während das biblische apokalyptische Zeichen hinsichtlich des zu erwartenden Geschichtsverlaufs eindeutig scheint, bedarf die Vision der Interpretation, formuliert in einer komprimierten Formel (als Mini-Narration) als Vorhersage der zukünftigen Entwicklung in

<sup>11</sup> Yeats (1983: 187). Siehe meine Interpretation in Hühn / Kiefer (2005: 177-186).

<sup>12</sup> Matthäus 24, Markus 13, Lukas 21, Offenbarung des Johannes 19.

kausaler Abhängigkeit von der Vergangenheit: “twenty centuries of stony sleep / Were vexed to nightmare by a rocking cradle” (V. 19-20): Die zwei Jahrtausende seit Christi Geburt (“cradle”) waren vom Leitwert christlicher Nächstenliebe bestimmt und verdrängten dadurch die animalisch-gewalttätigen Triebe des Menschen, die jetzt die Oberhand gewinnen und das nächste Zeitalter determinieren. Wie sich das Menschliche in Christus als barmherziger Leitfigur mit dem Göttlichen verband, so im mitleidlosen Repräsentanten der kommenden Epoche (“a gaze blank and pitiless”, V. 15) mit dem Animalischen (“lion body”, V. 14) – deren Beginn emblematisch mit demselben Geburtsort wie bei Christus bezeichnet wird: Bethlehem. Das christliche Zeitalter schließt nicht ab mit dem Ende der Welt und der Erlösung der Menschheit im himmlischen Reich, sondern wird fortgesetzt in der Herrschaft der vorher unterdrückten Gewalttätigkeit. Mehr noch, die bisherige Priorisierung des Mitleids bedingt ursächlich den späteren Anbruch der gegensätzlich gepolten Epoche.

Die Deutung der Vision wird vom Sprecher als plötzliche Erkenntnis hinsichtlich des Sinns der chaotischen Lage der gegenwärtigen Welt erlebt und als solche im Gedicht postuliert: “The darkness drops again; but now I know [...]” (V. 18). Die abschließende Frage (“what rough beast ...?”, V. 21) schränkt nicht die Erkenntnis als solche ein, sondern betont lediglich die gegenwärtig noch unklaren genauen Konturen der Zukunft. Die Formulierung dieser Erkenntnis stellt das Ereignis des Gedichtes dar, mit einem hohen Grad an Ereignishaftigkeit, gemäß der eklatanten Abweichung vom traditionell Erwarteten.

Der distanzierte Blick des Lesers von außerhalb erlaubt aber eine kritische Einschätzung dieser Erkenntnis: Die Interpretation der Vision wird nicht argumentativ erläutert und begründet, sondern abrupt verkündet. Zudem enthält die Geschichtserzählung Prämissen, die vom Sprecher projiziert werden, so die Annahme, dass sich die Geschichte antithetisch in epochalen Schüben entwickelt, jeweils durch quasi-moralische Leitprinzipien bestimmt. Ferner ist die Erkenntnis durch ein persönliches Interesse motiviert: Die Rolle des Wissenden gibt dem Sprecher in der undurchsichtig bedrohlichen Situation offenbar Halt und Stabilität.

In diegetischer Hinsicht – also auf der Inhaltsseite der Reflexionen – wird eine traditionelle endliche Geschichtserzählung (die teleologische Heilsgeschichte) durch eine unendliche Geschichtskonzeption abgelöst und korrigiert – die Geschichte als eine unabschließbare, sich selbst steuernde Kette von antithetischen Epochen – eine in ihrer Verwerfung traditioneller Vorstellungen moderne Konzeption.

Das Beispiel ist prototypisch in der klaren Struktur der Erkenntnisinszenierung: der kontinuierlichen Vorführung der Erkenntnisgenese auf der *discours*-Ebene mit Bezug auf die Erzählung einer Geschichte, als Gegenstand der Erkenntnis, auf der *histoire*-Ebene.

### 3. Drei Varianten von lyrischer Erkenntnisvermittlung

Das erste von drei zeitgenössischen britisch-irischen Beispielen für Erkenntnisvermittlung, das Gedicht “The Making of an Irish Goddess” (1990) der irischen Lyrikerin Eavan Boland, führt mimetisch – auf der *discours*-Ebene – einen Bewusstseinsvorgang der Sprecherin vor, Reflexionen über ihre gegenwärtige persönliche Situation, ihren Alterungsprozess, die Beziehung zu ihrer Tochter, ihr Verhältnis zur irischen Geschichte. Eingebettet in diese Reflexionen ihrer Lebensgeschichte sind diegetische Verweise auf zwei andere Geschichten (mit Bezug auf die *histoire*-Ebene), beide zur Klärung ihrer eigenen Geschichte – der Ceres-Mythos (mit Analogie zum Jahreszeitenzyklus) und die irische Geschichte (die Hungerepidemie der 1840er Jahre).

*The Making of an Irish Goddess*

Ceres went to hell  
with no sense of time.

When she looked back  
all she could see was

- 5 the arteries of silver in the rock,  
the diligence of rivers always at one level,  
wheat at one height,  
leaves of a single colour,  
the same distance in the usual light;  
10 a seasonless, unscarred earth.

But I need time –  
my flesh and that history –  
to make the same descent.

- In my body,  
15 neither young now nor fertile,  
and with the marks of childbirth  
still on it,

- in my gestures –  
the way I pin my hair to hide  
20 a stitched, healed blemish of a scar –  
must be

an accurate inscription  
of that agony:

- the failed harvests,  
25 the fields rotting to the horizon,  
the children devoured by their mothers  
whose souls, they would have said,  
went straight to hell,  
followed by their own.

- 30 There is no other way:  
 myth is the wound we leave  
 in the time we have  
 which in my case is this  
 March evening
- 35 at the foothills of the Dublin mountains,  
 across which the lights have changed all day,  
 holding up my hand,  
 sickle-shaped, to my eyes,  
 to pick out
- 40 my own daughter from  
 all the other children in the distance;  
 her back turned to me.<sup>13</sup>

Der Reflexionsprozess der Sprecherin zur Klärung ihrer eigenen, ganz persönlichen Position entwickelt sich anhand von Vergleichen ihrer Situation zunächst mit der mythischen Vegetationsgöttin Ceres, später mit den leidenden Iren während der historischen Hungerepidemie, jeweils mit Bezug auf den Lebensgang in ihrer Identität als Frau und Mutter auf der Basis des narrativen Skripts “going to hell” (V. 1, 13, 28). Dieses Skript bezeichnet den kreatürlich-menschlichen Veränderungsprozess zum einen als Verfall und Verlust, zum andern als fortgesetztes Verlangen nach ihrer Tochter. Die Reflexionen setzen ein mit der Vergegenwärtigung der Differenz und Analogie zum Mythos. Wie Ceres ist die Sprecherin auf ihre Tochter fixiert und leidet unter deren Verlust; anders aber als die Vegetationsgöttin, die aufgrund ihrer Zeitenthobenheit unverletzlich ist (“a seasonless and unscarred earth”, V. 10) und die Tochter durch den zyklischen Besuch im Hades immer wieder zurückgewinnt (ironisch umschrieben als “Ceres went to hell”, V. 1), gehört ihre kreatürliche Zeitunterworfenheit wesentlich zur Sprecherin (“I need time – / my flesh and that history – / to make the same descent”, V. 11-13) und bedingt ihr Leiden durch Altern, Verletzung und Verlust (V. 14-22, zusammengefasst in “that agony”, V. 23). In dieser Hinsicht des Leidens identifiziert sie sich sodann imaginativ mit den hungernden Müttern der sterbenden Kinder aus der Zeit der *Great Famine*, die in drastischem Maße physisch und spirituell zum Untergang verdammt waren (“the children devoured by their mothers / whose souls [...] / went straight to hell, / followed by their own”, V. 26-29). Diese vergleichenden Überlegungen führen sie schließlich zur Thematisierung ihrer gegenwärtigen Situation: “which in my case is this / March evening ...” (V. 33-34), nämlich zur plötzlichen Einsicht, dass sie ihre Tochter durch deren Erwachsenwerden endgültig an die nächste Generation verlieren wird: “to pick out / my own daughter from / all the other children in the distance; / her back turned to me” (V. 39-42). Der Kontrast zu Ceres wird durch die Assoziation mit dem Emblem der Sichel (V. 38) noch einmal ironisch unterstrichen.

<sup>13</sup> Boland (2005: 178-179).

Das Gedicht endet so in seiner letzten Zeile mit dieser Erkenntnis der unausweichlich kommenden Verlusterfahrung, die sie als Ausfluss ihrer Zeitlichkeit (“I need time”, V. 11), als Teil ihrer kreatürlichen Menschlichkeit und empathisch als Teil ihres national-kulturellen Erbes (“my flesh and that history”, V. 12) erfährt. Durch diese Erkenntnis stellt sich die Sprecherin bewusst in den kontrastiven Kontext der europäischen Mythologie und der irischen Geschichte, eine Koppelung und Kontrastierung, die durch den Titel des Gedichtes ironisch auf den Punkt gebracht wird: Der Bezug auf Ceres macht der Sprecherin schmerzlich bewusst, dass sie selbst eben keine Göttin ist, vielmehr als Mensch nicht einer zyklischen Wiederkehr, sondern dem unaufhaltsamen Verfließen der Zeit unterworfen ist.

Die Relation der beiden narrativen Sequenzen und Ebenen ist umgekehrt wie bei Yeats. Formuliert der Sprecher dort im mimetischen Äußerungsprozess eine Erkenntnis mit Bezug auf die *histoire*-Ebene, so benutzt Bolands Sprecherin die kontrastiven Bezüge auf die referierten diegetischen Geschichten (Ceres und *Great Famine*) in Relation zu ihrer Lebensgeschichte, um zu einer Einsicht hinsichtlich ihrer eigenen Situation (auf der *discours*-Ebene) zu gelangen.

\* \* \*

Die dominierende narrative Struktur in “The Way We Live” (1987) der schottischen Dichterin Kathleen Jamie findet sich, entschiedener als bei Boland, auf der Äußerungsebene, im *discours*. Die Sprecherinstanz ist hier – anders als in den beiden vorigen Gedichten – kein Individuum, sondern ein nicht näher eingegrenztes Kollektiv (“we”), das seine gegenwärtigen Lebensumstände rekapituliert.

*The Way We Live*

- 1 Pass the tambourine, let me bash out praises  
to the Lord God of movement, to Absolute  
non-friction, flight, and the scary side:  
death by avalanche, birth by failed contraception.
- 5 Of chicken tandoori and reggae, loud, from tenements,  
commitment, driving fast and unswerving  
friendship. Of tee-shirts on pulleys, giros and Bombay,  
barmen, dreaming waitresses with many fake-gold  
bangles. Of airports, impulse, and waking to uncertainty,
- 10 to strip-lights, motorways, or that pantheon —  
the mountains. To overdrafts and grafting  
and the fit slow pulse of wipers as you’re  
creeping over Rannoch, while the God of moorland  
walks abroad with his entourage of freezing fog,
- 15 his bodyguard of snow.

Of endless gloaming in the North, of Asiatic swelter,  
 to laundrettes, anecdotes, passions and exhaustion,  
 Final Demands and dead men, the skeletal grip  
 of government. To misery and elation; mixed,  
 20 the sod and caprice of landlords.  
 To the way it fits, the way it is, the way it seems  
 to be: let me bash out praises – pass the tambourine.<sup>14</sup>

Die Äußerungen bestehen aus einer extrem inkohärenten Kette auch kategorial heterogener Lebens Elemente und -umstände: Geschehnisse, Gegenstände, Personen, Gemütszustände, Machtverhältnisse, Institutionen, Kleidungsstücke, literarische Gattungen, Kontobewegungen, Wetterlagen etc. Das Gemeinsame besteht einzig darin, dass diese Phänomene ausgewählt, benannt und aufgezählt werden. Als Abfolge von Akten der Benennung werden die Einzel-Elemente in eine quasi-narrative Sequenz gebracht, nicht von stummen Bewusstseinsakten, sondern als verbalisierte litaneiartige Aufrufung und Aufzählung von disparaten Lebensphänomenen und intendiert als inszenierte Gesangs- und Tanzdarbietung: “Pass the tambourine, let me bash out praises ...” (V. 1, umgekehrt wiederholt in V. 2), hörbar verstärkt durch poetisch klangliche und rhythmische Strukturierung. Die an sich – sachlich – nicht narrativ verknüpften Elemente werden durch den Aufzählungsvorgang in eine quasi-narrative Sequenz im Text transformiert und so narrativiert. Unterstützt wird die Narrativierung metaphorisch durch im Text wiederholte Bewegungs- und Raumbegriffe, die eine kontinuierliche Progression implizieren, vor allem “way” (im Titel und betont dreifach am Schluss in V. 21 und 22), “Lord God of movement” (V. 2) als dem Adressaten, und “while the God of moorland / walks abroad” (V. 13-14). Durch diese Mittel wird die Heterogenität der gleichzeitig unverbunden nebeneinander existierenden gegenwärtigen Lebensphänomene in eine chronologische Erlebnisabfolge der Menschen umgewandelt, sinnlich erfahrbar gemacht und sowohl intensiviert als auch abstrahiert. Die Transformation und abstrakte Zusammenfassung der Diversität und Heterogenität modernen Lebens stellt die Erkenntnis des Gedichtes dar, auf den Punkt gebracht durch die emphatische Wiederholung am Schluss: “the way it fits, the way it is, the way it seems / to be” und im Titel. Der Status der Erkenntnis wird jedoch gleichzeitig spielerisch in der Schwebe gehalten – nicht nur durch die Variation des Realitätsgrades der erkannten Lebensstruktur zwischen “fits”, “is” und “seems to be”, sondern auch durch die durchgängig frappierenden und witzigen Nebeneinanderstellungen von heterogenen Phänomenen (z.B. “death by avalanche, birth by failed contraception”, V. 4) sowie die Hypostasierungen von archaischen Göttern als Adressaten dieses Lobes moderner Diversität und Heterogenität. Diese spielerische Thematisierung und Infragestellung des Status der Aussagen kann als postmodern klassifiziert werden.

<sup>14</sup> In: Hulse / Kennedy / Morley (1993, Hg.: 318).

Gegenüber den monologischen Sprechersituationen bei Yeats und Boland, in denen die Erkenntnisse jeweils das subjektive Bewusstsein des Sprechers betreffen, wird bei Jamie eine Erkenntnis an das Kollektiv, dem der Sprecher angehört, vermittelt und adressiert als Aufforderung, diese Erkenntnis für das Selbstverständnis zu übernehmen.

\* \* \*

Eine andersartige Art von Erkenntnis lässt mein letztes Beispiel, das Sonett "Why Brownlee Left" (1980) des irischen Dichters Paul Muldoon mit seinem Titel und seinen Eingangszeilen erwarten: die Aufklärung des Rätsels, *warum* ("Why") ein zufriedener traditioneller Bauer plötzlich seine heile Lebenssituation aufgibt und *wo* ("where") er stattdessen *was* neu beginnt. Dieser Erwartung liegt das vertraute narrative Skript des Ausbruchs aus einer eingefahrenen Lebenssituation mit dem Ziel eines radikalen Neuanfangs zugrunde.

*Why Brownlee Left*

- 1 Why Brownlee left, and where he went,  
Is a mystery even now.  
For if a man should have been content  
It was him; two acres of barley,  
5 One of potatoes, four bullocks,  
A milker, a slated farmhouse.  
He was last seen going out to plough  
On a March morning, bright and early.  
By noon Brownlee was famous;  
10 They had found all abandoned, with  
The last rig unbroken, his pair of black  
Horses, like man and wife,  
Shifting their weight from foot to  
Foot, and gazing into the future.<sup>15</sup>

Das Oktett beginnt mit der Frage nach dem Grund für diesen Aufbruch und skizziert dann die abrupt abgebrochene an sich befriedigende Lebens- und Berufsgeschichte Brownlees. Das anschließende Sextett verspricht die Aufklärung dieses Rätsels, gemäß der Sonettkonvention, dass nach dem gattungstypischen Einschnitt der Volta, nach V. 8, typischerweise ein Umschlag, beispielsweise von einer Situationsbeschreibung zu einer Schlussfolgerung, von einer Frage zu einer Antwort erfolgt. Das Sextett löst das Rätsel jedoch nicht. Es wird lediglich der plötzliche Abbruch der Arbeit des Pflügens beschrieben: Die beiden Zugpferde stehen verlassen auf dem nicht vollständig gepflügten Feld,<sup>16</sup> eine bloße Konkretisierung der Information des Titels und der ersten Zeile: "Brownlee

<sup>15</sup> Muldoon (1996: 50).

<sup>16</sup> "Rig" bezeichnet ein Stück noch ungepflügten Bodens auf einem gepflügten Acker.

left". Zudem sind die weiteren Aussagen widersprüchlich oder verunklarend: Man kann nicht schon nach ein paar Stunden berühmt sein; und es ist zudem unklar, wofür er dann berühmt ist. Unklar ist auch, was der Vergleich der Pferde mit einem Ehepaar besagt. Und: Pferde können nicht in die Zukunft blicken. Erwartet hätte man stattdessen eine Aussage über die Zukunftspläne Brownlees. Das Sextett verweigert somit eklatant die Einsicht in die Gründe für das Verschwinden Brownlees, nachdem das Oktett und der Titel diese Erwartung gezielt aufgebaut hatten. Mehr noch: die Erwartung von Erkenntnis wird geradezu höhnisch oder maliziös verspottet, indem das Verlangen des Lesers nach den Zukunftsplänen Brownlees auf die Pferde projiziert wird: "gazing into the future" (V. 14). Dieser spöttische Zug zeigt sich auch in der Reimtechnik, etwa in den frappierenden Konsonanzen "foot to" / "future" als abschließendem *couplet*, mit einer Anspielung auf Vers-Füße (und damit auf die poetische Form) sowie in "farmhouse" und "famous" (V. 6 / 9). Enttäuscht wird auch die durch die Sonettform aufgerufene Erwartung der konventionell klar geordneten Reimstruktur, mit deutlicher Abgrenzung zwischen Oktett und Sextett, die hier unterlaufen wird.

Die spielerische Erkenntnisverweigerung von Muldoons Sonett kann man in seiner Tendenz zur Auflösung kognitiver Sicherheiten, zur Thematisierung der Sprachabhängigkeit inhaltlicher Aussagen und zu einer generell spielerischen Einstellung gegenüber konventionellen Formen, Gattungen, Schemata und Lesegewohnheiten – ähnlich wie bei Jamies Gedicht – als postmodern bezeichnen. Die Anlage des Gedichtes fördert gezielt die Bewusstmachung des subjektiven Interesses des Sprechers und des Lesers an der Erkenntnis und betont deren prekären (interessegeleiteten) Status.

#### 4. Aspekte des Variationsspektrums lyrischer Erkenntnisvermittlung

Die vier Beispiele haben insgesamt gezeigt, dass und wie Gedichte in vielfältiger Form Erkenntnisse erzeugen und vermitteln, ihre Konstitution und Funktion für den Sprecher thematisieren und in unterschiedlichem Grade für den Leser beobachtbar machen. Das Spektrum im Status reicht von der Insinuation prophetischer Wahrheit bei Yeats über die rein persönlich-subjektive Relevanz bei Bolland, beide mit dem Anspruch von Faktualität, zur spielerisch-imaginativen Projektion bei Jamie und zur Verweigerung der erwarteten Einsicht bei Muldoon. Die Formulierung der Erkenntnis (wie auch deren Verweigerung) stellt jeweils den entscheidenden Punkt – das *Ereignis* – des Gedichtes dar, den Übergang, die Grenzüberschreitung von Nicht-Wissen zu Wissen und Verstehen.

In allen vier Gedichten treten die Erkenntnisse als mentale Ereignisse auf der *discours*-Ebene auf (oder werden dort erwartet), beziehen sich aber auf die diegetisch vermittelte Geschichte auf der *histoire*-Ebene – als eine fremde, überindividuelle, kollektive Geschichte bei Yeats, eine fremde individuelle Geschichte bei Muldoon, die eigene individuelle (aber zugleich kollektive) Geschichte bei

Boland und die eigene kollektive Geschichte bei Jamie. Zeitlich und personell variiert der Bezug der Erkenntnis – zwischen Zukunft bei Yeats und Muldoon und Gegenwart bei Boland und Jamie bzw. zwischen Individuum bei Boland und Muldoon und Kollektiv bei Yeats und Jamie. Variabel sind auch Grad und Form der kritischen Offenlegung und Beobachtbarkeit der Bedingungen und Hintergründe des Erkennens – zwischen gezielter Validierung bei Yeats und Boland und gezielter Problematisierung bei Jamie und Muldoon.

## Literatur

- Boland, E. (2005): *New Collected Poems*. Manchester.
- Cohn, D. (1983 [1978]): *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton.
- Cohn, D. (1993): 'I doze and wake': The Deviance of Simultaneous Narration. In: Foltinek, H. / Riehle, W. / Zacharasiewicz, W. (eds.): *Tales and 'their telling difference': Zur Theorie und Geschichte der Narrativik*. Heidelberg. 9-23.
- Cohn, D. / Genette, G. (1992): A Narratological Exchange. In: Fehn, A. / Hoesterey, I. / Tatar, M. (eds.): *Neverending Stories: Toward a Critical Narratology*. Princeton. 258-266.
- Comuzzi, L. (2012 / 2014): Lyric Poetry as a Narrative Speech Genre: On the dialogue between genre theory and cognitive science. In: *Amsterdam International Electronic Journal for Cultural Narratology*. Autumn 2012 / Autumn 2014. 7-8.
- Dubrow, H. (2006): The Interplay of Narrative and Lyric: Competition, Cooperation, and the Case of the Anticipatory Amalgam. In: *Narrative*. 14 (3). October. 254-271.
- Gottschall, J. (2012): *The Storytelling Animal: How Stories make us Human*. Boston.
- Gabriel, G. (2015): *Erkenntnis*. Berlin.
- Hühn, P. (2014): The Problem of Fictionality and Factuality in Lyric Poetry. In: *Narrative*. 22 (2). 155-168.
- Hühn, P. (2016). *Facing Loss and Death: Narrative and Eventfulness in Lyric Poetry*. Berlin.
- Hühn, P. / Kiefer, J. (2005): *The Narratological Analysis of Poetry: Studies in English Poetry from the 16th to the 20th Century*. Berlin.
- Hühn, P. / Schönert, J. (2002): Zur narratologischen Analyse von Lyrik. In: *Poetica*. 34 (2). 287-305.
- Muldoon, P. (1996): *New Selected Poems*. London.
- Michael Hulse, M. / Kennedy, D. / Morley, D. (eds. 1993): *The New Poetry*. Newcastle upon Tyne.
- Schönert, J. / Hühn, P. / Stein, M. (2007): *Lyrik und Narratologie: Textanalysen zu deutschsprachigen Gedichten vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*. Berlin.
- Vendler, H. (2004): *Poets Thinking: Pope Whitman Dickinson Yeats*. Cambridge, Massachusetts.
- Virtanen, T. (1992): Issues of Text Typology: Narrative – A 'Basic' Type of Text? In: *Text*. 12. 293-310.
- Yeats, W. B. (1983): *The Poems: A New Edition*. Ed. by Richard J. Finneran. New York.



## **Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik**

Band 1 (2019): Lyrik und Erkenntnis

Herausgegeben von Ralph Müller und Friederike Reents

Grübel, Rainer: Lügen die Dichter? Poetische und diskursive Erkenntnis. In: IZfK 1 (2019). 93-117.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-9609-0fc9

**Rainer Grübel (Oldenburg)**

### **Lügen die Dichter? Poetische und diskursive Erkenntnis**

*Are the Poets Lying? Poetic and Discursive Knowledge*

The article considers the question whether poets lie against the background of the possible difference between poetical and discursive knowledge. Starting from Plato's thesis, namely that poets lie, the article refers to Rorty, who, in contrast to Plato and with the example of Nabokov, recognizes in poetry a special kind of knowledge. It is opposed to discursive knowledge, which is closely related to prose. In the second part Parmenides' didactic poem "On Nature" is seen as an example of proposing discursive truth in poetic words. Heidegger read Parmenides' poem as a case for the evidence of truth in non-ambiguous poetical words (cf. the example "a-letheia" – un-concealedness, truth). Popper, however, interpreted the same text very differently, namely as a critical reference to the principal ambiguity of the word in human language and as the first known instance of the presentation of the deductive method. In this context the works of Nietzsche and Solov'ev are seen as opposed to each other, as Nietzsche in "Zarathustra" identified philosophical and poetical knowledge, whereas Solov'ev in his main work kept them separate from each other. The last part of the article studies the relation of poetical and discursive knowledge in poems of Gennadij Ajgi with their closeness to the dream, of Vera Stepanova with the intriguing opening to the co-presence of the Poetical I and the Other in one and the same word and of Durs Grünbein, who exposes the ambiguity of poetical language as a means to show that even untruth can open a way to come to truth. Then the lie of poetical words can be their way to say the truth.

*Keywords: poetry, discourse, truth, lie, knowledge (sophos), word (logos), being (ontos), law (logos), method, nature, culture, Ajgi, Aristotle, Grünbein, Habermas, Heidegger, Nabokov, Nietzsche, Parmenides, Plato, Popper, Rorty, Solov'ev, Steiner, Stepanova*

Doch was sagte dir einst Zarathustra? Dass die Dichter zu viel lügen? – Aber auch Zarathustra ist ein Dichter.

(Friedrich Nietzsche 1883)

Die Trennung von Poët und Denker ist nur scheinbar – und zum *Nachtheil* beyder.

(Novalis 1798/99)

## 1. *Logos vs. Nomos*

„Dichtung und Wahrheit“ lautet die Überschrift der „Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens“, die der Weimarer Minister und Dichter zwischen 1823 und 1832 mit dem Schriftsteller und Poeten Johann Peter Eckermann führte. Der gewiss mit Goethes Einverständnis gewählte Titel dieser Lebenserinnerungen setzt einen Unterschied voraus zwischen dem Begriff „Wahrheit“ auf der einen und dem Terminus „Dichtung“ auf der anderen Seite. Der auf ‚harte Fakten‘ einer unbezweifelbaren Wirklichkeit bezogenen ‚Wahrheit‘ scheinen die heutzutage oft ‚alternative facts‘ genannten Erfindungen gegenüberzustehen, denen ein eher lockeres, wenn nicht gar konträres Verhältnis zur empirischen Realität zugesprochen wird.

In Goethes „West-östlichem Divan“ sagt die Kunstperson „Hatem“, eine dem Sufismus nahestehende Parallelfigur zum persischen Dichter Hafis, deren Name, „Hatem“, sich in einem der Vierzeiler *nicht* mit dem Zeilenendwort „Morgenröte“ reimt und so als ‚poetische Wahrheit‘ den Namen des verborgenen Autors, „Goethe“, des Gesprächspartners von Suleika, nahelegt, sagt dieser Hatem-Goethe also in „Saki Nameh: Das Schenkenbuch“ im Zwiegespräch mit Saki lapidar:

Dichten ist zwar Himmelsgabe,  
Doch im Erdenleben Trug. [...]
   
Dichter ist umsonst verschwiegen,  
Dichten selbst ist schon Verrat.<sup>1</sup>

In der Tat gelingt in Goethes Dichtung Hatem und Suleika jene Liebe, die im wahren Leben des 65-jährigen Goethes mit der 35 Jahre jüngeren Marianne von Willemer, den kaum zu verkennenden Prototypen der Personages dieser Lyrik, misslang. Indes: Wäre sie geglückt, gäbe es aller Wahrscheinlichkeit nach diese Liebesgedichte, die zu den schönsten der deutschen Lyrik zählen, wohl kaum.

Die an diesem Beispiel eingeführte Spannung zwischen Wahrheit und Poesie, ja die Herabsetzung der Dichtung zu Lug und Trug, geht bekanntlich zurück auf Platon, der als Philosoph vor allem im „Staat“ („*Politeia*“), doch auch in den „Gesetzen“ („*Nomoi*“), in „Ion“ („*Íōn*“) sowie im „Gastmahl“ („*Sympósion*“), eine sehr kritische Haltung gegenüber den Dichtern an den Tag legt. Dies, ob-

<sup>1</sup> Goethe (81967: 2,97).

wohl oder gerade *weil* er in der Jugend selbst gedichtet, vor allem aber nicht erhalten gebliebene Tragödien verfasst hat.

Im Dialog „Der Staat“ verwehrt Platon aus Sokrates’ Mund den Dichtern bekanntlich den Eintritt in den von ihm entworfene idealen Stadtstaat, und zwar aus ethischen, genauer: *pädagogisch*-moralischen Gründen. Mit ihren erfundenen Texten vermitteln, so lautet sein Vorwurf, die Dichter der Jugend ein *falsches* Bild von der Wirklichkeit. So unterstelle Homer, auf den Platon seine Philippika insbesondere münzt, den Göttern ethisch verwerfliche Absichten und Handlungen, wo sie doch in Wahrheit ideale Figuren und Vorbilder für die Menschen seien. Außerdem untergrüben die Verfasser von Dichtungen die Moral der Jugend, indem sie Schurken und Verbrecher darstellten, die sich eines Wohl-Lebens erfreuten statt von der Last ihres Gewissens niedergedrückt zu werden. Daher lautet der an Glaukon gerichtete Rat des Sokrates, in dem er die Ausnahme der Zulässigkeit von Dichtern im zehnten und letzten Buch der „Politeia“ formuliert, auch unmissverständlich:

[...] εἰδέναι δὲ ὅτι ὅσον μόνον ὕμνους θεοῖς καὶ ἐγκώμια τοῖς ἀγαθοῖς ποιήσεως παραδεκτέον εἰς πόλιν: εἰ δὲ τὴν ἡδυσμένην Μοῦσαν παραδέξῃ ἐν μέλεσιν ἢ ἔπεσιν, ἡδονὴ σοὶ καὶ λύπη ἐν τῇ πόλει βασιλεύσετον ἀντὶ νόμου τε καὶ τοῦ κοινῆ ἀεὶ δόξαντος εἶναι βελτίστου λόγου.

[...] dass in den Staat von der Dichtkunst nichts anderes Aufnahme finden darf als Gesänge an die Götter und Loblieder auf die Tugendhaften. Wenn du aber die ergötzliche Muse, sei es in der Form des Liedes oder des epischen Heldengesanges aufnimmst, dann werden Lust und Schmerz im Staate die Herrscher sein statt des Gesetzes und desjenigen was stets gemeinhin für das Beste gehalten ward die Vernunft nämlich.<sup>2</sup>

Platons Gesprächspartner Glaukon pflichtet dieser These mit der Antwort „Sehr wahr“ (*ἀληθέστατα, ἔφη*)<sup>3</sup> bei, da es Platon zufolge offenkundig *keinen* Zweifel an der Wahrheit dieser Aussage geben kann.

Hier wird dem ‚Logos‘, dem ‚Wort‘, ‚Nomos‘, das ‚Gesetz‘, die ‚Regel‘, entgegengesetzt. Dem Mythos, der uranfänglichen Rede des Kosmos, in der sich die Welt selber ausspricht, sind das *Wort*, als in freier Rede artikulierte Äußerung sowie das ihr zur Seite stehende *Gesetz* entsprungen, die der kosmischen Ordnung entsprechende Regel. Allerdings sind beide nun nicht mehr in ihrem Herkunftsort, dem Kosmos selbst, verankert, sondern in Sophos, der Vernunft, d.h. dem Organ, das ihre Legitimität beurteilt. Sie sind somit aus der *Natur* in die *Kultur* gesprungen.

Sophos, das Wissen, die Er-Kenntnis ist der dritte Grundbegriff der neben Logos und Nomos unsere Reflexion über poetische und diskursive Er-Kenntnis bestimmt. Gerade er hat der Disziplin, in der wir uns bewegen, der Philo-Sophie

<sup>2</sup> Platon (1988: 407).

<sup>3</sup> Ebd.

der Er-Kennntnis-Liebe, wie wir sie für unsere Zwecke nennen wollen (und so statt des Resultats Wissen den Prozess des Wissenserlangens betonen), den Namen gegeben. Leider erhielt jene Teildisziplin der Philosophie, die sich mit den Regeln der Richtigkeit des Schließens befasst, die Methodologie, nicht den treffenden Namen „Sophik“, sondern den irreführenden – „Logik“. Vielleicht war diese Fehlbenennung einer der Beweggründe dafür, dass sich Philosophen jahrhundertlang kaum und intensiv erst im 20. Jahrhundert mit den sprachlichen Bedingungen der Möglichkeit ihrer Disziplin beschäftigt haben.

Der Platon-Schüler Aristoteles hat die Erkenntnisweise der Logik in den „Ersten Analytiken“ bekanntlich gerade an demjenigen Syllogismus vorgeführt, der die Sterblichkeit von Platons Lehrer Sokrates als logischen Schluss aus einem Obersatz über einen Untersatz herleitet:<sup>4</sup>

Alle Menschen sind sterblich. (Obersatz)  
 Sokrates ist ein Mensch. (Untersatz)  
 Sokrates ist sterblich. (Schluss)<sup>5</sup>

Es geht in diesem Zusammenhang *nicht* um die Frage, ob der Schluss tatsächlich neue Erkenntnis ermöglicht, die nicht bereits (wie Aristoteles-Kritiker bemerkt haben) im Obersatz gegeben ist. Es handelt sich vielmehr darum, dass, wie der Philosoph argumentiert, *wenn* der Obersatz und der Untersatz *wahr* sind, auch dem Schluss *notwendig* Wahrheit zukommt. Wir können den Syllogismus in einen Kausalschluss umformen, der dann lautet: Weil alle Menschen sterblich sind und Sokrates ein Mensch ist, ist auch Sokrates sterblich. Kausalität ist eine der logischen Beziehungen, mit denen Philosophie arbeitet, die *diskursiv(e)* Erkenntnis gewinnt.

Im „Ion“ hat Platon – wieder aus Sokrates’ Mund – den Vorwurf gegen die Dichter dahingehend erweitert, dass sie keine *auctoritas* über ihre Werke haben, sondern sich beim Dichten in inspirative göttliche Begeisterung versetzten müssen, den berühmt-berüchtigten *furor poeticus*, in dem sie, bar aller Vernunft, keinerlei Kontrolle über das hätten, was sie hervorbringen:

[...] κοῦφον γὰρ χρῆμα ποιητῆς ἐστὶν καὶ πτηνὸν καὶ ἱερόν, καὶ οὐ πρότερον οἷός τε ποιεῖν πρὶν ἂν ἐνθεός τε γένηται καὶ ἔκφρων καὶ ὁ νοῦς μηκέτι ἐν αὐτῷ ἐνῆ: ἕως δ’ ἂν τοῦτι ἔχη τὸ κτῆμα, ἀδύνατος πᾶς ποιεῖν ἄνθρωπος ἐστὶν καὶ χρησμοδεῖν.

Denn mit dem Dichter ist es ein eigen Ding: leichtbeschwingt und gottgeweiht, wirft er die irdische Schwere von sich und ist nicht eher in der Lage zu dichten, als bis er von [göttlicher] Begeisterung ergriffen und von Sinnen ist und aller ruhigen Vernunft bar; solange er aber noch im Besitze dieses Gutes (der ruhigen Vernunft) ist, ist er so gut wie alle Menschen außer Stande zu dichten und zu weissagen.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> Der Tod des Sokrates durch Trinken des Schierlingsbechers war ja die existentielle (und auch pädagogisch-moralische) Probe aufs Exempel seiner Weisheit.

<sup>5</sup> Vgl. Aristoteles (1836: 95).

<sup>6</sup> Platon (1993: 113).

Wie dem auch sei, Lukian von Samosata hat fünfeinhalb Jahrhunderte später aus Sicht des Schriftstellers im Stil des Menippos Philosophen in Gestalt der Φιλοψευδής, der „Lügenfreunde“, die Irreführung der Einsichtigen durch βίων πράσις, durch „Verkauf von Lebensüberzeugungen“,<sup>7</sup> vorgeworfen und damit eine Retourkutsche in Gang gesetzt, deren Fahrt manche andere Schriftsteller, unter ihnen auch der Schriftsteller und Nobelpreisträger Vladimir Nabokov, gefördert haben.

## 2. Literatur u n d Philosophie als Erkenntnisfelder

Fast zwei Jahrtausende später hat der amerikanische Philosoph Richard Rorty im Kapitel „Cruelty and Solidarity“ seines 1989 erschienenen Buches „Contingency, Irony, and Solidarity“ neben George Orwell auch Nabokov als Schriftsteller ausgezeichnet, der in seinen literarischen Texten die Analyse und Darstellung von Grausamkeit und Unterwerfung betrieben und dem mündigen Bürger ein Angebot zum Erwerb größerer Freiheit vorgelegt habe. Rorty unterscheidet Bücher, die uns unabhängig von Büchern machen von solchen, die uns helfen, bei Erhalt der Freiheit weniger grausam zu sein. Als Beispiel für die erste Gruppe von Werken führt er Friedrich Engels „The Condition of the Working Class in England“, Harriet Beecher Stowes „Uncle Tom’s Cabin“, Victor Hugos « Les Misérables » und Radclyffe Halls „The Well of Loneliness“ an. Als Beispiel für die zweite Gruppe von Druckerzeugnisse, solchen also, die Einsicht in die Bedingungen der Möglichkeit von Grausamkeit vermitteln und damit dem Leser die Chance bieten, in ihrem eigenen Leben weniger brutal zu sein, nennt er die Empathie mit Humbert Humbert und Lolita in Vladimir Nabokovs gleichnamigem Roman.<sup>8</sup>

Die Wahl des seinerzeit einen Skandal auslösenden Romans „Lolita“, es geht um die Verführungskünste einer Minderjährigen, die der Epopöe 1955 zunächst ihre Veröffentlichung im Pariser Pornographie-Verlag Olympus-Press bescheren, als Beispiel der Vermittlung von Einsicht in Grausamkeit, beweist den Mut des Philosophen. Nabokov hatte eben jene Vorwürfe der Verführung der Jugend von Seiten einer besorgten Öffentlichkeit auf sich gezogen, die Platon den Dichtern allgemein zur Last legte.

Rorty weist Habermas’ Reduktion der Qualität von Literatur auf „Adäquatheit des Gefühlsausdrucks“ („adequacy of the expression of feeling“) und damit den impliziten Ausschluss der Ermöglichung von Erkenntnissen wie auch dessen Begrenzung der Literaturwissenschaft aufs „Geschmacksurteil“ („judgments of taste“) entschieden zurück.<sup>9</sup> Er zieht Nabokovs „Lolita“ und dessen „Pale Fire“

<sup>7</sup> Vgl. Lukian, Βίων Πράσις, von Wieland übersetzt als: „Der Verkauf der philosophischen Secten“ (Lukian 1985: 3).

<sup>8</sup> Daneben nennt er auch Mr. Causaubon in George Eliots „Middlemarch“ sowie Mrs. Jellyby in Charles Dickens „Bleak House“.

<sup>9</sup> Rorty (1989: 142).

neben George Orwells “Animal Farm” und “1984” als Werke bei, die helfen können, künftiges Leid und kommende Unfreiheit zu vermeiden. Er zitiert Nabokovs Stellungnahme zu seinem Roman “Lolita” in voller Länge, um zu zeigen, dass es beiden gerade *nicht* um jene direkte Belehrung in *rebus ethicis* durch Literatur zu tun ist, wie sie Lev Tolstoj so oft praktiziert hat:

Lolita has no moral in tow. For me a work of fiction exists only in so far as it affords me what I shall bluntly call aesthetic bliss, that is a sense of being somehow, somewhere, connected with other states of being where art (curiosity, tenderness, kindness, ecstasy) is the norm. There are not many such books. All the rest is either topical trash or what some call the Literature of Ideas, which very often is topical trash coming in huge blocks of plaster that are carefully transmitted from age to age until somebody comes along with a hammer and takes a good crack at Balzac, at Gorki, at Mann.<sup>10</sup>

Nabokov hatte seinerseits Platon im Aufsatz “The Art of Literature and Common Sense” deswegen kritisiert, weil der gegen die das Dasein bestimmende “supremacy of the detail over the general”<sup>11</sup> die Herrschaft des Allgemeinen – wir erinnern an die „Nomoi“ – gegen das Besondere, das Leben nämlich, durchsetzen wolle. Rorty hebt nun mit Nabokov Literatur als jene Präsentation des Besonderen, d.h. ein Wissen ab, das nicht nur aus dem Verfügen über Bekanntes besteht, sondern das Unbekannte, als hätte er die russischen Formalisten gelesen, auch mit einem spezifischen, hier als „unvorhersagbar“ qualifizierten Gebrauch der Wörter verknüpft:

Literary art, the nonstandard, nonpredictable use of words, cannot, indeed, be gauged in terms of accuracy of representation. For such accuracy is a matter of conformity to convention, and the point of writing well is precisely to break the crust of convention.<sup>12</sup>

Rorty zitiert mit einer für Philosophen beachtlichen Zustimmung Nabokovs Überzeugung, was bei Platon ‘common sense’ heiße, sei nichts anderes als eine Serie toter Metaphern (“What we call common sense – the body of widely accepted truths – is, just as Heidegger and Nabokov thought, a collection of dead metaphors”<sup>13</sup>). Er führt Nabokovs Prosa als an ironische liberale Intellektuelle adressierte Warnung nicht vor solcher Grausamkeit vor, die sozialer Ungerechtigkeit innewohnt, sondern vor jener, die der Suche nach Autonomie<sup>14</sup> eigne. Das Streben nach *persönlicher Vervollkommnung* verbinde Autoren wie Platon, Heidegger, Proust und Nabokov, während Mill und Dewey, Habermas und Rawls ebenso wie Orwell die *Freiheit* im Auge hätten.

<sup>10</sup> Nabokov, “On a book entitled ‘Lolita’”, in: Nabokov (1980: 313). Das Motiv des Hammers ist von Nietzsche entlehnt, der von sich behauptete, „mit dem Hammer“ zu philosophieren.

<sup>11</sup> Nabokov (1980: 373).

<sup>12</sup> Rorty (1989: 167).

<sup>13</sup> Rorty (1989: 152).

<sup>14</sup> Rorty (1989: 144).

Nabokov schildere die Grausamkeit bereitende Abhängigkeit gerade aus der Innenperspektive und befördere so, ohne sie von oben herab zu beurteilen, jene Einsicht in ihre Funktionsweise, die erforderlich sei, um ihre Praxis im eigenen Leben zu vermeiden: “Nabokov wrote about cruelty from the inside, helping us see the way, in which the private pursuit of aesthetic bliss produces cruelty.”<sup>15</sup> Rorty stellt – was wir hier aus Raumgründen nicht weiter verfolgen können – Nabokovs Ablehnung der Grausamkeit in einen Zusammenhang mit dessen Ästhetizismus und seinem Glauben an die Unsterblichkeit.<sup>16</sup>

Es finden sich also auch auf Seiten der Philosophie Autoren, die anerkennen, dass literarische Texte Einsichten in die *conditio humana* vermitteln können.<sup>17</sup> Leider hat der philosophische Prosaiker Rorty seine Aufmerksamkeit indes ausschließlich dem *Prosa*-Autor Nabokov gewidmet und den Lyriker, der die *Lolita*-Thematik schon 1928 im Gedicht „Lilith“ («Лилит») angeschlagen hat, völlig aus dem Blick gelassen. Es wäre von besonderem Interesse gewesen zu erfahren, welche Erkenntnisse das Gedicht „Lilith“ auf der einen Seite und welche der Roman “Lolita” sowie die bereits 1939 in Paris geschriebene, doch in Brandenburg spielende *Lolita*-Erzählung „Der Zauberer“ («Волшебник») auf der anderen dem Leser erschließen.

Hier nun kann George Steiners Essay von 2014, “The Poetry of Thought” Hilfe bieten, da er eine Vielzahl an Begegnungen von Dichtung und Philosophie aufführt und einige davon auch mehr oder weniger einlässlich untersucht. Allerdings weist dieses Kompendium philosophisch-literarischer Überschneidungen, das bisweilen an name-dropping grenzt, für unsere Fragestellung einen substantiellen Mangel auf, der die volle Einsicht in die Erkenntnis poetischen Wissens verstellt. Diese Schwäche ist das fast vollständige Ausblenden der dem poetischen Wissen gegenüberstehenden *diskursiven*, eben auf in der Regel kausaler methodischer Herleitung gründender Erkenntnis. Erst vor dem Hintergrund diskursiver Wissens(v)ermittlung erlangt poetische Er-Kenntnis nämlich ihre Spezifik.

Zwar verweist Steiner gelegentlich auf die Mathematik und die exakten Wissenschaften, doch fehlt seinem Buch eine abgrenzende Betrachtung, die das, was wir hier diskursive Er-Kenntnis nennen, gegen die poetische abhobe.<sup>18</sup> Im Duk-

---

<sup>15</sup> Rorty (1989: 146).

<sup>16</sup> Ebd.

<sup>17</sup> Ein zweites Beispiel für die Exposition der Erkenntniskraft der Dichtung bildet Theodor Adornos Philosophie (vgl. seine „Noten zur Literatur“) auf den wir hier aus Raumgründen nicht eingehen können. Vgl. dazu Ph. von Wussow (2013: 183): „Tatsächlich erkennt Philosophie in Literatur sich selbst, allerdings nicht im Modus der Identifikation und der Wiederholung, sondern nur negativ und im Sinne der Reflexion der eigenen Form – eine Form, mit der sie die Art von Erkenntnis, die ihr vorschwebt, immer wieder verhindert.“

<sup>18</sup> Hier könnte Bachtins Philosophie der Literatur als Ergänzung der Einsichten von Steiner dienen, weil er die Dichtung als monologische Form in Opposition zur Dialogizität der Prosa stellt und so eine Grundlage für die Unterscheidung diskursiver und poetischer Erkenntnis bietet.

tus postmoderner Inklusion von Literatur und Philosophie schließt er – gleichsam das ebenso reduktive Gegenstück zu Rortys Fixierung auf die Prosa – die sich gegen solche Einvernahme spröde stellende formale Logik sowie die in Deutschland gegenwärtig wohl gar dominierende Analytische Philosophie weitgehend aus. Er erwähnt sie im Grunde nur zum Schluss, als wolle er dem Vorwurf begegnen, sie vergessen zu haben:

Philosophy labors to make language rigorously transparent, to purge it from ambiguity and confusion. At times it labors to transcend lexical, syntactical limitations and inherited atrophies altogether by resorting to formal logic and meta-mathematical algorithms as in Frege.<sup>19</sup>

An dieser Stelle kann Bachtins Philosophie der Literatur Steiners Einsichten ergänzen, insofern sie auf der einen Seite die Bachtins Ansicht nach monologische Dichtung in Opposition zur dialogischen Prosa stellt und auf der anderen der im Gefolge der Philosophie des 18. und 19. Jahrhunderts entstandenen Philosophie der Weltanschauung die Narratologie der Perspektivenvielfalt und Dialogik von Ich und Anderem vorzieht.<sup>20</sup> Als ihren Widerpart sieht Bachtin, ein Liebhaber symbolistischer Dichtung, die monologische Lyrik an, die Einstimmigkeit mit einer geschlossenen Weltsicht verbindet. Solche (hier freilich *zweistimmige*) Einstimmigkeit, die gleichwohl erkenntnisfördernd sein kann, hat nun schon Parmenides in seinem Lehrgedicht geübt.

### 3. *Parmenides Lehrgedicht als Ausdifferenzierung des Mythos zu Logos und Nomos*

The development of western philosophy was once said by A.N. Whitehead to have consisted in a series of footnotes to Plato. In a similar vein, and with hardly more exaggeration, Plato's own writings might be said to have consisted in footnotes to Parmenides of Elea. (David Gallop)

Parmenides' metaphysisch-kosmologisches Lehrgedicht bildet einen der frühesten griechischen philosophischen Texte, die in größerem Umfang, wenn auch nur fragmentarisch, überliefert sind. Sein Titel ist nicht auf uns gekommen, wird aber oft mit „Über die Natur“ („*Peri physeōs*“) wiedergegeben. Philosophen se-

<sup>19</sup> Steiner (2012: 214).

<sup>20</sup> Bachtin (1929/1971) beschreibt Dostoevskijs Romane nicht als inhaltliche Darstellung konträrer Weltsichten, sondern als kraft fremder Rede narrativ gelungene verbale Präsentation als sprachliche Äußerungen manifestierter unterschiedlicher Bewusstseine. Es geht dabei nicht so sehr um die Wahrheit einer Weltsicht, wie um die Wahrheit des sprachlichen Miteinanders (der ‚Polyphonie‘) unterschiedlicher Standpunkte. Dieses Verständnis ergänzt Weinrichs (1974: 58) linguistische Einsicht, dass die Lüge in der Sprechsituation ihren Ort hat, indem sie eine Fehlbegegnung zwischen Sprache und Welt darstellt, sie vor allem in der Syntax aufscheint.

hen Parmenides nicht selten als Begründer der Metaphysik und/oder der Ontologie an, Teildisziplinen und Betrachtungsweisen der Philosophie also, die sich im Dekonstruktivismus stetiger und hartnäckiger Verachtung erfreuen.

Bertrand Russell formulierte sehr präzise, Parmenides habe eine auf Logik gegründete Metaphysik erfunden,<sup>21</sup> und entdeckte als Herzstück seines Denkens das Paradoxon negativer Existentiale. Unter dem Eindruck der Weltsicht des Mythos stehend, der reales Sein, Wort und Denken in eins setzt, schließt Parmenides ex negativo: „dass etwas erkennt, was nicht ist“<sup>22</sup>. Es ist für Parmenides schlichtweg unmöglich, etwas zu denken und/oder etwas zu sagen, was nicht auch ist. Daran schließt seine Überzeugung an, das Sein könne nicht gemacht, nicht hervorgebracht, nicht erzeugt sein, es sei in sich geschlossen, unveränderlich und ewig. Zwar erscheine es in sehr unterschiedlichen Zeichen, gleichwohl sei es aber stets notwendig ein und dasselbe (hier im Original und in rhythmischer Übersetzung in Hexametern):

Μόνος δ' ἔτι μῦθος ὁδοῖο  
λείπεται ὡς ἔστιν· ταύτη δ' ἐπὶ σήματ' ἕασι  
πολλὰ μάλ', ὡς ἀγένητον εἶν καὶ ἀνώλεθρόν ἐστιν,  
ἔστι γὰρ οὐλομελές τε καὶ ἀτρεμές ἡδ' ἀτέλεστον·  
(5) οὐδὲ ποτ' ἦν οὐδ' ἔσται, ἐπεὶ νῦν ἔστιν ὁμοῦ παῖν,  
ἓν, συνεχές· τίνα γὰρ γένναν διζήσεαι αὐτοῦ;

Einzig also

Beschreibung des Weges, es ist. Auf diesem Weg  
viele Zeichen: dass Seiendes nicht unzerstörbar,  
nicht zu vervollkommen;  
[5] weder, noch wird es sein, da es jetzt  
in seiner Ganzheit zusammengeschlossen.<sup>23</sup>

Indem diese metaphysische Kosmologie sich in der gebundenen Rede des Hexameters artikuliert, spricht aus ihr zwar nicht der Kosmos selbst (das wäre Mythos), doch die Wahrheit des Kosmos aus dem Munde ihrer Göttin. Die Rede des babylonischen Sonnengottes bildet wohl die historische Ur-Folie für diese ungeheuer kühne Transposition der sprechend seienden und wissend nun auch gewussten Wahrheit in die unmittelbare Nähe des Menschen. Ihr näherer Inter-text liegt in der Ansprache der Göttin Nacht, Beraterin immerhin des Zeus in orphischer Kosmologie. Der Schritt vom Außen des wissenden Gottes zum In-

<sup>21</sup> Russell (1984: 66).

<sup>22</sup> Übers. Rainer Grübel. Vgl. dazu Parmenides (2012: 323): „Denn es ist ausgeschlossen, dass du etwas erkennt, was nicht ist, oder etwas darüber aussagst: Denn solches lässt sich nicht durchführen.“

<sup>23</sup> Übers. Rainer Grübel. Vgl. dazu Parmenides (2012: 325) : „Einzig also noch übrig bleibt / die Beschreibung des Weges, dass es ist. Auf diesem Weg / gibt es sehr viele Zeichen: dass Seiendes nicht hervorgebracht und unzerstörbar ist, / ein heiles, einzigartig, unerschütterlich und nicht zu vervollkommen; / [5] weder war es, noch wird es einmal sein, da es jetzt / in seiner Ganzheit beisammen ist, eins, zusammengeschlossen“.

nen gewusster Wahrheit ist zugleich ein poetischer *und* ein philosophischer. Poetisch ist er, insofern das Subjekt des Textes eine eigene göttliche Figur als Sprecher erschafft – ‚poein‘ heisst ja erschaffen – philosophisch ist er, weil die Kompetenz der Rede ausdrücklich *nicht* auf den Rang im Pantheon der Götter, sondern auf die Widerspruchsfreiheit der Wahrheit und somit auf ihre Erkennbarkeit gegründet wird.<sup>24</sup> Es ist dies die Autonomie-Erklärung des philosophischen Geistes in poetischer Rede.

Dieser Geist ist zweistimmig, denn er bietet zwei Wege: Nicht mehr die des Guten und des Bösen, sondern die von Wahrheit und Irrtum. Er ist zugleich aber einstimmig, weil der Sprecher den einen Pfad hier als Irreführung abtut. Der Weg heißt hier ‚methos‘, und ‚Methodologie‘ wird dann die Lehre von den richtigen philosophischen Verfahrensweisen heißen. Zunächst weist die Göttin den Weg der Wahrheit (erneut in metrischer Übertragung): „Érster Weg íst, dass es íst und dass nícht ist, dass és grade nícht ist, / Díes ist die Báhn hin zum Wissen, denn síe ist gerichtet auf Wáhrheit; [...]“<sup>25</sup>. Den zweiten bildet der Weg der Täuschung: „Zwéiter Weg íst, dass es nícht ist und dáss sich gehört, dass es nícht ist. / Díes aber íst, wie ich zéige auch dír, nicht erlébbarer Pfád.“<sup>26</sup> Hier nun folgt die logische Begründung der Unmöglichkeit des zweiten, in die Irre leitenden Wegs, und gerade diese sophische Begründung ist das unerhörte Neue an dieser Kosmologie, weil ihr Kriterium, wie gesagt, nicht die Autorität des Gottes, schon gar nicht die Selbst-Verständlichkeit des Kosmos ist, sondern die zwingende Logik, genauer wäre: die zwingende Sophik der Unmöglichkeit dieses Wegs. Die Kernbotschaft des Lehrgedichts ist wiederum zugleich philosophisch *und* poetisch: τὸ γὰρ αὐτὸ νοεῖν ἐστίν τε καὶ εἶναι. – „Dénken das sélbe ist wíe auch das Séin.“<sup>27</sup> Poetisch ist diese Denkfigur, durch die Parallele zwischen den rhythmisch gleichklingenden dreiteiligen metrischen Figuren und den semantisch einander gleichgestellten Elementen. Zur Identität von Sein und Denken tritt so – nicht auf der Referenz-, sondern auf der Ausdrucksebene – die Identität des Sagens, der Wörter. Sophos, Ontos und Logos sind ungeschieden, und nur als ungeschiedene sind sie auch wahr.

Der Physiker Erwin Schrödinger hat Parmenides’ ‚Weg der Wahrheit‘ in seinem Buch „Nature and the Greeks“ als das „bewusste Selbst“ („conscious self“)

<sup>24</sup> Allerdings bezeichnet Schmalzriedt (1991: 971f.), Parmenides’ „Peri Physeos“ zwar als „unauflösliche Einheit von Theorem und Dichtung“, auch räumt er die Relevanz der Sprache für diesen Text ein, doch sieht er die „poetische Verankerung seiner Philosophie“ als „in Wahrheit [...] theologische“ an. Immerhin konzidiert er: „Erst die Umwandlung seiner Lehre in eine von ihm selbst erfahrene Belehrung macht seine Wahrheit zur ‚wahren‘ Wahrheit.“ (Ders., 971).

<sup>25</sup> Parmenides (2012: 323).

<sup>26</sup> Ebd.

<sup>27</sup> Ebd.

bezeichnet.<sup>28</sup> Dies ist gewiss eine neuzeitliche Projektion, deutet jedoch das Ziel des Wegs an, den Parmenides' Metaphysik einschlägt, eines Pfades, der bis zu Fichtes selbstreflexivem ‚Ich‘ führen sollte. Popper nannte Einstein in seiner Kritik des Konzepts der ‚Block-Zeit‘, also der Vorstellung, es gebe keinen Übergang von der Vergangenheit in die Gegenwart und aus dieser in die Zukunft, geradeheraus – „Parmenides“.<sup>29</sup> Denn schon der Grieche hatte behauptet, dass alles Sein Gegenwart sei und sich als In-Sich-Geschlossenes weder aus Vergangenheit herleiten noch in Zukunft überführen lasse.

In den Jahren 1942-1943, während des Zweiten Weltkriegs also, der ‚größte Feldherr aller Zeiten‘ hatte sich längst als Größenwahnsinniger entpuppt und Heidegger seinen Flirt mit dem Faschismus beendet, trug die Grund-Vorlesung des Freiburger Philosophen den Titel „Parmenides“. Erschienen ist sie erst 1982,<sup>30</sup> 1992 auch in englischer Übersetzung. 1998 kam dann Karl Poppers Buch „The World of Parmenides“ heraus.<sup>31</sup> Es überrascht nicht, dass beide Philosophen zwar die Begeisterung über den frühen griechischen Denker teilen, keineswegs aber die Deutung seines Werks.

Kahn schrieb:

If we except Plato, Aristotle, and Polonius, Parmenides is perhaps the most important and influential of all Greek philosophers. And considered as a metaphysician, he is perhaps the most original figure in the western tradition.<sup>32</sup>

Und Popper, wohl der heftigste Kritiker des Verfahrens logischer *Induktion*, las Parmenides als Schöpfer des ersten Systems logischer *Deduktion*. Natürlich hob er die Zurückweisung des empirischen Wissens in den Fragmenten des griechischen Philosophen hervor, die bei diesem ja auf den Weg des Irrtums führen. Und er verfolgte diesen Weg zurück zur Sprache. In Poppers Sicht ist die Welt der irreführenden Erscheinungen, die Schein- und Pseudo-Welt “invented not even by the senses but by the tongue: by human name-giving, by the largely arbitrary conventions that constitute human language.”<sup>33</sup> Es ist nicht unsere Aufgabe, zu entscheiden, ob Parmenides Lehrgedicht dieses Verdikt gegen die durch Ambiguität irreführende menschliche Sprache tatsächlich stützt, wichtig ist im vorliegenden Zusammenhang vielmehr die Beobachtung, dass Martin Heidegger in seinen Vorlesungen zur genau entgegengesetzten Auffassung gelangt ist.

Der Existentialist gründete seine eigene Epistemologie sogar auf die etymologische Analyse eines Wortes in Parmenides' Lehrgedicht, des Ausdrucks „al-

<sup>28</sup> Vgl. Schrödinger (1951: 26-33).

<sup>29</sup> Popper (2002: 127).

<sup>30</sup> Heidegger (1982).

<sup>31</sup> Popper (1998). Das Buch trägt in deutscher Übersetzung sogar den von Popper wohl gutgeheißenen Untertitel „Der Ursprung des europäischen Denkens“.

<sup>32</sup> Kahn (1969: 700).

<sup>33</sup> Popper (1998: 124).

etheia“, den er geradezu zum Namen der Göttin erklärt. Ich stehe nicht an zu behaupten, dass dies eine *poetische* Etymologie ist.<sup>34</sup> Der Philosoph vom Todtnauberg deutet das griechische Wort „a-letheia“, Wahrheit, das bei Parmenides den Weg des Wahren bezeichnet, nämlich als „Un-Verborgeneheit“.<sup>35</sup> Gerade aus dieser Sprachfigur gewinnt er das Grundkonzept seines philosophischen Denkens. Letztlich liegt dem eine theologische Denkfigur des studierten Theologen Heidegger zugrunde: Die von Gott geschaffene Welt offenbart sich dem Blick des ‚richtig‘ Wahr-Nehmenden. Hieran schließt in anderem Kontext übrigens Heideggers Rede von der Erfordernis des „Ungelichteten“<sup>36</sup> an, d.h. der Erhellung des Ungewussten. Sie spricht im unausdrücklichen Rekurs auf Moses (1,3) dem ‚richtigen‘ Philosophen ein Stück göttlicher Macht zu.

Heideggers Deutung des Wortes „a-letheia“ ist Ausdruck seiner Überzeugung, dass, ganz im Gegensatz zu Poppers Auffassung, Wörter bei Parmenides und aller wahren Rede die Wahrheit nicht verbergen, sondern sie, heideggersch gesprochen, gerade entbergen. In seinem späten Aufsatz von 1951-52 „Was heisst Denken?“ schreibt er: „Die Sprache des Parmenides ist die Sprache eines Denkens, ist dieses Denken selber.“<sup>37</sup> Solche Identifikation von Rede und Denken, die an die Stelle von Parmenides’ Identität von Sein und Denken tritt, ist tatsächlich das genaue Gegenteil von Poppers Entdeckung, dass die Texte des Parmenides den durch Sprache erzeugten Irrtum der Welt der Erscheinungen enthüllen. Popper gründete seine Schlussfolgerung auf die Analyse des ‚Zweiten Wegs‘ der Wahrheit in Parmenides’ Lehrgedicht, jenes Pfades, der zu irrigen Überzeugungen führt, die ihrerseits in irreführenden Erfahrungen gründen, während Heidegger sich mit seiner positiven Aussage über die Wahrheit der Wörter auf Parmenides’ ‚ersten Weg‘ zum Wissen beruft. Der gründet in der Identität von „Denken“ (νοεῖν) und „Sein“ (εἶναι). Dabei hat Heidegger die Bedeutung des Wortes, das Parmenides benutzt, um das Denken zu bezeichnen, „noein“, ganz gezielt *nicht* als aktive Reflexion gelesen, sondern als passiven Prozess des „Wahrnehmens“. Heidegger benutzt ein *poetisches* Konzept des Wortes, eines Wortes, das jeder Perspektivierung, allen außerverbalen Kontexten und je-

<sup>34</sup> „Die Möglichkeit der Wahrheit menschlicher Erkenntnis gründet, wenn alles Seiende ein ‚geschöpfliches‘ ist, darin, daß Sache und Satz in gleicher Weise ideengerecht und deshalb aus der Einheit des göttlichen Schöpfungsplanes aufeinander zugerichtet sind. Die veritas als adaequatio rei (creandae) ad intellectum (divinum) gibt die Gewähr für die veritas als adaequatio intellectus (humani) ad rem (creatam).“ (Heidegger 1976: 9, 180f.).

<sup>35</sup> „Wenn wir ἀλήθεια statt mit ‚Wahrheit‘ durch ‚Unverborgeneheit‘ übersetzen, dann ist diese Übersetzung nicht nur ‚wörtlicher‘, sondern sie enthält die Weisung, den gewohnten Begriff der Wahrheit im Sinne der Richtigkeit der Aussage um- und zurückzudenken in jenes noch Unbegriffene der Entborgenheit und der Entbergung des Seienden.“ (Heidegger 1976: 9, 188). Durch Präfigierung mit ‚α‘ in der Bedeutung des Privatum ‚un‘ (vgl. ‚ungleich‘) wird λῆθος, Partizip Perfekt Passiv von λανθάνω, ‚verbergen‘, zum „Un|verborgenen“.

<sup>36</sup> Günther (2017: 97).

<sup>37</sup> Heidegger (1954: 114).

der rationalen Kalkulation fern steht, das es statt dessen aber gestattet, ‚aus der Sprache‘ zu denken. Das Wort ‚a-letheia‘ verrät *durch seine Komposition* das Wesen der Wahrheit als Unverborgenheit<sup>38</sup> und der Ausdruck ‚noein‘ lehrt als intransitives Verb, dass Denken weniger aktives Gewinnen von Wissen ist denn passives Lauschen auf die Welt.

In ihrem Beitrag über Poppers’ Parmenides-Schriften hat Svetlana Neretina<sup>39</sup> darauf hingewiesen, dass Popper bei seinem Verweis auf Bühler die ontologische Funktion der Sprache übergeht. Es sei gerade diese ontologische Funktion, welche die Grundlage von Heideggers Verständnis von Parmenides’ Sprache und von Sprache überhaupt bildet. Popper preist Parmenides Lehrgedicht als erste deduktive Theorie der Welt und als erste deduktive Kosmologie, die den Weg für die moderne Physik gebahnt hat: “It was, for all I know, the first deductive theory of the world, the first deductive cosmology: One further step led to theoretical physics, and to the atomic theory.”<sup>40</sup> Der sonst ganz im Gegensatz zu Heidegger wahrlich nicht poetische Erkenntnistheoretiker Popper reimt – Schwundstufe des *furor poeticus* – in seiner eigenen Parmenides-Übersetzung als Dichter selber über den Mond:

Bright in the *night* with the gift of his *light*,  
Round the earth she is erring,  
Evermore letting her *gaze*  
Turn towards Helios’ *rays*.<sup>41</sup>

### 3. Solov’ev und Nietzsche

An dieser Stelle wenden wir uns dem Verhältnis von Er-Kenntnis und Poetik bei Solov’ev und Nietzsche zu, deren denkerische Arbeit im Spannungsfeld von Dichtung und Philosophie wir schon an anderem Ort dargestellt haben<sup>42</sup> und daher aus Platzgründen hier zusammenfassen. Das wichtigste Ergebnis dieser Überlegungen zur Relation von Dichten und Denken bei Solov’ev und Nietzsche ist die Einsicht, dass Solov’ev zwar Philosoph *und* Dichter ist, doch in seinem (sowohl poetischen als auch der philosophischen) Hauptwerk die beiden kulturellen Praktiken auch gattungshaft noch immer voneinander trennt. Erst im Spätwerk, in der dramatischen Platon-Biographie sowie in der „Kurzen Erzäh-

<sup>38</sup> „Wenn Parmenides im Beginn seines Spruches die Göttin Ἀλήθεια nennt, dann ist dies nicht, wie die Philologen meinen, eine den Dichtern nachgemachte Art der Einleitung seines sogenannten ‚Lehrgedichtes‘, sondern ist die Nennung des Wesensortes, an dem der Denker als Denker steht.“ (Heidegger 1982: 188). Vgl. Marten (1990: 1-15).

<sup>39</sup> Neretina (2010), (2012).

<sup>40</sup> Popper (1998: 143).

<sup>41</sup> Popper (1998: 68).

<sup>42</sup> Grübel (2019).

lung vom Antichrist“ und den „Drei Gesprächen über den Krieg, den Fortschritt und das Ende der Weltgeschichte“ kommt es bei ihm zur systematischen Einführung von philosophischem Denken und literarischem Schreiben.<sup>43</sup> Da ‚Herr Z‘ nun Solov’evs Sprachrohr ist, überwiegt auch hier die philosophische Intention klar gegenüber der poetischen. Nietzsche hat dagegen von der *Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik* bis zum *Zarathustra* die Kreuzung von Dichtung und Philosophie geradezu als Konzept betrieben.

Eine knappe Analyse des Schluss-Gedichts im *Zarathustra* bilde den Abschluss dieses Kapitels. Es ist dies der zugleich poetische und denkerische Text Nietzsches *par excellence*. Die Einsicht kommt hier nicht aus dem Kopf des lyrisch Sprechenden, sondern aus dem Sagen der Zeit (vgl. oben: Rede des Kosmos im genuinen Mythos). Nietzsche realisiert hier das, was Karl Heinz Bohrer „Ekstase der Zeit“<sup>44</sup> genannt hat.

Oh Mensch! Gieb Acht!  
 Was spricht die tiefe Mitternacht?  
 „Ich schlief, ich schlief –,  
 „Aus tiefem Traum bin ich erwacht: –  
 „Die Welt ist tief,  
 „Und tiefer als der Tag gedacht.  
 „Tief ist ihr Weh –,  
 „Lust – tiefer noch als Herzeleid:  
 „Weh spricht: Vergeh!  
 „Doch alle Lust will Ewigkeit –,  
 „– will tiefe, tiefe Ewigkeit!“<sup>45</sup>

Das Erwachen, der Übergang vom Traum ins Wachsein bildet bei Nietzsche den Transgress aus der apollinischen, von Maß und Logik und damit auch vom Diskurs bestimmten Welt in die dionysische Welt, in welcher die Dialektiken von Lust und Leid, von Vergehen und Ewigkeit des Poetischen walten. Die philosophische Idee der ‚ewigen Wiederkehr des Gleichen‘ artikuliert sich hier als Rede der Mitternacht, der Wende vom *Vortag* zum *Nachtag*. Kraft des Rhythmus trägt das Gedicht poetisch in eins durch die stetige Wiederkehr der Mitternacht Nietzsches Grundidee von der ‚ewigen Wiederkehr des Gleichen‘ aus, ohne sie aber auf der Referenzebene auszusprechen.

Die Sperrung aller Wörter von der Interjektion „Oh!“ in absoluter Anfangsstellung bis zur finalen, sich nur mit selbst reimenden, also selbstidentischen „Ewigkeit“ gibt sowohl intonatorische wie auch semantische Fingerzeige auf die Sprech- und Sach-Höhe dieses Dithyrambos, der im Grunde einen chorischen

<sup>43</sup> Dies bedeutet nicht, dass Solov’ev in seinem philosophischen Diskurs keine poetischen Gestaltungsmittel nutzt, sondern dass sie der diskursiven Wahrheitssuche untergeordnet sind. Bei Nietzsche dagegen entspringt die Wahrheit aus der poetischen Rede selbst.

<sup>44</sup> Bohrer (1983: 2).

<sup>45</sup> Nietzsche (1968: VI,1,400). Herv. im Original. Die im Zitat beibehaltene Sperrung repräsentiert die von Nietzsche beanspruchte Gedankentiefe seines Gedichts graphisch.

Sprecher voraussetzt. Hervorstechen das *Erwachtsein* als Transition vom apollinischen Traum in dionysische Wachheit und die Dialektik von *Leid* und *Lust*, die sich an der Zeitenwende zur Mitternacht und den Daseins- und Ereigniswenden von Gebären und Sterben ereignet. Es ist damit auch die Ex-stasis des Gedichtes selbst. Mit apollinischem Traum und dionysischem Rausch ist ein kultureller Raum entworfen, dem sich auch jüngere russische und deutsche Lyrik zuordnen lässt.

#### 4. Poetische und diskursive Er-Kennntnis bei Ajgi, Stepanova und Grünbein

Der 2006 verstorbene tschuwaschisch-russische Dichter Gennadij Ajgi hat in seiner Lyrik eine Poetik des Traums realisiert, die der auf Wachsein getrimmten Literatur des Sozialistischen Realismus ver-störend gegenübertrat. Seine seit den 1960er Jahren in West- und Mitteleuropa veröffentlichten Gedichte konnten daher erst seit der Transformation des kolonialistischen Sowjet-Imperiums in ein post-sowjetisches Staatsgebilde erscheinen. Im Zyklus von Reflexionen, der den bezeichnenden Titel „Traum-und-Dichtung“ («сон-и-поэзия») trägt, hat Ajgi sein Konzept auch theoretisch formuliert.<sup>46</sup> Bereits die Interpunktion der Überschrift unterläuft durch Bindestriche zwischen den Wörtern „Traum“ sowie „und“ sowie „Dichtung“ die übliche hierarchische Struktur verbaler Syntax, stellt ihr die Äquivalenz ihrer Glieder gegenüber. Auch der eingangs zitierte aristotelische Syllogismus impliziert mit dem Allquantor im Obersatz „Alle Menschen sind sterblich“ eine logische Hierarchie, die in Ajgis Traum-Welt außer Kraft gesetzt ist.

Das Gedicht „Traum: Flug der Libelle“ («сон: полет стрекозы», 1982) arbeitet im Titel zunächst mit einer logischen und syntaktischen Subordination, die den Libellenflug zum Inhalt des Traums erklärt. Diese Dominanz-Struktur wird indes durch die Lautgestalt der nachfolgenden Verse konterkariert, da diese nicht nur den Trauminhalt, sondern auch sein So-Sein, eben die Herstellung von Äquivalenz und Nähe des sonst Inäquivalenten und Fernen vergegenwärtigen. Die das Wort „Son“ („Traum“) bildenden Phoneme ‚S‘, ‚O‘ und ‚N‘ treten neben die Laute ‚R‘ ‚E‘ (ein unbetonter Kurzvokal, der phonetisch nahe beim ‚I‘ liegt) und ‚Z‘ aus dem Wort „Libelle – strekoza. Das ‚O‘ ist im russischen der tiefste, das ‚I‘ der höchste Vokal. Diese Kombination erzeugt erst einmal eine lautliche Opposition. Durch den gemeinsamen Tonvokal ‚O‘ tritt aber der Traum in der zweiten Wortsilbe in die „Libelle“ («стрекоза») ein, fliegt gegenläufig nun auch die Libelle in den Traum. Zwischen Traum und Libelle vermittelt der „Flug“ („polet“), der, in der Mitte zwischen ihnen stehend, Lautelemente der beiden anderen Wörter enthält, lautlich also zwischen ihnen vermittelt und doch auch die Konsonanten ‚P‘, ‚L‘ und ‚T‘ zum Stamminventar hinzufügt. Das ist beim besten Willen in deutscher Übersetzung nicht nachzubilden. Die Wortfolge „Traum: Gang der

<sup>46</sup> Ajgi (1998). Vgl. auch ders. (1997).

Tiger“, in der „Gang“ „zwischen „Tiger“ und „Traum“ vermittelt, kommt dem nahe, ohne aber die phonische Plausibilität des russischen Originals zu erreichen.

Hier ist nicht der Platz, das Äquivalenzen herstellende Gewebe der Laute im Einzelnen auszubreiten, doch sei auf die Räumlichkeit der verlassenen Darre hingewiesen, also einer scheunenartigen Dörreinrichtung für Getreide, Malz und Hopfen, die mit dem Aufenthaltsort der Seele in der Nacht durch das Vergleichswort „*slovno*“ „als ob, wie“ verknüpft ist, in dem zugleich das Wort „Traum“ („son“) steckt. Auch dies ist im Deutschen nicht analog auszudrücken. Da im Vorgang des Trocknens der Nahrungsmittel auch eine Verdichtung stattfindet, die lautlich ähnlichen Worte aber durch Verschiebung von Lauten entstehen, sind wir nicht fern von Freuds Konzeption des Traums als Verdichtung und Verschiebung. Nur dass die Transformation hier nicht wie bei Freud diskursiv, sondern poetisch – d.h. just durch Gleichsetzung, Verdichtung und Verschiebung – realisiert wird. Im «озеро», dem See, übrigens dem germanischen Urwort für die Seele (weshalb bei uns ja auch der Storch die Kinder aus dem Teich holt) ist hier die Libelle «стрекоза» räumlich und lautlich zu Hause. Auch die „weißen Rosen“ («белые розы») vermitteln die Libellen lautlich mit dem Traum. Und «поле», das Feld, Ajgis Grundlandschaft, wie ich an anderem Ort gezeigt habe,<sup>47</sup> ist der Raum, der Flugraum (auch „Flug“, «полет»), steckt fast gänzlich darin) der Libelle zur Traumzeit der Nacht. Dem „gegenwärtigen Gott“ («бога текущего»), der Nietzsches ‚toten Gott‘ des Platzes verweist, eignet dieselbe Vokaleinheit „o“ bei gleicher Folge Konsonant – Vokal – Konsonant (бор – сон – пол – коз – лёт – роз). Der Traumlogik gemäß ist der Mensch im Traum Gott nahe, auch dem Gekreuzigten, der sogar das verzehrende, lautlich dem Traum nahe „Feuer“, „огонь“ übertrifft. Nachdem schon die Mittelstrophe sagt, dass die Libellen dem Hirn, der Scheune, also der Bergungsstätte des Wissens, seinen Gedanken-Flug ermöglichen, bieten die beiden schließenden Zweizeiler dem „Verstand“ («ум») die lautbildliche Chance, sich dem Tod zu öffnen, Sokrates zufolge ja das höchste Erkenntnisziel aller Philosophie. Den Todestrieb hat Freud unter dem Einfluss seiner russischen Schülerin Sabina Spielrein in sein Inventar seelischer Triebkräfte aufgenommen.<sup>48</sup>

*сон: полет стрекозы*

а ярко — как будто в заброшенной риге  
на ночь душа!

и озеро тихим во сне очагом  
беспокойно: о так по лицу бы красавицы долго  
белым японским цветком!

через стога будто розы белеющие

<sup>47</sup> Vgl. Grübel (2016).

<sup>48</sup> Spielrein (1912). Ètkind (1994: 182-188; 1996: 187-191).

долго и тихо... так после восторга  
полянами редкими  
в сердце местá  
  
и розы-раскаты — стога беспокойные  
месту уже своего разговора  
мозгу откроют полет стрекозы –  
ярче огня по распятию-желобу!  
  
от бога текущего  
к горной поляне в высокую тьму  
  
(к смерти засинью заночью  
тонко сияя ума  
  
в голову словно из роз  
любимо бросаясь)

1965<sup>49</sup>

*traum: flug der libelle*

auch klar – als sei in aufgebner darre  
zur nacht die seele!  
  
und see als tiefer im schlaf herd  
unruhig: oh wär so über der schönen antlitz lange  
als japans weiße blume!  
  
als schimmerten rosen durch heuschober weiß  
  
lange und still... so nach dem entzücken  
durch seltene felder  
im herzen die örter  
  
und rosen-dämm'runge - schober, unruhige  
dem ort seines gesprächs schon  
dem hirn öffnen den flug libellen –  
  
klarer als feuer der kreuzigung-rinne!  
  
vom fließend gegenwärt'gen gott  
zur bergigen lichtung in hohe finsternis  
  
(zum tod durch erblauen zur nacht  
fein strahlend verstandes  
  
in den kopf wie aus rosen  
sich liebendgern werfend)

1965<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> Aigi (1982: 98).

<sup>50</sup> Übers. Rainer Grübel.

Zum Vergleich: Keine poetische, sondern diskursive Traumlogik bietet Salvadore Dalís Bild „Traum verursacht durch den Flug einer Biene um einen Granatapfel eine Sekunde vor dem Aufwachen“, da der Traum hier mit einem Geräusch aus der Wachwelt ‚realistisch‘ motiviert wird.<sup>51</sup>

Während Ajgis Verse Er-Kenntnis vor allem durch Äquivalenzbeziehungen auf der Ebene der Laute stiften, vermittelt ein titellooses, ganz anders geartetes und doch auch poetisch er-kennendes Gedicht von Marija Stepanova (\*1972) Einsichten durch das Nutzen grammatischer Formen.<sup>52</sup> Weit weniger hermetisch als Ajgis Text, sprechen im fünften Text des der Mutter gewidmeten Zyklus „20 Sonette K. M.“ («20 сонетов К. М.») diese Verse in strenger Sonettform die Erinnerung an einen Ertrunkenen aus. In diesem Fall geht es nicht so sehr um das Sinn-Klang-Gewebe des Gedichts, also um die Erzeugung von Bedeutung und damit auch von potentieller Erkenntnis der Sinnstiftung durch Laut-Bezüge aufgrund von Äquivalenzen, sondern um die grammatisch artikulierte Relation der Sprechenden, die im russischen Text durch das Partizip «вверена» – „die überzeugte“ mit weiblichem Genus markiert ist, zum männlich bestimmten Besprochenen. Das poetische Subjekt greift hier nämlich zur äußerst seltenen idiomatischen reflexiven Ausdrucksform «я думаюсь в тебе», die im Deutschen wörtlich mit „ich denke mich in dir“ sowie „werd’ ich in dir gedacht“ und somit zugleich als aktive *und* passive Konstruktion wiederzugeben ist.

Ljudmila Zubova hat in einem Kommentar zu diesem Text die Bedeutung der genannten Wendung mit „Ich befinde mich aus eigenem Willen in Deinem Bewusstsein“ und „du denkst ungeachtet deines Wollens an mich“ beschrieben<sup>53</sup> und auf die Kopräsenz von Ich und Besprochenem als Agens und Patiens hingewiesen. Stepanovas Verse vermitteln die weitestgehende Erkenntnis über die Möglichkeit der Präsenz eines Ich im Bewusstsein eines Du und vice versa, wenn beide Sinngebungen zugleich realisiert werden. Dies widerspricht freilich

<sup>51</sup> Dali, Sueño causado por el vuelo de una abeja alrededor de una granada un segundo antes de despertar, 1944, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.

<sup>52</sup> Ganz anders verfährt Dimitrij Bykov (2000: 42f.) in einem mit dem Motto «Релятивизм! Хотя имя дико, / Но мне ласкает слух она.» („Relativismus! Obschon der Name wild ist, / Liebkost er mir doch das Gehör.“) versehenen titellosen Gedicht des Bandes «Отсрочка» (Verschiebung). Es stellt ganz im Duktus der Postmoderne die Existenz jener Wahrheit in Abrede, von welcher der naive – «незлюбивый» (gutherzige) – Dichter überzeugt sei. In Wirklichkeit gäbe es keine Wahrheit, habe jeder mit seiner Sicht der Dinge recht. Der Schöpfer beurteile die Menschen nach einem Maßstab, der gar nicht existiere. Bykovs poetisches Subjekt argumentiert auf der Referenzebene, wenn es betont, obgleich es keine Wahrheit gäbe, weise uns der Schöpfer im Rekurs auf diese inexistenten Wahrheit dem Licht oder der Dunkelheit zu. Dabei dient im Gegensatz zu Ajgi und Stepanova die Ausdrucksebene des poetischen Textes selbst nicht als Mittel der Erkenntnis.

<sup>53</sup> Zubova (2012: 219). Sie deutet den poetischen Gebrauch der reflexiven grammatischen Form als Experiment und steht der Deutung der kognitiven Dimension der Dichtung als Experiment bei Demmering (2014) nahe.

der herkömmlichen philosophischen Betrachtungsweise in Gestalt der klar geschiedenen Subjekt-Objekt-Relation.<sup>54</sup> Das Dunkel(n) bietet der Sprecherin zufolge die Möglichkeit einer Denk-Bewegung, die den Ertrunkenen gemäß ihrem Willen in *ihrem* Bewusstsein zur Erscheinung bringt und sie wiederum reziprok, doch unwillkürlich, im Bewusstsein des Toten gedanklich präsent macht. Denken ist demnach nicht nur eine Handlung, die sich im Denkenden vollzieht, sondern zugleich eine, die auf den Gedachten tatsächlich einwirkt.

Dieses Gedicht gehört nicht zur verbreiteten literarischen Gattung ‚Gespräch mit einem Toten‘, sondern zu der allen *common sense* provozierenden Gattung ‚Denken *an* einen *und* gedacht werden *von* einem Toten“. Die übliche, auf Descartes Unterscheidung von *res cogitans* und *res extensa* zurückgehende Subjekt-Objekt-Logik ist über Bord geworfen, insofern hier das Denken eines Subjekts an einen Menschen als Objekt reziprok das Denken dieses Objekts als eines Subjekts an das Subjekt des Gedankens als ein Objekt impliziert und *vice versa*. Wir können demnach mit Absicht jemanden uns in den Sinn stellen, der oder die dann unwillkürlich auch an uns denkt. Dies ist eine magische Gedankenfigur, die es freilich, wie die Sprecherin einräumt, ihr *nicht* ermöglicht, den jung Verstorbenen mit ihr altern zu lassen. Der Ertrunkene bleibt im Gegensatz zu seinem Denkpartner ewig jung. Betrachten wir das Altern als einen biologisch-physiologischen Prozess, welcher der Einwirkung durch An-Denken als Denken-An entzogen ist, so beschränkt sich der Wirkungshorizont des An-Jemanden-Denkenden dem Gedicht zufolge auf dessen mentales Dasein:

Пока темно, я думаюсь в тебе,  
Как провиант в горбу верблюжьем,  
Как сувенир, нечуемый в беде,  
Но милый, если обнаружим.

Уже, как было, собираем ужин.  
И в чем-то белом, как в бинте,  
В моем глазу на тем и сем свете  
Видна – а мы тужим и тужим.

Я под ковром лежу лицом к коври  
И вверена его защите.  
Утопленник всплывает поутру,

Тяжелый, сколько ни тащите,  
Он полон солью, зеленью, водой,  
И, как ни тщись, навеки молодой.<sup>55</sup>

<sup>54</sup> Hier tritt auch zutage, wie poetische Rede die von Bachtin an der Prosa exemplifizierte Begegnung von Ich und Anderem, die ja gerade die von ihm herausgearbeitete narrative Polyphonie generiert, unterlaufen kann. Indem der Andere im Ich enthalten ist, kann das Ich über den Anderen gerade nicht die Unwahrheit sagen.

<sup>55</sup> Stepanova (2001).

Solang es dunkel, denk' ich mich in dir,/ werd' ich gedacht von dir,  
 Wie Proviant im Kamel-Höcker,  
 Wie Souvenir, ganz unerhört in Not,  
 Doch lieb uns, wenn wir es entdecken.

Bereits, so war's, den Abendtisch wir räumen.  
 In etwas Weißem, wie in 'nem Verband,  
 In meinem Aug' in dieser, jener Welt  
 Ist's sichtbar – doch wir trauern, leiden.

Gesicht zum Teppich, liege ich darunter,  
 Bin überzeugt von seinem Schutz.  
 Ertrunkener, zum Morgen schwebt er auf,

Ist schwer, wie sehr man ihn auch zieht,  
 Voll Salz ist er, voll Grün, und voller Wasser,  
 Und wie du dich auch mühst, auf ewig jung.<sup>56</sup>

Der dritte hier beigezogene Fall poetischer Erkenntnis gründet weder in der lautlichen noch in der grammatischen Struktur der Sprache, sondern in ihrer Referenz. Er steht diskursiver Erkenntnis damit näher als die beiden zuvor betrachteten Fälle. Er findet sich in Durs Grünbeins Band „Schädelbasislektion“. Der kündigt das Denken bereits an durch das vorgebliche Charles-Sander-Peirce-Motto „Man is a thought-sign“,<sup>57</sup> wobei wir englisch „man“ hier gewiss mit „Mensch“ zu übersetzen haben.<sup>58</sup> Dieses Epigramm, das vor dem Hintergrund der Tradition von Motti als Realzitat eine Irreführung darstellt, bildet in Wahrheit die poetische Verdichtung wenn nicht Umkehrung eines Gedankens des amerikanischen Philosophen Peirce, der sich in seinen „Collected Papers“ findet:

[T]he word or sign which man uses *is* the man himself. For, as the fact that every thought is a sign, taken in conjunction with the fact that life is a train of thought, proves that man is a sign [...].<sup>59</sup>

Die Peircesche Identifikation der Wort-Zeichen mit dem Menschen, der sie benutzt auf der einen Seite und die Gleichsetzung von Gedanke und Zeichen auf der anderen, dient Grünbein zur Bildung der (Peirce unterstellten) These, der Mensch selber sei ein Gedankenzeichen. Diese These setzt den (bei Grünbein ausgesparten) Syllogismus voraus: Wenn die Zeichen, die ein Mensch gebraucht, mit dem Menschen identisch sind und jedes Zeichen ein Gedanke ist, dann ist der Mensch ein Gedanken-Zeichen. Der Unterschied besteht nun aber darin, dass Peirce nicht behauptet, jedes Zeichen sei ein Gedanke, sondern nur sagt, jeder Gedanke sei ein Zeichen. Grünbein erzeugt kraft der Umkehrung der Peirceschen Element-Menge-Beziehung von Gedanke und Zeichen die dem Platonismus verwandte These, der

<sup>56</sup> Übers. Rainer Grübel.

<sup>57</sup> Vgl. Ganseuer (2009: 117).

<sup>58</sup> Grünbein (1991: 7)

<sup>59</sup> Peirce (1992: 54).

Mensch sei ein gedankliches Zeichen (bei Platon: eine Idee). In welchem Licht erscheint im Horizont dieser These der uns interessierende (unten zitierte) Neunzeiler „Das reine Abbild ist ein Bild-im-Bild...“ aus Grünbeins Gedichtband, dessen Titel – „Schädelbasislektion“ – zugleich unübersehbar auf die frühe Lyrik von Gottfried Benn (1912, z.B. „Morgue“) verweist?

Das durchgängig aus fünfhebigen Jamben gefügte Gedicht setzt mit einer Definition ein, die das „Abbild“ als sekundäres, Bild bestimmt, das aus einer bestimmten Perspektive wahrgenommen wird, nämlich von einem *nicht* für den ordnungsgemäßen Durchgang bestimmten Ort. Die „Hintertür“ bietet zwar eine Lösung, doch eine keinesfalls elegante und im Grunde illegitime. Diese Uneigentlichkeit des Bildes scheint auf Platon zu verweisen, der die Wirklichkeit selbst ja als minderes Abbild der (genuinen) Idee bestimmt hat. Der zweite, über fünf Verse laufende Satz definiert die Realität dann als einen Plan, der die Dinge zwar anordnet, selber aber von Reflektoren beherrscht ist, die im Grunde nichts anderes wiedergeben als sich selbst.<sup>60</sup> Die Abbildung, erfährt der Leser oder Zuhörer noch, töte das Abgebildete kraft Perspektivierung und Positionierung/Lokalisierung. Dem schließt sich die Folgerung an, dass hier ein theoretischer Satz gelte, der semantisch leer sei, da er Nichts mit Allem gleichsetze.

Der Schlussvers wendet das Gedicht dann in ein Narrativ, indem er eine Zeitperspektive einzieht und den Sprecher des Textes mit der zweideutigen ideomatischen Wendung ‚ich war im Bild‘ zugleich zum Inhalt der Abbildung und zu ihrem Träger erklärt. Poetisch ist an dieser Erkenntnis der zugleich hingenommene und angestrebte Widerspruch zwischen der Fülle des Wissens resp. der eigenen Darstellung und der Leere des Abgebildeten:

Das reine Abbild ist ein Bild-im-Bild  
 Durch eine Hintertür gesehn, Kopie.  
 Nach einem Plan, genannt *Die Wirklichkeit*.  
 Im Schnittpunkt idealer Linien leblos  
 Gehört hier jedes Ding an seinen Platz,  
 Beherrscht von Spiegeln, die sich selbst  
 Streng tautologisch *widerspiegeln*...  
 En Nichts für Alles, hohles Theorem.  
 Nach einer Stunde war ich voll im Bild.<sup>61</sup>

Auf der einen Seite kann Grünbeins Gedicht als Votum gegen den Sozialistischen Realismus mit seinem Widerspiegelungs-Dogma gelesen werden. Die Spiegel spiegeln sich selbst, weil das Bild von der Wirklichkeit längst fixiert ist, wenn die Wahrnehmung beginnen kann. Der Philosoph Georg Lukács hat entscheidend daran mitgewirkt, Schriftsteller und Dichter auf diesen (mit Parmenides gesprochen) falschen Weg zu schicken.

<sup>60</sup> Hierzu passt Rortys Bemerkung, wer auf den Spiegel verzichte, sage auch der Utopie Lebewohl. Rorty (1989: 340).

<sup>61</sup> Grünbein (1991: 81). Herv. im Original.

Auf der anderen Seite zitiert und widerlegt Grünbein Sokrates' von Platon überliefertes Diktum über die Dichter als „Bildner von Bildern, die der Wahrheit ganz fern stehen“.<sup>62</sup> Es ergeht ihnen nämlich wie den Kretensern, die eingestehen, sie sagten stets die Unwahrheit – sie treffen keine Wirklichkeits-Aussage(n) – und sagen gerade dadurch die Wahrheit, dass sie keine Wirklichkeitsaussage(n) treffen. Sie sagen zugleich nicht die Wahrheit (über das So-Sein der Welt), indem sie ihre Wahrheit (über eine andere Welt) sagen.<sup>63</sup> Auch der Satz vom ausgeschlossenen Dritten ist ja ein Satz diskursiver Rede, dessen Gültigkeit im poetischen Sprechen außer Kraft gesetzt werden kann.

Damit sind wir zum Ausgangspunkt zurückgekehrt, zur Frage nach den ‚falschen‘ Sätzen der Dichter. Unser Thema ist möglicherweise, sogar wahrscheinlich, Folge einer Besonderheit der altgriechischen Sprache.<sup>64</sup> Das altgriechische Wort *ψεῦδος*, das wir noch in vielen Komposita verwenden wie auch im Ausdruck ‚Pseudo-Logik‘, bedeutet ja Irrtum und Lüge zugleich. Die altgriechische Sprache trifft nämlich keinen Unterschied zwischen einem *unabsichtlichen* Irrtum und einer *absichtlichen* Irreführung, einer Lüge.<sup>65</sup> Erst durch die Übersetzung von griechisch *ψεῦδος* in Lateinisch *mendacium*, wurde der Alternativen zwischen Irrtum und Lüge öffnende Bedeutungsraum der Falschaussage auf die moralisch negativ bewertete Lüge eingeschränkt. Das bedeutet: Philosophie hängt, ohne es sich einzugestehen, in ihrem Urteilen ab von der natürlichen Sprache, in der sie diese ausspricht. Dichtung dagegen fußt ganz bewusst auf der ‚natürlichen‘ Sprache, die sie spricht. Die poetischen Subjekte haben dieses Wissen den philosophischen oft voraus.

Platons oder genauer gesagt, Sokrates' These, die Dichter gingen sehr oft fehl, wurde als Behauptung, dass Dichter lügen, zum geflügelten Wort. Indem sie jedoch, wenn wir den Unterschied zwischen diskursiver und poetischer Erkenntnis anerkennen, kraft der poetischen Rede zur Erkenntnis – zumal über alternative Möglichkeiten, wie sie auch der Traum eröffnet – beitragen, haben sie ihm nicht nur widersprochen, sondern es, wie an den Beispielen gezeigt, auch überzeugend widerlegt.

<sup>62</sup> Platon (1988: 404). Vgl. Schmitz-Emans (2001: 7).

<sup>63</sup> Der Widerspruch ist bekanntlich von Alfred Tarski durch den Hinweis auf die unzulässige Inklusion des einer anderen Argumentationsebene angehörenden Aussagenelementes „Kretenser“ in die Allmenge „Kretenser“ aufgelöst worden.

<sup>64</sup> Vgl. Mecke (2015: 18).

<sup>65</sup> Vgl. Hansen-Löves (2010: 113-116) Hinweis auf die Trennung der unbewussten Lüge von der bewussten bei Augustinus.

## Literatur

- Ajgi, G. (1982): Сон: полет стрекозы. // Айги, Г.: Отмеченная зима. Париж. 98.
- Ajgi, G. (1997): Сон-и-поэзия. Разговор на расстоянии. Поэзия-как-Молчание: Эссе. Предисл. Л.П.Куракова: Сост. И. А. Иванов. Москва.
- Ajgi, G. (1998): Сон-и-поэзия. Москва.
- Aristoteles (1836): Organon oder Schriften zur Logik. Übersetzt von Karl Zell. Stuttgart, Bachtin, M. M. (1929): Проблемы творчества Достоевского. Ленинград.
- Bachtin, M. M. (1971): Probleme der Poetik Dostoevskijs. Übersetzt von A. Schramm. München.
- Benn, G. (1912): Morgue und andere Gedichte. Berlin-Wilmersdorf.
- Bohrer, K. H. (2003). Ekstasen der Zeit. Augenblick, Gegenwart, Erinnerung. München.
- Вуков, Д. (2000). Отсрочка. Книга стихов Издание второе, дополненное. Санкт Петербург.
- Demmerling, Ch. (2014): Literatur als Experiment?. Überlegungen zur kognitiven Dimension der Dichtung. In: Wahrheit, Wissen und Erkenntnis in der Literatur: Philosophische Beiträge. Herausgegeben von Ch. Demmerling / I. Vendrell Ferran. Berlin. 141-160.
- Ëtkind, A. (1994): Эрос невозможного. История психоанализа в России. Москва.
- Etkind, A. (1996): Eros des Unmöglichen. Die Geschichte der Psychoanalyse in Russland. Übersetzt von A. Tretnner. Leipzig.
- Gallop, D. (1984): Parmenides of Elea: Fragments. A Text and Translation with an Introduction by David Gallop. Toronto / Buffalo / London.
- Ganseuer, Ch. (2009): Poesie und Poetologie – Untersuchungen zum Verhältnis von literarischer Theorie und poetischer Praxis bei Durs Grünbein. [Dissertation] Siegen. (online einsehbar unter: <https://core.ac.uk/download/pdf/56725623.pdf> [12.3.2018]).
- Goethe, J. W. (1796): West-östlicher Divan. In: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Bd. 2 Gedichte und Epen. Textkritisch durchgesehen und mit Anmerkungen versehen von E. Trunz. Hamburg. 7-270.
- Grübel, R. (2016): Тело Айги. Физика и метафизика тела в стихотворном творчестве Геннадия Айги. In: Russian Literature. №79-80. 45-60.
- Grübel, R. (2019): Философский дискурс и поэтическая речь у Ницше и Соловьева. In: Russian Literature (im Druck).
- Grünbein, D. (1991): Schädelbasislektion. Frankfurt a.M.
- Günther, H. Ch. (2017): Parmenides und Heidegger. In: Auslegungen: Von Parmenides bis zu den Schwarzen Heften. Martin-Heidegger-Gesellschaft. Schriftenreihe Bd. 11. Herausgegeben von H. Seubert, / K. Neugebauer, K. Freiburg / München. 105-116.
- Hansen-Löve, A. (2010): Der Schein trägt. Kunstlügen und Lügenkünste. Dissimulationen. In: Blickwechsel. Perspektiven der slawischen Moderne. Festschrift für Rainer Grübel. Herausgegeben von G.-B. Kohler. Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 78. Wien / München / Berlin. 109-134.
- Heidegger, M. (1954): Was heißt Denken? Tübingen.
- Heidegger, M. (1982): Parmenides. Freiburger Vorlesung Wintersemester 1942/43. In: Martin Heidegger. Gesamtausgabe. Bd.54. Herausgegeben von M. S. Frings. Frankfurt a.M.
- Heidegger, M. (1976): Vom Wesen der Wahrheit. (1930). In: Martin Heidegger. Gesamtausgabe. Bd.9 Wegmarken. Herausgegeben von F.-W. von Herrmann. Frankfurt a.M. 177-202.

- Kahn, Ch. H. (1969): The Thesis of Parmenides. In: *The Review of Metaphysics*. 22 (4). 700-724.
- Lukian von Samosata (1985): Der Verkauf der Philosophischen Secten. In: *Lukian von Samosata: Lügengeschichten und Dialoge*. Aus dem Griechischen übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Ch. M. Wieland. Nördlingen. 327-365.
- Marten, R. (1990): Heidegger liest Parmenides. In: *Allgemeine Zeitschrift für Philosophie* 15 (3). 1-15.
- Mecke, J. (2015): Du musst dran glauben. Von der Literatur der Lüge zur Lüge der Literatur. In: *Diegesis. Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung*. 4(1). 18-48.
- Nabokov, V. (1980): *Lolita*. Harmondsworth.
- Nabokov, V. (1980): The Art of Literature and Common Sense. In: *Lectures on Literature*. Edited by F. Bowers. New York / London. 371-380.
- Neretina, S. S. (2010): Инвариантность и истина. Поппер о Пармениде. In: *Vox. Философский журнал*. 9 (14). (= <http://vox-journal.org/html/issues/vox9>. [12.2.2017]).
- Neretina, S. S. (2012): Инвариантность и рост знания: Поппер и Парменид. In: *Методология науки и антропология*. Herausgegeben von I. K. Lissev, / V. G. Maracha. 88-130.
- Nietzsche, F. (1968): Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen (1883-1885). In: *Nietzsche, F.: Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe*. VI,1. Herausgegeben von G. Colli und M. Montinari. Berlin.
- Novalis (1968): *Das philosophische Werk II*. Herausgegeben von R. Samuel in Zusammenarbeit mit H.-J. Mähl und G. Schulz. In: *Novalis. Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*. Bd. 3 Herausgegeben von P. Kluckhohn und R. Samuel. Zweite, nach den Handschriften ergänzte, erweiterte und verbesserte Auflage in vier Bänden und einem Begleitband. Darmstadt.
- Parmenides (2012): *Parmenides. Texte und Übersetzungen*. In: *Die Vorsokratiker: Griechisch/Deutsch*. Ausgewählt, übersetzt und erläutert von J. Mansfeld / O. Primavesi. Stuttgart. 290-341.
- Peirce, Ch. S. (1992): Some Consequences of Four Icapacities. In: *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings*. Bd.1 (1867-1893). Herausgegeben von N. Houser / Ch. Kloesel. Bloomington / Indianapolis. 28-55.
- Platon (1993): *Ion*. In: *Sämtliche Dialoge*. Bd. 3. Herausgegeben und übersetzt von O. Apelt. Vollständiger, unveränderter Nachdruck der Ausgabe Leipzig von 1922/23. Hamburg.
- Platon (1988): *Der Staat*. In: *Sämtliche Dialoge*. Bd. 5. Herausgegeben und übersetzt von O. Apelt. Vollständiger, unveränderter Nachdruck der Ausgabe Leipzig von 1922/23. Hamburg.
- Popper, K. R. (1998): *The World of Parmenides. Essays on the Presocratic Enlightenment*. Herausgegeben von A. F. Peters, J. Meijer. London / New York.
- Popper, K. R. (2001): *Die Welt des Parmenides: Der Ursprung des europäischen Denkens*. München.
- Popper, K. R. (2002): *Unended Quest. An Intellectual Autobiography*. (1976) London / New York.
- Rorty, R. (1989): *Contingency, Ironie and Solidarity*. Cambridge.
- Russell, B. (1984): *History of Philosophy*. London.
- Schmalzriedt, E. (1991): *Parmenides aus Elea. Peri Physeos*. In: *Kindlers Neues Literatur-Lexikon*. Herausgegeben von W. Jens. Bd.12. München. 970-972.

- Schmitz-Emans, M. (2001): Zur Einführung. In: Röttgers, K. / Schmitz-Emans, M. (Hg.): *Dichter lügen. (Philosophisch-Literarische Reflexionen)*. Essen. 3-14.
- Schrödinger, E. (1951): *Nature and the Greeks. And: Science and Humanism*. Cambridge.
- Spielrein, S. (1912): Die Destruktion als Ursache des Werdens. In: *Jahrbuch für psychoanalytische und psychopathologische Forschungen*. Bd. IV. Teilbd. 1. Leipzig / Wien. 465-503.
- Steiner, G. (2012): *The Poetry of Thought: from Hellenism to Celan*. New Directions 1277. New York.
- Stepanova, M. (2001): Пока темно, я думаюсь в тебе. In: Stepanova, M.: *Песни северных южан*. Москва. 41.
- Weinrich, H. (1974): *Linguistik der Lüge*. Heidelberg.
- Wussow, Ph. von (2013): Adorno über literarische Erkenntnis. In: Berg, N. / Burdorf, D. (Hg.): *Literaturwissenschaft und literarisches Wissen im Umkreis der kritischen Theorie*. Göttingen. 159-184.
- Zubova, L. V. (2012): Возвратность в функциональном-семантическом поле залоговости как объект поэтических экспериментов. In: *От значения к форме, от формы к значению. Сборник статей в честь 80-летия члена-корреспондента РАН Александр Владимировича Вондарко*. Herausgegeben von M. D. Voejkova. Москва. 208-229.





## **Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik**

Band 1 (2019): Lyrik und Erkenntnis

Herausgegeben von Ralph Müller und Friederike Reents

Stahl, Henrieke: Lyrik als Medium auratischer Naturerkenntnis:

Eine Antwort auf die Herausforderungen des Anthropozäns

(Gennadij Ajgi, Keijiro Suga, Christian Lehnert).

In: IZfK 1 (2019). 119-161.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-54f4-f35a

**Henrieke Stahl (Trier)**

### **Lyrik als Medium auratischer Naturerkenntnis: Eine Antwort auf die Herausforderungen des Anthropozäns (Gennadij Ajgi, Keijiro Suga, Christian Lehnert)**

*Poetry as a Medium for Auratic Cognition of Nature: An Answer to the Challenges of the Anthropocene (Gennadij Ajgi, Keijiro Suga, Christian Lehnert)*

Walter Benjamin developed his concept of the “aura” on the basis of the poetry of Baudelaire and applied this term to objects of art, nature, and man. Georg Picht transformed Benjamin’s aura-concept into a method of pre-rational knowledge forms, whose mediums includes foremost music, but also poetry and art. In modern nature poetry the varieties of aura cognition can be determined and described with the help of Benjamin’s and Picht’s concepts: Gennadij Ajgi creates poetic equivalents for the experience of nature-aura; Keijiro Suga makes a diagnosis of aura of areas of natural sites or landscapes and their historical transformation through war and nuclear catastrophe (Fukushima); Christian Lehnert translates auratic communication with nature in poetic conversations.

*Keywords: Anthropocene, Aura, nature poetry, open subject, Walter Benjamin, Georg Picht, Keijiro Suga, Gennadij Ajgi, Christian Lehnert*

*Auraerfahrung: Ein Besuch von Shukkei-en*

Anfang April 2018 unternahmen wir im Anschluss an die Konferenz der DFG-Kolleg-Forschungsgruppe FOR 2603 „Russischsprachige Lyrik in Transition: Poetische Formen des Umgangs mit Grenzen der Gattung, Sprache, Kultur und

Gesellschaft zwischen Europa, Asien und Amerika“, in deren Rahmen auch diese Publikation erarbeitet und veröffentlicht wird, mit unseren Kollegen der Partneruniversität in Kobe einen Ausflug nach Hiroshima. Nach dem obligatorischen Besuch des Atombombendoms, des Friedensparks und des Museums, welches die ungeheuren Ausmaße der Katastrophe dokumentiert, besuchten wir den japanischen Garten Shukkei-en (縮景園). Gegründet 1620 für den Feudalherrn und Samurai Iwamatsu Asano, wurde der Garten 1940 der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Am 6. August 1945 detonierte unweit des Shukkei-en die Bombe „Little Boy“. Die Zerstörung überlebte in dem Garten einzig ein zweihundertjähriger Ginkgobaum.<sup>1</sup>

Der Garten ist so angelegt, dass der Spaziergang immer wieder neue Blicke und Perspektiven eröffnet, in denen die Natur gleichsam wie wartend an den Besucher herantritt – der Garten sucht seinen begegnenden Blick. Der wolkenverhangene Tag mit Nieselregen legte einen düsteren Schleier über den Garten, verwischte die klar konturierte Sicht und sensibilisierte dadurch für das, was man nicht sehen kann: dass unter der Schönheit des Gartens die chaotisch zersetzende Gewalt der Atombombe nach wie vor präsent ist, auch wenn keine Radioaktivität mehr gemessen werden kann. Der Garten machte mir bewusst, dass Aura nicht nur mit ‚schönem Schein‘ und melancholischer oder idealischer Stimmung zu tun hat, sondern fühlbare Präsenz der Geschichte des Ortes ist, die als Kraftgestalt wahrgenommen werden kann. Dieses Erlebnis gab den Impuls zu meiner Frage, ob und inwiefern gerade Lyrik etwas mit der Aura von Orten – und vielleicht auch der Diagnose der Befindlichkeit dieser Orte und ggf. einer Therapie, d.h. einem Beitrag zur Heilung ihrer Schädigungen, – zu tun haben könnte. In diesem Fall könnte Lyrik einen eigenen Weg zur Erkenntnis von Orten und der Natur eröffnen.

Im Folgenden werde ich darlegen, dass die philosophischen Konzepte der Aura von Walter Benjamin und ihre Neufassung durch Georg Picht ein analytisches Beschreibungsinstrumentarium an die Hand geben, das zu zeigen erlaubt, dass Lyrik in der Tat einen Beitrag zur Naturerkenntnis durch die poetische Darstellung von Aura leisten kann. Anhand der mit Benjamin und Picht entwickelten Kriterien kann ‚auratische Naturlyrik‘ als ein eigenes Segment innerhalb der Naturlyrik beschrieben werden, das auch und gerade in der neueren Literatur international produktiv ist. Picht akzentuiert in dem Aurabegriff die ‚Weltoffenheit‘ des Subjekts, welcher in der neueren Naturlyrik die Öffnung, Dezentrierung und Transzendierung des poetischen Subjekts<sup>2</sup> korrespondieren.

In diesem Aufsatz werden drei Spielarten auratischer Naturlyrik in der Gegenwart vorgestellt, denen verschiedene Poetiken zugrunde liegen: Gennadij Ajgi geht es um die poetische Konstitution der Präsenz von Aura als mystischer Welterkenntnis, Keijiro Suga um Auradiagnostik von Orten und Christian

---

<sup>1</sup> Vgl. zur Geschichte des Gartens und dieses Baums den Wikipediaartikel zu Shukkei-en.

<sup>2</sup> Hierzu ausführlich: Stahl / Evgrashkina (2018) und Stahl / Evgrashkina (2018, Hg.).

Lehnert schließlich um Aura als Medium der Erkenntnis des Wesens von Naturerscheinungen. Bei allen drei Autoren lassen sich ferner Ansätze zur Heilung von Orten und Naturwesen durch das Gedicht und die in ihm manifestierte Art auratischer Naturerkenntnis feststellen.

*Walter Benjamin: Aura als Korrespondenzraum*

Benjamin entwickelte den Aurabegriff Ende der 1920er Jahre, und zwar in der Auseinandersetzung zum einen mit der Lyrik Charles Baudelaires, welchen Jean Daudet als « poète de l'aura » bezeichnet hatte<sup>3</sup>, und zum anderen mit seinen Experimenten mit Haschisch, über welche er ‚Protokolle‘ geführt hat. Ich verzichte an dieser Stelle sowohl auf eine Nachzeichnung der Genese des Aurabegriffs im Denken Benjamins als auch auf dessen systematische und quellenkundliche Analyse, welche sich mit der in der Rezeption beklagten Vagheit und Widersprüchlichkeit des Begriffs<sup>4</sup> auseinanderzusetzen hätte. Ich begnüge mich damit, wesentliche Facetten des Aurabegriffs zusammenzustellen und ihren inneren Zusammenhang zu rekonstruieren.

Im Werk Benjamins finden sich verschiedene Fassungen des Aurabegriffs, die sich nach drei Aspekten ordnen lassen: erstens, der Aura in Bezug auf das Ding selbst, zweitens, der Wahrnehmung der Aura in Bezug auf den Wahrnehmenden und drittens, des Korrespondenzraums ‚zwischen‘ Ding und Wahrnehmung bzw. Wahrnehmendem.<sup>5</sup> In dem dritten Aspekt der Charakterisierung des Begriffs spielen die ersten beiden zusammen. Benjamins aphoristische Ausführungen zur Aura selbst trennen die drei Aspekte nicht scharf voneinander; für ihn steht die Bestimmung der Aura als Beziehungsform zwischen Betrachter und Ding im Vordergrund.

*Ad 1) Aura der Dinge:* Für Benjamin haben grundsätzlich alle Dinge eine Aura, seien sie belebt oder unbelebt, mit oder ohne Menscheneinfluss entstanden. Die Aura erweitert das Ding (auch den Menschen oder auch eine Landschaft) über die sinnlich wahrnehmbaren Grenzen hinaus; die Aura selbst ist sensitiv, durch sie spürt der Mensch, wenn jemand in sie eintritt oder sie berührt

---

<sup>3</sup> Léon Daudet bezeichnet in « La melancholia » (1928) Baudelaire als « poète de l'aura », vgl. Agamben (2012: 69). Benjamin zitiert aus Daudet etwa in den Materialien zum „Passagen-Werk“ (GS V,318).

<sup>4</sup> Vgl. etwa zur Problematik des Begriffs und der Forschungslage Rauh (2012, speziell: 36). Rauh ordnet die Aspekte des Aurabegriffs thematisch.

<sup>5</sup> Rauh unterscheidet Subjekt- und Objektseite, als „Wahrnehmungsform“ und „Organisationsform“ eines Gegenstandes (Rauh 2012: 39), und sondiert drei Themenkreise um den Aurabegriff: Kunstproduktion/-rezeption, medientechnische Entwicklung, Erlebnisart. Ich trenne mit den o.g. drei Aspekten schärfer als Rauh: nach Subjekt, Objekt und ihrer Beziehung zueinander; den Zusammenhang des Aurabegriffs mit weiteren Themenkreisen behandle ich hier nicht weiter.

(so spricht Benjamin von der „Verletzung meiner Aura“<sup>6</sup>). Er beschreibt die Aura als „Futterale“, als eine Hülle, die ihrerseits eine innere Struktur hat, denn sie gleicht einem „Ornament“.<sup>7</sup> Sie ist also für ihn eine unsichtbare, aber innerlich differenzierte und ihrerseits sensitive Gestalt im Umkreis des Dings, eine Art immaterielle Kraftgestalt.

Benjamin betrachtet die Aura als „schönen Schein“, durch welchen das Wesen bzw. die Idee des Dings wahrnehmbar werden.<sup>8</sup> Die Aura trägt aber auch die konkrete (Vor-)Geschichte des Dings unsichtbar in sich (im Unterschied zur sichtbaren und konkret deutbaren „Spur“<sup>9</sup>). An anderer Stelle bezeichnet Benjamin die Konstellation des „Gewesenen mit dem Jetzt“, die in einem Moment koinzidiert, auch als „Bild“.<sup>10</sup>

Dinge können in unterschiedlichem Maße Aura besitzen oder auch, wie Benjamin meint, etwa durch die technische Reproduktion, weitgehend verlieren.<sup>11</sup> Der

---

<sup>6</sup> „Bloch wollte leise mein Knie berühren. Die Berührung wird mir schon lange ehe sie mich erreicht hat, spürbar, ich empfinde sie als höchst unangenehme Verletzung meiner Aura.“ (Benjamin 1972: 71; aus: „Hauptzüge der zweiten Haschisch-Impression“). Vgl. hierzu auch: Schindler (2015).

<sup>7</sup> Benjamin spricht davon, dass „die echte Aura an allen Dingen. Nicht nur an bestimmten, wie die Leute sich einbilden“, zu erleben sei. Ferner soll die Aura „kein spiritualistische[r] Strahlenzauber“ sein. „Vielmehr ist das Auszeichnende der echten Aura: das Ornament, eine ornamentale Umzirkung in der das Ding oder Wesen fest wie in einem Futteral eingesenkt liegt.“ (Benjamin 1972: 107; aus: „Haschisch Anfang März 1930“).

<sup>8</sup> Vgl.: Der „Erfahrungsgrund“ der Lehre Hegels von „der Erscheinung des Geistes“ als dem „wahrhaften Gehalt“ (Idee) in der Schönheit als seiner sinnlichen Erscheinung ist für Benjamin die Aura, und sie wird mit dem ‚schönen Schein‘ identifiziert (vgl. GS VII,368, Fußnote 10; aus: „Das Kunstwerk...“).

<sup>9</sup> Spur ist ‚nah‘ und konkret: „Spur und Aura. Die Spur ist Erscheinung einer Nähe, so fern das sein mag, was sie hinterließ. Die Aura ist Erscheinung einer Ferne, so nah das sein mag, was sie hervorruft. In der Spur werden wir der Sache habhaft; in der Aura bemächtigt sie sich unser.“ (GS V,560, aus: „Das Passagen-Werk – Aufzeichnungen und Materialien“.)

<sup>10</sup> „[...] Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt. Mit andern Worten: Bild ist die Dialektik im Stillstand.“ (Ders., 576).

<sup>11</sup> Groys leitet aus dem ‚Verfall‘ der Aura durch die technische Reproduktion ab, dass die Aura für Benjamin topologisch, an den Ort gebunden sei (Groys 2003: 35). Seine Auffassung kann sich auf den berühmten Aufsatz „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ stützen („sein [des Kunstwerks; H.S.] einmaliges Dasein an dem Orte, wo es sich befindet“; GS VII,352). Benjamin aber ist es wohl nicht nur um den Ort, sondern auch (und vielleicht noch mehr) die konkrete, materiell-körperliche Präsenz des Dings, seine Leibhaftigkeit, zu tun. So geht etwa Benjamin für die Aurabestimmung in „Über einige Motive bei Baudelaire“ von dem Proustschen Begriff der « *mémoire involontaire* » aus, welche von „materiellen Erinnerungsträger[n]“ (vgl. hierzu: Erdmann 2001) ausgelöst wird. Vgl.: „Wenn man die Vorstellungen, die, in der *mémoire involontaire* beheimatet, sich um einen Gegenstand der Anschauung zu gruppieren streben, dessen Aura nennt, so entspricht die Aura am Gegenstand einer Anschauung eben der Erfahrung, die sich an einem Gegenstand des Gebrauchs als

Verlust der Aura des Gegenstands durch die Reproduktion erklärt sich durch die Bindung der Aura an die Materialität und Körperlichkeit des Gegenstands. Der Verlust der Aura durch Reproduktion spiegelt aber für Benjamin auch den Verfall der Wahrnehmungsfähigkeit für Aura seitens der Menschen – sie begnügen sich mit der Reproduktion, da sie die Aura auch am Gegenstand selbst nicht mehr bemerken: „Die Krisis der künstlerischen Wiedergabe [...] läßt sich als integrierender Teil einer Krise in der Wahrnehmung selbst darstellen.“<sup>12</sup> Entscheidend für die Wahrnehmung – und im Fall menschengemachter Dinge auch der Ausbildung – von Aura sind entsprechend für Benjamin die Bewusstseinsverfassung und Wahrnehmungsform des Betrachters. Da die Aura sich für ihn dem erkennenden Zugriff notwendig entzieht, interessiert er sich auch nicht weiter für die Beschreibung der Aura an sich. Allenfalls die Stärke ihrer Ausbildung ist für ihn relevant. Wichtiger aber ist es für ihn, dass der Mensch sich für die Aurawahrnehmung sensibilisiert.

*Ad 2) Wahrnehmung der Aura:* Die Aura kann grundsätzlich nur am konkreten, d.h. materiell-körperlich gegebenen Ding in seiner Singularität und unmittelbaren Präsenz des „Hier und Jetzt“<sup>13</sup> erfahren werden; dieses verbürge die „Echtheit“<sup>14</sup> des Dings. Die Aurawahrnehmung ist flüchtig<sup>15</sup>, die Aura dabei selbst unsichtbar<sup>16</sup>. Außerdem bedarf ihre Wahrnehmung des „Zaubers der Ferne“<sup>17</sup> zwischen Ding und Betrachter; die „Nähe“, zu verstehen als Zugriff auf das Ding, führt notwendig zum Verlust der Aurawahrnehmung.<sup>18</sup> Die „Ferne“ ist also eine geistige, sie entspricht dem von Benjamin als Merkmal für die Aura

---

Übung absetzt.“ (GS I,644; aus: „Über einige Motive bei Baudelaire“). Vgl. ferner das Beispiel des Schauspielers im Theater in dem Aufsatz zum „Kunstwerk...“ (GS VII,366).

<sup>12</sup> GS I,645 (aus: „Über einige Motive bei Baudelaire“).

<sup>13</sup> Vgl. die Stellen zum „Hier und Jetzt“ in dem Aufsatz über das „Kunstwerk...“ (GS VII,352f., 366).

<sup>14</sup> Ebd.

<sup>15</sup> „Die Funde der *mémoire involontaire*“, welche (s.o.) der Aura entsprechen, „sind übrigens einmalig: der Erinnerung, die sie sich einzuverleiben sucht, entfallen sie.“ (GS I,647; aus: „Über einige Motive bei Baudelaire“).

<sup>16</sup> Vgl.: „Diese farblose, licht- und wärmelos im unaussprechlichsten Formenspiel um das Kunstwerk flammende Aura [...]“ (GS VII,267, aus: „Gides Berufung“).

<sup>17</sup> „Es ist entscheidender Wert auf Baudelaires Bemühung zu legen, desjenigen Blicks habhaft zu werden, in dem der Zauber der Ferne erloschen ist. (vgl.<.> *L’amour du mensonge*)<.> Hierzu meine Definition der Aura als der Ferne des im Angeblickten erwachenden Blicks.“ (GS V,396).

<sup>18</sup> Benjamin leitet den Verlust der Aurawahrnehmung aus einem Prosagedicht Baudelaires ab, vgl. ders. 587: „Der Lyriker mit der Aureole ist für Baudelaire antiquiert. Er hat ihm seine Stelle als Figurant in einem Prosa-Gedicht angewiesen, das ‚Verlust einer Aureole‘ betitelt ist.“ (Gemeint ist: « *Perte d’aureole* », *Poème XLVI* aus den « *Petits poèmes en prose* »). Benjamin übersetzt Aureole auch mit „Aura“ („Bedrohung der Aura durch das Chockerlebnis“, vgl. GS V,474).

auch hervorgehobenen „Geheimnis“<sup>19</sup>. „Ferne“ und „Geheimnis“ deuten metaphorisch daraufhin, dass Aura nicht rational oder informativ fassbar ist und sich Festlegung bzw. Objektivierung entzieht. Ihre Wahrnehmung bedarf einer emotionalen Haltung des Staunens, Fragens und der Verehrung. Die Aurawahrnehmung hat ihre Wurzeln für Benjamin daher nicht zufällig im Kult. Auch im säkularen Kontext bewahrt sie für ihn ihre ursprüngliche ‚kultische‘ Natur<sup>20</sup>:

Damit stützen sie [die Funde der *mémoire involontaire*; H.S.] einen Begriff der Aura, der die ‚einmalige Erscheinung einer Ferne‘ in ihr begreift. Diese Bestimmung hat für sich, den kultischen Charakter des Phänomens transparent zu machen. Das wesentlich Ferne ist das Unnahbare: in der Tat ist Unnahbarkeit eine Hauptqualität des Kultbildes.<sup>21</sup>

Benjamin setzt die für die Aurawahrnehmung nötige Haltung weiter auch mit einer erotischen Beziehung gleich, welche ihren Gegenstand in der Verehrung ‚idealisiert‘ oder ‚vergeistigt‘<sup>22</sup>. Damit wird das in der Verehrung kultischer Art angelegte hierarchische, Macht und Dominanz implizierende Verhältnis<sup>23</sup> relativiert – es kommt weniger auf die Hierarchie, als auf die Unmöglichkeit zur Vereinnahmung der Erscheinung an, die aber ihrerseits sich des Betrachters ‚bemächtigt‘. Es entsteht ein paradoxes Verhältnis von innerer Distanz (das ‚Andere‘ bleibt ‚fremd‘) und Ergriffenheit (es wirkt im Subjekt) zugleich.

Entsprechend bedarf es eines Bewusstseinsmodus, der jenseits des sachlich-rationalen Erkennens liegt. Benjamin unterscheidet dabei zwei Formen des nicht-rationalen Bewusstseins, welche die Aurawahrnehmung begünstigen: erstens den Traum bzw. das Träumerische und die Phantasie als Traumäquivalent im Wachbewusstsein. Um die ‚Ferne‘ zu wahren, die aber zugleich eine Beziehung

<sup>19</sup> „Die Allegorie kennt viele Rätsel aber kein Geheimnis. Das Rätsel ist ein Bruchstück, welches mit einem andern Bruchstück, das zu ihm paßt, ein Ganzes macht. Das Geheimnis sprach man seit jeher im Bilde des Schleiers an, der ein alter Komplize der Ferne ist. Die Ferne erscheint verschleiert. Im Gegensatz zur Renaissancemalerei zum Beispiel hielt es die barocke ganz und gar nicht mit diesem Schleier. Sie reißt ihn vielmehr ostentativ auf und rückt, wie besonders ihre Deckenmalerei zeigt, selbst die himmlische Ferne in eine Nähe, die überraschen und bestürzen soll. Das spricht dafür, daß das Ausmaß auratischer Sättigung der menschlichen Wahrnehmung im Laufe der Geschichte Schwankungen unterworfen gewesen ist“ (GS V,461f.).

<sup>20</sup> Dahinter mag für Benjamin eine Anspielung auf den Schleier der Göttin zu Sais von Novalis liegen, ihr ‚Schleier‘ ist die Aura, die der Jüngling zerstört.

<sup>21</sup> GS I,647 („Über einige Motive bei Baudelaire“).

<sup>22</sup> So schreibt er, Baudelaires ‚idéal‘ sei (mit George) zu übersetzen als ‚Vergeistigung‘ (vgl. GS V,437) und stellt das ‚Ideal‘ dem „Spleen“ entgegen. Es rückt damit in seinem System an die Position der Aura, deren ‚Verlust‘ er an Baudelaire kritisiert. Vgl.: „Das Moderne ist ein Hauptakzent seiner Dichtung. Als spleen zerspellt er das Ideal (< Spleen et Ideal >.“ (GS V,55).

<sup>23</sup> So heißt es: „in der Aura bemächtigt sie [die Erscheinung; H.S.] sich unser“ (GS V,560, aus „Das Passagen-Werk. Aufzeichnungen und Materialien“).

darstellt, bedarf es der „träumerischen Verlorenheit“ des Blicks, dagegen gilt: „Der sichernde Blick enträt der träumerischen Verlorenheit an die Ferne.“<sup>24</sup>

Traum und Phantasie arbeiten assoziativ und bildhaft verknüpfend statt logisch und begrifflich trennend, sie spüren Korrespondenzen auf, und zwar sowohl in den Dingen selbst als auch zwischen dem latenten oder auch bewussten Erinnerungsschatz des Betrachters und dem Ding. Benjamin entlehnt den wesentlichen Modus zur Aurawahrnehmung dem wohl berühmtesten Gedicht Baudelaires über die „Korrespondenzen“:

[...] „[...] Im Traum dagegen liegt eine Gleichung vor. Die Dinge, die ich sehe, sehen mich ebensowohl wie ich sie sehe.“ [Zitat aus Valéry, *Analecta*; H.S.] Eben der Traumwahrnehmung ist die Natur der Tempel, von dem es heißt  
« L’homme y passe à travers des forêts de symboles / Qui l’observent avec des regards familiers. » [Zitat aus Baudelaire, *Fleurs du mal*; H.S.]<sup>25</sup>

Für die Korrespondenzwahrnehmung bedarf es „aufs höchste gesteigerte[r] Sensitivität“ (die Benjamin der denkenden Kontemplation entgegensetzt), die „sensitive Seite [des] Ingeniums“<sup>26</sup> ist zu entfalten. Die Stimmung der Melancholie begünstigt die Sensibilität für „das auratische Element“<sup>27</sup>. Die Aurawahrnehmung entsteht also aus dem Zusammenspiel von Sinneseindrücken, diese in Korrespondenzen weiterbildender Phantasie sowie dem Schatz auch und gerade latenter Erinnerungen.

Zweitens kennt Benjamin einen nichtrationalen Modus der Auraerkenntnis, der mit seinem Begriff des ‚Bildes‘ oder auch der ‚Miene‘ als Wesensausdruck verbunden und an der Grenze von Traum und Wachbewusstsein, in dem Moment des reinen Jetzt angesiedelt ist:

Sollte Erwachen die Synthesis sein aus der Thesis des Traumbewußtseins und der Antithesis des Wachbewußtseins? Dann wäre der Moment des Erwachens identisch mit dem „Jetzt der Erkennbarkeit“, in dem die Dinge ihre wahre – surrealistische – Miene aufsetzen.<sup>28</sup>

Hier wird Aura als momentane Epiphanie erfahren, während der träumerische Modus eine prozessuale Erfahrung induziert.

Der Verfall von Aura ist für Benjamin wesentlich der Verfall der Wahrnehmungsfähigkeit für Aura<sup>29</sup>, welchem der Verfall der Aura in der Darstellung

<sup>24</sup> GS I,650 (aus: „Über einige Motive bei Baudelaire“).

<sup>25</sup> Ders., 647f.

<sup>26</sup> Vgl. hierzu: GS I,674 (aus: „Zentralpark“).

<sup>27</sup> Vgl. ders., 678.

<sup>28</sup> GS V,579 (aus: „Erkenntnistheoretisches, Theorie des Fortschritts“).

<sup>29</sup> „Das spricht dafür, daß das Ausmaß auratischer Sättigung der menschlichen Wahrnehmung im Laufe der Geschichte Schwankungen unterworfen gewesen ist. (Im Barock, so könnte man sagen, hat sich der Widerstreit zwischen Kultwert und Ausstellungswert vielfach innerhalb der Grenzen sakraler Kunst abgespielt.) So sehr diese Schwankungen der Aufklärung bedürfen mögen – die Vermutung liegt nahe, daß Zeitalter, die zu allegorischem Ausdruck nei-

folgt (Technik, Kunst<sup>30</sup>); er hat sich für Benjamin wesentlich im 19. Jahrhundert ereignet. Benjamin selbst ist es um eine Wiedererweckung der Aurawahrnehmung zu tun. Erst der verehrende Blick lässt eine Beziehung entstehen, welche die Aurawahrnehmung ermöglicht. Diese Beziehung ist das Entscheidende für die Aurawahrnehmung, so dass die Aura auch als diese Beziehung selbst – als Korrespondenzraum – definiert werden könnte.

*Ad 3) Aura als Korrespondenzraum:* Der von Baudelaire entlehnte Begriff der Korrespondenzen<sup>31</sup> bezieht sich bei Benjamin nicht nur auf das auratische Ding selbst, sondern auch und vielmehr auf die Beziehung zwischen Ding und Betrachter. Schaut dieser es in dem unter ad 2) geschilderten Gefühls- und Bewusstseinsmodus an, kann das Ding seinerseits beginnen „zurückzublicken“<sup>32</sup>:

Die Erfahrung der Aura beruht also auf der Übertragung einer in der menschlichen Gesellschaft geläufigen Reaktionsform auf das Verhältnis des Unbelebten oder der Natur zum Menschen. Der Angesehene oder angesehen sich Glaubende schlägt den Blick auf. Die Aura einer Erscheinung erfahren, heißt, sie mit dem Vermögen belehnen, den Blick aufzuschlagen.<sup>33</sup>

Durch den Blick des Betrachters wird das Ding belebt und beseelt, vergeistigt bzw. in diesem Akt erschließt sich ihm in und durch seine Tätigkeit die Aura des Dings. Die Aura beschreibt Benjamin als Selbstmitteilung des Dings an den Blick, seine Erwidern durch das belebte und beseelte Rückanschauen des Dings auf den Betrachter.<sup>34</sup> Dieses ‚Zurückschauen‘ des Dings bildet eine Beziehung zum Betrachter aus, die in ihm Korrespondenzen in Form von Erinnerungen weckt. Die von Benjamin hergestellte Verbindung der Erinnerungen mit Baudelaires Sonett «La vie antérieure» sowie Prousts «mémoire involontaire» deutet an, dass die Erinnerungen für Benjamin nicht nur aus dem bewusst verfügbaren Erinnerungsschatz des Betrachters stammen müssen, sondern vielleicht sogar

---

gen, eine Krisis der Aura erfahren haben.“ (GS V,461f., aus: „Das Passagen-Werk. Aufzeichnungen und Materialien“).

<sup>30</sup> „Für den Verfall der Aura ist, innerhalb der Massenproduktion eine von ganz besonderer Bedeutung: das ist die massive Reproduktion des Bildes.“ (GS V,425; aus: „Baudelaire“).

<sup>31</sup> Benjamin zieht wiederholt Baudelaires Gedicht «Correspondances» heran, vgl. z.B. in „Über einige Motive bei Baudelaire“ (GS I,638, 648).

<sup>32</sup> „Es ist entscheidender Wert auf Baudelaires Bemühung zu legen, desjenigen Blicks habhaft zu werden, in dem der Zauber der Ferne erloschen ist. (<V>gl L’amour du mensonge)<.> Hierzu meine Definition der Aura als der Ferne des im Angeblickten erwachenden Blicks.“ (GS V,396, aus: „Das Passagenwerk. Aufzeichnungen und Materialien“).

<sup>33</sup> GS I,646f. (aus: „Über einige Motive bei Baudelaire“).

<sup>34</sup> „Die Verse der Seligen Sehnsucht ‚keine Ferne macht dich schwierig, Kommst geflogen und gebannt‘ – beschreiben die Erfahrung der Aura. Die Ferne, die, im Auge der Geliebten, den Liebenden nach sich zieht, ist der Traum von der besseren Natur. Der Verfall der Aura und die – durch die defensive Position im Klassenkampf bedingte – Verkümmern der Phantasievorstellung von einer bessern Natur sind eines. Damit sind der Verfall der Aura und der Verfall der Potenz am Ende eines.“ (GS V,457; aus: „Das Passagen-Werk, Aufzeichnungen und Materialien“).

über sein eigenes Leben transsubjektiv hinausgehen können<sup>35</sup>. Innen und Außen, Subjekt und Objekt sind durch die Korrespondenzen nicht mehr klar trennbar, aber sie fallen auch nicht miteinander zusammen. Benjamin fasst dieses Verhältnis auch mit der Verbalmetapher des Atmens (Aura ist im Griechischen ‚Windhauch‘).<sup>36</sup> Denn die Aurawahrnehmung spricht sich in und durch das Bewusstsein des Betrachters aus, durch seine Emotionen, Phantasie und Erinnerungen, aber sie ist zugleich doch nicht ein Spiegel oder eine Projektion des Subjekts – in der Korrespondenzbeziehung kommt für Benjamin vielmehr das Ding selbst zum Ausdruck. Aura ist also bestimmbar als ein Korrespondenzraum zwischen Erscheinung und Betrachter, der eine dialogische Natur besitzt.

Dieser Korrespondenzraum hat besondere Bedeutung für eine bestimmte Fähigkeit des Menschen: sein poetisches Schaffen. So nennt Benjamin die Aurawahrnehmung auch „Quellpunkt der Poesie“. Worte bzw. Gedichte können auch ihrerseits Aura haben:

Diese Belehnung ist ein Quellpunkt der Poesie. Wo der Mensch, das Tier oder ein Unbeseeltes, vom Dichter so belehnt, seinen Blick aufschlägt, zieht es diesen in die Ferne; der Blick der dergestalt erweckten Natur träumt und zieht den Dichtenden seinem Traume nach. Worte können auch ihre Aura haben. Karl Kraus hat sie so beschrieben: „Je näher man ein Wort ansieht, desto ferner sieht es zurück.“<sup>37</sup>

Der Aurawahrnehmung entspricht für Benjamin insbesondere die *poésie pure*<sup>38</sup>, eine hermetische bzw. offene Vieldeutigkeit entfaltende Sprachdichtung, die sich gleichermaßen der Verdinglichung referentieller Rede sowie dem Schweigen als Verweigerung von Bezeichnung überhaupt entzieht (Benjamin sieht in dem poetischen ‚Schweigen‘ eine ‚Pose‘, die genauso wie die objektivierende Rede zum Auraverlust führt<sup>39</sup>). Dieser Zusammenhang legt einen Schluss nahe, den Benjamin selbst nicht gezogen hat: Die Aurawahrnehmung eines Dings kann ‚übersetzt‘ werden in auratische Poesie. Diese Idee findet sich bei Georg Picht ausgebildet.

<sup>35</sup> Vgl. (mit Anspielung auf Baudelaires Sonett aus den « Fleurs du Mal » « La vie antérieure »): „Die korrespondierenden Sinnesdaten korrespondieren in ihr [der Erinnerung]; sie sind geschwängert mit Erinnerungen, die so dicht heranfluten, daß sie nicht aus diesem Leben sondern aus einer geräumigem vie antérieure herzustammen scheinen.“ (GS I,464; vgl. auch: 477). Diese korrespondierenden subjektiven wie transsubjektiven Erinnerungen (oder auch „Data des Eingedenkens“, ders., 575) sind „Vorstellungen, die, in der mémoire involontaire beheimatet, sich um einen Gegenstand der Anschauung zu gruppieren streben“ (ders., 580). Sie bilden seine Aura. Georg Picht, wie im nächsten Kapitel gezeigt wird, weitet den transsubjektiven Charakter der Aurawahrnehmung zur Weltoffenheit des Subjekts aus.

<sup>36</sup> Vgl. das berühmte Zitat: „[...] das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen“ (GS I,440 und 479; aus: „Das Kunstwerk...“). Zur Bedeutung von ‚Aura‘ im Griechischen und Lateinischen (‚Schimmer‘) vgl.: Rauh (2012: 32).

<sup>37</sup> GS I,647, in der Fußnote (\*).

<sup>38</sup> GS I,674 (aus: „Zentralpark“).

<sup>39</sup> Ebd. Vgl. auch GS V,692.

*Georg Picht: Kunst als Auraerkenntnis*

Georg Picht entwickelt in seinen Vorlesungen zu „Kunst und Mythos“ gleichfalls einen Aurabegriff. Ohne explizit auf Benjamin zu verweisen, greift er die dargelegten Merkmale von dessen Aurabestimmung auf und vertieft sie. Er geht weiter als Benjamin, indem er die Aurawahrnehmung als eine eigenständige Erkenntnisform betrachtet, deren Medium die Kunst, speziell die Musik, aber auch die Lyrik sind – Aurawahrnehmung ist der spezifische Erkenntnisgewinn, den Kunst leisten kann und soll. Auch bei ihm lassen sich die drei oben genannten Perspektiven auf die Aura wiederfinden, allerdings in modifizierter Form.

*Ad 1) Aura des Dings:* Picht definiert Aura als das „Phänomen-Sein der Phänomene“, als „Phänomenalität der Phänomene“<sup>40</sup> oder auch „transzendentes Phänomen“<sup>41</sup>, da für ihn die Bedingungen der Möglichkeit des Phänomen-Seins in der Aura aufscheinen. Die Aura des Phänomens konkretisiert er weiter als „Reflex der Unendlichkeit ihrer Bezüge zu einer Unendlichkeit von anderen Phänomenen“<sup>42</sup>, Aura ist für Picht per se potentiell unendlich vieldeutig. Aura bedeutet also für Picht die vielseitige Bezüglichkeit des Phänomens, die es auf nur ihm eigentümliche Weise mit seiner spezifischen Umwelt verbindet. Die Aura hat damit bei Picht, anders als bei Benjamin, keine scharfen Grenzen zwischen Phänomen und seiner Umwelt und ist aufgrund der vielseitigen Bezüglichkeiten zudem dynamischer als bei Benjamin.

Picht bildet auch den bei Benjamin angelegten kultischen Charakter der Aura weiter: Auraerfahrung ist Erfahrung höherer und als solche auch als Bedrohung wahrgenommener Wesen, wie sie der Mythos mit seinen Göttern und Dämonen kennt. Sie äußern sich durch die Aura als unsichtbare „Mächte und Energien“<sup>43</sup>. Aura erhält damit bei Picht Züge von Offenbarung und Numinosität.

---

<sup>40</sup> Picht (1986: 210ff.).

<sup>41</sup> „Aus der Erkenntnis der Differenz dieser Perspektiven ergibt sich die Möglichkeit eines Durchblickes in die Phänomenalität der Phänomene selbst. Wo immer dieser Durchblick gewonnen wird, verwenden wir das Wort ‚transzendental‘, weil nun die Bedingungen erkennbar werden, unter denen die verschiedenen Erscheinungsbilder sich zeigen. [...] das Auge, das diesen Durchblick hat, ist das Auge des Künstlers. Weil uns das Kunstwerk diesen Durchblick eröffnet, nannte ich es ein ‚transzendentes Phänomen‘.“ (Ders., 214).

<sup>42</sup> Ders., 209.

<sup>43</sup> Ders., 451. Hermann Schmitz führt diesen Gedanken seinerseits in Anknüpfung an Ludwig Klages weiter – auch er lässt die Affekte wie Göttermächte von außen auf den Menschen wirken; er belegt dieses Phänomen aber mit dem Begriff der ‚Atmosphäre‘. Ferner tritt dabei die Idee der Interferenz zwischen Phänomen und Umwelt sowie auch dem Betrachter in den Hintergrund; und mit ihr geht auch die Perspektive auf die kunstvolle Erzeugung von Atmosphäre verloren, worauf Gernot Böhme aufmerksam macht, dem es gerade um die Kunst und eine Produktionsästhetik der Atmosphäre geht. Vgl. Böhme (2017: 30f.): „Schmitz’ Ansatz leidet aber vor allem daran, daß er den Atmosphären eine gewissermaßen zu große Selbständigkeit gegenüber den Dingen zubilligt. Sie sind freischwebend wie Götter und haben als

Wie der Mythos geht für Picht die Dichtung aus der Auraerfahrung hervor<sup>44</sup>. Aura lässt sich für ihn, wie wir es von Benjamin kennen, nicht auf den Begriff bringen und objektivieren; sie ist an sich unsichtbar und unhörbar. Picht führt den bei Benjamin nur angelegten Gedanken, dass die Kunst als Entsprechung zur Aura diese gewissermaßen ‚übersetzen‘ kann, dann explizit aus: Für ihn kann Aura durch Kunst wahrnehmbar gemacht werden,<sup>45</sup> indem diese in dem „unaufhörliche[n] Spiel mit der Vieldeutigkeit, den Brechungen und dem Flimmern in der unendlichen Skala zwischen Wahrheit und nichtigem Schein“<sup>46</sup> ein Äquivalent zur Aura schafft und dadurch für die Aura der Phänomene selbst sensibilisieren kann. Kunstwerke sind damit ihrerseits „transzendente Phänomene“<sup>47</sup>, und die Ausbildung von Aura ist für Picht ein Qualitätsmerkmal von Kunstwerken.

*Ad 2) Aurawahrnehmung:* Auch wenn Aura an sich unsichtbar und unhörbar ist, kann sie dennoch wahrgenommen werden. Im Unterschied zu Benjamin sind es bei Picht nicht Traum oder Phantasie, welche die Aura wahrnehmen, sondern die ‚Totalität der Sinne‘ als ein Organ.<sup>48</sup> Dieses Organ bezeichnet Picht als kantische ‚Einbildungskraft‘, die aber in Absetzung vom Begriff Kants ihrer Subjektivität entkleidet ist, denn obgleich sie ein subjektives Vermögen ist, vermag sie die

---

solche mit den Dingen zunächst gar nichts zu tun, geschweige denn, daß sie durch sie produziert werden. [...] So stark der Schmitzsche Ansatz als Rezeptionsästhetik ist, [...] so schwach ist er auf der Seite der Produktionsästhetik.“ Eine Abgrenzung der Begriffe ‚Aura‘, ‚Atmosphäre‘, ‚Stimmung‘ kann hier nicht geleistet werden, denn diese Begriffe sind je nach Fassung in den verschiedenen Philosophien bzw. Theorien unterschiedlich; eine pauschale Gegenüberstellung führt daher nicht weiter.

<sup>44</sup> „Die Dichter sind darin den Propheten und Sehern verwandt, daß sie [...] die Götter und ihr Wirken zu erkennen vermögen, aber sie bedürfen dazu der göttlichen Eingebung der Musen. [...] Wir werden uns mit diesem ‚Sehen des Unsichtbaren‘ noch beschäftigen müssen, denn aus ihm gehen die Gestalten des Mythos, aus ihm geht die Kunst hervor. Zunächst kam es nur darauf an zu zeigen, daß wir durch das Gehör fortwährend die *Wirklichkeit* dieser unsichtbaren Sphäre wahrnehmen.“ (Picht 1986: 452).

<sup>45</sup> „Durch die Kunst wird sichtbar oder hörbar gemacht, was wir ohne Kunst weder sehen noch hören noch überhaupt entdecken könnten.“ (Ders., 262).

<sup>46</sup> Die Kunst „demonstriert verhalten und still oder gewaltsam, daß Phänomene keine Objekte sind. Sie erkämpft sich den Spielraum für die unendliche Skala des Scheinens, in dem das Phänomen sich seine Aura schafft.“ (Ders., 205f.) „Sie [die Aura] wird im Kunstwerk gleichsam thematisiert. Kunst kann als ein unaufhörliches Spiel mit der Vieldeutigkeit, den Brechungen und dem Flimmern in der unendlichen Skala zwischen Wahrheit und nichtigem Schein beschrieben werden. [...] Sie macht uns sichtbar, was sonst unsichtbar ist. Alles, was ist, ist Phänomen. Aber Kunstwerke sind Phänomene, die uns das Phänomen-Sein von Phänomenen transparent werden lassen.“ (Ders., 210).

<sup>47</sup> Vgl. Anm. 41.

<sup>48</sup> „Träger der Wahrnehmung ist weder das isolierte Sinnesorgan noch die subjektimmanente Synthese ihrer Funktionen; Träger der Wahrnehmung ist vielmehr die Sphäre der Sinnlichkeit in ihrer Totalität.“ (Ders., 416).

Welt wahrzunehmen. Dieses Organ muss allerdings gereinigt sein, um ein ‚ungetrübter‘ ‚Spiegel der Welt‘ zu sein:

Dabei ist uns der traditionelle Begriff der Einbildungskraft als eines transzendentalen Grundvermögens der Subjektivität in Stücke gebrochen. Es hat sich herausgestellt, daß der Mensch gerade durch die Einbildungskraft ein aus sich hinausversetztes, ein exzentrisches Wesen ist. [...] Die Einbildungskraft ist ein echter oder getrübter Spiegel der Welt.<sup>49</sup>

*Ad 3) Aurawahrnehmung als Interferenzraum:* Picht betrachtet die Aurawahrnehmung weniger als Korrespondenzraum, der noch eine Trennung zwischen Ding und Betrachter erlaubt, als vielmehr immer schon aus der Perspektive einer dieser Trennung vorgelagerten Interferenz. So trennt die unter ad 2) genannte Totalität der Wahrnehmung nicht zwischen Innen des Subjekts und einer Außenwelt; sie liegt ihr immer schon uneinholbar voraus und umfasst den Wahrnehmenden und seinen Weltumkreis: Sie ist per se ‚weltoffen‘ oder transsubjektiv.<sup>50</sup> Ferner trennt sie nicht zwischen Sinneswahrnehmung und Affekten; in ihr können die Affekte selbst zu Wahrnehmungsorganen werden, und zwar sowohl in Bezug auf das eigene Innere als auch auf das Außen, da die Grenzen zwischen ihnen fließend sind bzw. sie interferieren.<sup>51</sup> Aurawahrnehmung ist daher affektgeladen; Picht belegt sie auch mit der Bezeichnung der ‚Stimmung‘. Die Stimmung ist ebenfalls nicht rein subjektiv, sondern Interferenz, in der sich die Schwingungen von Innen und Außen überlagern, aber nicht zusammenfallen – er beschreibt sie auch als ‚Vibration‘.<sup>52</sup>

Wie bei Picht die Aura der Phänomene in der Aura der Kunst eine Entsprechung hat, besitzt auch die Wahrnehmung der Aura ihr Analogon in der Kunstwahrnehmung. Letztere ist das Feld der Erfahrung, in welchem der Mensch zur Weltöffnung seiner Subjektivität und damit sowohl seiner Sinnlichkeit als auch seiner Innerlichkeit gelangt, ja sogar durch ‚jede große Kunst‘, wie Picht wertend urteilt, ‚genötigt‘ wird:

Wie gelangen wir zu einer Erkenntnis der Dimensionen der Phänomenalität? Nach den Axiomen der neuzeitlichen Philosophie ist das eine unmögliche Frage, denn sie mutet uns zu, daß es dem Menschen möglich ist, genau das zu leisten, wozu uns jede

<sup>49</sup> Ders., 267.

<sup>50</sup> ‚Die Wahrheit der Wahrnehmung beruht also auf der jedem Empfang von Informationen schon vorgegebenen Weltoffenheit unserer Sinnensphäre.‘ (Ders., 417f.).

<sup>51</sup> ‚Wir werden dann sehen, daß es sachgemäß ist zu sagen: die Affekte nehmen wahr. Es ist nicht möglich, die rein kognitiven Funktionen der Sinnesorgane gegen das vermeintlich bloß subjektive Spiel der Affekte im sogenannten ‚Innenleben‘ abzugrenzen.‘ (Ders., 414f.).

<sup>52</sup> ‚Für uns ist wesentlich am Begriff der Stimmung, daß man hier ‚innen‘ und ‚außen‘, das ‚Dasein‘ des Menschen und die Phänomenalität der ‚Welt‘, in der sich der Mensch befindet, nicht mehr unterscheiden kann. [...] Deswegen befinden wir uns gerade dann ‚außer‘ uns, wenn wir uns in die vermeintliche ‚Innerlichkeit‘ unseres ‚Gefühlslebens‘ versenken. Gerade die ‚Innerlichkeit‘ ist im strengsten Sinne des Wortes ein Feld der Auffassung des Wahren, der ‚Wahrnehmung‘.‘ (Ders., 417f.).

große Kunst nötigen will: den Käfig der Subjektivität zu zertrümmern und uns in die unbekannte und drohende Tiefe der Welt, in der wir leben, hinauszusetzen.<sup>53</sup>

In der Kunst kommt für Picht die Musik – in der Dichtung ihre rhythmische und lautliche Seite – der Unmittelbarkeit der Auraerfahrung am nächsten:

Aber wenn wir uns auch dagegen betäuben, ist diese Aura der Wahrnehmung des Hörens doch immer erschlossen. Wir hören das, was unsichtbar ist – Mächte und Energien sind unsichtbar [...].<sup>54</sup>

In der Naturerfahrung hat für Picht der heutige Mensch die Fähigkeit zur Aurawahrnehmung weitgehend verloren. Picht benennt nur noch einen Bereich, in welchem seiner Ansicht nach der Mensch sich der Erfahrung numinoser Gewalt der Aura noch nicht entziehen kann – dort, wo er in seinem tiefsten Wesen am stärksten bedroht ist, obwohl die Bedrohung selbst seiner normalen Sinneswahrnehmung unzugänglich ist: in der Radioaktivität.<sup>55</sup> Die Aura kann bei Picht auch Furcht erwecken – er nähert sie damit dem klassischen Begriff des ‚Erhabenen‘ an. Hierin liegt ein Unterschied zu Benjamin, der zwar einerseits die Aura mit Verehrung und Bewunderung gegenüber einem Höheren verbindet, aber andererseits auch mit dem ‚schönen Schein‘, welcher in der Definition Schillers die ‚Freiheit in der Erscheinung‘, ein Gleichgewicht von Form- und Stofftrieb und damit auch eine Balance zwischen Betrachter und Phänomen in der Wahrnehmung des ‚schönen Scheins‘ impliziert. Aurawahrnehmung muss also nicht notwendig ein Machtverhältnis bedeuten, in welchem der Betrachter eine untergeordnete Position einnimmt, wenngleich auch bei Benjamin aufgrund der Affinität zum Kult die ‚Ferne‘ eine gewisse hierarchische Beziehung impliziert.

Deutlicher als Benjamin unterstreicht Picht also den transsubjektiven, dynamischen, numinos-mythischen und damit auch den erhabenen Charakter der Aura. Aurawahrnehmung ist für ihn ferner eine eigene Erkenntnisform, welche

---

<sup>53</sup> Ders., 255f. Vgl. auch: „Unser Ergebnis läßt sich in den Satz zusammenfassen, daß die Lehre von der Kunst sich als die fundamentale Lehre von der Wahrnehmung herausstellt. Dadurch geraten wir aber in Widerspruch zu einer Denkweise, die auf der Basis der neuzeitlichen Entgegensetzung von Subjektivität und Objektivität die beiden Formen der Ästhetik, ja die Sphäre der Sinnlichkeit selbst auseinanderreißt und die Wahrnehmung als Auffassung der Außenwelt interpretiert, während die Kunst in den Innenraum der Subjektivität verbannt ist. Wenn auch und gerade die künstlerische Auffassung von Phänomenen Wahrnehmung ist, muß alles, was das neuzeitliche Denken in die Innerlichkeit der Subjektivität transportiert hat, als Wahrgenommenes interpretiert werden. Auch die Gehalte des vermeintlichen Innenlebens sind dann Gehalte der Welt.“ (Ders., 429).

<sup>54</sup> Ders., 451.

<sup>55</sup> „Wer darauf achtet, kann sich davon überzeugen, daß jede Wahrnehmung von Energie diese Wirkung hat. Aber die technische Welt hat sich an den Umgang mit riesigen Energiepotentialen so sehr gewöhnt, daß wir nur noch zur Kenntnis nehmen, aber nicht mehr erfahren, was frühere Zeiten beim Wehen des Windes, beim Rauschen des Meeres, bei Gewittern oder bei Erdbeben empfunden haben. Es bedarf schon der radioaktiven Strahlung, um uns noch etwas von jenem Grausen empfinden zu lassen, das gleichsam die Aura des menschlichen Daseins ist.“ (Ebd.).

die als ‚entsubjektiviert‘ verstandene Einbildungskraft leistet. Diese Einbildungskraft stellt die Brücke zwischen Kunst und der Aura von Phänomenen her, indem sie sowohl Aura in den Phänomenen wahrnimmt als auch in der Kunst selbst hervorbringt. Daher ist sie auch in der Lage, Aurawahrnehmung in die Kunst zu übersetzen. Kunst kann entsprechend für Picht auratisch in einem doppelten Sinn sein: Einerseits basiert sie auf Aurawahrnehmung und kann auf diese Weise eine Erkenntnis der Aura der Phänomene geben. Um aber die nicht gegenständlich fassbare Aura darzustellen, muss Kunst andererseits selbst auratisch sein – ihre Aura ist das Analogon zur Aura des Phänomens.

Im Weiteren möchte ich zeigen, dass die beiden aufeinander aufbauenden Aurakonzepte Entsprechungen in neuerer Naturlyrik haben und ein Instrumentarium zur Beschreibung des Zugangs der Gedichte zur Natur zu Verfügung stellen. Die Beispiele belegen allerdings, dass Aurawahrnehmung nicht notwendig bedeutet, dass das betrachtende Subjekt durch die Aurawahrnehmung ‚bemächtigt‘ wird – vielmehr kann in den Gedichten der Adressant durch den Akt des Dichtens eine Art dialogische Beziehung mit der Naturerscheinung eingehen, die ihm nicht seinerseits seine Freiheit nimmt, sondern die vielmehr er aus der Objektivierung löst, zum Wesen erhebt und dadurch dem Naturphänomen Freiheit verleiht.

#### *Gennadij Ajgi: Präsenz der Aura im Gedicht*<sup>56</sup>

Der russisch dichtende tschuwaschische Dichter Gennadij Ajgi stammt aus einer Familie, die im Schamanentum verwurzelt ist – in seiner Kindheit lernte Ajgi durch seine Mutter das schamanistische Naturbewusstsein kennen, das die wahrnehmbare Natur als Ausdruck und Körper von Geist versteht und eine Art magischen Pantheismus lebt. Die Natur ist für ihn ein heiliger Tempel, dem er in seinen Gedichten mit Verehrung begegnet – die Beziehung zu den Naturerscheinungen zeigt einen kultischen Charakter. Entsprechend betont Ajgi in seinen Naturgedichten immer wieder die ‚Ferne‘ des besprochenen und wahrgenommenen Phänomens – so hebt er etwa in dem weiter unten zitierten Gedicht „feld hinter ferapontovo“ den bewundernden, verehrenden Aufblick zum Himmel hervor, und der Wind kommt aus der Ferne und entfernt sich am Ende des Gedichts wieder. In einem anderen Gedicht reflektiert Ajgi explizit, dass die Nähe des Betrachters zum Naturphänomen dieses verdinglicht und objektiviert und ihm damit seine numinose Qualität bzw. deren Wahrnehmbarkeit nimmt.<sup>57</sup>

<sup>56</sup> Eine leicht veränderte Fassung dieses Abschnitts wird auf Russisch in der Festschrift für Professor Murata unter dem Titel «Понятие «аура» и стихотворение Айги «поле за ферапонтовым»» [Der Begriff „Aura“ und Ajgis Gedicht „feld hinter ferapontovo“] erscheinen.

<sup>57</sup> Vgl.: «[...] / боярышник – при пении молчащий / как бог молчащий – за звучащим Словом: / молчащий – личностью неприкасаемой: / лишь тронь – и будет: Бога нет» („[...] weißdorn – beim gesang schweigend / wie ein schweigender gott – hinter dem tönen-

Mit diesen Merkmalen – Haltung der Verehrung aus der Distanz, kultischer Charakter und numinose Qualität der Naturerscheinung – ist eine Entsprechung zum Aurabegriff Benjamins mit der Erweiterung zum Numinosen bei Picht gegeben. Der Umgang mit Natur in Ajgis Gedichten kann mit dem Aurabegriff beschrieben werden, obwohl Ajgi weder Benjamin noch erst recht Picht gelesen hat (zumindest gibt es m.W. keinen Nachweis darüber).

Aura realisiert sich nach Benjamin ferner durch Singularität und Präsenz der Erfahrung. Entsprechend bauen Ajgis Gedichte Situationen des Hier und Jetzt auf, gekennzeichnet auch durch die Angabe von konkreten Orten und der Zeit ihrer Entstehung (Ortsnamen, Datum oder Jahresangabe). Die Präsenz wird durch den Aufbau eines Eindrucks der Simultaneität von Erleben und Dichten verstärkt: Das Dichten schafft zugleich das Erleben, von dem es spricht und durch das es umgekehrt zugleich auch provoziert wird; die Gedichte besitzen Flowcharakter. Damit realisieren sie Performativitätsfiktion<sup>58</sup> in Reinform – sie konstituieren durch das Sprechen ihren Gegenstand. Zugleich kann dieser Gegenstand aber auch ein konkretes Naturphänomen, ein konkreter Ort sein, die als solche dem Gedicht vorausliegen, aber ihre Wahrnehmung und damit ihre spezifische Gestalt wird erst im und durch das poetische Sprechen konstituiert. Das Dichten wird zum Wahrnehmungsprozess, in welchem die Einbildungskraft des Adressanten das Naturphänomen gleichsam selbst erst hervorbringt. Innen und Außen, Subjekt und Objekt verschmelzen im poetischen Formulieren. Da diese Wahrnehmung einen kreativen Charakter hat, indem sie nicht ein bereits Gegebenes aufnimmt, sondern dieses allererst hervorbringt, ist die Wahrnehmung eine Form der Erkenntnis. Dieses zeigt sich immer wieder in Gedichten Ajgis darin, dass Wörter aus Bezeichnungen via Neologismenbildung zu magischen Namen gebildet werden, welche der Adressant gibt, so dass Wesen und dessen Erleben bzw. Wahrnehmen in eins dargestellt werden. Das Verhältnis zwischen Adressant und Phänomen gestaltet sich auf diese Weise analog zu Pichts „welt-offener“ Einbildungskraft. Die Trennung zwischen Subjekt und Objekt ist zugunsten einer Interferenzbeziehung durchlässig geworden. Diese Beziehung entspricht der dargelegten Bestimmung der Aurawahrnehmung bei Benjamin mit der Pichtschen Erweiterung zur Interferenz.

Auch Ajgis poetische Schreibweise entfaltet eine ganze Reihe auratischer Merkmale. Zunächst ist sie als ‚poésie pure‘ charakterisierbar (für Benjamin auratische Dichtung *par excellence*), da sie die denotative und referentielle Funktion der Sprache vermeidet. Sie entfaltet stattdessen das semantische Potential auf vieldeutige Weise, indem Wörter durch ungewöhnliche Formen der Bildung, der Isolation und Kombination, den Einsatz von Interpunktion und Pausen sowie ferner der Grammatik bzw. syntaktischen Zusammenhänge verfremdet werden. Es

---

den Wort: / schweigend – als unberührbare Persönlichkeit: / berühr ihn – und es wird: Gott gibt es nicht“) (Ajgi 2009: 53; Sperrung Ajgi).

<sup>58</sup> Vgl. Hempfer (2014: 69).

entsteht ein Um- und Zwischenraum zwischen den Wörtern, der eine ‚Aura‘ als implizites Potential an Sinnmöglichkeiten aufbaut: Die einzelnen Wörter, aber auch der Text als ganzer ist mit einem Umraum, gebildet aus Verweishorizonten, verflochten. Darin liegt eine Entsprechung zu Pichts Definition der Aura, welche die Sinnvielfalt durch Bezüglichkeit des Phänomens mit dem Umfeld fokussiert.

Der kultische Charakter des Umgangs mit dem Naturphänomen hat ebenfalls ein Äquivalent in der poetischen Sprache Ajgis: Die Verse erhalten einen magischen Charakter durch bildhafte Formeln, Wiederholungen und Klangformen der Sprache. Häufig werden dabei affektive Stimmungen mit devotionaler, verehrender oder bewundernder Haltung gegenüber dem besprochenen Phänomen entwickelt (vgl. etwa in dem im Folgenden zu besprechenden Gedicht „feld hinter ferapontovo“ die Apostrophe mit der Interjektion „o“).

Nachdem die Affinität der Dichtung Ajgis in Gegenstand und Schreibweise zum Aurabegriff im Allgemeinen skizziert wurde, soll im Folgenden ein Gedicht vorgestellt werden, für welches der Aurabegriff zentrale Bedeutung besitzt: Das Gedicht „feld hinter ferapontovo“ entspricht nicht nur dem Aurabegriff in Bezug auf die poetische Sprache (sein magischer Ton und performativer Charakter) sowie auf die Naturdarstellung (die Einbildungskraft erzeugt die Wahrnehmung des Phänomens), sondern macht auch eine Form von Aura zu seinem Gegenstand, ohne sie aber explizit als solche zu benennen: Sein Hauptakteur ist ein Wind. Aura bedeutet aber im Griechischen ‚Windhauch‘, und nach einer mythologischen Genealogie ist Aura die Tochter von Boreas, dem Nordwind. Der Wind verbindet in der Wahrnehmung des Adressanten Kosmos, Mensch und Erde (Feld) und realisiert damit die Interferenzbeziehung zwischen Subjekt und Welt, wie sie die Aura nach Picht verkörpert:

*Поле за ферапонтовым*

*И. М.*

о небо-окно!.. —

о в далекое  
чистое  
окно сотворенное:

ветр — до земли — сквозь короны светил:

без шума  
без веса:

в поляну-окно! —

и сосуда прозрачно-холодного  
в отверстие — веянье:

в о к н о человека  
(над полем по полю):

в чистую Чашу  
ума-восприятия!.. —  
и — в довершение мира соборно-сияющего:  
творящее Смысло-Веленье свое  
(Разговору подобное)  
Светоналичностью:  
ветр-озаренье! — из солнца-окна удаляющегося:  
в ясное:  
незамутненное:  
поле-окно

1967<sup>59</sup>

*feld hinter ferapontovo*

*für I.M.*

o himmel-fenster!.. —  
o in das ferne  
reine  
fenster das geschaffene:  
wind — bis zur erde — durch gestirnskronen:  
geräuschlos  
gewichtlos:<sup>4</sup>  
in das lichtung-fenster! —  
und des gefäßes des durchsichtig-kalten  
in die öffnung — wehen:  
in das f e n s t e r des menschen  
(über dem feld und übers feld):  
in den reinen Kelch  
der intellekt-wahrnehmung!.. —  
und — zur vollendung der welt / des friedens des gemeinschaftlich-leuchtenden:  
das sein Sinn-Wollen [auch: Befehlen] schaffende  
(einem Gespräch gleich)  
durch Lichtenwesenheit:  
wind-erleuchten! — aus dem sonnen-fenster dem sich entfernenden:

---

<sup>59</sup> Ajgi (2009: 31f.).

in das klare:

ungetrübte:

feld-fenster

1967<sup>60</sup>

Der im Gedicht angesprochene Wind, der Kosmos, Erde und Mensch verbindet, ist allerdings kein normaler Wind oder gar die Metapher eines Windes aus dem Kosmos, sondern eine konkrete Naturerscheinung: der so genannte ‚Sonnenwind‘, im Gedicht mit den Worten umschrieben: ‚wind-erleuchten! – aus dem sonnen-fenster‘. 1959 war die Existenz eines solchen Windes von einer sowjetischen Raumsonde bestätigt worden und die Bezeichnung ‚Sonnenwind‘ entstanden (analog wird von ‚Sternenwind‘ gesprochen). ‚Stellare Winde‘ erzeugen Lichtauren um Sterne – in dem Gedicht Ajgis präsent als ‚gestirnskronen‘, die russische Bezeichnung für Sternatmosphären, ihre Lichtaura. Sonnenwind zeigt sich indirekt an Kometenschweiften und kann auch Polarlichter auf der Erde hervorrufen, d.h. die kosmischen Winde erzeugen auratische Lichtphänomene. Das Gedicht thematisiert also ein Naturphänomen, das für die Erzeugung von Lichtauren bekannt ist, die aber im Unterschied zum Begriff der Aura im Sinne Benjamins und Pichs sichtbar sind.

Obgleich mit Jahres- und Ortsangabe versehen, erscheint das Gedicht auf den ersten Blick außerhalb des historischen Kontexts seiner Entstehung angesiedelt und geschichtsfrei zu sein – eine eskapistische Ausblendung der Sowjetzeit. Der zweite Blick jedoch ergibt, dass diese Annahme, wie in manchen anderen Gedichten Ajgis insbesondere Ende der 1960er Jahre, zu kurz greift. Denn das Gedicht ist vor dem Hintergrund einer hochkritischen Phase des Kalten Kriegs entstanden, die beinahe zum Ausbruch des Dritten und atomaren Weltkriegs geführt hätte, und stellt diesem Szenario das Bild eines Weltfriedens entgegen. Dieser Zusammenhang erschließt sich über den Sonnenwind. Starke Sonnenwinde können durch das Erdmagnetfeld dringen und Strom und Funkkommunikation stören oder zum Ausfall bringen. Und genau dieses geschah 1967, in dem Entstehungsjahr des Gedichts. Ein Zusammenhang mit dem zeithistorischen Phänomen liegt auf der Hand, auch wenn es aktuell nicht möglich ist, den Monat oder gar den genauen Zeitpunkt der Entstehung des Gedichts herauszufinden.

Am 23. Mai 1967 trafen gewaltige Sonnenstürme auf das Magnetfeld der Erde und setzten die drei arktischen Radaranlagen des amerikanischen Frühwarnsystems BMEWS sowie die Funkkommunikation außer Kraft. Dieses hätte, wie in anderen Fällen im Kalten Krieg, beinahe zu einem atomaren Erstschlag der USA gegen die Sowjetunion geführt, die verdächtigt wurde, die Störung ausgelöst zu haben.<sup>61</sup> Zudem befand sich der Kalte Krieg aufgrund der Konfron-

<sup>60</sup> Interlinearübersetzung von Henrieke Stahl.

<sup>61</sup> “Thus, it appears that unlike some of the human-error and miscommunication events in the 1970s [...], bombers did not take to the skies but were nonetheless positioned to do so.”

tation zwischen Ägypten, Syrien und Israel, die im Juni in den Sechstagekrieg münden sollte, auf einem Höhepunkt der Anspannung – UdSSR auf Seiten Ägyptens, USA auf der Israels. Die Meldung des Sonnensturms durch Astrophysiker konnte im letzten Moment den Ausbruch des Atomkriegs und damit eines Dritten Weltkriegs mit globaler Vernichtung verhindern. Diese Sachlage wurde nach meinem Kenntnisstand jedoch damals nicht öffentlich gemacht und erst 2016 allgemein bekannt.<sup>62</sup>

Dieses apokalyptische Szenario wird in dem Gedicht indes nicht thematisiert, und Ajgi konnte davon wohl auch nichts wissen. Ungeachtet dessen stellt das Gedicht der Bedrohung eines damals als notwendig atomar anzunehmenden Weltkriegs eine auratische Natur- und Kosmoswahrnehmung in und durch die Dichtung entgegen: Das Gedicht übersetzt Aurawahrnehmung in Poesie und bringt durch diese dichterische Nachbildung eine Erkenntnis des Naturphänomens hervor, welche ein Gegenbild zur Atomkatastrophe ist. Schauen wir uns das Gedicht näher an.

Die 14 Einheiten, die nur bedingt als ‚Strophen‘<sup>63</sup> bezeichnet werden können, mit ihren insgesamt 22 Versen gliedern sich inhaltlich in drei Abschnitte, die sich aus 5-3-6 ‚Strophen‘ und 8-6-8 Versen zusammensetzen. Die drei Sinnabschnitte thematisieren verschiedene Arten von Fenstern: Abschnitt 1 eröffnet mit dem ‚himmels-fenster‘, welches der Wind mit dem ‚geschaffenen fenster‘ als ‚lichtung-fenster‘ verbindet. Abschnitt 2 führt das ‚Wehen‘ in das ‚fenster des menschen‘, seinen Intellekt, und in Abschnitt 3 verbindet das ‚wind-erleuchten‘ das ‚sonnen-fenster‘ mit dem ‚feld-fenster‘. Der dritte Abschnitt bildet eine Synthese der beiden vorhergehenden, indem hier natürliches und intelligibles Phänomen interferieren (der Wind ist hier zugleich „Gesprächsgleiches Sinn-Befehlen“); auch ist das ‚Feld‘ eine vom Menschen geschaffene Erscheinung (im Unter-

---

(Knipp et al. 2016: 627); „As far as long-term societal impacts, we are all left to think about how the outcomes of the 23 May 1967 solar radio storms could have been different in the absence of trained and astute AWS solar observers/forecasters who provided crucial information that reached decisions makers at the highest levels of government.” (dies., 630). Jan Hattenbach berichtet am 17.8.2016 in der FAZ über diesen Artikel und schlussfolgert: „Ob die Menschheit tatsächlich einem nuklearen Waffengang der Supermächte nur knapp entgangen war, wie die Autoren in ihrer Arbeit annehmen, wird man wohl nie genau wissen. Sicher ist aber, dass eine große Zahl aufsteigender Bomber von Seiten der Sowjetunion als aggressiver Akt hätte gedeutet werden können. Einmal in der Luft, wäre höchstwahrscheinlich die Kommunikation zu den Piloten abgebrochen, ein nachträglicher Rückruf also unmöglich gewesen. Für das amerikanische Militär war der Zwischenfall Anlass, das Weltraumwetter künftig noch genauer im Auge zu behalten.“ (Hattenbach 2016).

<sup>62</sup> Analog zum Artikel in der FAZ wurde kurz zuvor am 10.8.2016 auch in Russland von dem Artikel Knipp et al. (2016) berichtet, vgl. <http://kowcheg.net/2016/08/10/1967-solar-storm/#more-2549> [05-08.2019].

<sup>63</sup> Es handelt sich um Verse, die zu Einheiten zusammengefasst werden, aber keiner Regelmäßigkeit folgen, wie es der Begriff der Strophe impliziert. Die Leerzeilen zwischen den Einheiten signalisieren sowohl Pausen wie gewisse Sinnzäsuren, analog zur Strophengrenze. Daher wird die Bezeichnung mit einfachen Anführungszeichen (‚Strophe‘) verwendet.

schied zum Wolkenloch als Himmelsfenster oder der Lichtung im Wald). Ohne dass die Distanz zwischen Kosmos und Erde aufgehoben wird, werden sie durch den Menschen miteinander verbunden: Das Gedicht führt vom ersten Wort ‚himmel-fenster‘ über das ‚menschen-fenster‘, welches in der Wortanzahl die exakte arithmetische Mitte des Gedichts bildet (es gehen 27 Wörter voraus und es folgen 27 Wörter), zum ‚feld-fenster‘ als dem letzten Wort des Gedichts.

Der Vorgang der Verbindung von Kosmos und Mensch, Kosmos und Erde verläuft simultan – der kosmische Wind verbindet sich gleichzeitig sowohl mit dem Intellekt des Menschen als auch der Erde. Die Verblosigkeit des Gedichts fokussiert die reine Gegenwärtigkeit – Verben treten nur als Partizipien oder in substantivierter Form auf. Das Wehen als ein prozessualer Vorgang wird durch gehäuft verwendete Richtungspräpositionen angegeben. Auch das Schlüsselwort ‚Fenster‘ ist ein Symbol für Wahrnehmung, Verbindung und Übergang zwischen Innen und Außen.

Das Windwehen, der Sternen- und Sonnenwind, der diese Präsenz der Verbindung der weit voneinander entfernten Phänomene schafft, entspricht Merkmalen des Aurabegriffs: Denn die Aura vermittelt nach Benjamin die Gegensätze in und durch die verehrende Wahrnehmung des Subjekts. Dieses seinerseits realisiert die Aurawahrnehmung hier im Dichten, und zwar gleichfalls als Prozess. Das tastende, durch immer neue Formulierungsansätze sich dem Phänomen nähernde Sprechen und seine stellenweise inversive und hyperbatonische Syntax spiegeln die Prozessualität der Sinnkonstitution durch den Adressanten wider; sie sperrt sich gegen einen denotativen, objektivierenden Zugriff, der zuerst die Sache und dann die Beschreibung hat. Auch die Verwendung von Neutra, substantivierten oder adjektivierten Verben bzw. Partizipien sowie Bindestrichkomposita ist eine auratische, da Deuten, Erleben und Wahrnehmen verbindende Beziehung zu Phänomenen. Ferner fehlen die klassischen Strukturelemente der Syntax Komma und Punkt (das Gedicht endet offen ohne Interpunktionszeichen, was typisch ist für Ajgi); an ihrer Stelle stehen zurück- und vorausdeutende Gedankenstriche und Doppelpunkte oder Ausrufezeichen als emotionale Marker. Das Gedicht entzieht sich durch diese sprachlichen Mittel einer Verdinglichung des Gegenstandes, da er nicht der Beschreibung vorausliegt und referentiell bezeichnet wird, sondern erst durch die poetische Sprache selbst sinnhaft konstituiert wird. Emotionale Tönung (Interjektionen, Ausrufezeichen) und Wiederholungen auch auf der Wort- und Klangebene verstärken die sprachmagische Wirkung.

Beschriebenes und Beschreiben interferieren also im Prozess des Dichtens. Es gibt kein distanziert vorgegebenes Objekt, das ein getrenntes Subjekt beschreiben könnte, sondern der Adressant bringt sich selbst und das Gesprochene in einem Akt gemeinsam hervor. Er ist nicht von seinem Gegenstand zu trennen, obwohl dieser zugleich in der ‚Ferne‘ angesiedelt ist – das Subjekt steht in einer Interferenzbeziehung mit dem Naturphänomen und ist als erlebendes und dichtendes ein Teil von diesem. In seinem Sprechen vollzieht es simultan Wahrnehmen, Empfinden und Deuten. Das Gedicht zeigt also eine Interferenz von Innen und Außen,

Subjekt und Objekt, wie sie für Aurawahrnehmung nach Picht charakteristisch ist, gepaart mit der Distanz zum Phänomen, das Züge des Numinosen trägt.

Als Organ der Aurawahrnehmung ist im Gedicht der Intellekt (ум) genannt, der aber in einer anderen, als der üblichen Form charakterisiert wird. Denn er begreift nicht die Dinge oder bringt Begriffe hervor, sondern fungiert als Wahrnehmungsorgan. Dabei wird er als „durchsichtig-kaltes“ (also gläsernes) „gefäß“ und „reiner Kelch“ beschrieben. Die Großschreibung von ‚Kelch‘ assoziiert den Abendmahlskelch oder Gral, in dessen Kontext wiederum retrospektiv das Glasgefäß sich mit der Glasphiole alchemistischer Wandlung verbinden lässt. Die Reinheit des Intellekts für die Wahrnehmung des Winds, der in diesem Kontext für Pneuma bzw. göttlichen Geist einsteht, kombiniert mit der Eucharistie, knüpft an die neuplatonisch beeinflusste frühchristliche Intellektmystik etwa eines Euagrios Pontikos an.<sup>64</sup>

Der Intellekt wird also als Ort der Wandlung, einer religiös und zugleich mystisch konnotierten Transsubstantiation charakterisiert. Das Intellektwahrnehmen bezieht sich auf den weitgehend unsichtbaren kosmischen Wind, wobei das Wahrnehmen als ein Eingehen in den Intellekt dargestellt ist. Das Aufnehmen geht zusammen mit einer Verwandlung, welche, wie der Gedankenstrich als Überleitung zum nächsten Sinnabschnitt andeutet, ihrerseits Bedeutung für die Welt hat. Die Verwandlung ist eine Umkehrung und Neuzusammensetzung, welche Innen und Außen, Subjekt und Objekt interferieren lässt. Stehen sich die Pole von Wind-Kosmos und Wind-Mensch innerhalb der Abschnitte 1 und 2 sowie in ihrem Verhältnis zueinander noch gegenüber, wobei der Wind durch sein Eingehen in den Intellekt die Brücke aufbaut, zeigt Abschnitt 3 dagegen ihre Überlagerung, und zwar sowohl in der syntaktischen Form als auch auf der semantischen Ebene.

In dem ersten Sinnabschnitt strömt der Wind von oben herab, diesem Fluss entspricht ein weitgehend linearer syntaktischer Aufbau (Wortreihenfolge in Entsprechung mit der Standardgrammatik: 1-2-3-4-5-6-8-7). Gleich zu Beginn des zweiten Sinnabschnitts wird die Syntax invertiert: Wortreihenfolge ist abweichend gegenüber der Standardgrammatik jetzt 1-5-4-3-2. Der dritte synthetische Abschnitt setzt mit einer mehrdeutigen Konstruktion ein, die über Inversionen hinaus Stellen enthält, die als Hyperbata gedeutet werden können,<sup>65</sup> um zum

<sup>64</sup> Vgl. etwa Pontikos in den „Skemmata“: „THE mind is the temple of the Holy Trinity“ (Evagrius Pontikos 2001). Auch Gregor von Nyssa und Dionysios machen Nous bzw. Dianoa zum Organ der Gottesschau (vgl. Völker 1958: 172ff.). Zur Mystik Ajgis vgl. Stahl (2016). Für weiterführende Forschung zu Ajgi siehe den Sonderband „Gennadij Ajgi“, vgl. Azarova (2016, Hg.).

<sup>65</sup> Das Syntagma «в довершение мира соборно-сияющего» ist sowohl semantisch («мир» ist ein Homonym und bedeutet: ‚Welt‘ und ‚Frieden‘) als auch syntaktisch doppeldeutig: „in die / zur vollendung der / des welt / friedens der / des gemeinschaftlich-glänzenden“; das Partizip «творящее» kann sowohl auf die „vollendung“ als auch auf das „wind-erleuchten“ bezogen werden und ferner als selbständiges Substantiv gedeutet werden. Aufgrund des Doppelpunktes mit ‚Strophenwechsel‘ nach „gemeinschaftlich-glänzenden“ halte ich die Lesart

Schluss wieder in eine lineare, dem ersten Abschnitt korrespondierende Abfolge überzugehen (die letzten 3 ‚Strophen‘: 1-2-3-4).

Im dritten Sinnabschnitt ist das Phänomen zugleich natürlich und intelligibel (s.o.); und es übernimmt seinerseits die Aktivität, die dem normalen Verständnis nach dem menschlichen Intellekt zukäme – es hat ‚schaffendes Sinnwollen/Befehlen‘, das mit einem ‚Gespräch‘ gleichgesetzt wird. Das Naturphänomen, angeschaut mit dem ‚reinen‘ Intellekt, wird im Gedicht zum zurücksprechenden Gegenüber des wahrnehmenden Subjekts. Aus dem aufgeschlagenen Blick des Phänomens bei Benjamin wird hier die schöpferische Kraft des Phänomens, die sich in und durch das wahrnehmende und zugleich das Gedicht sprechende Subjekt äußert. Die Interferenzbeziehung des wahrnehmenden und dichtenden Subjekts mit der Natur schafft als ‚vollendung der glänzend-gemeinschaftlichen welt‘ bzw. des ‚glänzend-gemeinschaftlichen friedens‘ durch ‚lichtanwesenheit‘ ‚wind-erleuchten‘: Dieses Ergebnis ist zugleich Naturphänomen und, da im Wahrnehmen und Sprechen konstituiert, das Gedicht selbst.

Das Gedicht verkörpert also die poetische Erkenntnis des Sonnenwinds. Sie entstammt der Aurawahrnehmung, die zugleich überhaupt erst durch das und in dem Gedicht konstituiert wird. Diese Erkenntnis ist ein Gegenbild zum drohenden Atomkrieg, zu dessen Anlass dieser Sonnenwind beinahe geworden wäre.

Die im Gedicht gestaltete Erkenntnis des Sonnenwinds lässt sich anhand der philosophischen und mystisch-theologischen Allusionen heterogenen Ursprungs, auf den bereits der Titel hindeutet, auch begrifflich charakterisieren: Das ‚Feld‘ ist u.a. eine zentrale, auf den schamanistischen Animismus und Pantheismus zurückdeutende Chiffre für göttliche Präsenz in der Natur bei Ajgi; und in Ferapontovo befindet sich ein wichtiges orthodoxes Kloster.

Im Gedicht selbst ist zunächst von der ‚Lichtung‘ («поляна») die Rede, welches dann in das verwandte Wort ‚Feld‘ («поле») überführt wird. Es kann als Referenz auf Heidegger gelesen werden; dann geht es um die ‚Lichtung‘ als Fenster, durch welche der Mensch Wahrheit und Sein erfährt und die sich am Ende zum offenen Feld als Chiffre einer metaphysischen göttlichen Präsenz weitet<sup>66</sup>. Das Wort ‚соборно- / gemeinschaftlich‘ spielt auf ‚собор / Kathedrale‘, aber auch auf die ‚соборность‘ – ‚Katholizität‘ im Sinne von Ganzheit und Universalität – an. ‚Sobornost‘ ist ein Schlüsselwort der russischen sophiologischen Religionsphilosophie slavophilen Ursprungs, das für die Gemeinschaft der Menschen in der universalen Kirche und ihrer Harmonie mit dem Kosmos und Gott steht und insbesondere in Vladimir Solov’evs Sophiologie entwickelt wurde<sup>67</sup>.

---

‚schaffendes ... wind-erleuchten‘ für die wahrscheinlichste. Die Wortreihenfolge wäre dann: 1-4-3-5-6-2.

<sup>66</sup> Martini beschreibt das Feld als ‚Chiffre für metaphysische Unendlichkeit‘ (Martini 2002: 350f.).

<sup>67</sup> Zur Sophiologie Solov’evs vgl. Stahl (2019).

Hinzu kommt eine Anspielung auf die Kabbala: Der Weg des Windes führt durch die „gestirnskronen“ über den Intellekt des Menschen zur Erleuchtung in der Welt. ‚Корона / Krone‘ ist das russische Wort für ‚Kether‘. Auf ‚Kether‘ als dem höchsten und verborgenen göttlichen Urquell folgen ‚Chokmah‘ (Weisheit) – im Gedicht repräsentiert durch den Intellekt – und ‚Binah‘ (Einsicht). ‚Binah‘ ist zugleich Schaffenskraft – im Gedicht entspricht dem das „schaffende wind-erleuchten“. In diesem Kontext erinnern die 22 Verse an die 22 Pfade, welche nach Isaak Luria die Sephirot, auch ‚Sphären‘ genannt, verbinden.

Das Gedicht führt mit diesen Allusionen unterschiedliche mystische Strömungen zusammen: pantheistische Naturreligion, frühchristliche Intellektmystik, neuzeitliche jüdische Kabbala, russische Religionsphilosophie und deutsche Existenzphilosophie.<sup>68</sup> Der im Gedicht angesprochene Weltfrieden ist auch ein ‚Frieden des Glaubens‘ (Cusanus), der harmonischen Interaktion zwischen Weltanschauungen und Religionen.

Das Gedicht Ajgis gestaltet die Aurawahrnehmung am Naturphänomen in der Poesie, die ihrerseits auratische Merkmale besitzt und damit auf eine Aurawahrnehmung auch durch den Leser abzielt. Die auratische Beziehung zwischen Mensch (hier: Adressant) und Natur wird als Frieden der Verbindung von Kosmos, Erde und Mensch charakterisiert, die zusammen *eine* Welt bilden, wobei das Gedicht sowohl Medium dieser Auraerkenntnis als auch Generator poetischer Auraerfahrung des Adressanten ist. Mit diesem Gedicht schafft Ajgi ein Gegenbild zur Zeitsituation und deutet, wahrscheinlich ohne es zu wissen, den Sonnenwind, der beinahe Anlass für die atomare Weltzerstörung gegeben hätte, in eine kosmische Friedenskraft um, die ihre Entsprechung im Dichten hat.

### *Keijiro Suga – Dichten als Auradiagnostik*<sup>69</sup>

Benjamins Schriften, ins Japanische übersetzt seit Ende der 1960 Jahre<sup>70</sup>, haben den japanischen Literaturwissenschaftler und Dichter Keijiro Suga – nach seiner

<sup>68</sup> Ajgi konnte mit der neuzeitlichen Kabbala durch den Freundeskreis um den Dichter und Künstler Michail Grobman bekannt sein, zu dem er in den 1960er Jahren gehörte. Grobman brachte in demselben Jahr, in dem das hier behandelte Gedicht entstand, sein „Manifest des magischen Symbolismus“ heraus, das in der jüdischen Mystik und Kabbala wurzelt (vgl. Grobman 1967-2008). Auch mit Heideggers Denken konnte Ajgi vertraut gewesen sein, denn bereits Beginn der 1960er Jahre erschienen russische Arbeiten über ihn (z.B. Gajdenko 1963). Zu Ajgi und Cusanus vgl. Azarova (2016).

<sup>69</sup> Ich danke Eduard Klopfenstein, 2017-2018 Fellow an unserer DFG-Kolleg-Forschungsgruppe FOR 2603 „Russischsprachige Lyrik in Transition“, sowie Andreas Regelsberger für die japanologische Beratung bei der Abfassung dieses Kapitels sowie Keijiro Suga selbst für die Übergabe der Materialien und die Auskünfte auf meine Fragen!

<sup>70</sup> „Warutā Ben’yamin chosakushū“ [Werksammlung Walter Benjamin], Ōbunsha 1969-1975, 15 Bde.

eigenen Auskunft in einer Mail an mich – seit seinen Studienzeiten begleitet. Benjamins Aurabegriff spielt für seine poetischen Naturgedichte eine zentrale Rolle, wobei er eine Verbindung mit japanischen Ideen und Formen eingeht, wie etwa der Interferenz von Subjekt-Objekt, die im traditionellen japanischen Denken wie Dichten nicht scharf getrennt werden, oder der in japanischer Lyrik eigens entwickelten Poetik des Ortes<sup>71</sup>. Suga setzt in seiner Naturlyrik den Akzent weniger auf die Präsenzerfahrung der Aura, wie Ajgi, als auf die Geschichte, welche sich in der Aura von Orten verbirgt und für den auratisch Wahrnehmenden zur Erfahrung werden kann. Für Suga ist die Natur gleichfalls ein Tempel, aber im Unterschied zu Ajgi ist für ihn die Natur ein Lehrmeister des Menschen, auch wenn sie zugleich von diesem gestört oder sogar zerstört werden kann. Dennoch ist der Mensch in der Natur für Suga nicht mehr als ein „Käfer“<sup>72</sup>. Aber die Dichtung leistet für Suga dennoch etwas, was die Natur nicht kann – sie liest in der Aura der Natur und wird dadurch zu einem Ort der Erinnerung, der als Brücke zwischen den Zeiten sowie auch Räumen fungiert<sup>73</sup>. Dichten als transitorische Fähigkeit entspricht hiermit der Kraft der Natur, die Leben ist als das, was verbindet.

Aurawahrnehmung bekommt in Sugas Gedichten im Kontext ökologischer Kritik auch eine diagnostische Qualität. Seine Lyrik entfaltet dabei allerdings nicht, wie im Fall Ajgis, eine auratische Schreibweise. Vielmehr haben die prosanahen Gedichte einen epischen Charakter und berichten, imaginieren,

---

<sup>71</sup> Suga verwendet zwar nicht das poetische Verfahren „Utamakura“ (vgl. hierzu: Miner at al. 1985: 433f.), welches einen Katalog von Ortsnamen mit einer mehr oder weniger traditionell durch intertextuelle und intermediale Relationen vorgegebene Bedeutung vorsieht, aber er schenkt Orten besondere Aufmerksamkeit. Dabei wählt er allerdings nicht Orte aus diesem poetischen Kanon oder greift auf eine vorgegebene, „zeichenhafte“ Bedeutung zurück, wie sie „Utamakura“ haben (vgl. dazu Árokay 2001), sondern bezieht reale Orte ein, denen ihre Geschichte eingeschrieben ist.

<sup>72</sup> Im ersten Gedicht der „Waves of Absence“ heißt es: „We are the bugs, so small, all of us are the bugs, so transient“ (zitiert nach der unpublizierten Fassung in der englischen Übersetzung des Autors mit seiner Genehmigung).

<sup>73</sup> Siehe den Beginn von Gedicht 6 aus „Waves of Absence“ (hierzu auch weiter unten im Text), den Suga wie folgt übersetzt hat: „Poetry is all about transcending time“. Im japanischen Original steht wörtlich: „Poetry goes beyond time and space“ – so im Wortlaut Sugas in einer Mail an mich, wo er ferner unterstreicht, dass ungeachtet der Verbindung von Orten und Zeiten miteinander der konkrete Ort für ihn nicht an Bedeutung einbüßt. Mit der Idee der Verbindung von Orten und Zeiten auch quer zu Nationen und Kulturen schließt er an die von ihm übersetzte Poetik der Relation von Édouard Glissant an (« Poétique de la Relation », 1990, Sugas japanische Übersetzung erschien 2001; es gibt zwei weitere japanische Übersetzung von 2000 und 2004, siehe hierzu unter: <http://www.edouardglissant.fr/bibliographie.html> [13.08.2019]). Hier hat er im Japanischen das Wort „transzendieren“ vermieden, um, wie er ebenfalls in der Mail an mich schrieb, den mit ihm verbundenen philosophisch-theologischen Gehalt zu vermeiden. Es kommt ihm darauf an, Orte und Zeiten sozusagen ‚horizontal‘, innerweltlich oder immanent, nicht aber in Bezug auf ein transzendentes Jenseits, zu verbinden.

kommentieren und reflektieren eine dem Gedicht vorausliegende (faktische oder fiktive) Erfahrung, die aber wiederum ihrerseits Merkmale besitzt, die dem Aurabegriff Benjamins entsprechen, wie ich im Folgenden zeige.

Beispiele für auratische Naturwahrnehmung sind Sugas „Walking Poems“<sup>74</sup>. Sie stellen die Natur als Ort des Übergangs zwischen Leben und Tod dar<sup>75</sup>, wo es keine deutlichen Trennungen gibt<sup>76</sup>. Die Haltung, der sich dieses Naturerleben erschließt, ist bewundernd und fragend. Auf den fragenden Blick des Menschen hin erwachen hier – eine direkte Allusion auf Benjamin – die Augen und Ohren der Natur<sup>77</sup>. In dieser Aurawahrnehmung erscheint die Natur als eine Einheit oder ein ‚großes Wesen‘ („a single life“), in welchem Formenfülle und Transformationen innerlich verbunden sind:

Shapes are in constant transformation  
And colors and movements constantly shift.  
But then, ultimately, all of these together form  
A single life, the whole forest is an indivisible unit of life.<sup>78</sup>

Die Natur ist bei Suga auch als Übergang zwischen Gegenwärtigem und Vergangenen dargestellt, sie birgt in sich unsichtbar, nur der Aura eingeschrieben, die Geschichte des Ortes, wie das zweite der insgesamt zehn Wandergedichte zeigt. Die Geschichte des Ortes tritt dabei im Inneren des wandernden Ich auf, ausgelöst durch eine Naturbetrachtung („looking at“), welche ihre auratischen Momente erfasst. Das Gedicht setzt die ‚Korrespondenzbeziehung‘ um, wie sie Benjamin für die Aurawahrnehmung als konstitutiv begreift. Der Weg des Adressanten verläuft dabei ‚zwischen‘ entgegengesetzten Naturbereichen, er misst den Zwischenraum aus, der zugleich Außen und Innen, Ort und Zeit bzw. Erinnerungen („remaining images“) umfasst:

<sup>74</sup> Die Gedichte entstanden 2009 im Rahmen eines Gemeinschaftsprojekts mit der Künstlerin Ai Sasaki. Sasaki und Suga haben im Anschluss an gemeinsame Ausflüge jeder für sich separat in Form von Gedicht bzw. Bild ihre Eindrücke verarbeitet, um dann die Gedichte und Bilder wiederum gemeinsam in Ausstellungen zu präsentieren (siehe z.B. die Fotos unter: <https://www.sasaki.ai.com/exhibitions/584/> [24.06.2019]). Die japanische Fassung erschien 2010 in Sugas Gedichtband „Agend’Ars“, dem ersten Band einer Reihe von 4 Bänden desselben Titels (Verlag Sayūsha, Tōkyō). Die englische Selbstübersetzung Sugas erschien 2012. In einem Aufsatz beschreibt Suga übrigens das „Wandern“ als seine „Methode“ (Suga 2017: 187) – das Wandern verbindet den Menschen mit den Orten, wie dieser umgekehrt verschiedene Orte und auch Zeiten durch sich verbindet. Suga verweist in seinem Nachwort zu dem Band „Walking Poems“ u.a. auf Thomas A. Clarks „In Praise of Walking“ (vgl. Suga 2014: 30).

<sup>75</sup> „This [the forest] is the zone where life transits to death, / And where death makes many lives bud“ (Suga 2014: 16).

<sup>76</sup> „Here there is no distinction between the midday and the twilight“ (ders., 17).

<sup>77</sup> „There, asking, I go on walking [...] The rotten wood on the ground have eyes and the moss-covered rocks have ears“ (ebd.).

<sup>78</sup> Ders., 16f.

The path was situated between the mud and the sky,  
 Between the light and the green.  
 Between the running water and the remaining earth,  
 Between the running time and the remaining images.<sup>79</sup>

Wie das folgende Zitat zeigt, gemahnen die Felsen – in der englischen Selbstübersetzung, im japanischen Original fehlt gerade dieses Bild – an Knochen (“dry bones”), der blaue Himmel am Mittag ruft sein Gegenbild, die Mitternacht auf, die Wolken wirken schwer und weiß und erinnern an einen Schneesturm. Diese bedrückende atmosphärische Wahrnehmung der Natur, die als Zwischenreich zwischen Leben und Tod erscheint, weckt bei dem sprechenden Subjekt die leibliche Empfindung von Kälte, der dann das Bild der hier in einem Schneesturm umgekommenen Soldaten folgt, das der Sprecher zugleich innerlich und wie mit äußeren Augen vor sich sieht (im Nachwort erläutert Suga, dass an diesem Ort 1902 Soldaten bei einer Übung im Schneesturm ihr Leben verloren haben<sup>80</sup>):

On a high rocky terrace, as dry as bones, and filled with the sulphurous odor,  
 The sky was clean and blue like midnight  
 And the heavy clouds advanced as if crawling into space.  
 Looking at their whiteness I reversed my heart and imagined a snowstorm.  
 Then an unexpected coldness penetrated our cheeks.  
 In the seamless white lay numerous soldiers, dead.  
 We could even see their words, frozen and dropping from their mouth, to the ground.

In der Schau ist die Trennung zwischen Naturwahrnehmung und innerem Bild sowie auch des im Bild Sichtbaren (die sterbenden Soldaten) und Unsichtbaren (die Worte, die sie sterbend sprechen) außer Kraft gesetzt. Das Subjekt wird in der Arawahrnehmung „weltoffen“ (Picht), die Geschichte spricht sich in und durch sein Erleben in Form körperlicher Empfindungen und Bilder aus, die zugleich im Inneren und wie im Außenraum erscheinen. So liest sich der Vers “In the seamless white lay numerous soldiers, dead” zunächst als reale Begebenheit eines Leichenfunds auf der Wanderung, die aber im Kontext verstehbar wird als nach Außen projizierte Imagination. Die Imagination ist dabei aber keine subjektive Erinnerung, sondern ein Bild aus realer historischer Vergangenheit, die sich lange vor dem Leben des Adressanten ereignet hat.

Suga hat ferner eine Reihe von Gedichten über das durch das Erdbeben, den Tsunami und vor allem die Atomkatastrophe im März 2011 verwüstete Land von Fukushima geschrieben. Zusammen mit Hideo Furukawa und Mizuho Ishida setzt er sich dafür ein, dass japanische Gegenwartsliteratur über die Drei-

<sup>79</sup> Ders., 6.

<sup>80</sup> « C’est ici en effet qu’en 1902, une troupe de l’armée de terre impériale effectuant des exercices en vue de la guerre contre la Russie sur le point d’éclater fut victime d’une tempête d’hiver, perdant dans un vent furieux plus de deux cents de ses soldats. » (Ders., 23).

fachkatastrophe und vor allem die nukleare Verseuchung in der Welt bekannt wird und die Katastrophe nicht schnell der Vergessenheit überantwortet wird.<sup>81</sup>

Viereinhalb Jahre nach der Katastrophe schreibt Suga das Langgedicht “The Scarecrow God”<sup>82</sup>. Es zeigt einerseits, wie die Natur ihre Regenerationskraft ungeachtet der Zerstörung und weiterwirkenden Radioaktivität entfaltet, andererseits aber auch die Wirkung der Zerstörungskräfte und speziell der unsichtbaren Radioaktivität. In dem Motiv der “overpowering force” fallen beide Kräfte zusammen – die, wie Suga in einer Mail an mich schrieb: „natura naturans“ als Lebensenergie *und* die radioaktive Energie. Diese „Kraft“ möchte der Adressant „sehen“ – die Wahrnehmungsform von Kräften ist nach Benjamin und Picht eine Aurawahrnehmung. Suga zielt also auf eine poetische Auradiagnose des Ortes:

I am not going to visit humans.  
They have already abandoned this land.  
Yet here, some overpowering force fills the air.  
The force grows something but I can't tell what.  
It is that force I'd like to see,  
How it shapes life on this spot.

Die Wirkungen dieser Macht sucht Suga in den wahrnehmbaren ‚Spuren‘, welche die Ereignisse hinterlassen haben, aber auch in der Aura, wie sie Natur, verlassene Zivilisationsreste und Tiere schaffen. Dabei verlagert sich der Akzent von der Aurawahrnehmung des Adressanten, wie sie in den “Walking Poems” entwickelt wird, auf die Aura selbst. Sie wird hier in der Beziehungsstruktur von Lebewesen und Landschaft, die Gegenstand der Gedichte ist, dargestellt.

So hebt etwa Suga in dem Langgedicht zunächst als Wirkung die ‚Leere‘, den Verlust der Fülle „unteilbaren Lebens“ (“By a big heart / Of indivisible life”, ebd.) sowie Zerstörung und Genmutation (der Frosch hat fünf Beine) hervor. Ihr wird aber die Regenerationskraft der Natur gegenübergestellt: Die Relikte der Zivilisation werden überwachsen. Blumen, die lange vor Fukushima mit der

---

<sup>81</sup> Die drei Autoren haben hierfür ein Crowdfundingprojekt unter dem Titel “Invisible Waves” ins Leben gerufen, das heute [24.06.2019] ¥1,133,000, also mehr als 9000 Euro, gespendet bekommen hat. Die Autoren erklären ihr Engagement wie folgt: “How can the words literarily express them [the impact and the memories of the earthquake disaster; H.S.] and show the future? What is actually happening and the important truth are invisible. [...] We have been looking for ‘WORDS’ after the disaster, to talk directly with people in the world about the Great East Japan earthquake, its influence to the art world, the nuclear power plant accident and our future. With this project, we believe we can create opportunities to let people, who rarely read books, rediscover the Japanese literature.” Vgl.: <https://www.countdown-x.com/en/project/D6981528> [24.06.2019].

<sup>82</sup> Das Langgedicht erschien zuerst auf Japanisch („Kakashi no kami“) im November 2015 in der Online-Zeitschrift *Suigyū no yō ni* [Like a Water Buffalo], vgl.: [http://suigyū.com/suigyū\\_noyouni/2015/11/#944](http://suigyū.com/suigyū_noyouni/2015/11/#944) [24.06.2019], wurde aber schon kurze Zeit später auch auf Englisch von Suga vorgetragen; eine gedruckte englische Fassung liegt bisher nicht vor. Ich zitiere das Gedicht aus der mir vom Autor zur Verfügung gestellten Selbstübersetzung.

Überschwemmung durch den Tsunami und dann der atomaren Verseuchung nicht mehr gediehen waren, kommen jetzt plötzlich wieder (“Little flowers of *mizuaoi* are in full bloom. / Those are the flowers that came back after the wave.”). Und am Ende des Gedichts steht das Bild einer vor Lebensenergie und Freude springenden Büffelherde. Die Natur heilt sich selbst, indem sie sich anpasst. Die Kombination der Landschaft von Fukushima mit Orten anderer Kontinente – so, nach Aussage Sugas in einer Mail an mich mit “Dutch marshland” und über die Büffel mit “American high plateau” – unterstreicht, im Sinne von Glissants „Poetik der Relation“, dass das Geschehen mit der ganzen Welt verbunden ist – die Natur bzw. die Welt ist für Suga eine Einheit.

Ähnlich sieht das in Sugas aus acht Gedichten bestehendem Zyklus “Waves of Absence” aus.<sup>83</sup> Dieser Zyklus wurde unmittelbar nach der Dreifachkatastrophe verfasst. Auch hier geht es, wie in dem soeben besprochenen Langgedicht, um die Aura von Fukushima, die gleichfalls in der Beziehungsstruktur von Stadt, Landschaft und Lebewesen gesucht wird. Der Zyklus eröffnet mit einem Unsagbarkeitstopos, der das Titelwort der ‚Abwesenheit‘ auf das bezieht, was ungeachtet menschlichen Bemühens sich nicht in Worte fassen lässt. Allerdings beschreibt das Gedicht 6 die Lyrik als Brücke zwischen Vergangenheit und Zukunft; sie vermag die Zeit zu transzendieren (siehe dazu bereits weiter oben). Sie reicht zugleich tiefer und höher, als es der normale, an der ‚Oberfläche‘ lebende Mensch vermag. Sie kann also das Unsagbare doch zum Ausdruck bringen: die ‚Wellen der Abwesenheit‘ (Suga verwendet den Ausdruck “invisible waves”<sup>84</sup>). Zunächst verweisen die Wellen auf den Tsunami im März 2011, die Ursache der Abwesenheit vieler Dinge geworden ist. Als unsichtbare Kräftewirkung können sie aber auch als Metapher für die Aura von Fukushima aufgefasst werden, das sowohl durch Erdbeben und Flut als auch durch den Austritt der Radioaktivität verwüstet wurde. Diese Aura wird in den Gedichten 2, 3, 4, 5, 7 durch die Beschreibung von Landschaft und dem Erleben der Tiere darin evoziert, wobei unterschiedliche Aspekte der ‚Abwesenheit‘ und damit in dem beschriebenen Sinn: der Aura des Ortes, hervorgehoben werden.

In Gedicht 2 bezieht sich die ‚Abwesenheit‘ auf die Menschen, welche die verseuchte Stadt und das Land verlassen haben. Geblieben sind die Natur und viele Tiere, darunter die zurückgelassenen Haustiere und das Vieh. Das Gedicht erzählt – in Anknüpfung an das für *Nature Writing* typische Verfahren einer „Ökologie in der ersten Person“, als „ein Erleben aus dem bedeutungsvollen Organismus heraus“<sup>85</sup> – mit emphatischer Innenperspektive von einem Hund, der

<sup>83</sup> In dem Band Suga (2018) sind nicht alle der acht Gedichte des Zyklus abgedruckt; der komplette Zyklus wurde mir vom Autor zur Verfügung gestellt und bisher nicht abgedruckt. Die japanische Originalfassung „Hizai no nami“ erschien im Mai 2011 in der japanischen Zeitschrift für Lyrik und Kritik *Yuriika* [Eureka] und wurde in „Agend’Ars 2“ (2011) wiederabgedruckt.

<sup>84</sup> Dies ist ebenfalls der Titel des Crowdfundingprojekts, vgl. Anm. 81.

<sup>85</sup> Vgl. Werner (2016, Kapitel „Poetische Objektivität“).

das, was durch die Katastrophe verloren wurde, wiederherzustellen sucht: Leben, Gemeinschaft, Verbindung der Menschen untereinander und mit der Natur. Sein Lauschen und Suchen bleiben ohne Antwort, sein Bemühen ist vergeblich. So wird sein ‚Rennen‘ zu einem sinnlosen Opfer – er verliert für die Menschen sein Fell, bis er blutet, aber er gibt nicht auf:

In the town where people have disappeared  
 On the wasteland where the town has disappeared  
 In this vast area littered with rubbles  
 A dog is running, on its self-assigned mission of patrol  
 What the dog is aiming at is connecting heat in surviving lives  
 He tries to connect somebody breathing and somebody blinking  
 And make them talk using unknown words  
 But he does not meet anybody  
 He stops once in a while, listens carefully, sniffs scents  
 And starts running again, in the town where dwelling has been cancelled  
 Running, the dog takes off its fur  
 He thinks of putting it on someone to warm up the person  
 Then he stops and lets his hot urine gush out  
 He is trying to mark his smell and life on the spot  
 Wondering where all the people have gone  
 The naked dog, out of his fur and now covered with blood, is silently running

Der Hund steht metonymisch für das Problem des Ortes, welcher der Hilfe zur Wiederherstellung des verlorenen Lebens bedarf: die verlorene Verbindung wiederherzustellen. Als eine Art Kompensation tritt an diese Stelle Sugas Lyrik, indem er sie als Medium der Verbindung von Zeiten und Orten, aber auch von Menschen und Kulturen schreibt.

Ähnlich verdeutlichen die Kühe<sup>86</sup> in Gedicht 5 einen anderen Aspekt: die Verlusterfahrung der gewohnten menschlichen, kulturellen und auch natürlichen Umgebung, der sie mit Angst, aber dennoch unendlichem Warten auf die Rückkehr der Menschen begegnen. Den Aspekt der sich selbst genügsamen und regenerierenden Natur verkörpern die Wildtiere: Entweder fliehen sie oder aber sehen dem Exodus und der Absenz der anderen teilnahmslos zu (die Taube in Gedicht 4 oder die Raben in Gedicht 7). Die Reaktionen der Tiere auf die ‚Abwesenheit‘ fungieren in den Gedichten als Indikatoren für die an sich unsichtbare Aura Fukushimas. Ihre Reaktionen sind Ausdruck einer psychischen Verfassung, dass die Aura des Ortes von Verlustgefühlen geprägt ist.

In dem Zyklus nähert sich Suga der Aura von Fukushima auf eine doppelte Weise; dieses zeigt besonders deutlich Gedicht 3. Zum einen hinterlässt die

<sup>86</sup> Ähnliche Ideen werden auch von anderen japanischen Künstlern aufgegriffen, vgl. etwa die berühmt gewordene Videoinstallation von Takayama Akira “Happy Island – The Messianic Banquet of the Righteous on the Last Day 2015”, welche die Kühe einer radioaktiv verseuchten Farm zeigt, die der Besitzer nicht verlassen oder der Schlachtung überantwortet hat. Sie wurde 2015 in München auf dem SpielArt Festival gezeigt (vgl.: <http://www.misa-shin.com/artists/takayama-akira/> [24.06.2019]).

Dreifachkatastrophe ihre Spuren in der Natur, die ihrerseits aber diese Spuren mit neuen Schichten überdecken wird – Natur ist Speicher der Geschichte, und sie regeneriert sich selbst. Diese Spuren können, wie in den “Walking Poems” gezeigt wurde, nicht nur geologisch, sondern auch in der Aura des Ortes ‚gelesen‘ werden. Zum anderen aber gibt es eine Aura des Ortes, die sich aus den Emotionen der Lebewesen speist – dem Ort sind die Gefühle der Lebewesen eingeschrieben, sie können gleichermaßen, wie die äußere Geschichte, in seiner Aura ‚gelesen‘ werden. Im Unterschied zur Aura, welche die Geschichte des Ortes wie ein immaterielles Gedächtnis bewahrt und gleichsam selbst ‚historisch‘ ist, d.h. Zugang zur Vergangenheit, ist die emotionale Aura in den Gedichten dagegen als präsentisch dargestellt. Und sie zeigt den Ort als krank, einer Heilung bedürftig – die negativen Emotionen sind Reaktion auf den Verlust der Ganzheit, die Natur im gesunden Zustand auszeichnet (siehe oben: Natur ist für Suga EIN Wesen, Leben ist Verbindung). In dem Gedicht 3 stehen die Wolken als Metapher für die Aura, in welcher die Leiderfahrung kondensiert ist:

3

“The Eyes see more than the Heart knows” (William Blake)

I’ve seen things that the heart cannot bear to know  
 Memories  
 What is projected on the clouds fringed with the color of corns  
 Are all the yesterdays up until yesterday  
 Nothing is lost up there  
 And nothing will be lost  
 Thanks to all the plants and animals that have dedicated their lives  
 The chronicle of this land has been written  
 Then when we turn our gaze from the clouds to the land  
 Look, mud from ten thousand years ago is exposed here  
 An ancient school of fish, chased by the absence of water, leaped  
 Their traces were then left on the mud  
 Hieroglyphs of history to us  
 Then after a while the letters started swimming once again  
 But the clouds dutifully remember our hearts<sup>87</sup>

In Gedicht 3 werden beide Auradimensionen – eine natürliche und eine psychische – zusammen thematisiert. Die Selbstgeneration der Natur macht die Katastrophe zu einem Teil einer sehr langen Geschichte, in der die Katastrophe zwar eine ‚Spur‘ hinterlässt, die aber von der Natur aufgenommen und überwuchert wird. Die Wolken hingegen bewahren die psychische Seite: die Erinnerungen, die das Herz nicht ertragen kann, und das ‚Herz‘, die innere Haltung des Menschen, seine Schmerzerfahrung durch den Verlust (“But me, I would cry, hitting the ground with a stone” – mit diesem Vers endet etwa Gedicht 4). Die Emotionen als Erinnerungen bleiben, abgelöst von den sie ursprünglich erlebenden

---

<sup>87</sup> Vgl. Anm. 83.

Subjekten, objektiv für sich bestehen und ‚warten‘ darauf, dass sie durch den Menschen mit positiven Gefühlen in Balance gebracht, ‚erlöst‘, werden.

Hier setzt Suga mit seinen Fukushimagedichten an: Seine Gedichte sind eine Antwort auf das Fragen, Suchen und Warten, welches sich insbesondere in den Haustieren und der verwahrlosten ehemaligen Kulturlandschaft von Stadt und Landwirtschaft manifestiert. Diese werden durch die Gedichte ‚wahrgenommen‘, erhalten eine ‚Stimme‘ – Landschaft und Tiere blicken auch hier auf den Adressanten zurück, der ihre psychischen Reaktionen in sich selbst wahrnimmt und in den Gedichten zum Ausdruck bringt. Damit setzt der Adressant die auratische Wahrnehmungsweise im Sinne Benjamins als Korrespondenzraum um. Zugleich sind seine Gedichte aber auch eine Art Heilungsversuch: indem die Gedichte der Verlust- und Leiderfahrung positive Emotionen und Gedanken wie ein Gegengewicht zur Seite stellen. Sowohl das Langgedicht als auch der Zyklus enthalten Passagen bzw. ganze Gedichte über die Freude, Kunst und Lyrik. So beschließt das letzte und achte Gedicht den Zyklus mit Tanz und Lachen aus tiefstem Herzen, welche die von den Tsunamiwellen zurückgelassenen „schmutzigen Fotografien“ aufleuchten lassen – die positive innere Haltung der Menschen wird als ein heilendes, energetisches Gegengewicht zur Verlustaura Fukushimas imaginiert. Ähnlich versucht ein mit Suga befreundeter Künstler durch Blumeninstallationen in der zerstörten Landschaft von Fukushima zur Heilung der Aura beizutragen<sup>88</sup>.

### *Christian Lehnert – auratisches Dichten als poetische Naturerkenntnis*

Wie Ajgi, arbeitet auch Christian Lehnert mit der Aura in einem doppelten Sinn: Er entwickelt Merkmale einer auratischen Schreibweise im Sinne dessen, wie sie nach Benjamin und Picht bereits weiter oben eingeführt und am Beispiel Ajgis konkretisiert wurde. Auch stellt Lehnert in seinen Gedichten Naturphänomene auratisch bzw. in einer auratischen Beziehungsform zum Adressanten dar. Sein Umgang mit der Aura lässt sich weniger mit Benjamin, als vielmehr mithilfe des begrifflichen Instrumentariums von Georg Picht beschreiben. Denn seine Gedichte zielen auf eine eigene Form poetischer Naturerkenntnis, welche durch auratisches Naturerleben und dessen Übersetzung in auratische Dichtungsweise erlangt wird. Das Verhältnis von auratischer Schreibweise und auratischem Phänomen in den Gedichten variiert. Ob Lehnert Picht (oder Benjamin) direkt rezipiert hat und bewusst mit dem Begriff der Aura umgeht, ist mir bisher nicht bekannt.

Lehnerts auratische Schreibweise unterscheidet sich von der Ajgis, auch wenn er gleichfalls die Sprache von ihrer denotativen Ausrichtung zu lösen versucht und sie für ‚schimmernde‘ Sinnvielfalt öffnet. Denn Lehnert verfremdet zu diesem Zweck die Sprache nicht in ihrer lexikalischen, grammatischen und sogar

<sup>88</sup> Gemeint ist Atsunobu Katagiri, der Blumeninstallationen an zerstörten Orten in Fukushima macht und fotografiert, vgl. seinen Band „Sacrifice“ (2015).

morphologischen Substanz, wie dieses Ajgi tut. Lehnert arbeitet dagegen mit metaphorischen Kombinationen der Wörter, die einander fernen semantischen Feldern angehören und in der Zusammenfügung zunächst eine Sinnklüft, dann aber überraschende Brücken zu erkennen geben. Die Korrespondenzen werden nicht nur auf der semantischen Ebene, sondern auch mithilfe der äußeren Sprachform aufgebaut (mit Reim, Assonanzen, Alliterationen, rhythmischen, syntaktischen und auch arithmetischen Entsprechungen in Wort- oder Silbenanzahl). Der Stil ist bildhaft und präsentiert bzw. evoziert Gefühle und in einem weiteren Sinne Stimmungen, die weniger an dem Sprechenden Subjekt, als an dem besprochenen Phänomen haften, mit welchem der Adressant in einer emphatischen Interferenzbeziehung, wie sie Picht beschrieben hat, steht. Die Sinnweitung wird unterstützt einerseits durch die Reduktion auf kürzere bis sehr kurze Formen, wobei andererseits der kurze Text eine Fülle an Allusionen und intertextuellen Referenzen aufruft, die ihrerseits eine Art ‚Sinnaura‘ um das Gedicht bilden, indem sie weniger eine Botschaft als eine Bezüglichkeit mit vielen weiteren Sinnangeboten entwickeln – auch darin liegt eine Analogie zu der oben ausgeführten Aurabestimmung in der Kunst bei Picht.

Ein Beispiel für diese Art auratischer Dichtung eröffnet den Band von 2018 „Cherubinischer Staub“. Zu Beginn des ersten Teils „Stille mit Maß“ steht eine Abteilung mit dem Namen „Aus einem Wörterbuch der natürlichen Erscheinungen“. Die Gedichte haben eine ungefähre Datierung und relativ konkrete Ortsangabe, so dass die „natürlichen Erscheinungen“ eine Lokalisierung erhalten, die zwischen Exaktheit und doch zugleich Vagheit oszilliert (siehe unten das Beispiel). Diese Abteilung dominieren Verspaare, die im Alexandriner und im Paarreim gehalten sind – ein Rekurs auf den für das Buch titelgebenden Prätext von Angelus Silesius („Der cherubinische Wandersmann“). Die theologische Thematik des Barockdichters und -mystikers wird nicht reproduziert, auch wenn Lehnerts Buch durchaus direkte theologische Referenzen enthält. Wenige Gedichte sind explizit religiös und christlich,<sup>89</sup> andere Gedichte – und auch das Buch in seiner Gesamtanlage – weisen verdeckte religiöse Kennzeichnungen auf, etwa indem ein SELA in die „Baumgespräche“ eingebaut wird oder das Buch als Ganzes mit S.D.G. schließt.<sup>90</sup>

Dominant ist in Lehnerts Buch ein Naturzugang, der aus der Interferenz konkreter Naturwahrnehmung mit innerem Gefühl und intellektueller Deutung hervorgeht, im Sinne Pichts aus einem Zustand VOR der Subjekt-Objekt-Trennung und der Aufspaltung in Gedanken, Gefühle und Sinneswahrnehmungen. Die ‚na-

<sup>89</sup> Ausnahmen sind Gedichte wie „Engelsgeräusch“ (Lehnert 2018: 17); „Wo ist GOtt?“ (ders., 25) und andere mehr, insbesondere im zweiten Teil „Von der Unruhe“.

<sup>90</sup> S.D.G. (ders., 105) = Soli Deo Gloria; „Sela“ ist ein Tonzeichen in den Psalmen, das einen Ruhepunkt, Ende von Strophen oder auch wichtige, zu wiederholende Passagen markiert. Auf impliziter Ebene weisen die Gedichte eine Vielzahl dezidiert christlicher Bezüge (etwa zur Trinität, Anspielungen auf das Neue Testament usw.) auf.

türliche Erscheinung‘ ist dargestellt als ein Seelenbild, allerdings nicht eines Subjekts, sondern des Phänomens vor der Trennung vom Subjekt.<sup>91</sup> Dieses zeigt in dem folgenden Beispiel das Glasfenster, welches real durchlässig ist: Der Raureif, das Naturphänomen, erscheint auf der Innenseite des Fensters, während umgekehrt das Fenster keinen Blick mehr nach draußen frei gibt (es ist „schwarzes Glas“, da es draußen dunkel ist). Der Raureif ist Ergebnis der Interferenz von Außen (Natur: die Kälte) und Innen (das Hauchen des Kindes):

*Oktober 2015, Breitenau, Osterzgebirge*

Ein Raureif, abends haucht das Kind auf schwarzes Glas.

So wird der Schwan genannt: die Stille ohne Maß.<sup>92</sup>

Das Kurzgedicht arbeitet mit hochgradiger Verdichtung – zwei Mal 9 Wörter, Lautwiederholungen mit Spiegelungen (betonte Vokalphoneme: a-au-a-i-au-a-a; o-i-a-a-i-o-a), davon jeweils drei Wörter zweisilbig (Raureif – abends – schwarzes; genannt – Stille – ohne); Verknüpfung einander ferner Phänomene: Raureif (draußen in der Natur), Atemhauch des Kindes (Mensch), Schwan (Natur) und Stille (Wahrnehmung des Menschen), die aufeinander projiziert werden. Der flüchtige ‚Hauch‘ (vgl. die Hauch- und Zischlaute h, h, ch, schw; schw; st [scht]) und die ‚Stille‘ sowie die Verwendung poetisch hochbelasteter Bilder u.a. als ihrerseits auratisch geltender Autoren wie Charles Baudelaire (Schwanmotiv für Dichter/Dichten) oder Anspielungen auf bekannte Gedichte wie „Raureif“ von Gottfried Benn (1912, es endet „und erlöste stumm in bleiche Schönheit / eine dunkle Welt“) oder des wenig bekannten Michael Heinen-Anders (in „Zeit der Zeit“ heißt es in der zweiten Zeile „Stille ohne Maß ... Erfüllung nimmersatt“<sup>93</sup>) unterstreichen den auratischen Charakter des Gedichts durch die Vielbezüglichkeit des Sinns.

Auch unter den anderen Gedichten dieser Abteilung finden sich Beispiele, welche weniger die auratische Schreibweise akzentuieren, als einen auratischen Zugang zum Naturphänomen, der als solcher Gegenstand des Gedichts ist. In diesen Fällen macht das Gedicht das hörbar und sichtbar, was sich den normalen Sinnen des Menschen in der Natur entzieht – und zwar für ein emphatisches Naturfühlen, welches sich als im Sinne Pichts ‚weltoffen‘, als eine immer schon in und aus dem Umkreis erlebende Bezüglichkeit jenseits, aber nicht unabhängig vom Subjekt gestaltet. Die Gefühle bilden zusammen mit den Sinneswahrnehmungen und innerlich auftretenden Bildern und Gedanken eine ‚Totalität der Sinne‘ (Picht), die aber zugleich wie von außen an das Subjekt herantritt und als im Phänomen verankert präsentiert wird. So wird in dem folgenden Beispiel das

<sup>91</sup> Damit wird zwar das Vorbild barocker emblematischer Gedichte aufgerufen, aber zugleich durchkreuzt, indem Bild- und Deutungsebene interferierend dargestellt werden und auch die Deutung ihrerseits nur ein Teil des Gesamtbildes ist und die Frage nach dem Sinn des Gedichts nicht in einer Entschlüsselung beruhigt oder abschließt.

<sup>92</sup> Lehnert (2018: 7). Hervorhebungen H.S.

<sup>93</sup> Heinen-Anders (2010: 65).

an sich unhörbare Naturphänomenen, die sich im Februar in den Bäumen ansammelnden Lebenskräfte, als ein ‚Summen‘ beschrieben, das in die ‚Silben fährt‘, also in der Dichtung hörbar wird:

*Dreizehnter Februar 2016, Breitenau*

Ein Summen, tief im Holz, das in die Silben fährt.  
So wird die Glut genannt: der Stoff, der Namen nährt.<sup>94</sup>

In dem nächsten Beispiel erlebt das sprechende Subjekt – ganz im Sinne der Aurawahrnehmung nach Benjamin –, wie der Umkreis der Natur es anschaut und empfindet und dadurch sein Leben überhaupt erst ermöglicht. Das Gedicht reflektiert einen Schweben- und Zwischenzustand („im Dämmern“), in welchen das Subjekt eingebunden ist. Dieser Zustand ist als eine wesenhafte Bezüglichkeit dargestellt, die der Wahrnehmung des Subjekts seinerseits mit ebenso aktiver Wahrnehmung wesenhaft begegnet. Dabei bleibt offen, wer überhaupt das Subjekt ist – ein Mensch oder ein Hund („quirlig [...] naßnasig“); es geht um ‚Wesen‘ unter ‚Wesen‘, die als Wesen nur durch wechselseitiges Fühlen von Leben und Emotionen sowie Sinnzuweisung bestehen können (hier durchaus der Angst und auch Bedrohung, siehe Strophe 1):

*Von allen Seiten umgibst du mich*

Amselblicke, Löcher im Wald, sie folgen  
emsig im Sinkflug den Schwebeteilchen,  
Haut- und Haarpartikeln, sie spielen mir ein  
Kranksein und fliehen.

Allseits angeschaut und empfunden, laufe –  
quirlig, gliedrig, naßnasig – ich, ein Wesen,  
nur gehalten, lebend durch fremde Fühlung,  
leichthin im Dämmern.<sup>95</sup>

Dieses im Sinne Pichts ‚weltoffene‘ auratische Naturerleben wird im dritten Teil mit dem Titel „Baumgespräche“ weiter entfaltet. Hier sprechen sich die Bäume selbst in dem und durch den Dichter aus.<sup>96</sup> Der Adressant kommt gar nicht in

<sup>94</sup> Lehnert (2018: 8).

<sup>95</sup> Ders., 24.

<sup>96</sup> Christian Lehnerts poetischer Kunstgriff, die Naturerscheinungen selbst sprechen zu lassen, knüpft weniger an die von den russischen Formalisten als Deautomatisierung bezeichnete Technik des ‚neuen‘ oder ‚anderen‘ Sehens etwa durch die Augen eines Kindes, Tieres usw. an (vgl. Viktor Šklovskij berühmten Aufsatz „Kunst als Verfahren“ [«Искусство как прием», 1917], als vielmehr an die Naturgedichte Les Murrays, mit welchem Lehnert eine naturtheologische Dichtungsweise gemeinsam hat. Lehnert und Les Murray haben am 27. Mai 2011 im Literaturhaus Frankfurt eine Lesung mit dem Titel „Les Murray und Christian Lehnert: To The Glory Of God“ gehalten – „Zur Ehre Gottes“ lautet die Widmung von Murrays Gedichtband „Translations from the Natural World“ (1992, in Auswahl Englisch/Deutsch 2007). In diesem Band finden sich Gedichte, die nicht nur von Tieren, sondern auch von Pflanzen und

eigener Sache zu Wort, sondern nur indirekt durch Titel und die Selektion sowie Positionierung der in die „Baumgespräche“ eingewobenen Zitate aus Jakob Böhmes „Morgenröte im Aufgang“. Der Teil schließt mit einem Spruch Böhmes, welcher für die „Baumgespräche“ insgesamt repräsentativ ist – die Gedichte sind die Übersetzung der „verborgenen Worte“, die „in der Sprache der Natur“ wahrgenommen, aber durch die poetische Sprache ausgedrückt werden:

*„Dieses sind verborgene Worte /  
Und werden alleine in der Sprache der Natur verstanden.“  
(Jakob Böhme, Morgenröthe im Aufgangk)<sup>97</sup>*

Die Bäume sprechen in den Gedichten nicht zu dem Adressanten, sondern dieser ‚belauscht‘ sie und lässt sie direkt durch seine Rede sprechen (die in Strophen gegliederten Redebeiträge der Bäume sind jeweils in Anführungszeichen gesetzt). Die Bäume sprechen sich entweder monologisch aus oder sprechen auch zueinander. In vielen Fällen ist nicht klar, ob die Redebeiträge immer von einem anderen Baum stammen oder mehrfach derselbe Baum spricht – die Bäume sind zwar als individuell durch ihre jeweiligen Wachstumsphasen und -bedingungen markiert, aber die Baumart erscheint auch als Kollektivum, das durch einzelne Repräsentanten spricht, wie in dem Gedicht „Eschenkolonne“<sup>98</sup>:

*Eschenkolonne*

„Die Zeit ist kurz an einem Straßenrand.  
Die Bodenplatten, fester Kalkgrund läßt  
die Wurzeln kreisen im verströmten Sand.  
Ein Kreis hat eine Mitte? Hat den Schwindel.  
Ich bin ein Fremdling. Wachsen soll mein Leib.  
Er lauscht, wie er sich selbst als Baum beschreibt.  
Die Atemnot im Erdreich wird gemindert  
durch schnellen Zucker. Sogar nachts ist Licht.  
Ich hechle Zweige in die Luft, ich schnappe  
den Staub mit meinem Laub und netze Wunden.  
Mich jucken Salze und Urin von Hunden.  
Ich trinke immer mehr aus einem Schlauch,  
der mich versorgt, der in die Zukunft gleitet:  
Ich sei ein Stamm in einer langen Reihe,  
ein Schattenwuchs, der noch in seiner knappen  
Gewißheit, Härte, sich kaum unterscheidet  
von anderen, ein Takt von gleichem Stolz.  
Ich bin gesetzt, als würde dieses Holz  
mich ganz erfassen, noch das Wurzelwimmern,  
das da sein soll und das ich nie vernahm.“

---

Bäumen selbst gesprochen werden. Murray und Lehnert stehen damit in der bereits o.g. Tradition des Nature Writing als Naturerkennen „in der ersten Person“ (vgl. Anm. 85).

<sup>97</sup> Ders., 105.

<sup>98</sup> Ders., 103.

Die ‚Rede‘ der Bäume vermittelt keine ästhetische oder gar naturwissenschaftliche Erkenntnis über die Bäume; vielmehr wird eine Dimension wahrnehmbar gemacht, welche sich gewöhnlich der Aufmerksamkeit entzieht: die Befindlichkeit der Bäume, bedingt durch Lokalität, Jahreszeit, Zustand und ihr, je nach Baumart, verschiedenes ‚Wesen‘. Wesensausdruck und Befindlichkeit stehen dabei in unterschiedlicher Relation zueinander – in manchen Gedichten überwiegt das eine oder das andere, oder sie halten sich das Gleichgewicht, wie in dem Gedicht „Eschenkolonne“. Das Gedicht enthält sowohl Wesensmerkmale der Esche („Wurzeln kreisen“ bezieht sich auf die Spezifik der Eschenwurzeln, die sich als Herzwurzler kreisförmig mit feinen Wurzelgeflechten um die Senkwurzeln auch dicht unter der Oberfläche ausbreiten) als auch ihre spezifische, durch die Lokalität bedingte Befindlichkeit. Sie wächst „an einem Straßenrand“, wo „Bodenplatten“ und „fester Kalkgrund“ sowie Umwelteinflüsse („Salze“, „Urin von Hunden“) ihr Gedeihen behindern, dem durch künstliche Bewässerung („aus einem Schlauch, / der mich versorgt“), aber auch das künstliche Straßenlicht entgegengewirkt wird („Die Atemnot im Erdreich wird gemindert / durch schnellen Zucker. Sogar nachts ist Licht.“).

Die Eschenallee ist als „Kolonne“ bezeichnet, worin sich die Funktionalisierung des Baumbestands ausdrückt: Er ist vom Menschen gepflanzt „in einer langen Reihe“, und zwar zweckbedingt als Schattenspender und Lieferant für hartes Bauholz („Wachsen soll mein Leib“; er wird bewässert „aus einem Schlauch, / [...] der in die Zukunft gleitet: [...] ein Schattenwuchs, der noch in seiner knappen / Gewißheit, Härte [...] Ich bin gesetzt, als würde dieses Holz / mich ganz erfassen“). Dabei wurden aber die notwendigen Lebensbedingungen für ein gutes Gedeihen von Eschen sowie auch ihr Eigenanspruch als Wesen ausgeblendet, der nicht nur in dem Liefern von Schatten und Holz an den Menschen besteht. Die vom Menschen gesetzten, allein zweckorientierten Bedingungen beschneiden das Wesen der Eschen und machen es defizitär: „Ich bin gesetzt, als würde dieses Holz / mich ganz erfassen, noch das Wurzelwimmern, / das da sein soll und das ich nie vernahm.“ Die Stimme der Eschenkolonne stellt in dem Gedicht eine sublimale Ökokritik und Kritik an den Lebensbedingungen von Natur im Anthropozän dar: für den Menschen kein Selbstzweck als Wesen zu sein.

Das Gegenbild zu diesem funktionalistischen Naturzugang verkörpern die Gedichte auf performative Weise. Denn sie repräsentieren die wesenhafte Naturwahrnehmung, deren Fehlen den Zustand der Eschen im genannten Gedicht bedingt hat. In Lehnerts „Baumgesprächen“ erscheinen die Bäume als Wesen mit Seele und Geist, als eigenständige Mächte. Darin liegt auf der Phänomenseite die Entsprechung zur Aurawahrnehmung nach Picht. Aber auch auf der Subjektseite erfolgt die Naturwahrnehmung im Sinne der Pichtschen Aurawahrnehmung. Denn die Naturwahrnehmung ist in den Gedichten eine Kommunikation, welche das Wesen in seinem Zustand sich durch den Adressanten aussprechen lässt. Empathisch und sensitiv erfährt das dichtende Subjekt das Fühlen, Erleben, Wollen und Denken bestimmter Bäume in einer bestimmten Situation. Die

„Baumgespräche“ thematisieren den für die Aura typischen Interferenzraum zwischen Subjekt und Objekt nicht eigens, sondern setzen ihn voraus als Zustand, aus dem heraus diese Wahrnehmungen überhaupt erst gemacht werden können. Das Baumgespräch ist gleichsam die Realisierung der auratischen Beziehung – nicht das Subjekt nimmt wahr und spricht, sondern sein Gegenüber durch es: Das Subjekt ist „weltoffen“. Dabei ‚flimmert‘ das Gespräch zwischen Schein – der Imagination des Subjekts – und der Wahrheit, für welche im Text als Platzhalter eigens das Wort des Naturmystikers Böhme als ‚weise Autorität‘ eintritt.

Mit Picht gesprochen: In Lehnerts „Baumgesprächen“ wird Aurawahrnehmung zu einer spezifischen Form der Erkenntnis, die auf anderem Wege nicht realisiert werden kann. Lyrik wird in den „Baumgedichten“ Lehnerts transsubjektiv und mythisch und bleibt zugleich an die Sensitivität des sprechenden Subjekts gebunden. Allerdings zeigen die Gedichte keine Dominanz der auratischen Naturerscheinungen über das Subjekt – es erscheint in den Gedichten nicht direkt, wird nicht als ‚bemächtigt‘ gezeigt. Aber sein ordnender Zugriff weist es als bei aller Weltoffenheit doch autonom aus, denn es ist für die Komposition des Ganzen verantwortlich. Der schweigende (bzw. seine Rede für die des Baums öffnende), aber komponierende Adressant ist vielmehr ein Partner, der die Erscheinung zu einem dialogfähigen Wesen erhebt.

Ihren Ausdruck findet diese Naturerkenntnis in der Übersetzung in die poetische Form. In den „Baumgesprächen“ ist die poetische Form selbst allerdings weniger auratisch, als in den oben besprochenen Distichen. Sie ist auch nicht hermetisch, vielmehr steht sie im Dienst der ikonischen Modellierung der Baumrede (auch hierin ähneln die Baumgedichte Lehnerts Murrays „Naturübersetzungen“<sup>99</sup>). Diese unterstützende Form wird in jedem Gedicht, passend zur jeweiligen Befindlichkeit und Wesensart der Bäume, anders aufgebaut. So ikonisieren beispielsweise in „Die Buchen und der Sturm“ die mit Interpunktion zerrissenen, gleichsam „gehetzten“ Langverse mit Enjambements, welche syntaktische und semantische Einheiten mit der Verseinheit kollidieren lassen, den Windbruch. Der Kontrast zum einleitenden ruhigen narrativen Rahmungssatz macht die ikonische Funktion verstärkt sichtbar:

---

<sup>99</sup> Die ikonische Modellierung von Naturerscheinungen „in der ersten Person“ bildet eine Analogie zu dem Autopoiesis-Begriff der Biosemiotik (hierzu ausführlich: Werner 2003): Wie der Organismus sich selbst schafft und in der Erscheinung ausdrückt, realisiert der poetische Organismus seinen Inhalt in der Form. Les Murrays „Translations from the Natural World“ imitieren Tiere, Pflanzen und sogar Zellen und die DNA in der sprachlich-poetischen Form. Lehnert greift dieses Prinzip auf, aber fügt die bei Murray nicht oder kaum vorhandene seelische Empathie nach dem Interferenzprinzip des Aurabegriffs hinzu und transzendiert ferner das ikonische Sinnmodell nach dem Vorbild des „Dreifachen Schriftsinns“, indem über die literale (sinnliche) hinaus auch eine moralische und eine geistig-spirituelle (theologische) Ebene durch Zitate (in den „Baumgesprächen“ primär aus Werken Jakob Böhmes) und Anspielungen (auf die Bibel etwa) in die Naturgedichte eingezogen wird. Vgl. hierzu Stahl (im Druck für 2020).

„Damals kam der erste Herbststurm schon Anfang September.  
Dicht belaubt war ich noch. Die Böen, erbarmungslos, griffen  
Äste, verbissen sich tief und verhöhnten: Keiner ist jemals  
wirklich gestorben, unsterblich sind alle, verwandelt, und hetzen  
Träume ins Dickicht, Blitze und Hagel, die ruhelosen Seelen  
Wollen voran! [...]“<sup>100</sup>

Die Naturgedichte Lehnerts verkörpern einen auratischen Naturzugang, für den sie durch die poetische Form den Leser sensibilisieren wollen. Es geht weniger um eine neue Erkenntnis der Bäume, ihrer Merkmale und Probleme, als vielmehr um die Demonstration einer anderen Naturwahrnehmung und damit um ein Übungsangebot an den Leser, seinen Zugang zur Natur von einer funktionalistischen, verobjektivierenden Art und Weise auf eine auratische Beziehung umzustellen. Die auratische Beziehung setzt in Lehnerts poetischem Kosmos voraus, dass der Mensch Teil der Schöpfung als *eines* Körpers der Natur<sup>101</sup> ist, so dass eine seinsmäßige Vorordnung vor der Spaltung von Subjekt und Objekt, Mensch und vergegenständlichter Welt gegeben ist. Allerdings ist hier der Mensch Teil der Welt nicht wie bei Suga nur als „Käfer“, sondern als das ausgezeichnete Wesen mit der göttlichen Begabung, den Dingen wie Adam ihren Namen zu geben (vgl. „Wörterbuch der natürlichen Erscheinungen“, in welchem refrainartig in jedem Distichon der Benennungsakt wiederholt wird: „So heißt x:“ oder „So wird x genannt.“). Die Benennung, sprich bei Lehnert: die poetische Formulierung der Beziehung, bedeutet – im Sinne Adams in der Genesis – das Wesen zu erkennen.

Lehnerts Gedichte zielen also auf eine Transformation des Naturzugangs, von dem ausgehend allererst die menschengemachten Probleme des Anthropozäns gelöst bzw. die menschenbedingten Schädigungen geheilt und zukünftig vermieden werden können. Das spezifische Medium dieser Erkenntnis ist für Lehnert die Lyrik.

### *Eine Antwort auf die Krise des Anthropozäns: Lyrik als Medium auratischer Naturerkenntnis*

Félix Guattari gab 1989 in « Les trois écologies » eine Diagnose des Weltzustands, welche der 2000 entwickelten Bestimmung des Anthropozäns durch Paul Josef Crutzen entspricht – dass die Menschheit nicht nur sozial, sondern auch ökologisch zu einem globalen Faktor geworden ist:

Der Planet Erde erfährt eine Zeit intensiver technisch-wissenschaftlicher Veränderungen, als deren Kehrseite bedrohliche ökologische Ungleichgewichte erzeugt werden, die, wenn keine Abhilfe geschaffen wird, die Verwurzelung des Lebens

<sup>100</sup> Ders., 104.

<sup>101</sup> Vgl. das Böhmezitat im Gedicht „Ein Leib und Staub“: „Nun siehe: / Es ist kein unterschied zwischen den Sternen und der Tieffe / mit sampt der Erden und deinem Leibe / es ist alles ein corpus.“ (Ders., 98).

auf seiner Oberfläche gefährden. Parallel zu diesen Umwälzungen entwickeln sich die individuellen und kollektiven Lebensweisen des Menschen in Richtung einer fortschreitenden Verschlechterung.<sup>102</sup>

Guattaris Antwort auf diese Diagnose der menscheitsbedingten Krise des Planeten Erde ist die Forderung der Entwicklung einer Ökosophie (ein Neologismus aus ‚ökologische Philosophie‘):

[...] jedoch wäre nur eine ethisch-politische Verbindung zwischen den drei ökologischen Bereichen von Umwelt, sozialen Beziehungen und menschlicher Subjektivität – ich nenne sie *Ökosophie* – dazu in der Lage, die angesprochenen Fragen zufriedenstellend zu klären.<sup>103</sup>

Die „ökologische Krise“ ist „nur in planetarischem Maßstab“ zu lösen, wobei Guattari konzediert, dass eine „authentische politische, soziale und kulturelle Revolution“ „nicht allein das Verhältnis der sichtbaren großmaßstäblichen Kräfte betreffen [darf], sondern [...] auch die Mikrobereiche der Empfindsamkeit, der Intelligenz und des Wunsches umfassen [muss]“<sup>104</sup>. In diesen „Mikrobereichen“ strebt Guattari eine Haltung an, welche „eine Subjektivität der Resingularisierung“ und zugleich der Öffnung für das ‚Andere‘ als das dem Subjekt Fremde ist und welche die „auf Identifizierungen hin abgeschlossenen Bezirke überschreitet“<sup>105</sup>. Er fordert „neue Praktiken des Selbst in seinem Bezug zum Anderen, zum Fremdling, zum Fremden: ein riesiges Programm“<sup>106</sup>.

Genau in diesen „Mikrobereichen“ ist die auratische Naturwahrnehmung im Sinne sowohl Benjamins als auch Pichts sowie der anhand der philosophischen Bestimmungen als auratische Naturlyrik analysierten Gedichte angesiedelt. Sie realisiert das geforderte „riesige Programm“ Guattaris, ohne die „singulären Existenzen“<sup>107</sup> aufzugeben, sie voneinander und dem ‚Fremden‘ abzuschließen oder aber sie diffus zu verschmelzen. Damit bildet die auratische Naturwahrnehmung eine Antwort auf die Herausforderung des Anthropozäns, wie sie Guattari angestrebt hat.

Diese Antwort besagt, dass in der Weise der Wahrnehmung selbst eine ‚Revolution‘ zu geschehen hat. Diese Revolution kehrt die übliche Beziehung zum Phänomen um: Am Beginn steht nicht das Subjekt-Objekt-Verhältnis, sondern eine Beziehung zwischen Naturphänomen und menschlichem Subjekt, die sich in Gestalt einer Interferenzbeziehung realisiert. Diese wird als vorgängig zur Subjekt-Objekt-Spaltung und der mit dieser verbundenen Vormachtstellung des objektivierenden Subjekts begriffen. Die auratische Wahrnehmung bildet eine spezifische

<sup>102</sup> Guattari (2016: 11).

<sup>103</sup> Ders., 12.

<sup>104</sup> Ders., 13.

<sup>105</sup> Ders., 72.

<sup>106</sup> Ders., 73.

<sup>107</sup> Ders., 39.

Art der Erkenntnis, und diese Erkenntnis eröffnet die Möglichkeit für einen anderen Umgang – im ökologischen, sozialen, politischen Sinn – mit der Natur.

Sie entspricht damit einem Begriff der Ökosophie, wie ihn der Begründer der „Tiefenökologie“ Arne Næss oder in einer theologischen Version Raimon Panikkar vertreten. Hier wird in der Umkehrung der Gleichsetzung des Menschen mit der Natur (und damit der Aberkennung der Auszeichnung des Menschen vor der Schöpfung) die Natur zum wesenhaften Gegenüber des Menschen erhoben, wobei aber zugleich die Grenzen zwischen ihnen durchlässig sind:

Um den ökosophischen Standpunkt zu erreichen, muss der Mensch sich so rückhaltlos mit seiner Umwelt identifizieren, dass sein *Selbst* weit über die unmittelbaren Bedürfnisse des eigenen Ich und sogar des eigenen Organismus hinausgreift. Unter solchen Umständen erlebt sich der Mensch als Teil der gesamten Ökosphäre. Alle Lebewesen, so weiß er jetzt, erfüllen ihren Zweck in sich selbst und sind dem Menschen *im Prinzip* völlig gleichwertig. Diese Erfahrung beinhaltet zugleich, dass der Betreffende die sonst übliche Ich-Es-Haltung zugunsten der von Martin Buber so genannten Ich-Du-Haltung aufgibt.<sup>108</sup>

Panikkar lässt Mensch und Naturwesen ihrerseits Teil des Wesens des Kosmos sein, sie sind *ein* großes Wesen der Schöpfung.

Der Vorteil des Ansatzes der Aurawahrnehmung gegenüber den angedeuteten Spielarten der „Ökosophie“ liegt darin, dass sie zwar eine weltanschauliche Begründung – und wie Picht und Benjamin zeigen, auch auf sehr unterschiedliche Weise – erhalten kann, aber diese nicht notwendig erhalten muss. Denn die Aurawahrnehmung setzt zunächst nur das Axiom voraus, dass sie als erlebbares Phänomen existiert – und es ist nachrangig, wie die Evidenz dieses Erlebens erklärt wird. Ausschlaggebend ist, dass sie erlebt wird und als „Phänomenalität der Phänomene“ (Picht) charakterisierbar ist. Die Merkmale geben ein Instrumentarium an die Hand, das erlaubt, auratische Phänomene und auch ihre spezifische Gestalt zu beschreiben. Die bereits in der Genese des Aurakonzepts angelegte Nähe zur Lyrik macht es geeignet, innerhalb der Naturlyrik einen Bereich auszumachen, welcher den auratischen Kriterien in Bezug auf das dargestellte Naturphänomen und/oder die poetische Darstellungsweise selbst entspricht.

Die analysierten Beispiele von Ajgi, Suga und Lehnert lassen sich gemeinsam unter den Begriff ‚auratische Naturlyrik‘ fassen und mithilfe des Begriffsinstrumentariums von Benjamin und Picht – mal mehr von dem einen, mal dem anderen – als eine spezifische Form der Naturerkenntnis durch Aura in der Lyrik beschreiben. Alle drei Autoren haben einen ökologischen und politischen kritischen Impetus (Kalter Krieg, Fukushima, funktionalisierter Umgang mit Natur im Anthropozän) und zielen auf eine rezeptionsästhetische Wirkung durch die poetische Form: Der Leser kann für die auratische Wahrnehmung des Gedichts und durch dieses auch des Naturphänomens sensibilisiert werden. Zentral ist hierbei für alle drei die Öffnung des Subjekts zur Umwelt bzw. Natur, mit der es vorgängig zu

<sup>108</sup> Næss (2013: 286).

seinem gewöhnlichen Bewusstsein verbunden ist, und deren Einheit in der Differenz es in der auratischen Beziehung zum Naturphänomen erleben kann.

Die Gedichte zeigen verschiedene Spielarten poetischer Aurawahrnehmung und differieren hinsichtlich ihrer Poetik und poetischen Schreibweise: Gennadij Ajgi geht es primär um das poetische Evozieren auratischer Naturwahrnehmung und ihre Entsprechung in einer ihrerseits auratischen Dichtungsweise, welche die Sprache vom denotativen Zugriff befreit und die Grenzen des Sagbaren auslotet. Keijiro Suga betreibt Aurawahrnehmung als Erkenntnis eines Ortes, seiner Geschichte und seines Zustands, die im Gedicht szenisch oder bildhaft erzählt werden, und sucht durch die Lyrik zur Heilung der Aura menschengeschädigter Orte beizutragen. Christian Lehnert schließlich richtet den Fokus auf die Erkenntnis von Wesen und Befindlichkeit von Naturerscheinungen durch und in der Lyrik.

Ungeachtet aller Differenzen aber wird für alle drei Lyriker die Aura zur Lehrerin für einen wesenhaften Zugang zur Natur.

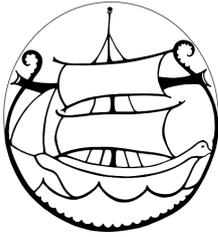
## Literatur

- Agamben, G. (2012): *Stenzen. Das Wort und das Phantasma in der abendländischen Kultur.* Zürich.
- Ajgi, G. (2009): провинция живых [provinz der lebenden]. [= Собрание сочинения в семи томах. Том третий.] Москва.
- Árokay, J. (2001): Utamakura – Poetische Orte intermedial. In: Árokay, J. (Hg.): *Intertextualität in der vormodernen Literatur Japans. Symposium vom 22.-24. September 2000 in Hamburg.* Hamburg. 27-51.
- Azarova, N. (2016, Hg.): *Russian Literature. Sonderband: Volumes 79-80: Gennadij Ajgi.* No.1, January-15 February 2016.
- Azarova, N. (2016): Николай Кузанский в современной русской поэзии // Азарова, Н. / Бочавер, С. (ред./сост.): *Поэтический и философский дискурсы: история взаимодействия и современное состояние.* Москва. 45-56.
- Benjamin, W. (GS): *Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser.* Bände I-VII, Suppl. I-III (in 17 Bänden gebunden). Frankfurt a.M. 1972-1999.
- Benjamin, W. (1972): *Über Haschisch. Novellistisches. Berichte. Materialien.* Herausgegeben von T. Rexroth, Einleitung von H. Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.
- Böhme, Gernot (<sup>3</sup>2017): *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik.* Frankfurt a.M.
- Evagrius Pontikos (2001): *SKEMMATA Gnostic Chapters & On Thoughts* (Cap. Cogn. CPG 2433). Übersetzt von Luke Dydinger. Abrufbar unter: [http://www.ldysinger.com/Evagrius/05\\_Skemm/00a\\_start.htm](http://www.ldysinger.com/Evagrius/05_Skemm/00a_start.htm) [13.08.2019].
- Erdmann, E. (2001): *mémoire involontaire.* In: Pethes, N. / Ruchatz, J. (Hg.): *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon.* Reinbek. 367f. (= [https://kops.uni-kostanz.de/bitstream/handle/123456789/3625/memoire\\_involontaire.pdf](https://kops.uni-kostanz.de/bitstream/handle/123456789/3625/memoire_involontaire.pdf) [04.08.2019]).

- Gajdenko, P. (1963): Экзистенциализм и проблема культуры: критика философии М. Хайдеггера. Москва.
- Glissant, Édouard (1990): Poétique de la Relation. Paris.
- Grobman, M. (1967-2008): МАГИЧЕСКИЙ СИМВОЛИЗМ (МАНИФЕСТ) // <http://magazines.russ.ru/km/zer/avt/gr/texts.html> [30/05/2019].
- Groys, B. (2003): Topologie der Kunst. München.
- Guattari, F. (2016): Die drei Ökologien. Wien.
- Hattenbach, J. (2016): Als die Sonne fast den 3. Weltkrieg auslöste.  
In: <https://www.faz.net/aktuell/wissen/weltraum/gefahrlisches-weltraumwetter-als-die-sonne-fast-den-dritten-weltkrieg-ausloeste-14389799.html> [01.04.2019].
- Heinen-Anders, M. (2010): Licht am Morgen – Gedichte und Prosa. Norderstedt.
- Hempfer, K. W. (2014): Lyrik. Skizze einer systematischen Theorie. Stuttgart (= Text und Kontext, 34).
- Knipp, D. J. et al. (mit A. C. Ramsay / E. D. Beard / A. L. Boright / W. B. Cade / I. M. Hewins / R. H. McFadden / W. F. Denig / L. M. Kilcommons / M. A. Shea / D. F. Smart) (2016): The May 1967 great storm and radio disruption event: Extreme space weather and extraordinary responses. In: Space Weather. 14. 2016.
- Kraushaar, F. (in Vorbereitung): Vom Umbruch klassischer ostasiatischer Naturästhetik in der klassizistischen Cyberlyrik des Lizi. In: Reents, F. / Stahl, H. (Hg.): Natur in der Lyrik und Philosophie des Anthropozäns: zwischen Diagnose, Widerstand und Therapie. Voraussichtlich 2020.
- Lehnert, Ch. (2018): Cherubinischer Staub. Gedichte. Berlin.
- Martini, A. (2002): Gennadij Ajgi: Pole – do ogrady lesnoj. In: Zelinsky, B. (Hg.): Russische Lyrik. Köln / Weimar / Wien. 346-353.
- Miner, E. et al. (1985): The Princeton Companion to Classical Japanese Literature. Princeton.
- Murray, L. (2007): Übersetzungen aus der Natur. Ausgewählt und übertragen von Margitt Leibert. (Zweisprachige Ausgabe.) Hörby.
- Næss, A. (2013): Die Zukunft in unseren Händen. Eine tiefenökologische Philosophie. Aus dem Englischen von Christian Quatmann. Überarbeitet und herausgegeben von David Rotenberg. Wuppertal.
- Picht, G. (1996): Kunst und Mythos. Mit einer Einleitung von Carl Friedrich von Weizsäcker. Stuttgart.
- Rauh, A. (2012): Die besondere Atmosphäre. Ästhetische Feldforschungen. Bielefeld.
- Schindler, R. (2015): Die Drogen-Protokolle Walter Benjamins. In: Widmer, P. / Schmid, M. (Hg.): Psychosen: eine Herausforderung für die Psychoanalyse. Strukturen – Klinik – Produktionen. 205-220. Online-Publikation unter: <https://www.degruyter.com/downloadpdf/books/9783839406618/9783839406618-011/9783839406618-011.pdf> [30.03.2019].
- Stahl, H. (2016): Dichten als Meditation: Gennadij Ajgi. In: Coincidentia. Zeitschrift für Europäische Geistesgeschichte. Band 7/2. 181-195.
- Stahl, H. / Evgrashkina, E. (2018): Субъект в новейшей русскоязычной поэзии – теория и практика. In: Stahl, H. / Evgrashkina, E. (2018, Hg.). 1-32.
- Stahl, H. / Evgrashkina, E. (2018, Hg.): Субъект в новейшей русскоязычной поэзии – теория и практика. (Neuere Lyrik: Interdisziplinäre und Interkulturelle Studien, Band 4). Berlin.

- Stahl, H. (im Druck): Das weltoffene Subjekt und die Übersetzung aus der Natur als Antwort auf das Anthropozän in der neueren Lyrik (Ajgi, Lehnert, Murray, Suga). In: Reents, F. / Stahl, H. (Hg.): *Natur in der Lyrik und Philosophie des Anthropozäns: zwischen Diagnose, Widerstand und Therapie*. Voraussichtlich 2020.
- Suga, K. (2012): *Walking*. In: McKenzie, E. (ed.): *My Post War Life: New Writings from Japan and Okinawa*, Chicago Quarterly Review Books. 230-233.
- Suga, K. (2014): *Walking Poems. Marcher*. Kawasaki [Sonderdruck].
- Suga, K. (2018): *transit blues*. Canberra.
- Völker, W. (1958): *Kontemplation und Ekstase bei Pseudo-Dionysius Areopagita*. Wiesbaden.
- Weber, A. (2003): *Natur als Bedeutung: Versuch einer semiotischen Ästhetik des Lebendigen*. Würzburg.
- Weber, A. (2016): *Enlivenment. Eine Kultur des Lebens. Versuch einer Poetik für das Anthropozän*. Berlin.





## **Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik**

Band 1 (2019): Lyrik und Erkenntnis

Herausgegeben von Ralph Müller und Friederike Reents

Geist, Peter: Ahnung? Erkenntnis? Antizipatorisches in der DDR-Lyrik der Vor-Wende-Zeit. In: IZfK 1 (2019). 163-181.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-c424-7cc1

**Peter Geist (Berlin)**

### **Ahnung? Erkenntnis? Antizipatorisches in der DDR-Lyrik der Vor-Wende-Zeit**

*Premonition? Knowledge? The Anticipatory in GDR Poetry of the Pre-Wende Era*

The ability of poetry – on the basis of its generic capability to bring together playfulness and awareness, an anticipated future (Ahnung) and the present – has had consequences for the history of German poetry insofar as poetry could function as a seismograph of tectonic shifts in times of societal crisis. Such was the case in the 1980s, when the East German state entered a phase of agony and there was ever more apparent disquiet in society. Multiple moments of consolidation shaped the poetry of the GDR which ought to be investigated for its epistemological potential: first, the return of political “poems for the times” (Zeitgedichte) in satirical diagnoses, second, poetic anticipation in accumulated collections of surreal visual constructs in poetry and the emphasis of grotesque effects, third, the exorbitant adventure to bring to life a space of thought and language beyond authoritarian surveillance – that is, the ambition to free the diffuse, the Proteus-esque, the marginalized, and the secretive from ossified discourse structures. A fourth tendency further resides in the historical-philosophically grounded self-determination of position and reassurance (Standortbestimmung und Vergewisserung) in poetry. Repeatedly these are bound to decided rejections of every kind of teleological progress, at times with apocalyptic scenarios. Premonition and anticipated knowledge intertwine when, for example, Volker Braun foresees the fall of the Berlin Wall in a poem written in 1988.

*Keywords: GDR poetry of the 1980s, poetic premonition, satirical diagnosis, linguistic turn versus discourse of power*

## 1. Ahnung und Gegenwart

Mir ist, als müßt' ich singen  
 So recht aus tiefster Lust  
 Von wunderbaren Dingen,  
 Was niemand sonst bewußt.<sup>1</sup>

Diese vier Verse unverkennbar Eichendorffscher Herkunft sind eingebunden in die Figurenrede der Hauptfigur Friedrich in geselliger Runde. Wie auch die weithin durch ihre Vertonung bekannten Gedichte „Oh Täler weit, oh Höhen“ oder „In einem kühlen Grunde“ sind sie beschlossen in Eichendorffs Erstlingsroman „Ahnung und Gegenwart“ aus dem Jahre 1815. Die Verse sind aus den üblichen Klischeesegmenten des Eichendorffschen Baukastens zusammengesteckt worden, die dann aber in der Steckung wiederum eine ganz eigene nachklassische Kunstfertigkeit zeitigen. Auffällig allenthalben ist jedoch die Reimung „Lust“ – „bewußt“. Die Reimumgebungen konkretisieren die „Lust“ als eine alle anderen Lüste einschließende, ästhetisch gegründete, und die Oppositionssetzung von „bewußt“ zu „wunderbaren Dingen“ stellt die kognitive Qualifizierung des Adjektivs heraus. Die „wunderbaren Dinge“ werden gleichsam in der Schwebelage gehalten durch die Magnetpole „Lust“ und „Bewusst(sein)“, während in der bekannteren „Wünschelrute“<sup>2</sup> des Spätromantikers – „Schläft ein Lied in allen Dingen / die da träumen fort und fort, / und die Welt hebt an zu singen, / triffst du nur das Zauberwort.“ die Spannungsschaltung durch die dominierende Toposkette „schläft“ – „Lied“ – „träumen“ – „singen“ – „Zauberwort“ gar nicht erst in Gang gesetzt werden kann.

Die Fähigkeit der Lyrik, aufgrund ihrer Gattungseigenschaften Spiellust und Bewusstsein, Ahnung und Gegenwart zusammenzusehen, hatte in der deutschen Lyrikgeschichte Konsequenzen insofern, als in gesellschaftlichen Krisenzeiten Gedichte immer wieder auch als Seismographen tektonischer Verschiebungen fungieren konnten. Voraussetzung dieser Fähigkeit von Texten war und ist selbstredend ein geschärftes Gespür des Autors, in dem sich Wissen, Anschauung, Ahnung und Sprachmächtigkeit verbinden und ihn zur Handhabung einer solchen „Wünschelrute“ befähigen. Exemplarisch sei auf Gedichte von Heinrich Heine aus den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts wie auch auf Gedichte Georg Heyms aus der Vorkriegszeit des Ersten Weltkrieges verwiesen. Unsere Untersuchung wird den Nachweis führen können, dass auch in die späte Lyrik aus der DDR solch antizipatorische Erkenntnismomente in hoher Konzentration eingewoben sind. Die Binnengliederung des Aufsatzes leitet sich von den unterschiedlichen poetologischen und gnoseologischen Ansätzen von Einzel- und Gruppenpoetiken her, d.h. den Instrumentarien poetischen Insistierens.

<sup>1</sup> Eichendorff (1985: 2,85; aus: „Ahnung und Gegenwart. Ein Roman.“).

<sup>2</sup> Eichendorff (1987: 1,328 und 1038).

Die achtziger Jahre des 20. Jahrhunderts waren ein Jahrzehnt gestockter Widersprüche, in dem sich jene Krisensymptome ausbildeten, die noch unsere Gegenwart im 21. Jahrhundert bestimmen. Das nach einer Phase der Entspannung forcierte Hochrüsten und die sichtbaren Umweltverheerungen in den Industriestaaten schufen erstmals ein Bewusstsein globaler Verletzlichkeiten über die Systemunterschiede Ost-West hinweg. Im Westen setzte unter Reagan und Thatcher ein erbarmungsloser Zerstörungskrieg gegen die keynesianisch geprägten Sozialkompromisse zwischen Kapital und Arbeit unter neoliberaler Ideologiehoheit ein, der bis heute fort dauert. Der Staatssozialismus im Osten trat zugleich in seine Agonie-Phase ein. Zum Wettrüsten verdammt, war das starre Plansystem nicht in der Lage, in der dritten industriellen Revolution, der der Mikroelektronik, im Konkurrenzkampf mit dem Westen mitzuhalten und geriet immer mehr ins Hintertreffen. Die Versprechen von Überlegenheit, Befreiheit und Fortschritt erodierten in den Gesellschaften des Ostens endgültig zu ideologischen Phrasen; dem entsprechend wuchs das stets schon gärende Begehren nach demokratischer Teilhabe am Gesellschaftsgeschehen und dem Aufbrechen verkrusteter Staatsstrukturen in eine neue Qualität bürgerschaftlichen Widerstands hinein, auch in der DDR.

Gar nicht so paradoxerweise war diese Zeit des rasenden Stillstands wie in vergleichbaren geschichtlichen Lagen eine gute Zeit für Dichtung. Gute Dichter und Dichterinnen wurden fast als Pop-Stars gehandelt, ihre Lesungen Ereignisse und die Lese-Räume drängend voll. Und ‚gut‘ meinte nicht allein den Grad der Abständigkeit zum Herrschaftsdiskurs, sondern die ästhetische Überzeugungskraft der Verse. Hier hatten auch seit den 1970er Jahren diffizile Lernprozesse in der Leserschaft gegriffen: Der politische Provokationswitz, noch bei Biermann Kern seines Engagements, war an das auch mutiger gewordene Kabarett abgetreten worden. Vielmehr ging es um eine viel umfassendere Seinsverständigung inklusive transzendenter Übersteigerung eigener Erfahrung, wie sie die Prosa eher weniger bietet. In gesellschaftlichen Stockzeiten ist seit Anbeginn der Moderne solcherart Seins- und Sinnsuche eruptiv ausgefächert worden, weshalb diese Schwellenzeiten – siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts (Sturm und Drang), Vormärz, Vorkriegsexpressionismus (1910-1914) und Dada in den 1920er Jahren gerade der Gattung Lyrik günstig waren. Dass in der „DaDaeR“<sup>3</sup> der Dadaismus krachende Auferstehung feiern durfte, verwundert unter diesen Auspizien kaum.

Überdies waren selbst noch etliche Autoren der nichtoffiziellen Literaturszene durch staatlich subventionierte Nachdichtungsaufträge finanziell leidlich abgesichert. Die DDR dürfte in dieser Zeit weltweit das Land mit der größten Dichterdichte pro Quadratkilometer gewesen sein.

---

<sup>3</sup> Entlehnt den nicht gedruckten, aber in der DDR gespielten Revuen „Neues aus der DaDaeR“ (1982) und „Altes aus der DaDaeR“ (1989 von Steffen Mensching und Hans-Eckardt Wenzel).

## 2. Zustände: Gegenwart als Ahnung

Die 1989 einsetzende Implosion des Staatssozialismus in der Mitte und im Osten Europas, die Transformation etlicher Volkswirtschaften in marktwirtschaftlich-kapitalistische Grundgefüge und die Neuordnung der politischen Landkarte durch Vereinigung, Zerfall und Neuordnung von Staaten waren zweifelsohne Geschichtszäsuren epochaler Größenordnung. Sie schnitten tief in die Lebensverläufe der in diese Umbrüche verwickelten Menschen ein, beschleunigten rasant ihr Zeiterleben, brachten bei den einen scheinbar festgefügte Sinngebäude zum Einsturz, bei den anderen befestigten sie Orientierungen. Und sie bedienten die große Klaviatur der Gefühle: Emphase, Freude, Wut, Trauer, Angst, Enttäuschung. Geschichtsbrüche sind der Poesie günstig. Sie bescheren Erlebnismomente äußerster Intensität; das Poetische greift ins Leben.

Diese „Frühjahre der Völker. Seltenezeit“<sup>4</sup> kündigten sich in der Literatur durch mannigfache Zeichen, Bildüberschneidungen, Mirakel und Menetekel an. Die Lyrik der späten DDR wurde geprägt durch sie. Die Niedergangsphase des Realsozialismus wurde als eine Zeit „gestockter Widersprüche“<sup>5</sup> reflektiert, der auf einer übergreifenden Erfahrungsebene die Volker-Braun-Formel vom „gebremsten Leben“<sup>6</sup> entsprach. Mit der Erschöpfung des innersozialistischen Hoffnungspotentials inflationieren Gedichte – vornehmlich der mittleren und älteren Generation – diesbezügliche Verlustanzeigen.

Schon eher willkürlich herausgegriffene Gedichtbandtitel aus den 1980er Jahren wie Harald Gerlachs „Wüstungen“<sup>7</sup>, Wilhelm Bartschs „Übungen im Joch“<sup>8</sup>, Michael Wüstefelds „Heimsuchung“<sup>9</sup>, Durs Grünbeins „grauzone morgens“<sup>10</sup> oder Günter Kunerts „Abtötungsverfahren“<sup>11</sup> umkreisen die erlebte „Agonie des Realen“<sup>12</sup>. Bilder erwarteten Lebens, Versteinerungs-Metaphern, Hohn-Oden allerorten. Mehrere Verdichtungsmomente bestimmen die späte Lyrik aus der DDR, die auf ihr Erkenntnispotential hin zu untersuchen sind:

*Erstens* die Wiederkehr des politischen Zeitgedichts: In den 1970er Jahren war das auf aktuelle politische Ereignisse Bezug nehmende Gedicht so gut wie vollständig verschwunden, von wenigen peinlichen Beispielen affirmativer Panegyrik etwa eines Helmut Preißler oder Helmut Baiertl abgesehen. Mit der „ästhe-

<sup>4</sup> Volker Braun: Material VIII: Der Eisenwagen, in: Braun (1987: 49-53, hier: 49).

<sup>5</sup> Fühmann (1981: 7).

<sup>6</sup> Volker Braun: „Das gebremste Leben“, in: Braun (1987: 42f., hier: 42).

<sup>7</sup> Vgl. Gerlach (1989).

<sup>8</sup> Vgl. Bartsch (1986).

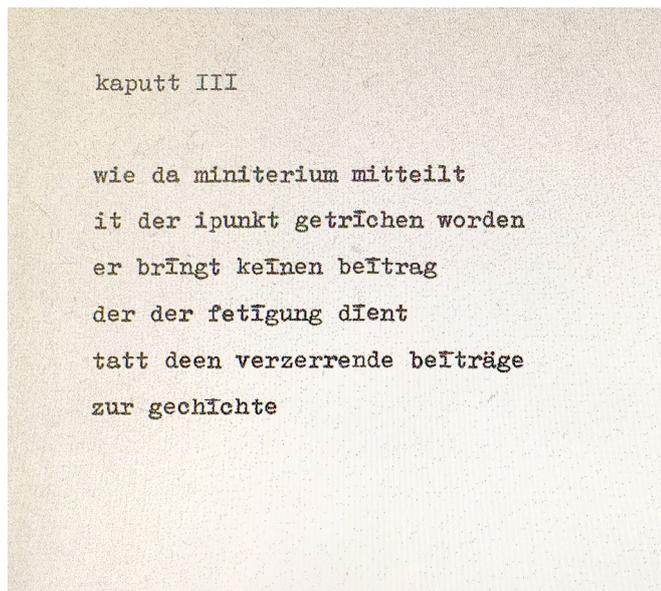
<sup>9</sup> Vgl. Wüstefeld (1987).

<sup>10</sup> Vgl. Grünbein (1988).

<sup>11</sup> Vgl. Kunert (1981).

<sup>12</sup> Vgl. Baudrillard (1978).

tischen Emanzipation“<sup>13</sup> der DDR-Literatur entschlug sich die Literatur immer sichtbarer agitatorischen und propagandistischen Funktionszuweisungen, die von der Politikaste zwar noch erklärt, aber nicht mehr verordnet und schon gar nicht mehr durchgesetzt werden konnten. In der zweiten Hälfte der 1980er Jahre reaktiviert die Lyrik den politischen Witz, den sie zuvor weitgehend an das Kabarett verloren hatte, in Form des fast verschollenen Genres des politischen Eingreifgedichts – durchaus auch in subtiler Abgrenzung zum Anti-Minnesänger des Politbüros, Wolf Biermann. Dessen grobkeiliger Aufklärungs- und Gewissheitsgestus wurde mehr und mehr als obsolet empfunden. Weniger aus Angstgründen denn aus der Verantwortung gegenüber entwickelten Poetiken und Handschriften, die für die Autoren inzwischen unhintergebar geworden waren, wie zwei Gedichte aus dem Jahr 1988 symptomatisch zeigen. Kito Lorenc' Gedicht „kaputt III“ bezieht sich auf ein Ereignis, das schlaglichtartig die Legitimationskrise des herrschenden Systems beleuchtete: Am 19. November verbot das Politbüro die Zeitschrift „Sputnik“, die als Digest der sowjetischen Presse seit Gorbatschows Machtantritt zum begehrten Informationsblatt über „glasnost“ und „perestroika“ avanciert war, nachdem ein Artikel „Stalin und der Krieg“ ein kritisches Stalin-Bild gezeichnet hatte. Das Gedicht geht<sup>14</sup>:



Das kleine Gedicht ist ein Palimpsest auf eine im „Neuen Deutschland“ veröffentlichte Pressemitteilung des Postministeriums (sic!), in der mitgeteilt wurde, dass der „Sputnik“ nicht mehr in der DDR vertrieben werde. Zur Begründung hieß es: „Der Sputnik bringt keinen Beitrag, der der Festigung der deutsch-sowjetischen Freundschaft dient, statt dessen verzerrende Beiträge zur Geschichte.“<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Mittenzwei (1978: 152).

<sup>14</sup> Lorenc (1990: [keine Seitenangabe]).

<sup>15</sup> Mitteilung der Pressestelle des Ministeriums für Post- und Fernmeldewesen, in: „Neues Deutschland“, 20./21.11.1988.

Erstabgedruckt wurde der Text in der Februarausgabe der „neue[n] deutsche[n] literatur“ 1990, kurz danach wurde es im 1990 erschienenen Gedichtband „Gegen den großen Popanz“<sup>16</sup> im Aufbau-Verlag zugänglich. Hier ist er Teil einer Einlage, die unter dem Titel „Kleiner Weggefährte durch den Winter“ die „kaputt“-Texte I bis X versammelt, auf erkennbar holzhaltigerem, gelbstichigen Papier gedruckt und in Courier, der Schreibmaschinen-Schriftart, gesetzt wurde. Kito Lorenc greift ein Verfahren auf, das Uwe Kolbe ein Jahr zuvor praktizierte: Unter dem Titel „Das Kabarett“ versandte dieser die von der Zensur gestrichenen Gedichte seines Gedichtbandes „Bornholm II“<sup>17</sup> an Freunde und Bekannte in der Gewissheit, dass diese es weiterverbreiten werden. Papierart und Schrifttype in dem Gedichtband von Kito Lorenc verweisen auf diese in der Spät-DDR von vielen Autoren praktizierte Verbreitungsform von Texten an der Zensur vorbei.

Der Witz des Textes besteht natürlich darin, dass durch die voraussetzungslose Eliminierung des Buchstaben „s“ die amtliche Streichungsverkündung des i-Punktes systemisch desavouiert wird. Da der „i-Punkt“ anders als andere Buchstaben eine semantische Zusatzbedeutung im Sinne von „Höhepunkt“ oder „zusätzlicher Mehrwert“ besitzt, wird die groteske Dimension des Palimpsests umso mehr evident. Die Absurdität der Verbotsbegründung verweist auf die Absurdität der Zensurpraxis und das generell „Kaputte“ des DDR-Systems.

Das zweite Beispiel politisch eingreifender Lyrik stammt von Volker Braun:

*DER TAPETENWECHSEL*

Die Verwaltung erklärt mir  
 Sie habe den Umbau längst in aller Stille  
 Vollzogen.  
 Aber das Haus ist nicht geräumiger  
 Die Treppe unbequem  
 Und sind die Zimmerchen heller?  
 Und warum ziehen die Leute aus und nicht ein?<sup>18</sup>

Auch dieses Gedicht reagiert – wie übrigens auch „Die Tapeten“<sup>19</sup> von Richard Pietraß – auf einen tagesaktuellen Vorgang: Am 9. April 1987 gab Kurt Hager, der Ideologie-Sekretär des Politbüros des ZK der SED, in einem Interview mit der Illustrierten „Stern“, das „Neues Deutschland“ am 10. April 1987 nachdruckte, zu den Reformen Gorbatschows die Antwort: „Würden Sie, nebenbei gesagt, wenn Ihr Nachbar seine Wohnung neu tapeziert, sich verpflichtet fühlen, Ihre Wohnung ebenfalls neu zu tapezieren?“ Diese brüske Abgrenzung zur „perestroika“ – übersetzt „Umbau“ – löste in der DDR-Bevölkerung weithin Unmut, wenn nicht Empörung aus. Brauns Gedicht schließt an diese Stimmung an, es rekurriert in Auf-

<sup>16</sup> Vgl. Lorenc (1990: [keine Seitenangabe]).

<sup>17</sup> Vgl. Kolbe (1986).

<sup>18</sup> Braun (1992: 131).

<sup>19</sup> Richard Pietraß: „Die Tapeten“, in: Pietraß (2002: 24).

bau und Gestus jedoch auf ältere Texte, die ebenfalls in einer Krisensituation geschrieben worden waren: auf die im Sommer 1953 entstandenen „Buckower Elegien“ von Bertolt Brecht, etwa auf das berühmte „Die Lösung“, mehr aber noch auf „Der Radwechsel“. Die Parallelität in den Überschriften „Der Radwechsel“ – „Der Tapetenwechsel“ ist kaum übersehbar. Wie die Brecht-Gedichte endet Brauns Gedicht mit einer – freilich rhetorischen – Frage, die die „Erklärung“ der „Verwaltung“ als umso offensichtlichere Lüge bloßstellt und auf die anhaltende Flut von Ausreisen seit Anfang der 1980er Jahre anspielt.

„Der Tapetenwechsel“ bindet sich ein in eine Reihe kleiner, 1987/88 entstandener Gedichte<sup>20</sup>, die die Krisensituation im Land umkreisen und die Notwendigkeit eines entschiedenen Bruchs der bestehenden Verhältnisse imaginieren. Das Gedicht „Der Maurer von der Stalinallee“, das an Brechts „Eisen“ und „Böser Morgen“ anschließt, endet: „Im Traum / Führe ich ihn wieder auf das Gerüst / Schweißgebadet / Eines Anfangs.“<sup>21</sup> Es sind Visionen einer geradezu gespensischen Hellsichtigkeit, wenn es z.B. in „Die Wende“ heißt: „Auf den Hacken / Dreht sich die Geschichte um; / Für einen Moment / Entschlossen.“<sup>22</sup> Dieses kleine Gedicht entstand anderthalb Jahre bevor das schiefe Schlagwort „Wende“ in aller Munde sein sollte. Die im Präsens gehaltene Antizipation eines Umbruchs macht zugleich auf die Problematik rezeptiver Bedeutungsaufladung aufmerksam. Kurt Drawert hat anhand seines im September 1989 geschriebenen Gedichts „Andere Arbeiter, ein anderer Herbst“ in einem essayistischen Nachsatz 1990<sup>23</sup> dieses Phänomen genauer unter die Lupe genommen. Die subjektlose Deskriptionsstatik wird kalt und lakonisch durch eine Apathiesituation unterlegt: „Es gibt nichts zu erklären, nichts zu verstehen, die Handlungen kennen nur ihre Bilder, nicht ihren Sinn.“<sup>24</sup> Retrospektiv gelesen erscheint jedoch die gezeichnete Agonie als Inkubation, der „Herbst“ bezogen auf den Revolutionsherbst 1989, die „Geschichte“ zweier Menschen auf Großgeschichte, „andere Arbeiter“ sind nun tatsächlich veränderte Arbeiter, die aus den immergleichen Lebensabläufen ausbrechen und protestierend auf den Straßen zur Umwälzungskraft werden. Gelesen in einer geschichtlich veränderten Situation, löst sich der Text nicht unwesentlich von der Intention seines Verfassers. Andererseits: Bereits die Gedichtüberschrift „Andere Arbeiter, ein anderer Herbst“, auf die erst am Ende des Gedichts zurückgekommen wird, denn im Hauptteil des Textes ist vornehmlich von einer am Tisch sitzenden Frau und ihrer (mit-) „gealterten Katze“ die Rede, sendet starke wie aufladbare Bedeutungssignale. Zum Zeitpunkt der Niederschrift noch eher verwunderlich, gewinnen sie in späterer Lektüre Plausibilität, weil sie als Zeichen von Bewegung und Aufbruch einen Kontrast-

<sup>20</sup> Vgl. Braun (1992: 19).

<sup>21</sup> Volker Braun: „Der Maurer von der Stalinallee“, in: ders., 14.

<sup>22</sup> Volker Braun: „Die Wende“, in: ders., 13.

<sup>23</sup> Drawert (1993: 22).

<sup>24</sup> Ebd.

rahmen bilden zur agonischen Trostlosigkeit des Mittelteils. Offenbar arbeitete ein Un-, besser Vorbewusstes an der Entstehung des Gedichtes mit, das wenige Wochen vor den Massenprotesten des Oktober 1989 entstand. Die Zeitachse erweist sich so als unabweisbares Vehikel der Interpretation. Kurt Drawert:

Damit verändert das Gedicht seine Wahrheit und paßt sich, plötzlich dem Verfasser entglitten, auf schon chamäleonische Weise seinem neuen Hintergrund an. [...] Es zeigt, wie sich ein Text am Bedeutungsgefüge der Situation, auf die er trifft und in deren Malstrom er gerät, verändert, wie er seine Spannungszentren verlagert, die Kongruenz seiner Teile verliert, vielleicht an Dichte einbüßt oder auch gewinnt.<sup>25</sup>

### 3. *Gegen-Ahnung, Lust-Warte*

Eine *zweite Tendenz* in lyrischen Antizipationen der achtziger Jahre besteht in der gehäuften Hereinnahme surrealer Bildkonstruktionen in das Gedicht und im Setzen auf groteske Effekte: Die generationsübergreifende Erfahrung gesellschaftlichen Stillstands in den 1980er Jahren bildet die Grundlage für entsprechend symbolgeladene Bildräume. So konstatierte Gerhard Wolf in seinem Überblicks-Essay „Der Stein fällt desto schneller umso tiefer“<sup>26</sup> aus dem Jahr 1986, dass er wieder und wieder auf eine Stein-Metaphorik in neueren Texten stieß – eine „Steinspur“<sup>27</sup>, die zu Bedeutungshöfen der Kälte, Härte, Starre und des Todes führt. Ähnlich verhält es sich mit Topoi des Im-Kreis-Gehens, des Wartens, der Sinnlosigkeit, wie die häufige Anrufung der mythologischen „Sisyphos“-Figur nahelegt. Waren solche Figurationen in den 1970er Jahren noch mit einem eher melancholischen bis bitteren Desillusionierungsgestus unterlegt, werden nun die semantischen Konturen geschärft, surrealismusnahe Überzeichnungen und groteske Konstellationen gesucht. Es häufen sich Bildindizien dafür, dass die Phase politisch-moralischer Introspektion unter den Auspizien kritischer Verbundenheit mit den ideellen Grundlegungen des Staatswesens im Wesentlichen als abgeschlossen erachtet wird. Uwe Kolbes Gedicht „Die dunkle Musik“ aus dem Gedichtband „Bornholm II“<sup>28</sup> ist hierfür symptomatisch:

[...]  
 So tändelt das Seelchen verstiegen  
 Nach Düften im Wind, so gehen  
 die Kinder, bleich in der falschen  
 Beleuchtung, einander in Parkauen nach.  
 Ich greise, mit blutroten Ohren, wünsche  
 noch Teil, das Bißchen, das Nu  
 – Geseire, aus Sacktuch. Die Kippe

<sup>25</sup> Ders., 24.

<sup>26</sup> Wolf (1992: 44-78).

<sup>27</sup> Ders., 45.

<sup>28</sup> Kolbe (1986: 24).

erobert die Stadt, bildet sich Leben.  
 Die Orgel sandgefüllter Flaschen pfeift,  
 Genuß der Herren des Rostes.  
 Die Horizonte tanzen, betonierte Schemen,  
 voran ein glühendes, fettes Kind,  
 der Kreis, das vollendete Rund  
 gibt Anfang und Ende schon vor.  
 Inzwischen das schüchterne gläubige Leben.  
 Nicht wahr, Gott? du wartest wie ich.

Die Liebe fährt weit übers Meer  
 und einmal, da kommt sie zurück.  
 Doch leb ich dann lange nicht mehr,  
 und das ist mein wirkliches Glück.

Hatte das sprechende Ich anfangs noch Sehnsuchtsformeln von Ankunft und Erlösung beschworen, so weist der Gedichtgang infantile Lösungen der Verschmelzung bei Aufgabe des „Ich“ harscher werdend ab. Der Vermüllung der äußeren Welt („Die Kippe / erobert die Stadt“) entspricht der Distanzgewinn des Sprechers in der Mischung von Erregung und Scham: „Ich greise, mit blutroten Ohren“. In die Loslösung von „Gespinnste(n), so alt wie die Menschheit / das Ziehen, das krampfhaft Sehn“<sup>29</sup> schieben sich nun surreale Bilder, die aber durch geschichtssatte Zeichen kontrastiert werden: „Die Horizonte tanzen, betonierte Schemen, voran ein glühendes, fettes Kind“. Die anschließende Kundgabe von eingängigen Verweisen des Kreises und des Wartens, die religiöse Anrufung („Nicht wahr, Gott“) stellen das Explosive der Situation umso mehr heraus. Die vierzeilige Einebnung ins Schlagerhafte in den Schlussversen mit ihren jambengestützten Regularien und Abgedroschenheitsreimen lassen das Unheile, Unheilige der existentiellen Situationsortung nur umso deutlicher hervortreten.

Vergleichbare Abkürzungen und surreal-gespentische Situierungen finden sich vor allem – aber nicht nur – in Gedichten jüngerer Autoren wie Kurt Dravert, Kerstin Hensel, Katrin Schmidt, Durs Grünbein oder Michael Wüstefeld. In Kerstin Hensels „Fieberkurve“ werden Märchenmotive („Putteln in Aschen! Märchen! Ach / Fragt nicht, unsere Geburt liegt / In den Fuffzigersechzigern prinzenhaft heil.“<sup>30</sup>) mit Krankenhausszenen so verschränkt, dass ein Generationsbefinden des Entmündigtseins, der Lähmung, aber auch der Verweigerung und der schockhaften Notwendigkeit von Auflehnung gezeichnet werden kann:

[...]  
 So schustern wir (ohne merklich  
 Gestiegene Temperatur) einen Plan  
 Zur Entziehung  
 Und ziehen uns hinter die spanischen Wände zurück.  
 Dann waren die Fragen ausgeblieben.

<sup>29</sup> Ebd.

<sup>30</sup> Hensel (1991: 105).



Wir leben in einem Land, das von Surrealisten beherrscht wird. Was sind die Erklärungen Salvador Dalis, betreffs des Buchstaben T, gegen den Alltag des Versicherungsvertreters Mielke (Tel. 5 66 45 32)? [...] Karl-Heinz Honegger der Stille Surrealist!

Das Politbüro ein surrealistischer Club! [...] Johannes Baader ernannte sich zum Vorsitzenden der Menschheit sowie zum Präsidenten des Weltalls; Vater Ubu wird vom Dragonerhauptmann zum Grafen von Sandomir befördert & überreicht daraufhin König Wenzel eine Trillerpfeife — Wie bescheiden nehmen sich jene Titel aus neben diesem: Seine Exzellenz der Generalsekretär der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands und Vorsitzender des Staatsrats der Deutschen Demokratischen Republik und Vorsitzender des Nationalen Verteidigungsrates. [...] Hineingeboren in eine surrealistische Umwelt werden wir fast schon zwangsläufig Surrealisten. Salvador Dali steigt gleich Pollux nackt aus einem Ei & schockiert das bürgerliche Publikum!<sup>34</sup>

Die immer mehr grotesk anmutenden Selbstinszenierungen der Staatsmacht, ihre surreal anmutenden Rituale und Kundgaben von Herrschaftsbehauptung befeuerten in den achtziger Jahren die ernstzunehmende Lyrik geradezu, diese nicht einfach demaskierend abzubilden, sondern kunstfertig zu überbieten.

#### 4. Keine Ahnung und Gegenwort

In den 1980er Jahren reüssierte im ‚Ländchen‘<sup>35</sup> folgender Witz: Steht ein Mann auf dem Berliner Alexanderplatz und verteilt an Passanten DinA4-große Flugblätter. Stasi-Leute eilen herbei, nehmen den Mann in Haftung und stellen verwundert fest, dass die Blätter leer sind. Auf die Frage, warum er leere Blätter verteile, antwortet der Delinquent: „Weiß doch sowieso jeder, was draufsteht“. Der Wahrheitsgehalt von solcherart Volkswitzen dürfte als einigermaßen gesichert gelten. Semiologisch exkulpiert er die Abwendung vom vordergründig gesellschaftskritischen Impetus hin zu einem anarchisch-sprachspielerischen gleich einer ganzen nachgewachsenen Dichtergeneration, die seitdem unter dem Label ‚Prenzlauer Berg‘ firmiert. Ihr verbindender Nenner war, und dies beschreibt eine *dritte Tendenz* antizipationsgesättigter Textproduktion in der späten DDR, das exorbitante Abenteuer, ein Denk- und Sprachland jenseits autoritärer Aufsichtslogik zu beleben: Mit dem Ehrgeiz, das „Unaussprechliche sprechbar“<sup>36</sup> zu machen, das Diffuse, Proteushafte, Ausgegrenzte, Verschwiegene „zügellos“ (in Anlehnung an Gabriele Kacholds Gedichtbandtitel *zügel los*<sup>37</sup>) aus erstarrten Diskursstrukturen zu befreien. Deshalb probten sie die permanente

<sup>34</sup> Matthies (1981: 15, 17).

<sup>35</sup> Die Bezeichnung geht auf Sarah Kirsch zurück, Dichterfreunde übernahmen sie in den siebziger und achtziger Jahren und verbreiteten sie. Vgl. auch Kirsch (1999: 2,197).

<sup>36</sup> Kolbe (1988: 120).

<sup>37</sup> Vgl. Stötzer-Kachold (1989).

Volte gegen Normen und ‚guten Geschmack‘, Materialtests im Zerdehnen, Zerreißen, Zerlegen von Sprache, die Kultivierung des Fehlers im „Dichtergarten des Grauens“<sup>38</sup>, kurzum: eine machtsprachlich apolitische Politisierung der Kunst, „da Politik weder mit Alternativ-, noch mit Anti-, noch mit sonst welchen A-Polytiken beizukommen ist ihr lediglich mit UNKONTROLL- / Liebarkeit, in etwa einem Schalxtum“, wie es etwas hochgestochen im 81er Manifest „Zoro in Skorne“<sup>39</sup> heißt. Diese Wendung von einer vorwiegend auf der Aussage-Ebene operierenden Gesellschaftskritik, wie sie den Poetiken etwa der ‚sächsischen Dichterschule‘ immanent war, zu einem sprachbezogenen poetologischen Ansatz war mehreren Faktoren geschuldet:

- Die Erfahrung agonischer Entleerung von Sinnversprechen durch die deprivierte Ideologie des offiziellen Marxismus-Leninismus bot für die Jüngeren offenbar immer weniger Reibungsflächen. Zum anderen erweckte die ideologische Einvernahme von ‚Systemkritikern‘ wie Biermann durch eine ähnlich einfältige Propaganda des Westens den Eindruck, dass jedes Gegenkonzept im binären System des Entweder-Oder verhaftet bleibt. Wirkliche Subversion, so der Gruppenkonsens, musste diese machtfixierte Logik aufbrechen. Notwendig erschien deshalb, die Strukturen der Herrschaftssprachen Ost und West zu unterlaufen.
- Theoretischen Beistand erfuhren diese Begehren durch die intensive Rezeption poststrukturalistischer Theoriemomente, die in dieser Zeit begehrtlich aufgesogen wurden, so die Verabschiedungen der Fiktionen von Ursprünglichkeit, Zentrum und Identität, die Foucault (in Bezug auf die Diskurse), Lyotard (in Bezug auf Philosophiesysteme), Derrida (in Bezug auf privilegierte Signifikanten) und Baudrillard (in Bezug auf das Verhältnis von Realität und Simulation) entwickelten. Die daraus hergeleiteten Denkfiguren erwiesen sich deshalb als handhabbar, weil sie in vielem mit Erfahrungen der jungen Autoren übereinstimmten. Die „Agonie des Realen“ und die Errichtung von Simulationskulturen (Baudrillard), die Dekonstruktion von Machtsystemen (Foucault) oder die Entwertung der „großen Erzählungen“ (Lyotard) waren kompatibel mit dem Erfahrungshaushalt der jungen Literaten. Dass diese, wie einige ihrer Theorie-Vorbilder, die Gestaltungskraft ökonomischer Macht in Beziehung zu Diskursverhältnissen sträflich vernachlässigten, sollte sich nach dem Untergang der DDR als ein gewichtiger Grund für den widerstandsarmen Zerfall kollektiver Energien gegen den triumphalen Furor der neuen Herrschaftsdiskurse nach 1990 erweisen.

Bert Papenfuß–Gorek versetzt in seinen Gedichten die Worte so in Bewegung, dass die Bedeutungen ins Tanzen geraten, durcheinanderwirbeln, sich neu ver-

---

<sup>38</sup> Faktor (1989).

<sup>39</sup> Döring / Faktor / Papenfuß-Gorek (1991: 14).

binden („krampf–kampf–tanz–saga“<sup>40</sup> ist ein 1986 entstandener Zyklus überschrieben), immer in eigenartiger Spannung dirigiert zwischen vital-erotischer Aggressivität und etymologisch-philosophischer Sprachfaszination, die in mythologische Gefilde verweist. Papenfuß: „Der Aspekt der Attacke [ ... ] gegen Konventionen ist mir ebenso wichtig wie der Aspekt der Tiefe, des Verwurzeltheits.“<sup>41</sup> In diesem Tanz tauchen sonderliche Gestalten auf und ab, keltische Druiden, „landloper“ und Eulenspiegel. In der „fertonung des / orts & der zeit“ greifen Sprechfetzen denkbar verschiedener Zeiten, Orte, Kulturfelder ineinander und werden spirituell zusammengeschlossen zu „säulen des gesangs“. „Arkdichtung“ nennt es Papenfuß. „Ark“ läßt Anarchie, Arg, Arktis, Erz, das englische „dark“ und Arkadien assoziieren, und warum soll sie nicht, wie Klaus Michael vorschlägt, „metapher für den entwurf einer rhizomatischen anthropologie der poetischen sprache sein“,<sup>42</sup> in der der metaphysische Einlösungswunsch vom universalen Genießen und Wahrnehmen sich auf anarchisch-archaische Mentalität berufen kann? „arkdichtung“ stieß unter DDR-Bedingungen aber vor allem auf den Argwohn der Kulturbürokratie. Ließ Papenfuß doch von Beginn an keinen Zweifel daran aufkommen, dass es ihm nicht um selbstreferentielle Sprachspiele ging, sondern um ein Sprechen in die Gesellschaft hinein:

aber ich will nichts gemeinguelteiges  
zum ausdruck gebracht haben  
ich misstrauere den erfahrungen  
irgendwelcher dichter fon fielen

aber aberarkdichter schreiben seit jahren  
nur fon & ueber was sie ankotzt  
°& ueber eine gesellschaft  
die sie forwiegend auskotzt<sup>43</sup>

Sprachwerdung eines Lebensgefühls, das Vagabundentum, erotische Offenheit, anarchischen „verspott“ (lies vers-pott wie ver-spott) vereint:

ich suche die kreuts & die kwehr  
kreutsdeutsch treff ich einen  
gruess ich ihn kwehrdeutsch  
auf wiedersehen faterland  
ich such das meuterland  
[...]<sup>44</sup>

Der vielzitierte Baudrillardische „Aufstand der Zeichen“ sollte durch eine Poesie der „Erlösung vom Dösen aller Signifikate“<sup>45</sup> an Rasanz gewinnen. Andreas Ko-

<sup>40</sup> Bert Papenfuß-Gorek: „krampf-kampf-tanz-saga“. In: Ders. (1989: 183).

<sup>41</sup> Papenfuß-Gorek (1988: 220).

<sup>42</sup> Michael (1990: 119).

<sup>43</sup> Bert Papenfuß: „harm“. In: Ders. (1985: 83).

<sup>44</sup> Ders.: „dreizehntanz“. In: Ders. (1989: 106).

<sup>45</sup> Koziol (2001: 91).

ziol, 1957 in Suhl geboren und nach abgebrochenem Theologiestudium Mitte der 1980er Jahre zur Berliner Literaturszene gestoßen, entwickelte und verfeinerte hierfür Verfahren katachretischer Kurzschlüsse und semantischer Irrläufer im Wörtlichnehmen von ideomatisierten Metaphern, ideologischen Phrasen, umgangssprachlichen Wendungen usw., die auf ihren unmittelbaren Dingbezug hin entkleidet werden. Dadurch, dass in der Lyrik die vertrauten Strukturen (Strophenformen, Reime etc.) geradezu herausgehoben werden, entbehren die Texte nicht komischer bis grotesker Effekte. Als symptomatisches Beispiel sei das Gedicht „nekrolog auf eine anrühige wegzehr“ aus dem Jahre 1989 angeführt:

mutterkorn und apfelstich und mohn  
 raunten uns elysische sibirien  
 manchmal war die freiheit kein phantom  
 doch die mauer lyrischer delirien

wanderte im schnee vom kalten krieg  
 („in der tat ein eigentümlich holz“)  
 wuchs aus schwarzer rotstiftpolitik  
 um das ministerium des golds

flüsterpropaganda war berauschend  
 gevatter staat ist nicht die beste droge  
 sagtest du das wär nicht dein jahrtausend?  
 nemo fällt vor staunen von der loge<sup>46</sup>

Indem Koziol Signifikanten, deren verglimmende Signifikate sofort abrufbar sind, über Mehrfachkreuzungen, Engführungen und das tragende Gerüst konventioneller Formgebung blitzartig miteinander reagieren lässt, revitalisiert er Wortsinnlichkeiten, ohne Sinngerüste errichten zu wollen. Zielrichtung ist nicht, wie in einer langen Tradition von Scheerbart bis Uwe Greßmann (dessen „Schilda-Komplex“ 1998 neu herausgegeben zu haben Koziol editorischer Dank gebührt), die Poetisierung von erfahrener „Welt“, sondern ein gleitender Signifikationsaufschub nach dem „Dominoprinzip“, das „jede einmal gefundene Wendung umwirft“.<sup>47</sup> Deshalb durchstören in fast allen Texten Metapherspender aus der Sphäre von Schrift und Literatur die Rückbeziehung auf außersprachliche Sachverhalte. Dergestalt entsteht in Kettenreaktionen ein „letterleuchten hinter blassen ahnungsschimmern“,<sup>48</sup> dessen Licht um so schärfer auf die vereinsamten Sprachhülsen fällt und die Kluft zwischen Bezeichnungen und Bezeichnungsobjekten umrandet:

<sup>46</sup> Koziol (1991: 23).

<sup>47</sup> Böthig (1997: 62).

<sup>48</sup> Koziol (1991: 83).

[...]  
 opas metrik in der versprothese  
 tickt ihr allzuschmerzliches abab  
 ausgelatscht in überlebensgröße  
 klappert sie die wortspielhöhlen ab  
 [...]<sup>49</sup>

„opas metrik“ formal ergeben, wird sie gleichzeitig prinzipiell abgestraft: Diese Syllogismen sind nur erklärlich aus einem Avantgarde-Anspruch, den der Autor zwanzig Jahre später durchaus selbstkritisch reflektiert:

Die Welt der Sprache als eine Sphäre semantischer Schwingungs- und Kippverhältnisse wurde zum Spiegel neuer Erwartungen und Bewährungsabsichten einer Generation, die bei der Erkundung ihrer Wirklichkeit den dialektischen Zeigestock gegen das Narrenzepter der Herrschaftslosigkeit tauschte. [...] Heute erstaunt mich, daß ich mir vor zwanzig Jahren bei dieser pseudokonspirativen Atmosphäre der Einbrüche und Wortspiele in den Ruinen der gesellschaftlichen Perspektiven den Sinn für Offenheit nicht vollkommen ausgeredet habe.<sup>50</sup>

Ein Meisterstück legt Stefan Döring mit dem 1986 geschriebenen Gedicht „wortfege“ vor:

*wortfege*

weinsinnig im daseinsfrack  
 feilt an windungen seiner selbst  
 wahrlässig er allzu windig  
  
 im gewühl fühlt er herum  
 und windet sich nochmal heraus  
 fund, kaum geborgen, bloss wort  
  
 wasser, lauernd, von wall zu wall  
 die spiegel mit fellen überzogen  
 wetter, uns umschlagend, dunst  
  
 die gewährten fegt es hinüber  
 die bleibenden gefahren erneut  
 der sich herausfand währt dahin<sup>51</sup>

Durch die Austausch- bzw. Ersetzungsmöglichkeiten der Buchstaben w und f werden drei weitere Gedichte generiert, die in ihrer Aussage unterschiedliche Akzente setzen und doch alle grammatisch, lexikalisch, syntaktisch stimmig sind. Sie drehen sich um die Pole Gehen oder Bleiben (aus der DDR), Schreiben und Leben: Von der hart schneidenden „fortfege“ über „wortfege“ bzw. „fortwege“ bis zum eher sprachbezogenen Titel „wortwege“ – jede Lesart ist von mehreren anderen umgeben, jede Haltung schließt andere mit ein. Diese kom-

<sup>49</sup> Ders., 86.

<sup>50</sup> Koziol (2001: 84f.).

<sup>51</sup> Döring (1989: 103).

plexe Polysemie ist dabei alles andere als willkürlich. Dörings Texte sind in der Regel genau gebaut, sie entspringen einem Reduktionsverfahren, das alles Arabeske zu vermeiden sucht. Der deskriptive Gestus wird auch dadurch unterstrichen, dass bei ihm die selten eingesetzte „Ich“-Figur als Vorgangsvehikel, nicht jedoch als Instanz individuellen Erlebens platziert wird, wie auch dadurch, dass seine Gedichte durch eine auffällige Metaphernarmut gekennzeichnet sind. Döring: „Ich lasse der Metapher keine Zeit. Wo und wie sie sich entwickelt, nehme ich sie wieder zurück.“<sup>52</sup>

### 5. Zuständigkeiten: Geschichtliche Vergewisserung als Ahnung

Eine *vierte Tendenz* ist in den geschichtsphilosophisch grundierten Standortbestimmungen und Vergewisserungen im Gedicht zu erkennen:

„Was nicht geht, geht ein. Dieses Rom: / Beton.“<sup>53</sup> hebt ein Gedicht von Peter Gosse aus dem 1982 veröffentlichten Gedichtband „Ausfahrt aus Byzanz“ an. Im geschichtlichen Gleichnis, über mythologische Figuren wie Sisyphos oder Cassandra, über symbolisch oder allegorisch aufgeladene Bilder werden geschichtliche Blenden auf die Jetztzeit neu justiert. Diese Neuorientierungen werden vor allem deshalb für notwendig erachtet, weil sich Ratlosigkeiten, Irritationen, grundlegende Zweifel an einer ‚Fortschritts‘-Teleologie kaum mehr verbergen ließen. Während die jungen Wilden vom ‚Prenzlauer Berg‘ jede geschichtsphilosophische Dimensionierung programmatisch verweigern, ist diese zum Orientierungsgewinn anderen Lyrikerinnen und Lyrikern unabdingbar. Harald Gerlach etwa stellt in seinem Gedicht „Interieur, anarchisch“ Symbolinventar revolutionärer Rhetorik „Tritt“, „garde“, „Revolutionen“, „Molotow-Cocktail“, „WERWEN“, „Vorhut der Klasse“ in ernüchternde Kontexte, wobei die Transformation von „Vorhut“ in „Vorhaut“ sicher das stärkste Signal liefert. Die massive Anreicherung semantischer Oppositionen – „ohne Tritt“, „gardegrau“, „die gealterten Revolutionen“, „Molotow-Cocktail auf fremder Bettkante“, „die abgeschriebene Frage WERWEN“ erzeugt ein kompaktes Desillusionierungsgeflecht:

Ohne Tritt in der Dämmerung, gardegrau,  
die gealterten Revolutionen, übermüdet, irren  
nach ihren Inhalten. Ein Molotow-Cocktail  
auf fremder Bettkante, im Nacken die  
abgeschriebene Frage WERWEN, in heißer Scham  
vergraben, Vorhaut der Klasse, tremoliert  
Urintervalle über depressivem Ostinato.<sup>54</sup>

<sup>52</sup> Döring (1988: 97).

<sup>53</sup> Gosse (1982: 47).

<sup>54</sup> Gerlach: „Interieur, anarchisch“. In: Ders. (1989: 20).

Es ist schon erstaunlich, in welchem Maße apokalyptische Szenarien Einzug hielten in die DDR-Lyrik der späten 1980er Jahre, während viele, wenn nicht die meisten Zeitgenossen noch auf den vermeintlichen Hoffnungsträger Gorbatschow setzten. So etwa in Thomas Böhmes Gedicht „die ratten bewimpeln das sinkende schiff“,<sup>55</sup> so in Mario Perschs Lotungsgedicht „Der Stand der Dinge“, in dem die Rede geht:

Aber aus dieser Zeit stammt mein Charakter  
Wartehalden, lang wie Tertiäre  
Phosphoreszierende Filme, die Schatten  
Warfen ihre Ereignisse voraus:

Die deutsche Geschichte als Slapstick  
Die Metastasen der Kindheit  
Die hohe Schule der Zähmung  
Die spanische Wand um Berlin

Die Amplituden der Laune  
Die frechen Frisuren der Freiheit  
Die Sensationen des Körpers  
Das Kindbettfieber der Demokratie

Die Tarnfarbe Rot  
Das Über-Ich Staat  
Die schlohweißen Haare der Republik  
DER STAND der Dinge ohne Bestand<sup>56</sup>

Zu den Zeilen „die Schatten / Warfen ihre Ereignisse voraus:“ Zweifelsohne ist hier das Wort „Schatten“ durch „Gedichte“ ersetzbar. Durch die enge Verknüpfung von Körperzeichen mit politischen Abstracta („Die frechen Frisuren der Freiheit“, „Das Kindbettfieber der Demokratie“, „Die schlohweißen Haare der Republik“) ersteigert sich das Gedicht eine geradezu hämmernde Eindringlichkeit. Zudem entbehrt das Gedicht von Mario Persch über die präzise Zustands-skizze hinaus nicht des prophetischen Moments: „DER STAND der Dinge ohne Bestand“. Mehr an erkenntnisheischer Antizipation geht kaum. Oder doch? Volker Braun schreibt im Sommer 1988 ein kleines Gedicht mit dem Titel „Glasnost“, dessen Schlussverse lauten: „Als die Mauer fällt / Seh ich die Mauern in mir“.<sup>57</sup> Ein Treppenwitz der Literaturgeschichte will es, dass aber statt Volker Braun seit den 1990er Jahren immerfort ein Gedicht von Reiner Kunze zitiert wird, der 1991 (!) im Gedicht „die mauer“ verlautbarte: „Als wir sie schleiften, ahnten wir nicht, / wie hoch sie ist / in uns“.<sup>58</sup> Weniger moralisierend

<sup>55</sup> Böhme (1991: 319).

<sup>56</sup> Mario Persch: „Der Stand der Dinge“. Persch (1991: 73f.).

<sup>57</sup> Volker Braun: „Glasnost“. In: Ders. (1992: 18f.).

<sup>58</sup> Reiner Kunze: „die mauer“. In: Kunze (1993: 86).

denn analysierend erweist sich Volker Brauns lyrischer Kommentar zur Maueröffnung als genaues und verstörendes Menetekel:

Die gehetzte Vernunft, unendlich müde, greift  
Nach dem erstbesten Irrtum ... Der Dreckverband  
platzt.  
Leuchtschriften wandern okkupantenhaft bis Mitte.  
BERLIN  
NUN FREUE DICH, zu früh. Wehe, harter Nordost.<sup>59</sup>

Ob im politischen Eingriff-Gedicht, in surrealen und grotesken Konstruktionen, in ätzenden Sprachverrückungen, in dystopischen Entwürfen – der Streifzug durch die End-DDR-Lyrik zeigt in betörender Vielfältigkeit auf, dass zwischen Memento mori und Menetekel verstörend viel Raum bleibt für die Eichendorffsche Lust am Singen.

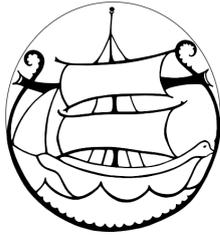
## Literatur

- Bartsch, W. (1986): Übung im Joch. Berlin / Weimar.
- Baudrillard, J. (1978): Agonie des Realen. Berlin.
- Böhme, Th. (1991): die ratten bewimpeln das sinkende schiff. In: Geist, P. (1991, Hg.): Ein Molotow-Cocktail auf fremder Bettkante. Lyrik der siebziger/achtziger Jahre von Dichtern aus der DDR. Leipzig. 319.
- Böthig, P. (1997): Grammatik einer Landschaft. Literatur aus der DDR in den 80er Jahren. Berlin.
- Braun, V. (1987): Langsamer knirschender Morgen. Halle / Leipzig.
- Braun, V. (1992): Die Zickzackbrücke. Ein Abrißkalender. Halle.
- Döring, St. (1988): Introview Egmont Hesse – Stefan Döring. In: Hesse, E. (1988, Hg.): Sprache und Antwort. Stimmen und Texte einer anderen Literatur aus der DDR. Frankfurt a.M. 96-102.
- Döring, St. (1989): Heutmorgestern. Berlin.
- Döring, St. / Faktor, J. / Papenfuß-Gorek, B. (1991). Zoro in Skorne. In: Michael, K. / Wohlfahrt, T. (Hg.): Vogel oder Käfig sein. Kunst und Literatur aus unabhängigen Zeitschriften in der DDR 1979-1989. Berlin. 14-25.
- Drawert, K. (1993): Das Argument und sein Hintergrund. In: Drawert, K.: Haus ohne Menschen. Zeitmitschriften. Frankfurt a.M.
- Eichendorff, J. von (1985): Ahnung und Gegenwart. Erzählungen. Herausgegeben von Wolfgang Frühwald, Brigitte Schillbach,. In: Eichendorff, J. von: Werke in fünf Bänden. Hg. v. Frühwald, W. / Schillbach, B. / Schultz, H. Band 2. Frankfurt a.M.
- Eichendorff, J. von (1987): Gedichte. Versepen. Herausgegeben von Hartwig Schultz. In: Eichendorff, J. von: Werke in sechs Bänden. Hg. v. Frühwald, W. / Schillbach, B. / Schultz, H. Band 1. Frankfurt a.M.

<sup>59</sup> Volker Braun: „Der 9. November“. In: Braun (1992: 83).

- Faktor, J. (1989): Georgs Versuche an einem Gedicht und andere positive Texte aus dem Dichtergarten des Grauens. Berlin.
- Fühmann, F. (1981): Saiäns Fiktschen. Erzählungen. Rostock.
- Geist, P. (1991, Hg.): Ein Molotow-Cocktail auf fremder Bettkante. Lyrik der siebziger/achtziger Jahre von Dichtern aus der DDR. Leipzig.
- Gerlach, H. (1989): Wüstungen. Berlin / Weimar.
- Gosse, P. (1982): Ausfahrt aus Byzanz: Halle / Leipzig.
- Grünbein, D. (1988): grauzone morgens. Frankfurt a.M.
- Hensel, K. (1989): Fieberkurve. In: Geist, P. (1991, Hg.): Ein Molotow-Cocktail auf fremder Bettkante. Lyrik der siebziger/achtziger Jahre von Dichtern aus der DDR. Leipzig. 105.
- Kirsch, S. (1999): Gesamtausgabe, 5 Bände im Schubert. München / Stuttgart.
- Kolbe, U. (1986): Bornholm II. Berlin / Weimar.
- Koziol, A. (1991): mehr über rauten und türme. Gedichte. Berlin.
- Koziol, A. (2001): Ankunft ist nur eine Randerscheinung? In: Berbig, R. / Dahlke, B. / Boogaart-van den Kämper, M. / Schoor, U. (Hg.): Zersammelt. Die inoffizielle Literaturszene der DDR nach 1990. Eine Bestandsaufnahme. Berlin. 81-93.
- Kunert, G. (1981): Abtötungsverfahren. München.
- Kunze, R. (1993): die mauer. In: Conrady, K. O. (1993, Hg.): Von einem Land und vom andern. Gedichte zur deutschen Wende. Frankfurt a. M.
- Lorenc, K. (1990): Gegen den großen Popanz. Berlin / Weimar.
- Michael, K. [d.i. Thulin] (1990): Die Imagination der poetischen Sprache. Dichtung und arkdichtung von Bert Papenfuß. In: Arnold, H. L. / Wolf, G. (1990, Hg.): Die andere Sprache. Neue DDR Literatur der 80er Jahre. München. 114-119.
- Matthies, F.-W. (1981): Für Patricia im Winter. Gedichte. Reinbek b. Hamburg.
- Mittenzwei, W. (1978): Der Realismusstreit um Brecht. Berlin / Weimar.
- Papenfuß, B. (1985): harm. arkdichtung 77. Berlin.
- Papenfuß-Gorek, B. (1988): Wortlaut. Egmont Hesse – Bert Papenfuß-Gorek. In: Hesse, E. (1988, Hg.): Sprache und Antwort. Stimmen und Texte einer anderen Literatur aus der DDR. Frankfurt a.M. 216-235.
- Papenfuß-Gorek, B. (1989): dreizehntanz. Berlin / Weimar.
- Persch, M. (1991): Der Stand der Dinge. In: Geist, P. (1991, Hg.): Ein Molotow-Cocktail auf fremder Bettkante. Lyrik der siebziger/achtziger Jahre von Dichtern aus der DDR. Leipzig.
- Pietraß, R. (2002): Schattenwirtschaft. Leipzig.
- Stötzer-Kachold, G. (1989): zügel los. Berlin / Weimar.
- Wolf, G. (1992): Sprachblätter Wortwechsel. Leipzig.
- Wüstefeld, M. (1987): Heimsuchung. Berlin / Weimar.
- Wüstefeld, M. (1990): Stadtplan. Berlin / Weimar.





## **Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik**

Band 1 (2019): Lyrik und Erkenntnis

Herausgegeben von Ralph Müller und Friederike Reents

Fechner, Matthias: Lyrische Erkenntnisvollzüge am Beispiel schulischer Erfahrungen in der englischsprachigen Gegenwartsdichtung. In: IZfK 1 (2019). 183-209.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-7ddb-b6ef

**Matthias Fechner (Trier)**

### **Lyrische Erkenntnisvollzüge am Beispiel schulischer Erfahrungen in der englischsprachigen Gegenwartsdichtung**

*Gaining poetic knowledge: school experiences in contemporary English-language poetry*

This article analyses the depiction of school as a place of knowledge in contemporary poetry in English. In dealing with the poetry of Jean Breeze (Jamaica/GB), Gillian Clarke (Wales/GB), Carol Ann Duffy (England/GB), Thabo Jijana (South Africa), Meena Kandasamy (Tamil Nadu/India), Claudia Rankine (USA) and Edwin Thumboo (Singapore), it does not only enable the reader to draw pedagogical conclusions from poetic evidence. The article differentiates further between a poem's potential of knowledge and its process of knowledge developed during its reception; taking, additionally, into account how its reception might interfere with the poem's potential of knowledge and even with its author's intention. Eventually, each poem highlights an important anglophone region ranging from the United States, the Caribbean, India and South Africa to the British Isles and Singapore. Hence, each poem is also interpreted in its cultural and historical context. Last but not least, the article tries to undertake a comparative analysis of the role of contemporary German-language poetry within educational contexts in Germany.

*Keywords: Contemporary Poetry in English, Jamaica, The Caribbean, Wales, Tamil Nadu, India, Singapore, United States, South Africa, Gillian Clarke, Jean Breeze, Carol Ann Duffy, Meena Kandasamy, Claudia Rankine, Edwin Thumboo, Thabo Jijana, School, Knowledge, Postcolonial Theory*

Auf den ersten Blick erscheinen Erkenntnis, Gegenwartslirik und Schule als Begriffe, die sich gemeinsam nur schwer in eine konstruktive Beziehung bringen lassen. Doch jedes Gedicht birgt ein Erkenntnispotential, allerwenigstens in

der möglichen Lesart seiner Rezipienten. An Beispielen englischsprachiger Lyrik über Schule, oder vielmehr: über Schulerfahrungen, soll im Folgenden gezeigt werden, wie in Gedichten die Reflexion und Darstellung einschlägiger Bildungserfahrungen zu pädagogischen Einsichten führen kann.

Zunächst erscheint vorab eine Klärung des dabei verwendeten Begriffes von Erkenntnis notwendig. Im Folgenden wird Erkenntnis gewissermaßen vom Kopf auf die Füße gestellt und mit einer didaktischen Perspektive als Einsicht in individuelle Möglichkeiten und gesellschaftliche Bedingungen verstanden. Erkenntnis in diesem Verständnis ist zuerst bedingt durch das Erkenntnispotential, also die jeweils individuelle Fähigkeit der Leserschaft zur Interpretation einerseits, und andererseits die semantischen Möglichkeiten des Gedichts, einen Erkenntnisprozess beginnen zu lassen, der schließlich zur individuellen Erkenntnis führen kann. Die Erkenntnis selbst entspricht, im vorliegenden Kontext, dem Verstehen eines Zustandes oder Vorganges, verbunden mit der Einsicht in eine daraus möglicherweise resultierende Veränderung zum Besseren.

So werden drei Ebenen im Gedicht differenziert: jene des Autors, des Sprechers und der Leserschaft. Damit entstehen Fragen: Wie gestaltet der Autor die Anlage zum Erkenntnisprozess? Wie verhält sich der Sprecher dabei? Wie, mit welchen Mitteln wird der Erkenntnisprozess im Text angelegt? Aber auch: Wie kann der dazugehörige Rezeptionsprozess modelliert werden? Wie wäre dieser Prozess im Verhältnis zur Intention des Autors zu beurteilen? Und schließlich konkret: Wie wird im Gedicht am Beispiel schulischer Erlebnisse Erkenntnis von negativen oder positiven Bildungsvollzügen dargestellt? Diese und weitere Fragen stehen im Zentrum des Artikels, der jedoch nicht als philosophische, sondern als literatur- und vor allem kulturwissenschaftliche Studie angelegt ist.

Weiterhin möchte dieser Beitrag nicht in Konkurrenz zu erziehungswissenschaftlichen Arbeiten treten, deren Erkenntnisprozesse sich auch größtenteils auf andere Formen der Empirie stützen. Demgegenüber wird bei der literarischen Rezeption, aber auch beim Schreiben von Lyrik darauf vertraut, dass der Rezipient und insbesondere der fachlich gebildete Leser den Erkenntnisprozess zwar meistens kontextuell begründet, aber doch individuell vollzieht; das Gedicht also auf seine ganz eigene und neuartige Weise erschließt.

Hier stellt sich nicht nur die Frage, wie dieser Prozess verläuft, sondern auch, wo sich Erkenntnis im Gedicht verbirgt und gefunden werden kann, welche Qualitäten sie hat, und ob sich diese Qualitäten möglicherweise über Kultur- und Zeiträume hinweg unterscheiden; sofern sich derartige Kategorisierungen vor dem Hintergrund einer individuellen Autorenbiographie vornehmen lassen.

Die Auswahl der Gedichte zum Thema Schule verteilt sich auf sechs große Regionen der englischsprachigen Gegenwartsliteratur. Danach erschien es angebracht, allgemeine Forschungslücken zu schließen, indem Dichterinnen und Dichter bevorzugt behandelt werden, deren Lyrik zwar in ihren eigenen Kulturräumen längst kanonisiert ist, deren Werke aber im deutschsprachigen Raum bislang

eher unbekannt geblieben sind. Dazu gehören Gillian Clarke,<sup>1</sup> Carol Ann Duffy,<sup>2</sup> Edwin Thumboo<sup>3</sup> und Claudia Rankine<sup>4</sup>. Jean Breeze,<sup>5</sup> Meena Kandasamy<sup>6</sup> und Thabo Jijana<sup>7</sup> ergänzen die Auswahl; nicht nur weil sich ihre Lyrik bereits an der Schwelle zur Kanonisierung befindet, sondern weil den von ihnen poetisch verarbeiteten Schulerfahrungen ebenfalls ein jeweils eigenes Erkenntnispotential innewohnt. Tatsächlich behandeln alle sieben Gedichte in chronologischer Folge, über mehr als drei Jahrzehnte verteilt, auch historisch unterschiedliche Erfahrungen, geben also einen durchaus repräsentativen Überblick auf die Darstellung von Bewusstseinsentwicklungen in der englischsprachigen Lyrik seit 1985. In-

<sup>1</sup> Gillian Clarkes (\*1937) Leben und Schreiben sind eng mit der Geschichte der neueren walisischen Dichtung auf Englisch verwoben. Nach Dylan Thomas und R.S. Thomas könnte sie als die wahrscheinlich profilierteste Dichterin des Landes betrachtet werden. Von 2008 bis 2016 fungierte sie außerdem als Bardd Cenedlaethol Cymru / National Poet of Wales. In "Miracle on St David's Day" behandelt Clarke ein persönliches Erlebnis mit pädagogischer Wirksamkeit aus den 1970er Jahren, das eine Brücke in die 1930er Jahre baut.

<sup>2</sup> Dame Carol Ann Duffy (\*1955) amtierte bis Mai 2019 als Poet Laureate in Großbritannien; nach über dreihundert Jahren war sie die erste Frau in dieser herausgehobenen Funktion, die nicht nur in der Beratung des Premierministers, sondern auch im Verfassen von richtungweisenden Gedichten zu besonderen Anlässen besteht. Das hier analysierte Gedicht "Education for Leisure" entstand aus Duffys Tätigkeit als Poet-in-Residence an Gesamtschulen im Londoner Osten während der frühen 1980er Jahre.

<sup>3</sup> Edwin Thumboo (\*1933) gilt als Mitgründer der englischsprachigen und integrativen Nationalliteratur von Singapur. Sein hier behandeltes Gedicht "Victoria at Siglap" könnte zwar formal als Gelegenheitspoesie bezeichnet werden, weist aber inhaltlich eine versteckte Kritik am politischen System auf.

<sup>4</sup> Claudia Rankines (\*1963) "Citizen. An American Lyric" (2014) löste nach seiner Veröffentlichung eine starke Resonanz aus, die eine sechsstellige Auflagenzahl zur Folge hatte. Steph Burt prognostizierte im Vortrag "The poem is you" in der Library of Congress (Washington D.C.) am 24. November 2015 sogar, man werde die amerikanische Dichtung fortan in eine Zeit vor und eine Zeit nach "Citizen" unterteilen: "What's going on now? I actually would say that we're in the post-Citizen world..." Vgl. <http://stream-media.loc.gov/webcasts/captions/2015/151124plc1200.txt> [07.09.2019] und eine wesentlich breitere Bestandsaufnahme (Burt 2016), bei der neben Rankine 59 weitere, zumeist amerikanische Gegenwartslyrikerinnen und -lyriker behandelt werden.

<sup>5</sup> Jean ‚Binta‘ Breeze, MBE (\*1957) vertritt nicht nur Großbritannien, sondern als Jamaikanerin auch die Karibik, deren Dichterinnen und Dichter außergewöhnliche Beiträge zur englischsprachigen Dichtung der Gegenwart geleistet haben; angefangen von Dub Poets, wie Linton Kwesi Johnson oder Benjamin Zephaniah, bis zum Literaturnobelpreisträger von 1992, Derek Walcott. In ihrem Gedicht "Arising" rechnet sie mit Schulerfahrungen der 1960er Jahre in Jamaika ab.

<sup>6</sup> Die Tamilin Meena Kandasamy (\*1984) kämpft auf sehr öffentlichkeitswirksame Weise um die Rechte der Frauen und der Drawiden in Indien. In ihrem Gedicht "Moon Gazers" verarbeitet sie ein negatives Erlebnis aus ihrer eigenen Schulzeit während der Jahrtausendwende (1999/2000).

<sup>7</sup> Thabo Jijana (\*1988) gewann mit dem Ingrid-Jonker-Preis 2016 den bedeutendsten Lyrikpreis Südafrikas, den er für seinen Gedichtband "Failing Maths and my other Crimes" (2014) erhielt. Wie fast alle anderen hier behandelten Dichterinnen und Dichter arbeitet auch er als Xhosa vorwiegend in seiner Zweitsprache, Englisch.

haltlich geht es dabei von negativen Schulerfahrungen im spätkolonialen Jamaika (Breeze) über Gesellschaftskritik an Thatchers Großbritannien (Clarke, Duffy), über Diskriminierung an Indiens Schulen (Kandasamy), den andauernden Rassismus an US-amerikanischen *High Schools* (Rankine) bis in das Südafrika der Gegenwart, wo Schule immerhin einen Erkenntnisraum zur Verarbeitung der Folgewirkungen von Gewaltverbrechen bilden kann (Jijana); und schließlich nach Singapur, wo die Rolle der zunehmend digitalisierten, effizienten Schule von Edwin Thumboo affirmativ, aber nicht vollkommen unkritisch behandelt wird. Auch im sprachlichen Kontext versucht die Auswahl der Gedichte wiederzugeben, wie sich das Englische inzwischen weltweit neben und gemeinsam mit anderen Sprachen weiterentwickelt. Die hier behandelten Dichterinnen und Dichter schreiben nicht nur auf Englisch, sondern kommunizieren ebenso auf Tamil, Xhosa, Teochew, Walisisch und Jamaican Patois.

Überraschenderweise traten bei der komparatistischen Ergänzung, beim Vergleich mit deutschsprachiger Gegenwartslyrik zum Thema Schule, Schwierigkeiten auf. Zum einen erwies sich die Quellenlage als dünn, zum anderen ließ auch die Qualität mancher Gedichte zu wünschen übrig: Erkenntnis wurde entweder allzu offensichtlich präsentiert, was wiederum – wie bei vielen Rap-Texten – die Qualität beeinträchtigte; oder das Erkenntnispotential wäre zu stark von der Lesart des Rezipienten abhängig gewesen, ungeachtet der formalen Qualität der Lyrik.<sup>8</sup> Diese Problematik weist auf ein Defizit hin, das vor allem auf einen häufig reduzierten Umgang mit Gegenwartslyrik, bedingt durch eine in Deutschland allgemein vernachlässigte, schulische Lyrikvermittlung zurückzuführen sein könnte. Auf dieses Defizit gibt es glücklicherweise vielfältige Antworten;<sup>9</sup> doch festzustellen bleibt, dass deutschsprachige Gegenwartslyrik zum Thema Schule die Frage nach der Erkenntnis nicht unbedingt herausfordert.

---

<sup>8</sup> Auf dem Gebiet der Lyrik ist es aufgrund der Quellenvielfalt nicht einfach, empirisch derart verbindliche Aussagen zu treffen. Stichproben auf drei großen, deutschsprachigen Lyrikplattformen ([www.lyrikline.de](http://www.lyrikline.de), [www.poetenladen.de](http://www.poetenladen.de) und [www.planetlyrik.de](http://www.planetlyrik.de)) mit dem Suchbegriff „Schule“ erbrachten zwar einige Resultate; bezeichnend war jedoch, dass sich gerade auf der ergiebigeren Plattform (poetenladen) viele Gedichte fanden, die nicht die Schule selbst, sondern das Umfeld thematisieren, z.B. Hendrik Rost, „Mittlere Reife“, 2006 oder Marius Hulpe, „Sonnenaufgänge an Neuköllner Schulen“, 2008. Ähnlich verhält es sich auch mit Dirk von Petersdorffs „Raucherecke“, 2006. Die eigentliche Schulerfahrung steht dort weniger im Vordergrund; dieser Ansatz ist zwar auch bei einigen der in diesem Beitrag behandelten englischsprachigen Gedichte der Fall; allerdings gewinnen diese Gedichte, wie beispielsweise Carol Ann Duffys „Education for Leisure“ oder Thabo Jijanas „Failing Maths“, durch ihre Verortung in noch immer aktuellen kulturgeschichtlichen Zusammenhängen eine herausgehobene Bedeutung. Auffällig ist ebenfalls der starke Kontrast zwischen der Zurückhaltung, sich in der deutschsprachigen Lyrik mit Schule zu beschäftigen, und der deutlich prononcierteren Behandlung des Themas in der Prosa.

<sup>9</sup> Gegenwartslyrik wird inzwischen von mehreren Bundesländern in den Bildungsplänen der weiterführenden Schulen ab Sekundarstufe II behandelt. Hervorzuheben sind dabei Berlin und Baden-Württemberg, wo auch außerschulische Programme zur Lyrikvermittlung den Unterricht

*Jean Breezes "Arising" (1991): Song Lyrics zur Vermittlung von Postcolonial Theory*

Die Lyrikerin und Performerin Jean Breeze behandelt in den *Song Lyrics* zu "Arising" (1991) Schulerfahrungen aus Jamaika, die sich mit ihren eigenen Kindheitserlebnissen aus den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts durchaus decken könnten. Ein Kind wird aus einem bukolischen Paradies vertrieben, an eine Schule in der Stadt geschickt und dort mit einem (kolonialen) Lehrplan konfrontiert, der nicht in die eigene Erfahrungswelt integrierbar ist. Unter Protest verlässt die Protagonistin die Schule, organisiert Widerstand, schließlich sogar Aufstände gegen die "forces of oppression", bevor der *Song* mit einem Rückblick auf das Paradies der Kindheit schließt.

Eine Interpretation ist dabei auf drei Ebenen möglich. Das *Dub Poem* auf *Jamaican Creole* kann – erstens – als *Song* angehört werden, darf durch seinen Text aber – zweitens – auch als Protestlied, als Aufruf zum Widerstand begriffen werden. Und – drittens – deckt sich der *Song* mit den wesentlichen Aspekten der *Postcolonial Theory*. Man könnte sogar behaupten, die präzise gestalteten *Lyrics* dienen dazu, wichtige Aspekte der *Postcolonial Theory* auf besonders eingängige Weise zu vermitteln. Zuhörer müssen also die einschlägigen Werke nicht gelesen haben, um eine postkoloniale Erfahrung des Exils, der Vertreibung aus einer als Paradies empfundenen Umgebung nachzuvollziehen, wie sie zu Beginn und am Ende des Gedichtes geschildert wird, in Anlehnung an Edward Said.<sup>10</sup> Ebenso zeigt das Gedicht, in Bezug auf Gayatri Spivak, wie die Sprachlosen ihre Stimme finden, ihren Protest artikulieren und organisieren könnten, schlimmstenfalls mit Gewalt.<sup>11</sup> Und schließlich entspricht das Gedicht Edward Kamau Brathwaites wichtigstem Kriterium der *Nation Language*, einer eigenen Sprache mit englischen Wurzeln: Sein Text wurde bisher nicht zur schriftlichen Veröffentlichung aufgezeichnet,<sup>12</sup> nur auf *Jamaican Creole* gesungen, mit einer

---

ergänzen, ausgehend vom Berliner Haus für Poesie (vgl.: <https://www.haus-fuer-poesie.org/de/literaturwerkstatt-berlin/poetischebildung/interviewmitkarlamontasser/> [07.09.2019]) und dem Stuttgarter Literaturhaus. Vgl. zum pädagogischen Konzept: Oliver (2013), sowie unabhängig davon: Brune / Theilen (2019). Daneben gibt es viele weitere, vor allem lokale Initiativen, aber auch Lyrix, den Bundeswettbewerb für junge Lyrik: <https://www.bundeswettbewerb-lyrix.de/> [07.09.2019]. Auch das Netzwerk Lyrik e.V. ist bemüht, die schulische Lyrikvermittlung zu verbessern; ein Positionspapier zur „Schulischen und außerschulischen Bildung“ kann hier abgerufen werden: <https://netzwerk-lyrik.org/diskurs.html> [07.09.2019]. Eine kritische Gesamtanalyse habe ich in einem kürzlich erschienenen Artikel versucht: Fechner (2019: 13).

<sup>10</sup> Vgl. Said (2009: 440).

<sup>11</sup> Vgl. Spivak (2009: 32): "If, in the contest of colonial production, the subaltern has no history and cannot speak, the subaltern as female is even more deeply in the shadow."

<sup>12</sup> Vgl. Brathwaite (2009: 153).

sehr kunstvollen, äußerst präzisen Betonung, die jeder Aussage, jedem Wort eine besondere Bedeutung schenkt.<sup>13</sup>

Und diese in das Wort gesungene Bedeutung führte wohl auch dazu, dass “Arising” trotz seines gewaltverherrlichenden Inhaltes keinen Skandal ausgelöst hat. Denn Jean Breeze schreit ihren Protest nicht heraus; singend erzählt sie etwas verwundert, melancholisch und fast immer ironisch, als ob sie ihrem Appell zum bewaffneten Aufstand selbst nicht ganz traute, weil ihre Wünsche doch eigentlich auf friedliche Weise<sup>14</sup> in Erfüllung gehen könnten.

Schaut man auf den Text, ergibt sich folgender Befund: Bei ihren Eltern auf dem Land wäre die Sprecherin gerne geblieben, wollte von der Lehrerin ernst genommen werden. Sie wollte etwas lernen, das eine Bedeutung für ihr Leben in Jamaika hat und ihre Interessen anspricht: Geschichte, Psychologie, Kriminalistik, Rechtswissenschaft (“Free passage troo de oceans of time / Ah did waan come check out dem mind / Fi see how dem conquer troo crime.”) Dies aber wird von der Lehrerin verhindert. Die Sprecherin wird von ihr mit dem Lineal gezüchtigt (“An teacha buzz mi finga / wid a ruler”) und abschätzig auf den Beruf des Vaters festgelegt (“Teacher say ah lookin too high / Only heaven is up in de sky / An wat ah should become / Is a farmer”). Nachdem der verbale Protest von der Lehrerin mit dem hochfahrenden Verweis auf das (koloniale) Schulbuch und dessen rassistische Agenda abgewürgt wurde (“Turn to your history book / An let mi tell yu bout Captain Cook / An de process called evolution / An how you must know your station”), verlässt die Sprecherin aufgebracht den Unterricht. Nun agiert sie in einer Tradition der Karibik, in der rebellierende Dichtung und legitime Ungesetzlichkeit, wie bei Claudia Jones, politisch radikal wurden.<sup>15</sup> Da sich die Sprecherin – wie Eugene O’Neills Yank<sup>16</sup> – auf die Stellung eines Affen herabgewürdigt fühlt, schlägt sie mit einem ebensolchen, bestialischen Zorn zurück: “Mi go mash it in guorrilla style / Mi go flash it in guorrilla style”. Dazu gründet sie eine Gang (“posse”), die jedoch eher den Charakter einer Miliz trägt, um eine revolutionäre und emanzipatorische Herrschaft über ihr Stadtviertel zu errichten. Allerdings wird die Ernsthaftigkeit des Unterfangens derart emphatisch betont (“No badda

<sup>13</sup> Vgl. die CD: Jean Breeze, “Arising”, London, LKJ Records, 1991 und <https://www.youtube.com/watch?v=BA40FscLhak> [07.09.2019].

<sup>14</sup> Jean Breeze selbst distanzierte sich schon relativ früh von den sehr männlichen und teilweise recht unreflektierten Auftritten anderer Dub Poets. Vgl. Jean Breeze, Can a dub poet be a woman? In: *Women: A Cultural Review*, 1/90, 1990, zitiert in: de Caires Narain (2002: 110).

<sup>15</sup> Die Dichterin und Politikerin Claudia Jones, geb. Cumberbatch (1915-1964), wurde in Port of Spain (Trinidad) geboren, später als kommunistische Aktivistin aus den USA nach Großbritannien ausgewiesen, wo sie nach ihrem frühen Tod schließlich im Grab links neben Karl Marx beerdigt wurde. Claudia Jones prägte den Begriff der Triple Oppression, der dreifachen Unterdrückung: aufgrund von Geschlecht, Rasse und Klassenzugehörigkeit.

<sup>16</sup> Auch Yank, die Hauptfigur in Eugene O’Neills Drama “The Hairy Ape” (1922), sieht sich als Heizer eines Ozeandampfers von der Tochter des Reeders als Affe diskriminiert und versucht, seinen Zorn darüber in die Möglichkeit direkter politischer Aktion zu kanalisieren.

sen wi no toy gun / From Santa / Fa we working wi de real ting awn ya”), dass sich die Wirkung der Drohung fast, auf geradezu ironische Weise, in ihr Gegenteil verkehrt und damit teilweise zurückgenommen wird. Denn das Ziel der revolutionären Herrschaft ist es eben nicht, eine Diktatur zu errichten, sondern den ursprünglichen Zustand der (paradiesischen) Unschuld wiederherzustellen, aus dem die Sprecherin zu Beginn des *Songs* vertrieben wurde.

Und natürlich wurden Kriminelle, die auf eine ebensolche Weise revoltierten, wie beispielsweise Vincent “Ivanhoe“ Martin, in Jamaika – wie andernorts auch – bereitwillig in die Narrative der künstlerischen Folklore aufgenommen.<sup>17</sup> Dort dürfen sie als Rebellen, als *hommes revoltés* (Camus) oder als entfernte Nachkommen des Gefesselten Prometheus (Aischylos) einen größeren Einfluss ausüben als zu Lebzeiten. In diesem dynamischen Dreieck zwischen radikaler Kunst, politischer Revolte und folklorisiertem Verbrechen ist daher wohl auch Jean Breezes “Arising” verortet.

Das Erkenntnispotential ist in diesem Dreieck dem bewussten Verständnis der Zuhörer jedoch schwerer zugänglich. Sprache, Handlung und Sprachmelodie vermitteln einfache, leicht eingängige Wahrheiten und verbergen gleichzeitig die durchaus komplexe politisch-theoretische Dimension des Textes. Dieses Verbergen scheint das Erschließen des Textes in einem bewussten Erkenntnisprozess, der das Verständnis von Lyrik häufig bedingt, jedoch nicht von sich aus anzustoßen oder zu begünstigen. So beeinträchtigte die elaborierte, auch musikalische und sprachliche Verhüllung der intellektuellen Ebene bislang eine angemessene Rezeption von “Arising” als *Song* bzw. Gedicht mit ernstzunehmender gesellschaftlicher Wirksamkeit.

#### *Das Gedicht als Messer? Carol Ann Duffys “Education for Leisure” (1985)*

Carol Ann Duffys “Education for Leisure” (1985) erscheint beim ersten Lesen weniger gewaltverherrlichend als Jean Breezes “Arising”, erzeugte aber umso vehementere Gegenreaktionen. “Today I am going to kill something. Anything” – informiert uns der Sprecher, ein arbeitsloser Jugendlicher, bereits in der ersten Zeile. Sodann erleben die Leser mit, wie ein Wellensittich in Panik gerät, eine Fliege vom Sprecher am Fenster zerquetscht, ein Goldfisch in den Toiletenschlund gespült wird. Danach wird der – in Isolation und Ohnmacht größten-

---

<sup>17</sup> Vincent “Ivanhoe” Martin (1924-1948) wird häufig als der erste *Rude Boy* Jamaikas bezeichnet. Nach einem Gefängnisausbruch, mehreren darauffolgenden Raubüberfällen und Morden wurde er schließlich von der Polizei gestellt und erschossen. Bereits kurz darauf wurde er in Liedern und Gedichten verherrlicht; seinen wohl berühmtesten Auftritt hat Martin, gespielt von Jimmy Cliff, in Perry Henzells “The harder they come” (1972), dem ersten jamaikanischen Spielfilm überhaupt. Bezeichnenderweise beginnt Martin seine kriminelle Laufbahn im Film als junger, ahnungsloser Mann vom Lande, der erst in der Hauptstadt Kingston zum Verbrecher korrumpiert wird.

wahnsinnige – Jugendliche von einem Radiomoderator aus der Telefonleitung geworfen, geht mit einem Messer auf die Straße, wo er sich im allerletzten Satz dem Leser nähert: “I touch your arm.” Obwohl das Gedicht bereits verbindlich in den landesweiten Abschlussprüfungen zum GCSE (Mittelschulabschluss) in England und Wales behandelt worden war, löste seine fast tragikomische Handlung mit einiger Verzögerung 2008 einen Skandal aus. Denn *External Examiner*<sup>18</sup> Pat Schofield bezeichnete “Education for Leisure” in der von ihr geprägten, öffentlichen Debatte als “absolutely horrendous”.<sup>19</sup> Unterstützt von einer kleinen, aber lautstarken Anhängerschaft trug sie schließlich dazu bei, dass das – aus ihrer Sicht – gewaltverherrlichende, nihilistische Gedicht aus dem Lehrplan und dem Prüfungskontext entfernt wurde. Die eigentliche Intention des Gedichts, wie sie auch von der Autorin erläutert wurde, ist es freilich nicht, Jugendliche zu Tierquälerei und Amoklauf zu animieren.

Im Gegenteil: Beschrieben wird die Isolation eines arbeitslosen Jugendlichen im England der Thatcher-Zeit (1979-1990). Duffy war zwischen 1982 und 1984 als *Poet-in-Residence* an mehreren Gesamtschulen im Osten Londons tätig.<sup>20</sup> Aus dieser Erfahrung heraus vermittelt “Education for Leisure” eher die Verzweiflung eines jungen Menschen, der zwar einmal Shakespeare und wohl auch die Bibel gelesen hatte, erinnert er doch Reste eines Zitats des Gloucester aus “King Lear” und die Schöpfungsgeschichte, doch ist er sich dessen nicht mehr bewusst. Der an dieser Stelle hervortretende jambische Takt deutet an, dass aber gerade in diesen kanonischen Bildungstexten ein stabilisierendes Potential liegt, welches der junge Mann finden sollte. Umgekehrt wird der Rhythmus unregelmäßig und hastig, wenn der Jugendliche seine rohen Fähigkeiten großspurig zur Gewissheit erhebt, sich damit eines angeblich erreichten Zieles brüstet, obwohl ihm bereits der gangbarste Weg dazu – durch seinen Ausschluss aus der Schule – versperrt wurde. Die Brocken des erlernten Wissens verleihen ihm keine belastbare Bildung und daher auch keine Erkenntnisfähigkeit; seine emotionale Trotzreaktion bedingt eine Selbsteinschätzung, die seiner realen Situation diametral entgegengesetzt ist: Der Ohnmächtige fühlt sich allmächtig (“I am going to play God”), inmitten einer sozialen Isolation, in der er auf keinen Widerstand mehr trifft (“There is nothing left to kill”). Und damit ist er auch einer wichtigen Entwicklungs- und Erkenntnismöglichkeit beraubt.

Die Autorin nahm mit der Thematik sozialer Isolation ein schon damals keineswegs marginales Phänomen auf. Tatsächlich wurde das Problem gesellschaftlich auf breiter Basis thematisiert, wie bereits die zeitgenössischen Filme

<sup>18</sup> *External Examiner* werden als Externe zur Beaufsichtigung und Durchführung von Prüfungen an Schulen eingesetzt. Es ist unklar, ob Pat Schofield Lehrerin war bzw. ist.

<sup>19</sup> Vgl. Curtis (2008).

<sup>20</sup> Vgl. [https://www.bbc.com/bitesize/clips/zhyqxn \[07.09.2019\]](https://www.bbc.com/bitesize/clips/zhyqxn [07.09.2019]).

von Allan Clarke,<sup>21</sup> Ken Loach<sup>22</sup> und vor allem Mike Leigh<sup>23</sup> belegen, um nur kurze Zeit später von den weiteren Folgen der neoliberalen Wirtschaftspolitik (Zechenschließungen, steigende Armut, *Poll Tax*) überlagert zu werden. Nicht umsonst wurde Carol Ann Duffy 2009 zur *Poet Laureate* ernannt und 2011 in den Adelsstand erhoben. Bezeichnend ist dennoch, dass Jean Breezes “Arising” die öffentliche Moral weniger stark berührte; wohl auch weil sich die subtile Performance der studierten Schauspielerin auf das Umfeld britischer Clubs und Pubs beschränkte. Und nicht nur dort hatten Künstler mit wesentlich kruderen Auftritten, aber ungleich größerer Resonanz – erinnert sei nur an Linton Kwesi Johnson,<sup>24</sup> Paul Simonon und Joe Strummer<sup>25</sup> – dafür gesorgt, dass Aufrufe zu Aufstand und Amoklauf unter dem Aspekt künstlerischer Freiheit durchaus akzeptabel sein konnten, was man bereits an den Aufrufzahlen der Video-Clips und der in diesen Fällen nicht erfolgten Zensur erkennen kann. Das Gleiche galt nicht für Duffys Gedicht, dem als verbindlichem Prüfungsstoff eine herausgehobene Bedeutung beigemessen wurde. Dort hatte sich – nach Auffassung der Kritiker – ein poetischer Systemfeind, ein lyrischer Amokläufer dazu, in die Schulbücher, die Klassenzimmer, die Testfragen und den Geist der Jugendlichen, der künftigen Steuerbürger geschlichen. Die für die Durchführung der Prüfungen zuständige *Assessment and Qualifications Alliance* empfahl daher im Jahr 2008 allen englischen und walisischen Sekundarschulen, die Auflagen der von ihr herausgegebenen Lyrikanthologie, in denen sich Duffys Gedicht befand, nicht mehr zu benutzen. “Education for Leisure” wurde gleichzeitig aus dem Prüfungskanon zum Mittelschulabschluss genommen.<sup>26</sup> Letztendlich aber fordert “Education for Leisure” das Gegenteil seines vermeintlichen Inhaltes: Gerade

---

<sup>21</sup> Vgl. dazu: Allan Clarke, “Made in Britain”, 1983. Der Kultfilm behandelt die Rebellion des rassistischen Skinheads Trevor gegen alle Erziehungsversuche und Interventionen der Behörden: [https://www.youtube.com/watch?v=iLNpsf1k\\_Yw](https://www.youtube.com/watch?v=iLNpsf1k_Yw) [07.09.2019].

<sup>22</sup> Vgl. Ken Loachs weitgehend vergessenen Film “Looks and Smiles” (1981) über den Alltag arbeitsloser Jugendlicher in Sheffield.

<sup>23</sup> Vgl. Mike Leighs “Meantime” (1983), dessen Handlung ebenfalls im Londoner Osten angesiedelt ist.

<sup>24</sup> Linton Kwesi Johnsons Dub Poem “Inglan is a bitch” konnte zwischen April 2009 und September 2019 fast 390.000 Aufrufe verzeichnen (<https://www.youtube.com/watch?v=isMjvRpAckU> [07.09.2019]), während Jean Breezes “Arising” zwischen Juni 2012 und September 2019 knapp 3.000 Aufrufe erzielte (<https://www.youtube.com/watch?v=BA40FscLhak> [07.09.2019]).

<sup>25</sup> Der von Paul Simonon verfasste und von Joe Strummer gesungene Song “Guns of Brixton” kam zwischen November 2015 und September 2019 auf 847.000 Aufrufe: <https://www.youtube.com/watch?v=JcW8VNwYvL0> [09.09.2019]. Der Song kann – im Unterschied zu “Arising” – auf You Tube zudem auf zahlreichen weiteren Clips in Original- und Coverversionen angehört werden.

<sup>26</sup> Curtis (2008). Sieben weitere Gedichte von Carol Ann Duffy wurden jedoch in der Anthologie belassen. Neben Seamus Heaney, Gillian Clarke und Simon Armitage nimmt sie dort im Cluster für Gegenwartslyrik weiterhin einen herausgehobenen Platz ein.

die Verhinderung einer humanistischen Bildung, die sich nicht auf das Klassenzimmer beschränkt, führt zu Isolation und Psychosen. Denn Fetzen eines Papierwissens, das er nicht einmal mehr bewusst erinnert, helfen dem Sprecher nicht, seine frei gewordene Zeit vor dem Wahn aggressiver Verzweiflung zu schützen.

In Bezug auf die Rezeption weisen „Education for Leisure“ und die *Song Lyrics* von „Arising“ eine Ähnlichkeit auf, insofern die Gedichte eine Einordnung erfuhren, die wahrscheinlich dem Gegenteil ihrer vermutlichen Intention entspricht. Ignorierte man Jean Breezes „Arising“ als vermeintlich harmlosen *Song*, so wurde Carol Ann Duffys „Education for Leisure“ auf eine Art und Weise dämonisiert, die keinerlei Bezug mehr auf die Intentionen der Dichterin nahm. Das Erkenntnismoment, das beiden Gedichten besonders in der Ambiguität der Darstellung innewohnt, wurde mit diesen wenig positiven, aber sehr eindeutigen Rezeptionen zusätzlich verdeckt.

### *Exkurs: Schulkritische Diskurse in Deutschland: zwischen U-Musik und Krisenintervention*

Der vergleichende Blick nach Deutschland offenbart Diskrepanzen. Ambiguitäten sind dort in vergleichbaren Texten, wie bei Rapper Metrickz<sup>27</sup> oder den Punkmusikern von *Mono für Alle!*<sup>28</sup>, nicht zu finden. Ebenso wie der Evergreen „Hurra, Hurra, die Schule brennt“, der den vorübergehenden Zusammenbruch des Schulbetriebes seit Generationen verherrlicht, dienen diese Texte eher als Ventil für vermeintliche oder echte Frustrationen, denn zur kritischen Analyse, zur Problemlösung oder gar zur Erkenntnisfindung.<sup>29</sup> Eine literarisch anspruchsvolle

<sup>27</sup> „Die Lehrer flehen mich an ‚bitte hör doch auf damit‘ / (Klick Klack Batz) Umgelegt, ich nehm euch alle mit / Einer nach dem anderen, nimm dich auseinander denn / Du bist nichts, ich bin was, ich bin überdope, du Spast / Ich bin nicht normal, ich bin geisteskrank“ usw. Vgl. <https://genius.com/Metriczk-amoklauf-lyrics> [07.09.2019].

<sup>28</sup> „Ein Psychologe redet auf mich ein, / dass das nichts bringt und ich soll doch vernünftig sein / Er weiß nicht, dass er mich damit provoziert, / ich habe doch selber mal Psychologie studiert / Sein Gequatsche regt mich noch mehr auf / Ich drücke ab und ich schieß ihm in den Bauch.“ Vgl. <http://www.songtexte.com/songtext/mono-fur-alle/amoklauf-53f3abe5.html> [07.09.2019].

<sup>29</sup> Bezeichnenderweise sang Peter Alexander die erste Version des populären Liedes im gleichnamigen Film von 1969, der die Bildungskritik der 1968er Bewegung in den eher konservativen Schlager-Mainstream einfließen ließ. Vgl.: <https://www.youtube.com/watch?v=ddJUFO32ZY> [07.09.2019]. Im Film wird der fröhliche Nihilismus des Liedtextes daher auch durch die eher banale Handlung aufgehoben. Erst das Abbrennen der Dorfschule ermöglicht der moderat unkonventionellen Hauptfigur Dr. Dr. Peter Bach (Peter Alexander) eine standesgemäße Karriere am Gymnasium. Die zweite Version, von der NDW-Gruppe „Extrabreit“, entfernt sich noch weiter aus dem pädagogischen Kontext in die Umgebung der Schule, wo der Protest ausschließlich von „kleinen Mädchen aus der Vorstadt“ vorangetrieben wird. Der Grund für das Abbrennen des Schulbaus erscheint gleichzeitig als sehr dürftig, nämlich: „Das ist neu!“ Die dritte Version des Dauerbrenners von 2014 liefert dagegen eine inhaltlich diffe-

volle Auseinandersetzung mit der Problematik findet nicht statt. Der vermutlich wichtigste Grund liegt wohl aktuell im schulischen Umgang mit einer latenten Bedrohung durch Amokläufer. Die Toleranz gegenüber einer auch nur potentiellen Gefahr ist in den letzten Jahren gesunken: Gekritzelt auf einem Zettel, eine aggressive Textnachricht, eine falsche Formulierung in einem Aufsatz können dazu führen, dass ein Kriseninterventionsteam, vielleicht sogar die Polizei aktiviert wird.<sup>30</sup> Unter diesen Umständen darf man annehmen, dass DichterInnen und Lehrpersonal in Deutschland eher davon absehen, mit einem derart brisanten Thema überhaupt umzugehen. Einerseits ist diese erhöhte Vorsicht angesichts der tatsächlich geschehenen tragischen Fälle mehr als verständlich. Andererseits kann übertriebene Sensibilisierung zu einer Tabuisierung des Themas führen. Besonders wenn Schüler befürchten müssen, durch Offenbarung psychischer Krisen, beispielsweise beim kreativen Schreiben oder auch nur bei einer Gedichtinterpretation, als potentielle Gewalttäter stigmatisiert zu werden.<sup>31</sup> Das frühzeitige Erkennen negativer Veränderungen bei einem jungen Menschen ist in dieser Konstellation noch schwerer geworden: Erkenntnisprozesse, die sich bei der gemeinsamen Interpretation eines Gedichtes entwickeln könnten, bleiben aus.

---

renziertere Darstellung negativer Symptome. Die Berliner Rap-Musiker Vincent Stein und Dag-Alexis Kopplin (SDP bzw. Stonedeafproductions) thematisieren Anonymität, Burnout, Frontalunterricht, die soziale Kluft zwischen Lehrern und Schülern, jugendlichen Größenwahn, berufliche Perspektivlosigkeit und Medialisierung des Alltags. Allerdings entziehen sich die grotesk-satirischen Darstellungen im Videoclip einem ernsthaften und konstruktiven Diskurs. Dieser aber würde die durchaus satirische Inszenierung – leider und letztendlich – wohl nur um ihren (scheinbar) ursprünglichen und handfesten Charme bringen. Über drei Millionen Aufrufe auf Youtube belegen, dass der Clip nicht nur auf eine starke Resonanz in der Gefühlswelt von Schülerinnen und Schülern trifft, sondern auch kommerziell erfolgreich sein dürfte. Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=MvTdSNyRLEE> [07.09.2019].

<sup>30</sup> Einen Einblick in den schwierigen Umgang mit schulischen Gefährdungslagen gibt eine Handreichung des Bildungsministeriums von Rheinland-Pfalz vom März 2018, die von einem Redaktionsteam des Kriseninterventionsteams des Schulpsychologischen Dienstes erstellt wurde. Zur Bedrohung durch Amokläufe vgl. Appel (2018: 28-33).

<sup>31</sup> Tatsächlich habe ich im Schuljahr 2013/14 an einer Gesamtschule in Hessen einen solchen Fall selbst erlebt. Nachdem eine Deutschlehrerin bei der Korrektur bedenkliche Inhalte im Aufsatz eines Schülers gefunden hatte, verständigte sie eine Sozialpädagogin und die Internatsleiterin, die sofort die Polizei alarmierte. In diesem fehlgesteuerten Prozess wurde zuvor weder der Schulleiter informiert noch der verdächtige Schüler selbst befragt. Der zuständige Polizeibeamte führte dann mehrere Gespräche mit dem Schüler und kam zu dem Schluss, dass die Gefahr eines Amoklaufes nicht gegeben sei. Der betroffene Schüler wurde von der Einleitung des Vorgangs natürlich überrascht, reagierte sehr verärgert und war danach in der Schulgemeinschaft nicht selten damit beschäftigt, gegen sein neues Image als ‚Amokläufer‘ zu argumentieren. Eine weitere, in diesem Kontext relevante Folge des Vorgangs war, dass sich die Schülerinnen und Schüler fortan weniger offen gegenüber dem Sozialpädagogischen Dienst äußerten, dessen Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter einen deutlichen Ansehensverlust zu kompensieren hatten.

*Das Schweigen brechen: Meena Kandasamys "Moon Gazers" (2010)*

Schweigen und Sprachlosigkeit sind auf ganz andere Weise auch Themen in der Dichtung der tamilischen Aktivistin und Schriftstellerin Meena Kandasamy. Dies offenbart sich besonders in ihrem Gedicht "Moon Gazers", in dem die Sprecherin zwei Phasen aus dem Leben der Autorin behandelt.<sup>32</sup> In der ersten Strophe sitzt sie im Alter von fünfzehn Jahren im Klassenzimmer und paukt auf ein Examen. Dort geht es um Bakhti-Dichtung, über den *Moon Gazer*, zoologisch: das Chukarhuhn (*alectoris chukar*), das den Vollmond betrachtet. Eine sinnvolle und kritische Frage der Sprecherin zum weiteren Sinn des Gedichts ("What does that bird do on new moon nights?") wird von der Lehrerin brüsk zurückgewiesen. Die Sprecherin setzt sich und schweigt beschämt. In der Biographie der Dichterin zeigte sich die Beschämung tatsächlich noch stärker. Meena Kandasamy konnte ihre Fragen – als Tamilin – nicht in akzentfreiem Hindi artikulieren, wie dies im Unterricht an der von ihr besuchten *Federal School* erwartet wurde.<sup>33</sup>

Das Gedicht umfasst darüber hinaus mehrere Dimensionen der Kritik: Gegen die Konditionierung von Schülerinnen zu gehorsamen Frauen (daher auch der Plural im Titel: "Moon Gazers"), gegen einen positivistisch-normativen Unterricht, in dem man Verse bespricht, deren vorgegebene Interpretation Erkenntnis verhindert; schließlich gegen die forcierte Ungleichheit der Beziehungen von Frau und Mann. Denn die folgenden beiden Strophen behandeln eine unglückliche Affäre der Autorin mit einem südindischen Politiker der Dalit Panthers.<sup>34</sup> Hier verschlimmert sich die Situation sogar: Zum Schweigen konditioniert, wagt es die Sprecherin nicht, die nie erklärten Abwesenheiten des Mannes zu hinterfragen. In der letzten Zeile vergleicht sich die Sprecherin mit dem verstummten Chand Chakor aus dem Bakhti-Gedicht, dem das Objekt seines Verlangens an Neumondnächten entwindet: "I become that moon-gazing bird on new moon nights, / I sing the saddest songs of all time, I never ask questions ...".

Erkenntnis wird hier – bei Berücksichtigung des kulturellen Kontextes Südiens – also durchaus dem Verstehen zugänglich präsentiert: Die Folgerung des Gegenteils, nämlich unbedingt Fragen zu stellen, wird als unausgesprochene Forderung impliziert; nachdem die Konditionierung indischer Frauen in Schule und vermeintlich progressiver Gesellschaft in sehr klarer Weise thematisiert wurde. Allerdings sollte auch hier der kulturelle Zusammenhang bedacht werden. Der Weg der Frauen in Indien zur Durchsetzung der Emanzipation ist noch im-

<sup>32</sup> Sicher stellt es ein Wagnis dar, Ereignisse aus der Biographie der Autorin in ihre Lyrik hineinzu projizieren. Meena Kandasamy bestätigte jedoch in einem Gespräch mit dem Verfasser dieses Artikels am 31. Januar 2018, dass ihre Biographie eine wesentliche Grundlage der Inhalte ihres (lyrischen) Schreibens bildet. Alle biographischen Informationen zur Interpretation des Gedichtes stammen aus dem o.a. Gespräch mit Meena Kandasamy.

<sup>33</sup> Ebd.

<sup>34</sup> Vgl. Eine nähere Beschreibung der Affäre findet sich in: Kandasamy (2017: 109-128).

mer lang und risikoreich. Dabei bringen wahrscheinlich nicht alle potentiellen LeserInnen die Fähigkeit mit, ein bekenntnishafte Gedicht – in der Fremdsprache Englisch – zu verstehen, sich damit einen Zugang zur Erkenntnis zu erschließen, wie dies von der Dichterin optimistisch formuliert wird: “My poetry speaks like my people, my poetry speaks for my people.”<sup>35</sup> Doch umgekehrt besteht auch hier die Gefahr, dass allzu direkt dargebotene Einsichten, gerade beim sensiblen Thema Schule, den Erkenntnisgewinn aus der Lektüre eines Gedichtes in ganz erheblicher Weise mindern.

Meena Kandasamy steht mit ihrer Kritik jedoch nicht alleine; indische Dichtung auf Englisch ist nicht nur die Domäne progressiver oder reaktionärer Patriarchen – das Spektrum reicht vom Grandseigneur Arvind Krishna Mehrotra bis zum rechtsextremistischen Unternehmer Pritish Nandy –, sondern eröffnet Frauen ein Diskursfeld, auf dem sie in ganz Indien und international Gehör finden. Das dichterische Vermächtnis von Kamala Surayya<sup>36</sup> wird heute nicht alleine von Meena Kandasamy fortgeschrieben. Dichterinnen unterschiedlicher Muttersprachen, wie Meena Alexander, Tishani Doshi oder Sujata Bhatt, beteiligen<sup>37</sup> sich unmissverständlich am gesellschaftlichen Diskurs auf Englisch, der in jüngster Zeit durch die umstrittenen Millionenaufgaben von Instapoets wie Rupi Kaur<sup>38</sup> eine enorme Dynamik in der Breite erfahren hat. Ob diese Breitendynamik – mit oder ohne Bezug zum Thema Schule – allerdings in jedem Falle die Erkenntnisfähigkeit fördert, darf bezweifelt werden, wie dies auch von Rebecca Watts in PN Review dargelegt wurde:

---

<sup>35</sup> Vgl. Duarte (2010).

<sup>36</sup> Kamala Surayya (1934-2009) zählt zu den bekanntesten Dichterinnen Indiens. Ihre Gedichte schrieb sie auf Malayalam und Englisch; thematisch setzte sich Surayya für eine Emanzipation der Frau ein, und wurde darin bereits von ihrer Mutter, der Dichterin Balamani Amma (1909-2004), bestärkt. Für Meena Kandasamy schrieb sie noch das Vorwort zu ihrem ersten Gedichtband “Touch” (2006).

<sup>37</sup> Meena Alexander verstarb am 21. November 2018 in New York. Da die Dichterin über ihre Lyrik weiterhin in den gesellschaftlichen Diskursen vertreten bleibt, wurde die Aussage im Präsens belassen. Erinnerung sei in diesem Kontext nur an Meena Alexanders formidables Gedicht “from Raw Meditations on Money, 1. She Speaks: A School Teacher from South India” (2008), das den – tatsächlich geschehenen – Suizid von drei Töchtern thematisiert, die ihrem Vater die obligatorischen Mitgiftzahlungen ersparen wollten.

<sup>38</sup> Die kanadisch-indische Dichterin Rupi Kaur veröffentlichte im Selbstverlag einfache Gedichte über ihr nicht immer einfaches Leben als junge Frau mit Migrationshintergrund in Kanada. Bekannt wurde Kaur vor allem durch ein Foto, das sie im Bett liegend zeigt, in von Menstruationsblut befleckter Kleidung. Auch aufgrund dieser Haltung erzielten ihre Gedichte seit 2014 eine Millionenaufgabe, werden aber wegen ihrer formalen und inhaltlichen Anspruchslosigkeit kritisiert, wie in Watts (2018). Watts bezeichnet die Dichtung der Instapoets als “artless”. Vgl. auch Alison Flood / Sian Cain (2018).

What good is a flourishing poetry market, if what we read in poetry books renders us more confused, less appreciative of nuance, less able to engage with ideas, more indignant about the things that annoy us, and more resentful of others who appear to be different from us?<sup>39</sup>

*Vom Wunder der Erinnerung: Gillian Clarkes "Miracle on St David's Day" (1985)*

Eine Vermittlung von Lyrik, die erst nach längerer Zeit Wirkung zeitigt, thematisiert die walisische Dichterin Gillian Clarke in "Miracle on St David's Day" (1985). Dewi Sant (Sankt David) ist der walisische Nationalheilige, sein Feiertag der 1. März. Anlässlich dieses Ereignisses war Gillian Clarke, laut eigener Aussage, in den Siebziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts eingeladen, den Patienten einer Nervenheilanstalt in der Nähe von Swansea Gedichte von William Wordsworth vorzutragen.<sup>40</sup> Clarke schreibt in "Miracle": "I am reading poetry to the insane". Die Umstände der Lesung aber verdichtet sie gleich zu Beginn sehr einfühlsam; nicht nur die Umgebung der Heilanstalt, auch das Wetter und die Natur: "An afternoon, yellow and open-mouthed / with daffodils". Die Narzisse ("daffodil") übernimmt dabei eine metaphorische Funktion, blüht sie doch in Wales als *National Flower*, die das Land symbolisiert.

Damit wird deutlich, dass im Gedicht eben nicht nur ein persönliches Erlebnis verarbeitet wird; obwohl Gillian Clarke genau dies wiederholt in ihrer Interpretation des Gedichtes erklärte. Es geht um mehr: um "touchstones"<sup>41</sup> auf dem Weg der Erinnerung, um die Identität eines Menschen, vielleicht sogar die eines ganzen Landes. Am Ende der dritten Strophe wird ein großer Mann in den Raum geführt. "He has never spoken" heißt es im Gedicht; Clarke selbst bezeichnete den Mann später als "elected mute ... suffering from long-term depression".<sup>42</sup> Rhythmisch schaukelnd lauscht er der Lesung, bis er sich bei Wordsworths "Daffodils" (1807)<sup>43</sup> erhebt und das Gedicht weiter rezitiert: "He is hoarse but word-perfect." Vor vierzig Jahren hatte er in einer Volksschule in den Valleys

<sup>39</sup> Watts (2018).

<sup>40</sup> Auf ihrer Webseite schrieb Clarke unter den Titel des Gedichtes: "All you need to know about this poem is that it is a true story. It happened in the '70s, and it took me years to find a way to write the poem." Vgl. <http://www.gillianclarke.co.uk/gc2017/miracle-on-st-davids-day/> [07.09.2019]. Den genauen Kontext liefert die Dichterin dann in einem Interview, geht jedoch nicht über eine Beschreibung der äußeren Tatsachen hinaus: <http://www.gillianclarke.co.uk/gc2017/notes-about-miracle-on-st-davids-day/> [07.09.2019].

<sup>41</sup> Fiona Sampson bezeichnet Gillian Clarke als "touchstone lyricist": eine Dichterin, die "touchstones", also vertraute Bilder, in ihre Gedichte setzt. Vgl. Sampson (2012: 78).

<sup>42</sup> Vgl. <http://www.gillianclarke.co.uk/gc2017/notes-about-miracle-on-st-davids-day/> [07.09.2019].

<sup>43</sup> Verwendet wird hier, mit Bezug auf das wichtigste Symbol in Clarkes "Miracle", der umgangssprachliche Titel; tatsächlich wird der Titel von Wordsworths Gedicht aus der ersten Zeile abgeleitet: "I Wandered Lonely as a Cloud".

gelernt, das Gedicht im Wechsel mit seinen Mitschülern aufzusagen. “Since the dumbness of misery fell / he has remembered there was a music / of speech and that once he had something to say.” Nachdem er geendet hat, in der Stille vor dem Applaus, singt eine Drossel und die Sonne lässt die Narzissen erflammen.

“Miracle on St David’s Day” wurde 1985 veröffentlicht,<sup>44</sup> kaum ein Jahr nachdem das Selbstbewusstsein eines Großteiles der Bevölkerung von Südwales existentiell erschüttert wurde: Durch das Scheitern eines erbitterten Streiks gegen großflächige Zechenschließungen, die von der Thatcher-Regierung minutiös geplant und unerbittlich durchgeführt wurden.<sup>45</sup> Die Valleys, also jene Region, in der der Protagonist die Schule besucht hatte, traf es dabei am schwersten. Die über Generationen gewachsene Kultur der Bergarbeiter – mit ihren Männerchören,<sup>46</sup> ihren Chapels<sup>47</sup> und ihren Rugbymannschaften,<sup>48</sup> mit ihrem Berufsstolz und ihrer kämpferischen Solidarität<sup>49</sup> – wurde zerstört. So berichtete die Autorin später, dass es sich bei dem in Depression verstummten Mann nicht, wie im Gedicht, um einen “labouring man”, also einen Hilfsarbeiter, gehandelt hätte. Tatsächlich, so Clarke, sei es ein Miner, also ein Bergmann gewesen.<sup>50</sup> Wäre aber die Hauptper-

---

<sup>44</sup> Clarke (1985).

<sup>45</sup> Durch das Ablaufen der Sperrfrist von 30 Jahren ist inzwischen auch das für den Miners’ Strike relevante Material in den National Archives zugänglich: <https://archiveshub.jisc.ac.uk/features/mar04.shtml> [07.09.2019]. Dabei stellte es sich heraus, dass die Thatcher-Regierung, anders als von ihr behauptet, bereits zu Beginn des Konfliktes das Ziel verfolgte, einen Großteil der Zechen zu schließen.

<sup>46</sup> Eine faire und doch empathische Beschreibung des wohl berühmtesten walisischen Männerchors, des Treorchy Male Choirs, gibt Caroline Crampton (2017). Bezeichnenderweise wird der 93jährige Sänger Norman Martin darin folgendermaßen zitiert: “Music had always been in the Valleys, so when the choir started again after the war, that was the only place to go.”

<sup>47</sup> Zur Einführung in die Geschichte der Chapels und der mit ihnen verbundenen Strömungen des Nonkonformismus: <http://www.welshchapels.org/> [07.09.2019].

<sup>48</sup> Natürlich hat fast jede Kleinstadt, jedes Dorf in Südwales eine eigene Rugbymannschaft; die Erinnerung an herausragende Spiele, wie z.B. den Sieg (9–3) Llanellis über die All Blacks am 31. Oktober 1972, symbolisiert aber in besonderem Maße die Identifikation der Menschen mit dem Rugby; selbst wenn die (ehemalige) Stahlarbeiterstadt Llanelli geographisch nur noch bedingt zu den Valleys gerechnet werden darf. Vgl. dazu die nicht unpoetische Dokumentation von Dylan Richards, “We beat the All Blacks” (2012).

<sup>49</sup> Eine mehrschichtige Einführung in die Geschichte des Bergarbeiterstreiks von 1984 in Wales gibt Matthew Warchus’ Film “Pride” (2014), der einerseits die Unterstützung der Bergarbeiter durch Schwule und Lesben aus London nachvollzieht, andererseits das Leben in den Valleys zur damaligen Zeit in relativ authentischer Weise wiedergibt. Zum Trailer: <https://www.youtube.com/watch?v=khbz4ncVY9o> [07.09.2019].

<sup>50</sup> Gillian Clarke im Interview mit Barry Wood, 24. August 2005: <http://www.sheerpoetry.co.uk/advanced/interviews/gillian-clarke-interview> [29.03.2018]. Clarke erinnert sogar den Vornamen des Mannes: “He was probably about fifty-five. But he’d been mentally ill for years with depression. His name was Arthur, I think. They’d said: don’t talk to him because he can’t speak!” Leider war die Webseite ([www.sheerpoetry.co.uk](http://www.sheerpoetry.co.uk)), auf der sich das Interview befunden hatte, im September 2019 deaktiviert.

son des Gedichts ein Bergmann, hätte dies – im Jahr 1985 – eine sehr offene, geradezu nackte politische Positionierung bedeutet, die sogar zu falschen Folgerungen eingeladen hätte. Denn der an seiner Depression laborierende Patient der 1970er Jahre konnte natürlich nicht durch die Folgen des Streiks von 1984 traumatisiert worden sein. Die eigentliche, politisch-historische Positionierung des Gedichtes bleibt also im Verborgenen, kann nur durch Freilegung des tieferen kulturellen Kontextes, der literaturgeschichtlichen Zusammenhänge seiner Entstehung erkannt werden; ein Prozess, der wiederum die Erkenntnisfähigkeit befördert.

In der Anthologie “Ten Anglo-Welsh Poets” von 1974<sup>51</sup> ist Gillian Clarke vertreten,<sup>52</sup> ebenso Harri Webb; der nicht nur mit Clarke bekannt war, sondern sich einen Namen vor allem als Politiker der Plaid Cymru gemacht hatte,<sup>53</sup> einer pazifistisch, sozial und ökologisch orientierten walisischen Nationalistenpartei. Das erste Gedicht in seinem Kapitel befasst sich mit dem 200. Geburtstag von William Wordsworth, am 7. April 1970.<sup>54</sup> Dabei versiert Webb seinen Abscheu gegenüber der Verzweckung von Wordsworths Dichtung. Tourismusindustrie, Schulen und Hochschulen hätten dessen Lyrik mit Publikationen verschüttet, den Dichter selbst ermordet: “Valuable asset / To the tourist industry, indispensable / Ingredient in Education, conditioning / Town kids to think that poetry / Is all about clouds, cuckoos / And bloody daffodils.” Es ist anzunehmen, dass Gillian Clarks “Miracle” sich – wenigstens indirekt – auf Webbs poetische Klage bezieht,<sup>55</sup> damit zu einem lyrischen Befreiungsschlag wurde, der dem wichtigsten *Lake Poet* seine verlorene Würde zurückgeben soll. Denn es wird nicht nur die inhaltliche Bedeutung seiner Dichtung durch eine Übertragung zum Leben erweckt, sondern auch gezeigt, wie Worte in der Seele überwintern und durch die Musik des Sprechens wieder zum Blühen gebracht werden; wie die “music of speech” gleichzeitig das Wunder der Erinnerung vollbringt, an eine wiedergefundene Sprache.

---

<sup>51</sup> Adams (1974).

<sup>52</sup> Ebd., 110-121.

<sup>53</sup> Obwohl Webb in Swansea (1920) geboren wurde und auf Gower (1995) beerdigt ist, verbrachte er einen größeren Teil seines Berufslebens als Bibliothekar in den Rhondda Valleys, wo er die Politik der Plaid Cymru aktiv vertrat.

<sup>54</sup> Harri Webb, “Bi-centenary”. In: Adams (1974: 50).

<sup>55</sup> Im Nachlass von Harri Webb in der National Library of Wales in Aberystwyth befinden sich in Container F8/1 auch Nachweise eines Schriftverkehrs mit Gillian Clarke, namentlich ein Brief vom 17. September 1975. Es ist anzunehmen, dass Clarke Webbs Dichtung nicht nur kannte, sondern dass es auch einen Austausch darüber gab. Vgl. <https://archives.library.wales/downloads/harri-webb-papers-2.pdf> [07.09.2019].

In File 1/33 findet man dort im Vorlass von Gillian Clarke auch Material, mit dem die Dichterin bereits 1979 für die Gründung eines Parlaments für Wales geworben hatte. Auch Harri Webb unterzeichnete ihren Aufruf (“Writers of Wales for the Assembly”) zur Volksabstimmung am St. David’s Day, dem 1. März 1979. Vgl. <https://archives.library.wales/index.php/writers-of-wales-for-assembly> [07.09.2019].

Diese einst verlorene Sprache könnte ebenso das Walisische sein. Denn das Wunder begibt sich schließlich am Tage des Dewi Sant, unter dessen Banner sich nach der Prophezeiung des “Armes Prydein” (930) die keltischen Völker sammeln, um die Angelsachsen aus Britannien zu treiben.<sup>56</sup> Dort wird auch der Barde Myrddin Wyllt (Merlin der Wilde) aus Carmarthen erwähnt, der nach der Niederlage in der Schlacht von Arfderydd (573) in geistige Umnachtung gefallen war. Vielleicht führt es zu weit: Aber der tumbe Hilfsarbeiter, dessen umnachtete Kraft die Pflegerinnen in Alarmbereitschaft versetzt, vor der sich die Sprecherin anfangs sogar fürchtet, weckt den Respekt der anderen. Nicht weil er gewalttätig wäre, sondern weil sich seine Energie aus tieferen Quellen speist, die vielleicht in der keltischen Geschichte liegen, deren Grund aber nicht auszuloten ist. Jedenfalls nicht von den Menschen an der Oberfläche eines Märznachmittages.

Selbstverständlich wurde “Miracle” als Gedicht, das einen derartigen Erkenntnisprozess zulässt, zum Prüfungsschwerpunkt für den Mittelschulabschluss von England und Wales erkoren; und die Dichterin selbst gibt dabei auf ihrer Webseite (und anderen Plattformen im Internet) verbindliche Interpretationshilfen. Gemeinsam mit den vielleicht bekanntesten Dichterinnen und Dichtern Großbritanniens – Simon Armitage, Carol Ann Duffy oder John Agard – tourt sie auch im Schuljahr 2019/20 vor den landesweiten Prüfungen zum Mittelschulabschluss durch England, um in großen Konzerthallen vor Dutzenden von Schulklassen gemeinsam die eigenen Gedichte vorzutragen und danach Fragen aus dem Publikum zu beantworten.<sup>57</sup> Berechtigt wäre auf künstlerischer – und damit auch auf wissenschaftlicher – Ebene umgekehrt die Frage, ob die Gefahr einer möglichen, definierenden Festlegung der Antworten den Erkenntnisprozess nicht auf gravierende Weise beeinträchtigen könnte?

Denn der Kanon ist seit Jahren vorgegeben, erfährt stets nur partielle Änderungen und wird von den beteiligten Dichterinnen und Dichtern auf öffentlichen Veranstaltungen vor den Prüfungen interpretiert. Andererseits erfahren junge Menschen damit Lyrik als etwas noch immer Lebendiges, nehmen Dichter als zugängliche Menschen wahr, nicht als unerreichbare Genies, die sich noch auf dem Papier der Begegnung entziehen. Da in den angelsächsischen Bildungssystemen auch das eigene künstlerische Schaffen angeregt wird, beispielsweise beim Creative Writing,<sup>58</sup> stellen die Auftritte der Dichterinnen und Dichter folglich nur eine ergänzende Facette im Umgang mit Lyrik dar.

---

<sup>56</sup> Zum Text des Armes Prydein (930/40).

<sup>57</sup> Vgl. <http://poetrylive.net> [08.09.2019]. Im Schuljahr 2019/20 führt eine Tour von zehn Veranstaltungen durch neun englische Städte. Der Eintritt liegt dabei jedoch bei 17,50 GBP – umgerechnet fast 20,00 Euro. Es ist damit fraglich, ob dieses – für die Veranstalter recht lukrative – Angebot auch in der Breite der englischen Bildungslandschaft wahrgenommen werden kann.

<sup>58</sup> Vgl. dazu das Ranking der englischen und walisischen Universitäten im Fach Creative Writing: [https://www.thecompleteuniversityguide.co.uk/league-tables/rankings?s=Creative Writing](https://www.thecompleteuniversityguide.co.uk/league-tables/rankings?s=Creative%20Writing) [07.09.2019].

*Auf der Suche nach Erkenntnis im gesellschaftlichen Diskursraum: Claudia Rankines "Citizen" (2014)*

Claudia Rankines "Citizen. An American Lyric" (2014), eine Mischung aus Prosa-lyrik und Bildender Kunst, behandelt die Techniken und Symptome der Rassen-diskriminierung in den Vereinigten Staaten. Das Buch erzielte innerhalb von drei Jahren eine Auflage von etwa 180.000 verkauften Exemplaren. Viele davon werden an Schulen und Universitäten in der Lehre verwendet, weshalb man davon ausgehen kann, dass die Zahl der Leserinnen und Leser noch höher liegen dürfte.

Zum Vergleich: Ulrich Greiner schätzte die durchschnittliche Auflage eines verlagsfinanzierten Lyrikbandes in Deutschland auf 1.000 bis 2.000 Exemplare.<sup>59</sup> Daneben lohnt es sich, einen kurzen Blick auf die mediale Rezeption deutschsprachiger Gegenwartslyrik zu werfen: Lesungen von Monika Rinck wurden etwa 1.500 Mal auf YouTube aufgerufen, in einem Zeitraum von wenigstens drei Jahren.<sup>60</sup> Durs Grünbein, einer der bekanntesten deutschsprachigen Gegenwartsdichter, erzielte in der medial stark hervorgehobenen, aktuellen Debatte über Meinungsfreiheit mit Uwe Tellkamp am 7. März 2018 im Dresdner Kulturpalast innerhalb einer Woche immerhin 25.402 Aufrufe; wobei es dort weniger um Literatur, dafür mehr um einen weitgehend lyrikfreien Diskurs zur Meinungsfreiheit und zur bundesdeutschen Innenpolitik ging.<sup>61</sup>

Eine Tendenz aber ist abzulesen: Je tiefer sich Dichter in den gesellschaftlichen Diskursraum begeben, desto stärker werden sie gehört. Desto stärker, so würde man wenigstens vermuten, werden auch ihre Gedichte wahrgenommen, müsste die Lyrik als Ganzes profitieren. Wichtig ist jedoch nicht nur, wie bereits angesprochen, die Qualität der Dichtung. Auch ihr damit verbundenes Erkenntnispotential und ihre bildungspolitische Relevanz können dabei von Belang sein.

Claudia Rankine erreicht diese Relevanz, indem sie aktuelle Phänomene von Diskriminierung künstlerisch darstellt, ohne die Betroffenen auf eine Opferrolle festzulegen und die Täter in offensichtlicher Weise anzuprangern. Diese Art der Darstellung lädt zu Diskussionen ein, vielleicht sogar zu weiteren Recherchen, die es erlauben, tiefer liegende Strukturen der Diskriminierung selbst freizulegen. Charakteristisch ist das Kapitel zum Fall der Jena Six, sechs jugendlichen Afro-Amerikanern, die angeklagt wurden, nach einer Prügelei in ihrer *High School* in Jena, Louisiana, einen Mordversuch an einem weißen Mitschüler be-

<sup>59</sup> Greiner (2004).

<sup>60</sup> Monika Rincks Lesung am Institut Pierre Werner in Luxemburg, veröffentlicht am 22.05.2014, hatte am 15. März 2018 1.564 Aufrufe erzielt: [https://www.youtube.com/watch?v=QzpR\\_7j5FCU](https://www.youtube.com/watch?v=QzpR_7j5FCU) [15.03.2018]. Andere Videos von Rincks Lesungen lagen teilweise noch deutlich unter diesen Zahlen.

<sup>61</sup> Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=4X4ArZAcmbg> [14.03.2018]. Das Video war am 08.09.2019 nicht mehr frei aufrufbar. Eine am 21.04.2018 auf Youtube veröffentlichte, fast identische Version erreichte bis 08.09.2019 immerhin noch 4.325 Aufrufe.

gangen zu haben. Die Sprecherin liefert dem Leser diese Informationen aber nicht, sondern versucht nur, die Ereignisse verdichtet darzustellen, sich auch in einzelne Beteiligte hineinzusetzen. Es bleibt dem Leser sogar überlassen, die innere Struktur des Textes zu gliedern, sich damit also einen größeren Teil des Erstverständnisses selbst zu erarbeiten.

At the high school party the boy turned to the boys as boys do walking into a fist punching through the blackness as glass shattered light knocked conscious blunt breathing bruising the refusing boy surrounded by blows taking custody of his body bodying forth against a boyhood defining it by fighting through this body propelled forward and back bearing until the beer bottle shattered hardness bruising the refusal leveled without give.<sup>62</sup>

Ausgehend vom Text kann eine weitergehende Internet-Recherche zum Schicksal der Jena Six den Erkenntnisprozess unterstützen. Einerseits werden die Auswirkungen einer noch immer rassistischen Gesellschaft offen gelegt.<sup>63</sup> Andererseits erfährt die recherchierende Leserschaft auch, dass einer der Beteiligten, Theo Shaw, gerade durch die ungerechtfertigte Anklage zu einer biographisch wichtigen Erkenntnis gebracht wurde: "I really didn't have a plan. I lived in a poor community. That experience kind of changed my whole path. It awakened a desire within me to attend law school."<sup>64</sup>

Damit schafft Rankine im besten Falle sogar eine Verbindung von zwei Erkenntnisprozessen. Durch die Recherche- und Interpretationsarbeit regen die Leserinnen und Leser den eigenen Erkenntnisprozess an; gleichzeitig stoßen sie dabei auf Erkenntnisse der Protagonisten, die ihnen innerhalb des eigenen Erkenntnisprozesses helfen könnten, eine andere Facette, vielleicht sogar eine weitere Dimension von Erkenntnis zu finden.

---

<sup>62</sup> Rankine (2017: 100).

<sup>63</sup> Der spektakuläre Fall der Jena Six ist gut dokumentiert; sechs schwarze Jugendliche reagierten dabei gewaltsam auf rassistische Strukturen und fortgesetzte Provokationen eines Teils der weißen Mehrheit an ihrer Schule, indem sie einen weißen Mitschüler verprügelten, der deswegen später - ambulant - im Krankenhaus behandelt wurde. Die wirklich außergewöhnliche Komponente bestand darin, dass die schwarzen Jugendlichen verhaftet, wegen versuchten Mordes angeklagt und von einer ausschließlich weißen Jury zu hohen Haftstrafen verurteilt werden sollten. Erst nach Protesten der Bürgerrechtsbewegung und einer Berichterstattung durch Chicago Tribune, BBC und CNN wurde eine breitere Öffentlichkeit auf den Fall aufmerksam gemacht.

<sup>64</sup> Zitiert aus einer Meldung des Southern Poverty Law Centers, bei dem Theo Shaw als Sozialarbeiter ausgeholfen hatte. Dort war er an der Rechtsberatung für schwarze Untersuchungshäftlinge beteiligt: <https://www.splcenter.org/news/2012/12/17/'jena-six'-teen-now-splc-community-advocate> [07.09.2019] 2015 erhielt Shaw ein Vollstipendium der University of Washington in Seattle, um ein Jurastudium aufzunehmen. Als Shaw das Stipendium erhielt, sagte er: "For a school to believe in you so much that they would just cover everything? ... I'm profoundly grateful." Neben Widerständen und einem starken Willen kann eine entsprechende Förderung natürlich hilfreich sein. Vgl. [http://www.nola.com/crime/index.ssf/2015/04/jena\\_6\\_law\\_school.html](http://www.nola.com/crime/index.ssf/2015/04/jena_6_law_school.html) [07.09.2019].

*Dichtung als Sublimierung: Thabo Jijanas "Failing Maths and my other Crimes" (2015)*

Behandelt Claudia Rankine noch die Unsichtbarkeit der Afro-Amerikaner in der amerikanischen Gesellschaft, stellt sich damit also in eine entwickelte literarische Tradition,<sup>65</sup> so geht Thabo Jijana einen Schritt weiter. Zwar knüpft er bewusst an Entwicklungslinien der südafrikanischen Dichtung vor dem offiziellen Ende der Apartheid (1994) an, setzt aber andere politische und literarische Akzente in einem – mehr oder weniger – veränderten Land. Thabo Jijanas "Failing Maths and my other Crimes" (2015) behandelt den Mord am Vater des Autors und benutzt schulische Kontexte dabei als persönlich stabilisierenden Hintergrund. Der gleichnamige Band gewann 2016 den bedeutendsten Lyrikpreis Südafrikas.<sup>66</sup> "Failing Maths" folgte auf eine investigative Recherche Jijanas, der versuchte, Antworten auf den Mord an seinem Vater durch die Mitglieder einer Taximafia zu finden: "Nobody's Business" (2014) heißt der bezeichnende Titel seiner Reportage.<sup>67</sup>

Die postkoloniale Situation hat sich dabei verschoben: Zwar bestehen viele der kolonialen<sup>68</sup> Strukturen nach wie vor, die Eigentumsverhältnisse haben sich nicht wesentlich verändert. Von Diskriminierung sind nun jedoch Migranten aus Zimbabwe, Mozambique oder dem Kongo betroffen, was sich auch in Jijanas Lyrik spiegelt.<sup>69</sup> Doch der Sprecher in "Failing Maths" ist kein sprachloser Subalterner mehr, sondern ein Ermittler, der Fragen stellt, auf die er keine befriedigenden Antworten erhält. Die Schule befähigt ihn dazu, allerdings eher in einer Funktion als Denkraum, Ort für eigene Lektüre, Reflexion, Entwicklung der Erkenntnisfähigkeit. Den passenden Lehrer sucht sich der Sprecher in "Failing Maths" selbst und findet ihn in seinen Werken: Es'kia Mphahlele (1919-2008), Gegen-Chronist des Apartheid Regimes, Gründer der modernen schwarzafrikanischen Literatur in Südafrika: "There was the gladness in the author's words / as though my heart / was the object of their aim". In einem Prozess, bei dem die

<sup>65</sup> Vgl. beispielsweise Ralph Ellisons "Invisible Man" (1952).

<sup>66</sup> Zur Verleihung des Ingrid-Jonker-Preises an Thabo Jijana: <http://bookslive.co.za/blog/2016/05/06/thabo-jijana-wins-the-2016-ingrid-jonker-prize-for-failing-maths-and-my-other-crimes/> [08.09.2019].

<sup>67</sup> Jijana (2014).

<sup>68</sup> Der Gebrauch des Begriffes „kolonial“ scheint im Falle Südafrikas unrichtig zu sein; denn das Koloniale impliziert stets einen Bezug zu einem Land oder Reich, das andere Gebiete beherrscht. Diese Konstellation war in Südafrika, spätestens seit dem Burenkrieg, zwar nicht mehr eindeutig gegeben. Dennoch bestand innerhalb des Staates ein deutliches Machtungleichgewicht zugunsten einer Minderheit, das in der Wirkung sehr starke koloniale Züge aufwies.

<sup>69</sup> Beispielsweise in seinem Gedicht "The thing about Mugabe". Dort gehen simbabwische Verkäufer gefälschter Ledertaschen, "a prophesy disbelieved", durch den Wohnort des Dichters, das Township Motherwell bei Port Elizabeth. Vgl. Jijana (2015: 38f.).

äußere Anleitung an Bedeutung verliert, lernt der Sprecher seine vorerst wichtigste Aufgabe, den gewaltsamen Verlust des Vaters, lesend und schreibend zu bewältigen: “There came the moment I stepped out and into the sunlight / and knew it in my heart what it was / that I wanted: / to be comfortable in the knowledge of my pain / at my father’s passing / and to trust in the tomorrow and its promise / of the antidote.”

Die Ermöglichung dieses selbstbestimmten Erkenntnisprozesses aber bedurfte mit Mphahlele eines Vordenkers, der das geistige Fundament gelegt hatte, um darauf literarische Räume zu bauen, in denen sich Menschen auch lyrisch existentiell artikulieren können. Der Prozess der Einsicht vollzieht sich dabei auf mehreren Stufen, die im Gedicht lediglich angedeutet sind. Der Sprecher verfasst “an epistle in free verse”, legt Rechenschaft ab, “the sum of my rap sheet”, vor seinem jüngeren Selbst. Die Rechenschaft aber wird zum Rückblick, das Nichtbestehen der Mathematikprüfungen “and my other crimes” scheinen keinen echten Läuterungs- und Erkenntnisprozess zu erfordern.

Vor dem Hintergrund der Biographie des Dichters, die sich auch im Gedicht, in den Gedanken des Sprechers wiederfindet, könnte ein solcher Läuterungsprozess sogar als obsolet bezeichnet werden. Aufgeworfen wird vielmehr die Frage, wie sich der Sprecher zu den angedeuteten Eingriffen in sein Leben, seine Biographie verhalten hat. Der Schock durch die Nachricht von der Ermordung des Vaters, die darauffolgende, plötzliche Orientierungslosigkeit lassen ihn nicht in eine nihilistische Abwehrhaltung rutschen oder einen hasserfüllten Rachefeldzug beginnen. Stattdessen findet er Orientierung in der Literatur: “Literature is a compass; / it helped me find myself that afternoon / on Govan Mbeki Avenue, / stuffed as I was in a woolen jersey and slacks.”

Den Dichter Jijana führte der Erkenntnisprozess folglich über drei Stufen: von der suchenden, dann gezielten Lektüre als potentieller Grundlage des eigenen Schreibens zum Verfassen einer investigativen Reportage als Klärungsvorgang; und schließlich zur Sublimierung des Erfahrenen in der künstlerischen Verarbeitung, im Gedicht. Das scheinbar allzu kurze Fazit am Ende des Gedichtes, der Brief des Sprechers an sein jüngeres Selbst kann daher nur unter Bezugnahme auf das biographische und kulturelle Umfeld des Dichters verstanden werden, als Essenz eines – in Andeutung – von Instabilität betroffenen Erkenntnisprozesses: “Nothing is worth fighting for anymore / but love and joy in your heart. ‘Just a note / to say hello,’ is how my letter goes, / finally, ‘and to say welcome / to this new summer. / That is all.’”

*Lyrik als gesellschaftliches Integrationsmodell: Edwin Thumboos “Victoria at Siglap”*

Die Aufgabe, eine eigene, integrative Literatur für den multikulturellen Stadtstaat Singapur zu schaffen, hatte sich der Dichter Edwin Thumboo (\*1933) bereits

kurz nach dessen Gründung (1965) zugewiesen. Thumboo hatte die Geburtswehen des jungen Staates begleitet, in dem Menschen unterschiedlichster Herkunft und Muttersprache leben. Er selbst wuchs mit zwei Sprachen auf, Englisch und Teochew. Sein Vater war Tamile, die Mutter Chinesin. Noch auf der Schule, der auch sein hier behandeltes Gedicht “Victoria at Siglap”<sup>70</sup> gewidmet ist, schrieb er die ersten englischsprachigen Gedichte, unter dem Einfluss seines britischen Lehrers Shamus Frazer.<sup>71</sup> Orientiert am Vorbild von William Butler Yeats und der Etablierung einer irischen Nationalliteratur,<sup>72</sup> arbeitete er über Jahrzehnte – bis in die Gegenwart hinein<sup>73</sup> – an der Schaffung einer Nationalliteratur für Singapur; nicht nur als Dichter, sondern auch – mit hunderten von literaturtheoretischen und -geschichtlichen Beiträgen – als Professor für englischsprachige Literatur an der Nationaluniversität von Singapur.<sup>74</sup> Bereits die Anfangszeilen von “Victoria” stellen mit einem indirekten Zitat aus “Easter 1916” eine Hommage an Yeats dar, rutschen aber rasch in die scheinbare Routine der Schulwege, und in das Ethos des Schulmottos “Nil Sine Labore”, dass man es ohne harte Arbeit zu nichts bringe: “I have seen you at the break of day, / Trooping into the early sun, looking eager / While digesting Nil Sine Labore. Like we did ...”

Zugänglich und affirmativ erscheint “Victoria at Siglap” damit, vor allem was den Status quo Singapurs und seines Bildungssystems betrifft. Obwohl “Victoria” als Gelegenheitsdichtung in genau diesem Sinne wirkt, lässt Thumboo dem Leser dennoch die Möglichkeit, selbst zu entscheiden, ob die Transition der Bildungslandschaft Singapurs, von postkolonialem Protest zu kompetitiver Digitalisierung tatsächlich als ausschließlich positiv betrachtet werden muss. Über die Schulzeit der 1950er und 1960er Jahre, die Regierenden und Revolutionäre dieser Dekaden urteilt der Sprecher sogar recht harsch. Wer damit gemeint sein könnte, lässt er offen: “Ours were troubled by krruumps of war, / Insurrection, change of rulers who brokered peace / To feed their ambition, appetite; alleged destiny.” Den Bildungswandel selbst beschreibt der Sprecher danach in wenigen Zeilen: “For the world is now a keyboard, linked to competition. / We compute, manage. The way ahead is to be ahead.”<sup>75</sup> Der Kontrast zwischen den Erinnerungen des Sprechers (“Bookish memories”) und einer schulischen Zukunft ohne Papier, dafür mit einem “screen boosted by micro-chips” wird dabei nicht genauer elaboriert. Dem Leser bleibt es überlassen, ob die “bookish memories”

<sup>70</sup> Dabei handelt es sich um die Victoria School am Siglap Link in Singapur: <http://victoria.moe.edu.sg/> [07.09.2019].

<sup>71</sup> Vgl. Narayanan (2012).

<sup>72</sup> Ebd.

<sup>73</sup> Im vergangenen Jahr veröffentlichte Thumboo seinen neuesten Gedichtband, “A Gathering of Themes”. Vgl. Thumboo (2018).

<sup>74</sup> Eine Einführung in Thumboos Arbeitsgebiet gibt sein eigener Aufsatz: Thumboo (2003).

<sup>75</sup> Das Gedicht stammt von der Webseite der Schule: <http://victoria.moe.edu.sg/our-victoria/school-symbols/song-poems/> [07.09.2019].

eher das nostalgisch tingierte Gefühl eines Verlustes oder doch eine in der Gegenwart überflüssig gewordene Erinnerung implizieren. Der Sprecher, als geschätzter Gast seiner alten Schule, enthält sich des negativen Urteils, und anerkennt, dass die Zukunft auch von der jüngsten Generation geprägt sein wird: "... when you move, you take us all with you".

Die affirmative Haltung des Sprechers stellt in Frage, ob er selbst einen kritischen Erkenntnisprozess vollzieht. Der Dichter aber hat einen indirekten Zweifel an der dargestellten Technologiegläubigkeit ermöglicht. Sein Sprecher übergeht diesen Moment, der zu schwach ist, um einen Erkenntnisprozess anzustoßen und abzuschließen; womit "Victoria" der planen Dimension der Gelegenheitsdichtung verhaftet bleibt.

### *Zusammenfassung*

Der von der Lyrik selbst ausgehende Erkenntnisprozess darf – bezogen auf den Rezipienten – keineswegs als gesichert gelten; selbst bei Gedichten, denen man ein gesellschaftsveränderndes Potential zuschreiben möchte. Im Falle von Carol Ann Duffys "Education for Leisure" war die Ambiguität wohl zu voraussetzungs-voll. Das Gedicht wurde durch eine vereinfachte, allzu wörtliche Lesart aus dem Zentrum der gesellschaftlichen Aufmerksamkeit, der flächendeckenden Behandlung als Prüfungsstoff an Schulen, gestoßen. Der eigentliche Grund dürfte freilich weniger im Text des Gedichtes zu finden sein, als vielmehr im Thema, das immerhin ein gewisses Maß an vorurteilsfreier Empathie und eine unabhängige Distanz von gesellschaftlichen Erwartungen erfordert, um einen Erkenntnisprozess überhaupt beginnen zu können. Auch die Vielschichtigkeit von Jean Breezes "Arising" wurde von der Rezeption bislang nicht gewürdigt; hier aber aufgrund der – für die ursprüngliche Zielgruppe – leichteren Zugänglichkeit des Erkenntnisweges, der über ein durchaus tiefgründiges theoretisches Fundament hinweg trassiert wurde und beim ersten Anhören wenig von seiner kognitiven Substanz preisgibt.

Ähnliches lässt sich auch bei Gillian Clarkes "Miracle" feststellen, wo die Wirkung von Lyrik zwar auf einer Metaebene behandelt wird; die im Gedicht thematisierte Lesung der Sprecherin löst Erinnerungen an ein vor langer Zeit auswendig gelerntes Gedicht aus; allerdings wird der Erkenntnisprozess der schulischen Rezipienten in der Lebenspraxis durch das inzwischen ubiquitäre Phänomen der Interpretationshilfe, hier sogar: durch die Auslegung der Dichterin, beschränkt. Wenn der Erkenntnisprozess vorgegeben ist, also lediglich gelernt und wiedergegeben werden muss, wird die kognitive, emotionale und – in einem passiven Sinne – künstlerische Anstrengung weniger prononciert herausgefordert und entwickelt.

Die Aktivistin Meena Kandasamy nimmt genau diese Problematik in "Moon Gazers" auf: Das unreflektierte Lernen von Interpretationen, das eine Verhinderung des individuellen Erkenntnisprozesses bedingt; nicht nur bei der Gedichtinterpretation, sondern später ebenso durch die Akzeptanz gesellschaftlicher Nar-

rative, bei der Analyse der eigenen Lebenslage. Dennoch legt die Autorin ein geringeres Gewicht auf den Erkenntnisprozess selbst, als auf die Erkenntnis, die zu emanzipatorischem Handeln inspirieren soll. Das Gedicht erschließt sich daher durchaus, nicht nur für die erste Zielgruppe, Frauen mit Lesekompetenz im Englischen. Allerdings bleibt auch bei "Moon Gazers" die Frage, ob ein Vereinfachen des Erkenntnisprozesses nicht stets zu Lasten der poetischen Ambiguität, und damit auch der Qualität, vorgenommen wird.

Besonders evident wird diese Problematik beim Umgang mit Edwin Thumboos "Victoria", der Gelegenheitsdichtung eines Alumnus, die freilich keinen anderen Anspruch hat, als den Anlass zu würdigen, einen Besuch des Dichters an seiner alten Schule. Doch es spricht für die Fähigkeit des Dichters, dass sein Sprecher immerhin eine ambigue Haltung andeutet, die den Zwiespalt wiedergibt, dem die Dichtung des Stadtstaates Singapur möglicherweise noch immer unterliegt: eine integrative Aufgabe zu vollbringen, die multikulturelle und vielsprachige Bevölkerung identifikatorisch<sup>76</sup> anzusprechen, und gleichzeitig auf gesellschaftliche Probleme hinzuweisen.

Deutlicher lässt sich der Erkenntnisprozess am Kontext von Thabo Jijanas "Failing Maths" nachweisen. Die Frage, wie der Sprecher mit dem gewaltsamen Tod des Vaters umgeht, für welchen Weg er sich entscheidet, diesen schließlich resümiert, ist nicht nur zentrales Thema des Gedichts; sie bestimmte ebenso das Leben des Dichters, führte zu einer Sublimierung von Leiderfahrung zu Lyrik, deren Nuancen sich bei Kenntnis des kulturellen Kontexts Südafrikas noch stärker konturieren.

Claudia Rankines "Citizen" stellt schließlich einen formal avancierten Beitrag dar; ihr *Prose Poem* bewegt sich durch die Gattungen (Lyrik und Prosa) ebenso wie durch die Bildende Kunst und die amerikanische Gesellschaft der Gegenwart. Die kurzen bis sehr kurzen Texte zeigen sich offen für Diskussionen und Interpretationen, und streifen – neben anderen Themen – (Sport, Berufsleben, Medien) auch die Problematik der Rassendiskriminierung in der Schule. Insbesondere die amerikanische Leserschaft vermag dabei unschwer Bezüge zur eigenen Erfahrungswelt herzustellen, was es wiederum ermöglicht, auch die hermetischeren Texte diskursiv zu erschließen. Die inhaltliche Zugänglichkeit, die Herausforderung zum Diskurs und der künstlerische Anspruch erweisen sich als höchst wirksame Kombination, Erkenntnisprozesse anzustoßen und das Erreichen einer Erkenntnis tatsächlich zu ermöglichen. Als problematisch könnte sich dabei allenfalls eine eindimensionale und parochiale Lesart erweisen, die Diskriminierung auf eine Dichotomie zwischen Afro-Amerikanern und Weißen in den Vereinigten Staaten festlegen, und damit eine weitergehende Problematisierung, die auch andere Kulturkreise, Ethnien, Geschlechter und gesellschaftliche Schichten betreffen kann, ignorieren könnte.

<sup>76</sup> Der Begriff ist dem identifikatorischen Habitus des Hinduismus nach Axel Michaels entlehnt. Vgl. Michaels (1998).

Erkenntnispotential, Erkenntnisprozess und Erkenntnis sind folglich in jedem Gedicht anders gelagert; auf ihre je eigene Weise spiegeln sie nicht nur die Rolle der Schule, sondern bei entsprechender Interpretation ebenso die drängenden gesellschaftlichen Probleme ihrer Kulturen: die Auswirkungen des Kolonialismus, die Folgen einer neoliberalen Politik in Großbritannien, Kriminalität in Südafrika, Rassismus in den Vereinigten Staaten, Diskriminierung von Frauen und Drawiden in Indien, Integration in Singapur oder das Erinnern (der eigenen Identität) in Wales.

Leider wird Gegenwartsdichtung in der Funktion als “important alternative voice”<sup>77</sup>, wie es Carol Ann Duffy als *Poet Laureate* formulierte, in Deutschland viel weniger stark wahrgenommen. Ein Grund hierfür liegt in der Rolle von Lyrik und dem Umgang mit Lyrik in der deutschen Bildungslandschaft. Gegenwartslyrik ist nicht in den Bildungsplänen aller Schulformen implementiert; es mangelt an einer Pädagogik, die auf eine Entwicklung der Individualität setzt, in der auch das individuelle Verstehen und das Schreiben von Lyrik gewürdigt werden. Um Lyrik als Erkenntnismedium auch in Deutschland gesellschaftlich stabiler zu verankern, könnte beispielsweise die verbindliche Einführung eines Studium Generale mit einem Anteil der Übung in Lyrik an Hochschulen und Universitäten hilfreich sein. Auf diese Weise könnte Lyrik auch fachfremd rezipiert (und produziert) werden, wie es in den Vereinigten Staaten üblich ist. Der Ausbau des Kreativen Schreibens, ein stärkerer medialer Umgang mit Lyrik, ein Feiertag der Lyrik (angelehnt an den *National Poetry Day*<sup>78</sup>), das Amt eines *Poet Laureate*, die Subventionierung von Lyrikverlagen nach österreichischem Vorbild, die stärkere Würdigung eines Wettbewerbes wie *Lyrrix*<sup>79</sup> und der unzähligen kleinen Initiativen, die es ja zur Lyrik auch in Deutschland gibt, könnten eine Grundlage schaffen, welche es sowohl deutschsprachigen AutorInnen als auch LeserInnen erlauben würde, in der Lyrik ein wichtiges Medium für Erkenntnis mit gesellschaftlicher Relevanz zu sehen.

## Literatur

Adams, S. (1974, Hg.): Ten Anglo-Welsh poets. Cheadle.

Armes Prydein (930/40): The Prophecy of Britain. Übersetzung von Andrew Breeze: <http://exploringcelticiv.web.unc.edu/prsp-record/text-ames-prydein/> [07.09.2019].

---

<sup>77</sup> Vgl.: <https://www.theguardian.com/books/2014/sep/27/carol-ann-duffy-poet-laureate-interview> [07.09.2019].

<sup>78</sup> Der britische National Poetry Day (<https://nationalpoetryday.co.uk/>) ist breiter angelegt, als dies hier dargestellt werden kann, mit vielen landesweiten Veranstaltungen.

<sup>79</sup> Vgl. <https://www.bundeswettbewerb-lyrix.de/> [07.09.2019].

- Appel, O. (mit Bauerfeind, P. / Becker, S. u.a. (2018, Hg.): Eine Handreichung für den Umgang mit Krisensituationen an Schulen, Mainz. [https://schulpsychologie.bildung-rp.de/fileadmin/user\\_upload/schulpsychologie.bildung-rp.de/2018\\_Handreichung-Krise\\_V3.0.pdf](https://schulpsychologie.bildung-rp.de/fileadmin/user_upload/schulpsychologie.bildung-rp.de/2018_Handreichung-Krise_V3.0.pdf) [08.09.2019].
- Breeze, J. (1991): *Arising. For the Youth of Azania*. London.
- Brathwaite, E. K. (2009): *Creolization in Jamaica*. In: Ashcroft, B. / Griffiths, G. / Tiffin, H. (ed.): *The Post-Colonial Studies Reader*. London / New York. 152-154.
- Brune, C. / Theilen, I. (2019): „Wellenritt in riffreicher Zone“. *Gegenwartsliteratur im Deutschunterricht*. Trier.
- Burt, St. (2016): *The Poem is You*. Cambridge, Mass.
- Caires Narain, D. de (2002): *Contemporary Caribbean Women's Poetry. Making Style*. London / New York.
- Clarke, A. (1983): *Made in Britain*. GB. Film: ([https://www.youtube.com/watch?v=iLNpsf1k\\_Yw](https://www.youtube.com/watch?v=iLNpsf1k_Yw) [07.09.2019])
- Clarke, G. (2017): Notes: 'Miracle on St David's Day' (<http://www.gillianclarke.co.uk/gc2017/notes-about-miracle-on-st-davids-day/> [08.09.2019])
- Clarke, G. (1985): *Collected Poems*. Manchester.
- Crampton, C. (2017): Are Welsh male voice choirs slowly dying out? In: *New Statesman*, 18.12.2017 (<https://www.newstatesman.com/culture/observations/2017/12/are-welsh-male-voice-choirs-slowly-dying-out> [07.09.2019]).
- Curtis, P. (2008): Top exam board asks schools to destroy book containing knife poem. In: *The Guardian*, 4. September 2008 (<https://www.theguardian.com/education/2008/sep/04/gcses.english> [09.09.2019]).
- Duarte, S. (2010): Interview with Meena Kandasamy: "Angry young women are labelled hysterics". In: *Sampsonia Way*, 22. September 2010 (<https://www.sampsoniaway.org/literary-voices/2010/09/22/meena-kandasamy-angry-young-women-are-labelled-hysterics/> [07.09.2019]).
- Fechner, M. (2019): Demenz des kollektiven Gedächtnisses. In: *FAZ*, 28.01.2019. 13.
- Flood, A. / Cain, S. (2018): Poetry world split over polemic attacking 'amateur' work by 'young female poets'. In: *The Guardian*, 23.01.2018: (= <https://www.theguardian.com/books/2018/jan/23/poetry-world-split-over-polemic-attacking-amateur-work-by-young-female-poets> [07.09.2019]).
- Greiner, U. (2004): Sind tausend Leser viel? In: *Die Zeit* 41/2004, 30.09.2004 (= [http://www.zeit.de/2004/41/Sind\\_tausend\\_Leser\\_viel\\_](http://www.zeit.de/2004/41/Sind_tausend_Leser_viel_) [07.09.2019])
- Jijana, Th. (2014): *Nobody's Business. A Memoir*. Auckland Park.
- Jijana, Th. (2015): *Failing Maths and my other Crimes*. Cape Town.
- Kandasamy, M. (2017): *When I hit you*, London.
- Leigh, M. (1983): *Meantime*. GB. Film: (<https://www.youtube.com/watch?v=UDj4nKIIPf0> [07.09.2019]).
- Loach, K. (1981): *Looks and Smiles*. GB. Film: (= <https://www.youtube.com/watch?v=xtNnJcxMcNA> [07.09.2019]).
- Michaels, A. (1998): *Der Hinduismus. Geschichte und Gegenwart*. München.

- Narayanan, S. (2012), Ode to Singapore's literary lion. The National Library chronicles the life and works of Singapore poet Edwin Thumboo: <https://www.asiaone.com/print/News/Latest%2BNews/Singapore/Story/A1Story20121005-375704.html> [09.09.2019].
- Oliver, J. F. A. (2013): *Lyrisches Schreiben im Unterricht. Vom Wort in die Verdichtung.* Stuttgart.
- Rankine, C. (2017): *Citizen. An American Lyric.* London.
- Richards, D. (2012): We beat the All Blacks (= <https://www.youtube.com/watch?v=R0Kv9FXqs1k> [07.09.2019])
- Said, E. (2009): The Mind of Winter. In: Ashcroft, B. / Griffiths, G. / Tiffin, Helen (eds.): *The Post-Colonial Studies Reader.* London / New York. 439-442.
- Sampson, F. (2012): *Beyond the Lyric.* London.
- Spivak, Gayatri (2009): Can the subaltern speak? In: Ashcroft, B. / Griffiths, G. / Tiffin, H. (eds.): *The Post-Colonial Studies Reader.* London / New York. 28-37.
- Thumboo, E. (2018): *A Gathering of Themes.* Singapore.
- Thumboo, E. (2003): Colonial Enclaves: Old Borders, New Opportunities. In: Ahrens, R. / Parker, D. / Stiersdorfer, K. / Tam, K.-K. (eds.): *Anglophone Cultures in Southeast Asia. Appropriations, Continuities, Contexts.* Heidelberg. 17-38.
- Warchus, M. (2014), *Pride.* GB.
- Watts, R. (2018): The cult of the noble amateur. In: *PN Review* 239, February 2018: (= [https://www.pnreview.co.uk/cgi-bin/scribe?item\\_id=10090](https://www.pnreview.co.uk/cgi-bin/scribe?item_id=10090) [07.09.2019]).





## **Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik**

Band 1 (2019): Lyrik und Erkenntnis

Herausgegeben von Ralph Müller und Friederike Reents

Schmitt, Angelika: Die „Gedankenkunst“ des lyrischen Schöpfertums. Metaphysische Aspekte in der Poetik Ol’ga Sedakovas.

In: IZfK 1 (2019). 211-242.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-a948-dfee

**Angelika Schmitt (Trier)**

### **Die „Gedankenkunst“ des lyrischen Schöpfertums. Metaphysische Aspekte in der Poetik Ol’ga Sedakovas<sup>1</sup>**

*The “Art of Thinking” of Poetic Creativity. Metaphysical Aspects in the Poetics of Ol’ga Sedakova*

This article examines the features of cognition gained through poetic creativity. First, three aspects of the theoretical considerations of Russian poet Ol’ga Sedakova are considered: the attributes of the poetic state, the subject of poetical creation and of poetical reception, and the relationship of poetical creation and mystical experience. Second, parallels to her literary work are demonstrated in an overview, but also discussed in a concrete analysis of one of her poems («Vzgljad kota»). It is shown that Sedakova is entangled in contradictions in her theoretical work because she reproduces the openness and ambiguity of poetic writing in her theoretical texts. Finally, it is demonstrated that the poetic state can be characterized on the basis of her theoretical and poetical work as non-propositionally, founded in a pre-conscious mental structure, and can be qualified with Leibniz’ concept of the *cognitio clara et confusa*.

*Keywords: poetics, mysticism, poetic state, Goethe, Vzgljad kota, Ol’ga Sedakova, cognitio clara et confusa*

Die Moskauer Dichterin Ol’ga Sedakova entstammt der inoffiziellen Literaturszene der ehemaligen Sowjetunion, die sich in den 1960er bis 1980er Jahren in Opposition zum offiziellen Kurs des Sozialistischen Realismus formiert hatte. In

---

<sup>1</sup> Ich danke den HerausgeberInnen und Peer ReviewerInnen für ihre Anregungen, die zahlreich in diesen Artikel eingeflossen sind.

Anknüpfung an den russischen Symbolismus hatte man hier versucht, die theurgische Aufgabe der Dichtung neu zu beleben, wobei jedoch nicht mehr die Idee einer umfassenden Transformation von Mensch und Schöpfung verfolgt wurde, sondern das Kunstschaffen auf die individuelle Überschreitung der sinnlich gegebenen Alltagspersönlichkeit hin auf eine Begegnung mit dem unsichtbaren göttlichen Ursprung eingeschränkt wurde.<sup>2</sup> Die Transzendierung des gewöhnlichen Alltagsbewusstseins kann, so die Auffassung der metaphysischen Dichter und Dichterinnen,<sup>3</sup> in besonderen Augenblicken realisiert werden, die mit dem schöpferischen Schaffensprozess zusammenfallen.

Auf die religiöse Ausrichtung von Sedakovas Werk ist in der Forschung wiederholt hingewiesen worden, wobei man sich uneinig ist darüber, inwieweit die Theologie der Ostkirche in ihrem Werk eine dominierende Stellung einnimmt,<sup>4</sup> ihre Religiosität überkonfessionell-christlichen Charakters ist<sup>5</sup> oder gar interreligiöse Züge trägt.<sup>6</sup> Dabei versteht sich Sedakova selbst ausdrücklich als „weltliche Autorin“ («светский автор»; 3,127),<sup>7</sup> obgleich ‚echte‘ Lyrik nach ihrem poetologischen Selbstverständnis notwendig einen Bezug zu religiösen Dimensionen des Seins besitzen muss.<sup>8</sup> Des Öfteren ist auch die mystische Ausrichtung ihrer Lyrik aufgezeigt worden, die Henrieke Stahl als eine „poetologische Konstante“ ihres Gesamtwerks bezeichnet.<sup>9</sup>

Die Lyrik nimmt bei Sedakova eine Funktion ein, die in früheren Zeiten etwa dem schamanischen Ritual oder dann dem christlichen Kultus zukam und sich in den mystischen Erfahrungen unterschiedlicher religiöser Strömungen widerspiegelt – die Schaffung einer vertikalen Ausrichtung auf und Verbindung zum Göttlichen. Der Dichter schafft seine Werke im Zustand der Inspiration, durch den das gewöhnliche Alltagsbewusstsein transzendiert wird hin zu einem „Zu-

<sup>2</sup> Vgl. Žitenev (2012: 20-27).

<sup>3</sup> Wie genau diese Strömung der russischen Gegenwartslyrik zu bezeichnen ist und welche Dichter ihr angehören, ist bislang nicht abschließend geklärt. Es werden neben Sedakova die Petersburger DichterInnen Elena Švarc, Viktor Krivulin, Sergej Stratanovskij, Michail Eremin, Gennadij Ajgi u. a. m. genannt. Als Bezeichnung der Strömung sind Metarealismus (Ėpštein, Sandler, Stahl), Neobarock (Lejderman, Lipovetskij) oder Neomodernismus (Žitenev) im Umlauf, die alle nicht unumstritten sind.

<sup>4</sup> Renner-Fahey (2002: 138f.); Polukhina (2011: 234); Medvedeva (2013: 208).

<sup>5</sup> Stahl (2019: 242).

<sup>6</sup> Kelly (2019: 173).

<sup>7</sup> Sedakova wird hier und im Folgenden zitiert nach der vierbändigen Ausgabe Sedakova (2010), jeweils mit Bandnummer und Seite.

<sup>8</sup> Kahn (2017: 153, Anm. 8) ist der Meinung, die Religiosität Sedakovas sei trotz ihres christlichen Fundaments in einem so hohen Maße humanistisch und ästhetisch, dass man sie als weltlich bezeichnen könne. (In der englischen Fassung Kahn [2019: 162, Anm. 13] klingt dies anders.)

<sup>9</sup> Stahl (2017: 256). In der englischen Übersetzung ist weniger prägnant vom Mystischen als einem „recurring and significant element of her [Sedakovas] poetics“ die Rede (Stahl 2019: 242).

stand anderer Intensität und Verbundenheit“ («состояние иной интенсивности и связности»), der nach Sedakova mit dem Traum verwandt ist.<sup>10</sup> Die Grundlage wahrer Poesie ist, wie zu zeigen sein wird, ihrer Meinung nach eine mystische Begegnung mit dem Absoluten, die in und durch die lyrische Sprache zum Ausdruck gebracht wird. In der Form des lyrischen Kunstwerks lebt ihrer Überzeugung nach dieses Zusammentreffen fort und kann sich darüber auch dem Rezipienten mitteilen.

Indem sie sich auf Goethes naturwissenschaftliche Schriften und die Ansichten ihres akademischen Lehrers S. S. Averincev bezieht, möchte Sedakova in ihren philologischen Studien einen alternativen Vernunft- und Erkenntnisbegriff herausarbeiten, dem sie die Fähigkeit zuschreibt, über das Kunstschaffen und die Rezeption von Kunstwerken metaphysische Einsichten zu gewinnen. Dieser Vorgang ist für Sedakova eng mit perzeptiven Merkmalen verbunden, die über die gewöhnliche Sinnestätigkeit hinaus auf eine metaphysische Dimension von Wahrnehmung verweisen, die mit der Faktur und den Tropen des poetischen Lautgebildes in Zusammenhang steht.

Gottfried Gabriel stellt in seinem Vergleich der „Erkenntnisformen von Dichtung, Philosophie und Wissenschaft“ fest,<sup>11</sup> dass literarische Erkenntnisse „nicht-propositional“ sind, d.h. nicht auf Aussagen beruhen.<sup>12</sup> Das Ziel literarischer Erkenntnis sei die „vergegenwärtigende Darstellung“ und ihr Weltbezug „indirekt-exemplarisch“, indem nicht die Tatsachen der Welt, sondern „deren Sichtweisen aus menschlicher Perspektive“ abgebildet werden. Gabriel bezieht sich allerdings in seiner Untersuchung vornehmlich auf Prosatexte. Wolf Schmid hat auf der Grundlage von Aage Hansen-Löves theoretischen Arbeiten über die Poetik des russischen Symbolismus und den Formalismus eine Dichotomie von Prosa als „Erzählkunst“ und Lyrik als „Wortkunst“ herausgearbeitet.<sup>13</sup> Dieser zufolge beziehen sich Prosa und Lyrik auf zwei verschiedene mentalitätsgeschichtliche Bewusstseinsverfassungen: Während die „Erzählkunst“ der Fiktion und Perspektivierung verpflichtet sei und auf der rationalistischen Struktur des neuzeitlichen Bewusstseins beruhe, werde im lyrischen „Sprachdenken“ («языковое мышление»), das auf einer nicht-arbiträren Relation zwischen Wort und Sache gründe, der archaisch-mythische Bewusstseinsmodus reaktiviert, allerdings nicht in seiner reinen Form, sondern in „rezenten Derivaten“ oder Hybridformen. Die Autoren legen also nahe, dass das ‚lyrische Erkennen‘ nicht auf Propositionen beruht, sondern es hier um Erlebtes oder Erfahrenes geht und dass der sprachliche Ausdruck des Lyrischen vorrationale Züge aufweist, die mit Bewusstseinsstrukturen archaischer Mentalitätsstufen verwandt sind.

---

<sup>10</sup> Sedakova/Poluchina (o. Jg.).

<sup>11</sup> So der Untertitel des Buches „Zwischen Logik und Literatur“, Gabriel (1991).

<sup>12</sup> Hier und im Folgenden Gabriel (1991: 214-216).

<sup>13</sup> Vgl. hier und im Folgenden Schmid (2008: 24f.).

Es stellt sich daher auch im Hinblick auf die Äußerungen Sedakovas die Frage, ob man überhaupt von einem ‚Erkennen‘ lyrischer Produktion und Rezeption sprechen kann. Die lyrische Erkenntnis spielt sich offensichtlich in einem perzeptiven Erlebnisbereich ab, der zwar der unmittelbaren Erfahrung, nicht aber einem distanziert reflexiven Erkenntnisvorgang zugänglich ist. In ihren Ausführungen verstrickt sich Sedakova daher in zahlreiche Widersprüche, wobei man ihr zugutehalten muss, dass die in der vierbändigen Ausgabe ihrer Werke als Konglomerat erschienenen Aufsätze zu unterschiedlichen Zeiten und aus unterschiedlichen Anlässen entstanden sind und oft einen oder wenige bestimmte AutorInnen und deren Ansichten beschreiben möchten.<sup>14</sup> Dabei ist Sedakova jedoch sichtlich bemüht, durch diese Auffassungen hindurch ihre eigenen Ansichten zu klären, und durchsetzt ihre Darstellungen fremder Konzepte mit ihren Gedanken.

Ihre theoretischen Ansichten werden im Folgenden in drei Teilen dargestellt, die die Merkmale des lyrischen Zustands (1), das Subjekt des lyrischen Schaffens und der lyrischen Rezeption (2) sowie die von Sedakova postulierte Verwandtschaft von lyrischem Schaffen und mystischer Erfahrung darstellen (3). In einem vierten Teil wird in Bezug auf einige wichtige Chiffren und besondere Merkmale ihres poetischen Stils, aber vor allem anhand der Interpretation eines Gedichtbeispiels gezeigt, dass einzelne Elemente von Sedakovas theoretischen Überlegungen in ihrem lyrischen Werk bereits angelegt sind.

### *1. Merkmale des lyrischen Zustands im Spiegel des essayistischen Werks*

Lyrik entsteht nach Sedakova aufgrund einer Grenzerfahrung, die vorbewusst, vorsprachlich und instinktiv ist (vgl. 3,112, 123-126, 204f.). Sobald Poesie auf der Grundlage einer bewussten Intention eines Autors geschaffen wird, verliert sie in Sedakovas Augen, was sie eigentlich auszeichnen sollte: inspiriert zu sein aus einer höheren Welt, die sich im Traum und im Zustand der Ekstase offenbart, dem bewussten rationalen Zugriff jedoch verschlossen bleiben muss. In ihrer Doppelfunktion als Dichterin und Philologin meint Sedakova aber, Aussagen über diesen Zustand der Inspiration treffen zu können, die die besondere Weise des lyrischen Erkennens näher umreißen sollen.

Lyrisches Erkennen beruht nach Sedakova auf einer nicht-diskursiven Gedanken-tätigkeit, die sie durch den Begriff der „tätigen Anschauungskraft“ («деятельное созерцание») indirekt auf Goethes „anschauende Urteilskraft“ bezieht.<sup>15</sup> Sie greift diesbezüglich die bekannte Differenz von Goethe zu dem von Kant beeinflussten Schiller auf, der nicht verstehen konnte, mit welchem Anspruch Goethe

<sup>14</sup> Sedakova bezeichnet ihre theoretischen Texte als heterogen, vom Genre der „philologischen Untersuchung“ («филологического исследования») über Essays und Interviews bis hin zu universitären wie öffentlichen Vorlesungen reichend (3,8; 4,8).

<sup>15</sup> Vgl. Goethes Skizze zur „Anschauenden Urteilskraft“ (HA 13: 30f.).

davon sprach, Ideen „sehen“ zu können.<sup>16</sup> Sedakova verweist auf diesen Zusammenhang mit der Rede vom „anschauenden Denken“ und „denkenden Anschauen“:

Можно назвать это особое восприятие-внимание-творчество *художеством мысли*, имея при этом в виду мысль не предметную и не спекулятивную, а гетевскую «созерцающую мысль» или «мыслящее созерцание».

Dieses besondere Wahrnehmungs-Aufmerksamkeits-Schöpfertum kann man als *Gedankenkunst* bezeichnen, womit weder der gegenständliche noch der spekulative Gedanke gemeint ist, sondern das goethesche „anschauende Denken“ oder die „denkende Anschauung“. (4,554, kursiv im Original.)<sup>17</sup>

Für Sedakova bedeutet dies zunächst, dass die besondere „Gedankenkunst“, die der Dichter oder die Dichterin übt, eng mit perzeptiven Tätigkeiten verknüpft ist. Es handelt sich um ein „Wahrnehmen“, einen Akt schöpferischer „Aufmerksamkeit“ und ein „Anschauen“. Die „Gedankenkunst“ der Lyrik ist weder abstrakt (spekulativ) noch auf Objekte bezogen (gegenständlich), aber dennoch konkret, insofern sie sich, so Sedakovas Überzeugung, auf metaphysische Tatsachen bezieht. Sie charakterisiert diese „Erkenntnismethode“ («познавательный метод») als „holistisch (ganzheitlich), intuitiv und organisch“ («голистическим [цельным], интуитивным и органическим»; 4,622).

Hier drängen sich folgende Nachfragen auf: Ist es zulässig, die Art der Ideen-erkenntnis, die Goethe an Naturphänomenen entwickelt,<sup>18</sup> einfach auf Kunst-erkenntnis zu übertragen?<sup>19</sup> Ein weiteres Problem stellt sich dadurch, dass Sedakova nicht genau zwischen dem Produktions- und dem Rezeptionsaspekt von Kunst unterscheidet. Bei der Rezeption hat man es, so ist anzunehmen, bereits mit einer bestimmten ‚Idee‘ zu tun, die in dem konkreten Gedicht oder Kunstwerk manifestiert wurde. Wie aber verhält es sich im Falle des Kunstschaffens? Woher nimmt der Künstler seine ‚Idee‘ und wie formt er sie in seinem Kunstwerk aus? Und wie ist diese ‚Idee‘ beschaffen? Bildet sie der Künstler selbst oder entnimmt er sie einem platonischen ‚Ideenhimmel‘? All diese Fragen beantwortet Sedakova nur vage, indem sie ihr künstlerisches Erleben mit Hilfe von Begrifflichkeiten unterschiedlichster Provenienz zu beschreiben versucht.

<sup>16</sup> Vgl. Goethe (HA 10: 540f.).

<sup>17</sup> Alle Übersetzungen ins Deutsche stammen von der Verfasserin.

<sup>18</sup> Vgl. „Italienische Reise. Neapel, 17. Mai 1787“ (HA 11: 323f.) zur Idee der Urpflanze und den Aufsatz „Der Versuch als Vermittler von Subjekt und Objekt“ (HA 13: 10-20) zu Goethes naturwissenschaftlicher Erkenntnismethode. Zu Goethe als Naturwissenschaftler vgl. Fink (1991); zu seiner Methode aus philosophischer Perspektive Förster (2012: 253-276).

<sup>19</sup> Einen grundsätzlichen Unterschied der Erkenntnismethoden in den Natur- und Geisteswissenschaften forderten etwa Dilthey und Gadamer, während die russischen Formalisten und Strukturalisten für die Literaturanalyse die gleichen Erkenntniskriterien wie in den Naturwissenschaften gelten lassen wollten (vgl. Stahl [2019: 9-15]). Bei Sedakova geht es allerdings nur sekundär um die Rezeption von Kunstwerken bzw. literarischen Texten und primär um die Art von Erkenntnis, die durch den literarischen bzw. lyrischen Schaffensakt selbst erlangt werden kann.

In der „Apologie des Rationalen“ («Апология рационального»), die dem Lebenswerk ihres akademischen Lehrers S. S. Averincev gewidmet ist und sich gegen die unter russischen Kulturschaffenden verbreitete Aversion gegenüber der westlichen Rationalität richtet, unterscheidet sie zwei Vernunftbegriffe: einen, der in der westlichen Wissenschaft seit der Aufklärung vorherrsche, und einen, der in der Tradition des griechischen Denkens und der biblisch-christlichen Auffassung stehe (4,526f.). Der letztere zeichnet sich nach Sedakova durch ein Verständnis der Vernunft als synthetische, holistische und organische Erkenntnisfähigkeit des menschlichen Geistes aus, die aber nicht irrational und dunkel, sondern im Gegenteil „weit, licht, beweglich, lebendig, inspiriert“ und „fröhlich“ sei («широкий, светлый, гибкий, живой, вдохновенный, веселый»; 4,525). Diese Funktion der Vernunft verbindet sie mit dem „Herzen als Erkenntnisorgan“ («сердце как познавательный орган») und mit der „Liebe“ als Grundqualität des besonderen Sich-In-Beziehung-Setzens zur Welt (4,536, kursiv im Original). Es geht also um ein ‚Denken mit dem Herzen‘, das der rationalen Erkenntnis gegenübergestellt, jedoch nicht irrational ist.

Einige Jahre zuvor<sup>20</sup> griff Sedakova auf das Motiv des Höhlengleichnisses zurück und verglich die Erkenntnisweise, die durch Lyrik vermittelt wird, mit dem Hinausblicken aus Platons Höhle in das überirdische Licht der urbildlichen Ideenwelt:

Человек, выглянувший из пещеры Платона, уже не поверит, что эта пещера и есть все, что «дано нам в ощущениях». Освобождающая сила, соприродна поэзии, сила, открывающая другие пространства смысла и чувства, устанавливающая *связь*, являлась, как удар молнии. Это было явление свободной души.

Ein Mensch, der aus der Höhle Platons hinausgeschaut hat, wird nicht mehr daran glauben, dass diese Höhle alles ist, was „uns in den Empfindungen gegeben ist“. Die befreiende Kraft, die die Natur von Lyrik ist, eine Kraft, die andere Räume von Bedeutung und Gefühl erschließt und eine *Verbindung* herstellt, sie ist eingeschlagen wie ein Blitz. Dies war die Erscheinung der freien Seele. (3,432, kursiv im Original.)

Nach dieser Auffassung gründet sich ‚lyrisches Erkennen‘ also für Sedakova in der Inspiration aus der Sphäre der ewigen Noumena, die sich dem Dichter auf geheimnisvolle Weise mitteilen. Sie betont dabei neben der Nicht-Diskursivität die Absenz einer semantischen Funktion einer derart gestalteten Erkenntnis. Es gehe hier nicht um Bedeutung, sondern um eine Kraftwirkung, die eine befreiende, die ursprüngliche Ganzheitlichkeit des in der irdischen Kontingenz zersplitterten Menschenwesens wiederherstellende Bedeutung besitze (3,164). Das dichterische Wort hat nach Sedakova ein transformierende energetische Ausstrahlung, einen praktisch-ethischen Effekt, dessen Wert in der Verwandlung des Rezipienten und in der Befreiung von irdischer Beschränktheit liege:<sup>21</sup>

<sup>20</sup> Die beiden Texte, aus denen bisher referiert wurde, stammen aus den Jahren 2005-2008, das folgende Zitat kommt aus einem Text von 2001.

<sup>21</sup> Zum Freiheitsaspekt bei Sedakova vgl. Sandler (2019).

Веря поэту, мы верим такой истине, которая, как и его слово, вещь не смысловая, а силовая. [...] Она не *значит*, а *делает*: делает нас свободными и другими.

Indem wir dem Dichter glauben, glauben wir einer solchen Wahrheit, die, wie sein Wort, nicht etwas Semantisches, sondern etwas Energetisches ist. [...] Sie *bedeutet* nicht, sondern *macht*: macht uns frei und zu anderen. (3,165, kursiv im Original)

Die Aufgabe des Dichters sieht Sedakova also darin, über die poetische Gestaltung von Sprache dem Leser einen unmittelbaren Zugang zur Transzendenz zu ermöglichen: Der Grund des Seins soll durch die poetische Sprache als Kraftwirkung manifestiert werden. Der Dichter ist berufen, durch das Wortkunstwerk das Licht der noumenalen Welt in der dunklen Welt der Kontingenz aufscheinen zu lassen.

Das dichterische Wort manifestiert sich zum einen in der lautlichen Faktur des lyrischen Sprachgebildes, zum anderen in der semantischen Dimension des Sinnaufbaus, der Tropen usw. Um diese wahrzunehmen, bedarf es nach Sedakova eines besonderen Organs (vgl. 3,102f.), das wiederum mit einem Rückgriff auf Goethes naturwissenschaftliche Ansichten als die „Geburt“ besonderer „Augen“ bezeichnet wird («рождение [...] других «глаз»»; 3,117). Die Rede von speziellen Organen, die für die Wahrnehmung lyrischer Strukturen notwendig sind, steht in Zusammenhang mit dem in der Bibel wiederholt auftretenden Topos des besonderen ‚Sehens‘ und ‚Hörens‘. Puškin hat dieses Motiv in dem berühmten Gedicht „Der Prophet“ («Пророк») aufgegriffen und auf die Berufung des Dichters übertragen: In Anlehnung an Jes 6,1-10 stilisiert er hier die Initiation zum Dichter als Transformation der visuellen und auditiven Perzeptionsfähigkeit sowie von Sprache und Gefühl.<sup>22</sup> In Sedakovas Lyrik finden sich wiederholt intertextuelle Bezüge zum Gedicht „Prophet“,<sup>23</sup> wobei das Motiv des besonderen Sehens und Hörens bei ihr in neutestamentarischem Zusammenhang steht. In Mt 13,10-17 werden die Worte Gottes aus Jes 6,9f. so gedeutet, dass die Jünger durch die Begegnung mit dem menschengewordenen Gott visuelle und auditive Fähigkeiten erlangen, die den übrigen Menschen nicht gegeben sind.<sup>24</sup> In der Lyrik Sedakovas kommt diesen perzeptiven Tätigkeiten eine wichtige Stellung zu. Die höhere Wirklichkeit, die der Dichter zum Ausdruck bringen will, wird ihm über ein ins Spirituelle hinein erweitertes Sehen und Hören mitgeteilt. Diese spiegeln sich in den Tropen sowie in der klanglich-musikalischen Faktur eines Gedichts, beziehen sich also auf zwei wesentliche Merkmale von Lyrik.

Der Zusammenhang von spirituell erweitertem Sehen und den Tropen eines Gedichts verweist auf die Mythentheorien des 20. Jahrhunderts und ihren Bezug zum literarischen Schaffensakt, womit Sedakova durch ihre akademischen Leh-

<sup>22</sup> Der den Dichter initiierende Seraphim berührt Augen und Ohren und tauscht Zunge und Herz aus. Vgl. Puškin (1959-1962: 2,149f.).

<sup>23</sup> Vgl. Schmitt (im Druck).

<sup>24</sup> Diesen Zusammenhang bei Puškin erläutert Mal'čukova (1998: 171f.).

rer vertraut war.<sup>25</sup> Ihrer Auffassung nach erschafft sich der moderne Dichter seinen eigenen mythopoetischen Kosmos, den sie als die „semantische Vertikale“ («семантическая вертикаль») bezeichnet, die das Werk eines Dichters mit der prototypischen oder, in Jungscher Terminologie, der archetypischen Welt auf eine individuelle Weise verbinde.<sup>26</sup> Die Übereinstimmung mit archaisch-magischen und mythischen Motiven sei nur eine vordergründige, dahinter stehe im 20. Jahrhundert immer die persönliche Erfahrung des Dichters oder Künstlers, der sich „auf eigene Faust in die jungschen Keller des kollektiven Unterbewusstseins begibt“, um „auf den Korridoren der Träume und im Aufblitzen eines ‚erweiterten Bewusstseinszustands‘“ seine individuellen Mythen und deren bildhaften Ausdruck zu generieren.<sup>27</sup> Sedakova betont dabei den Unterschied zwischen der ursprünglichen mythischen Bewusstseinsverfassung des archaischen Menschen und der des zeitgenössischen Dichters: Letzterer verfüge über „zwei Welten“, da er die „lyrische Wahrheit“ von der ‚prosaischen‘ oder ‚physischen‘“ zu unterscheiden vermöge.<sup>28</sup> Im Übrigen lehnt sie die eingangs nach Schmid angeführte These ab, nach der die Lyrik als Relikt eines archaischen Bewusstseinszustandes zu verstehen ist (3,102).<sup>29</sup>

Sedakova gibt der „Form“ Priorität vor den Tropen und spricht von der „Lautsubstanz“ («звуковая плоть») eines Gedichts (3,102, 105; kursiv im Original).<sup>30</sup> Als Beispiel für die ideale Übereinstimmung von Form und Inhalt führt

<sup>25</sup> Sedakova hat slavische Philologie studiert und am Institut für Slavistik der Russischen Akademie der Wissenschaften promoviert. Als ihre wichtigsten akademischen Lehrer, die sie maßgeblich geprägt haben, nennt sie S. S. Averincev, N. I. Tolstoj, V. N. Toporov und Vj. Vsev. Ivanov (vgl. Sedakova [2013]), die sich u. a. alle auch mit vergleichender, semiotisch-strukturalistischer Mythenforschung beschäftigten in einer ähnlichen Weise wie im Westen M. Eliade, K. Kerényi, C. Lévi-Strauss.

<sup>26</sup> Vgl. den Essay „Verssprache: die semantische Vertikale des Wortes“ («Стихотворный язык: семантическая вертикаль слова»; 3,169-176).

<sup>27</sup> Vgl. Sedakova (3,175): «Новый художник извлекает формы, подобные архаическим образам, на собственный страх и риск, погружаясь в собственную интуицию и воображение, в те юнговские погрёба *общего* (так называемого коллективного бессознательного), куда входят только по одиночке, по коридорам сновидений или при вспышках «расширенного сознания.»» (Kursiv im Original) In ihrer Dissertation unterscheidet Sedakova im Widerspruch hierzu und in Anlehnung an O. M. Frejdenberg zwischen der „literarischen“ Metapher „des Autors“, die sie hier als „willkürlich erschaffen“ charakterisiert (vgl. Sedakova [2004: 21]: «литературны[е], авторски[е]» метафоры «создаются произвольно»), und der archaischen Metaphorik, die nicht ästhetischen Zwecken gedient, sondern ein Verallgemeinerungsinstrument und Kommunikationsmittel des vorbegrifflichen Bewusstseins dargestellt habe (ebd.: 142).

<sup>28</sup> «Поэт [...] как правило, отличает «поэтическую правду» от «прозаической» или «физической.»» (3,101).

<sup>29</sup> Schmid (2008: 25) betont allerdings, dass es sich in der neuzeitlichen Dichtung immer um Mischformen handelt.

<sup>30</sup> An anderer Stelle widerspricht sie sich allerdings selbst, indem sie die Tropen als „Formen“ bezeichnet (3,175).

sie Mandelštams Gedicht „Der griechischen Flöte Theta und Jota“ («Флейты греческой тэта и йота») an, wobei sie die lautliche Faktur als den unmittelbaren Ausdruck der aus den Tiefen des Unbewussten aufsteigenden Inspiration sieht:

[...] это [стихотворение Мандельштама] образец *разыгранного* в фонетической и артикуляционной плоти вдохновения, рождения формы.

Dies [das Gedicht Mandelštams] ist ein Musterbeispiel der in der phonetischen und artikulatorischen Substanz *ausgespielten* Inspiration, der Geburt der Form. (3,108; kursiv im Original.)

Sedakova bezeichnet es als Grundbedürfnis des Menschen, ästhetisch gestaltete „Form“ zu perzipieren. Ihre Wahrnehmung geschehe „momenthaft und ganz“ («мгновенно и цельно»; 3,103). Die Fähigkeit, diese „Form“ zu erleben, steht für Sedakova in Zusammenhang mit einer Transformation der menschlichen Persönlichkeit in künstlerisch produktiver wie rezeptiver Hinsicht, was im folgenden Unterkapitel behandelt wird. Hier sei noch erwähnt, dass sie diese „Form“ als etwas „Nichtmenschliches“ («нечеловеческое»; ebd.) qualifiziert, das einem veränderten Bewusstseinszustand zugänglich sei und eine „sich selbst erschaffende Kraft“ («самосозидающая сила»; 3,105) besitze.

Darüber hinaus argumentiert Sedakova mit Verweis auf die poetologischen Äußerungen verschiedener russischer Dichter (Puškin, Blok, Mandelštam), dass es eine allgemein verbreitete Erfahrung sei, dass ein Gedicht aus einer Klangempfindung entstehe, die den semantischen Gehalt bereits in sich enthalte, jedoch noch nicht ausgefaltet, sondern vorbewusst in einem synthetisch-kontrahierten Zustand (3,203ff.). Sie bezeichnet diesen Klang («звук») auch als ein erfülltes Schweigen: „Dieses Schweigen besitzt die Form des Lautes: Es ist kein leeres Schweigen, sondern ein Laut, der die Schwelle zur Lautwerdung noch nicht überschritten hat“ («молчание это имеет форму звука: это не пустое молчание, а некий допороговый звук»; 3,205).

Sedakova beschreibt außerdem die besondere Erfahrung von Raum und Zeit, die dem lyrischen Erleben zu eigen sei, was sich auf perzeptive Besonderheiten desselben bezieht. Der Raum<sup>31</sup> werde „entstofflicht“ («развеществляется»), beginne zu klingen und erhalte eine sphärische Qualität (hier und im Folgenden 3,141f.).<sup>32</sup> Er verliere sein statisches Verhaftet-sein an einen bestimmten Ort, an feste Distanzen, an ein Innen und Außen. Außerdem sei der lyrische Raum auf ein lebendiges, pulsierendes Zentrum bezogen, das Sedakova mit dem Herzen assoziiert. Das Herz als

<sup>31</sup> Sedakova meint den durch das lyrische Wort verwandelten Raum, eine Vertiefung des Erlebens, die durch die Lektüre oder das Aufnehmen von rezitierter Lyrik evoziert wird (vgl. 3,145). Es ist nicht der „künstlerische Raum“ des Gedichttextes gemeint, von dem etwa Lotman spricht (1972: 311-329).

<sup>32</sup> Sedakova bezieht ihr lyrisches Raumverständnis auf Heideggers Konzept der „Lichtung“ (3,141). In Bezug auf die Dichotomie unten-oben wird der lyrische Raum im ‚Oben‘ angesiedelt und steht in Opposition zum ‚Unten‘ des dunklen, irdisch-fragmentarischen Seins, das eben nicht holistisch und licht-gebärend ist (vgl. 3,144).

Zentralorgan wird durch die Verwandtschaft der russischen Wörter *сердце* (*Herz*) – *сердцевина* (*Herzstück, Kern*) – *середина* (*Mitte*) motiviert.

Diese Eigenschaften des poetischen oder inspirativen Raums entsprechen nach Sedakova der frühkindlichen Perzeptionsweise. Diese, wie auch der ihr verwandte Zustand des Traums, bilden wichtige Konstanten in der Lyrik der Dichterin.<sup>33</sup> Sie erscheinen hier als Alternativen zur Weltwahrnehmung des Erwachsenen im gewöhnlichen Wachzustand, die ihnen gegenüber als defizitär und unwahrhaftig erscheint. Der Zustand lyrischer Inspiration dagegen wird mit dem biblischen Motiv des Kind-Werdens und der Regression in den Zustand vor dem Sündenfall in Zusammenhang gebracht. Die Dichtergabe ist in diesem Sinne ein „Erinnerungsgeschenk an den Garten Eden“ («дар памяти об Эдеме»; 3,139).

Über die Qualität der Zeit im Zustand der lyrischen Inspiration sagt Sedakova, sie verlaufe nicht linear im Nacheinander der Ereignisse, sondern zeichne sich durch deren Gleichzeitigkeit aus (vgl. 3,42). Auf dieses Erlebnis der Fülle rekurriert sie auch durch die Referenz auf Ganzheitlichkeit, die dem lyrischen Schaffen eigne (vgl. 3,164). Die Zeit werde diskontinuierlich, d.h. die Fülle der Zeit oder Ewigkeit breche in bestimmten nicht vorhersehbaren und nicht willentlich herbeiführbaren Momenten über den Dichter herein, weshalb Sedakova das lyrische Erleben auch als ein plötzliches Ereignis der Ganz- oder Heilwerdung beschreibt (vgl. 3,90).

Die besonderen Qualitäten, die Sedakova dem im Zustand der Inspiration veränderten Raum- und Zeiterleben zuschreibt, kommen auch in ihrer Charakteristik der naturwissenschaftlichen Erkenntnismethode Goethes zur Geltung. Wie in ersterem eine sphärische Bezogenheit auf ein einziges Zentrum hin besteht, so werde in Goethes „holistischer Methode“ jedes Teil in seinem Bezug zum Ganzen betrachtet, und wie im inspirativen Erleben der Zeit diese nicht im Modus des Nacheinanders, sondern dem der Gleichzeitigkeit erfahren wird, so werde der einzelne Augenblick bei Goethe zum Symbol der Ewigkeit (vgl. 4,612).

## 2. Das Subjekt des lyrischen Schaffens und der lyrischen Rezeption

In der Auffassung Sedakovas ist der lyrische Zustand notwendig mit einer Transformation des Subjekts verbunden. Das Ich des Dichters oder der Dichterin ist ihrer Auffassung nach im Moment der Inspiration nicht mehr das gewöhnliche Alltags-Ich, sondern eine zu einer allmenschlichen schöpferischen Persönlichkeit transformierte Instanz. Die Dichterin bezieht sich in diesem Kontext auf Paul Valéry (vgl. 3,82, 138; 4,347), Florenskij (vgl. 3,82), A. A. Losev (vgl. 3,104, 138) und Mallarmé (vgl. 3,104) und entwickelt in Anlehnung an den russischen Psychologen L. S. Vygotskij den Gedanken eines „neuen“ («нового») oder „zukünftigen“ («будущего») Menschen, der durch die künstlerische Betätigung geboren

<sup>33</sup> Vgl. etwa „Gäste in der Kindheit“ («Гости в детстве»; 1,32), „Kindheit“ («Детство»; 1,183), „Nächtliches Nähen“ («Ночное шитье»; 1,241f.).

werde (3,117). Sie charakterisiert ihn auch als „anderes ‚ich““ («другое «я»»), als „fernes und zugleich tief vertrautes Selbst“ («дальнего и родного себя»), das ebenso im künstlerischen Schaffensakt wie auch bei der Rezeption von Lyrik aufleuchte (3,164). Außerdem behauptet sie, diese Hypostase unserer selbst sei nichts Anderes als das, was die Griechen als Muse, Dante als Liebe und verschiedene Dichter des 20. Jahrhunderts als die „Stimme der Sprache selbst“ («голос самого языка»); ebd.) bezeichnet hätten und verbindet sie unmittelbar mit dem besonderen Organ, das zur Wahrnehmung von Dichtung erforderlich sei (vgl. 3,102ff., 117).

Dieses Subjekt des Kunstschaffens charakterisiert Sedakova auch als „allgemeinen Menschen im Menschen“ («общий человек в человеке»; 3,138) und als den „Stoff der Menschlichkeit im Menschen selbst“ bzw. „in seinem Herzen“ («само вещество человечности в человеке, в его сердце»; ebd.). An anderer Stelle bezieht sie dieses Subjekt auf Jesus Christus, in dem sich die Offenbarung des Menschlichen in all seiner Fülle gezeigt habe (vgl. 4,347). Die Transformation der Persönlichkeit im Prozess des künstlerischen Tuns geschieht nach Sedakova analog zur Menschwerdung Gottes in der Person Jesu Christi, wobei sie betont, dass diese Manifestation des menschlichen Urbildes keineswegs einen Verlust der Besonderheit der einzelnen Individualität bedeute, sondern im Gegenteil deren Persönlichkeit in ihrer Unverwechselbarkeit und Einzigartigkeit in besonderer Weise zur Geltung bringe:

Чудесные слова послания о том, что «[...] Иисус Христос [...] открыл человеку человека в его полноте» могут помочь истолковать [...] жизнь художника в новом свете. Не несет ли в себе странное преобразование личности художника в момент творчества какую-то тень или отсвет этого христианского откровения о человеке, [...] о человеке в его замысле?

Die wunderbaren Worte des Evangeliums darüber, dass „[...] Jesus Christus [...] dem Menschen den Menschen in seiner Fülle offenbart hat“, können helfen, das Leben des Künstlers in einem neuen Licht zu interpretieren. Trägt nicht die seltsame Verwandlung der Persönlichkeit des Künstlers im Moment des Kunstschaffens einen Schatten oder Abglanz dieser christlichen Offenbarung über den Menschen an sich, [...] über den Menschen, wie er ursprünglich gedacht war? (4,347f.)

Auch der Leser kann nach Sedakova an dem Erlebnis des Enthobenseins ins Reich der Urbilder und der Geburt eines „neuen“ allmenschlichen Subjekts partizipieren, sofern es sich um einen „echten Leser von Poesie“ («настоящий читатель поэзии»; 3,137) handelt. Die Teilhabe an der mystischen Erfahrung des Dichters geschieht nach Sedakova unmittelbar über den Nachvollzug von Sinn und Form des lyrischen Sprachgebildes:

Поэтический смысл и поэтическая плоть, то, что называют формой, в самом деле целомудренны, то есть потаенны, сокровенны. Они являются нам, не покидая при этом своей родной глубины [...] При этом, говоря «поэзия», я имею в виду не только одну ее сторону, авторскую [...], но в неменьшей мере – восприятие поэзии, опыт ее читателя и толкователя. То, что создается иначе, за пределами такого опыта счастливого необладания, неразумющего понимания [...] к поэзии, строго говоря, не относится.

Der poetische Sinn und die poetische Substanz, das, was als Form bezeichnet wird, sind in der Tat jungfräulich, d.h. heimlich, verborgen. Sie treten für uns in Erscheinung, ohne dabei ihre heimische Tiefe zu verlassen [...] Dabei meine ich, wenn ich „Poesie“ sage, nicht nur die Autorensseite [...], sondern in einem nicht geringeren Maße auch die Rezeption von Poesie, das Erleben des Lesers und des Interpreten. Was auf andere Weise erschaffen wird, außerhalb dieses Erlebens glücklichen Nicht-Besitzens, nichtverstehenden Verstehens [...] gehört, strenggenommen, nicht zur Poesie. (3,137f.)

Mit dem Oxymoron eines „nichtverstehenden Verstehens“ bezieht sich Sedakova auf die Nicht-Diskursivität und Transrationalität des lyrischen Zustands, in dem sich das schöpferische Bewusstsein befindet, aber nicht bis zu dem geheimnisvollen Grund vorzudringen vermag, aus dem die Inspiration stammt. Darüber hinaus liegt ihren essayistischen Texten eine deutliche Wertung zugrunde, in dem sie ‚echte‘ Lyrik und ‚echte‘ Leser von einer mechanisch hervorgebrachten Alltagspoesie und Lesern unterscheidet, denen die inspiriert-mystische Seite des lyrischen Schaffens und Rezipierens unzugänglich ist (vgl. 3,432).

Was die rezeptive Seite des lyrischen Zustands angeht, legt Sedakova Wert auf eine besondere Weise des Nach- und Mitvollzugs. Nicht nur dem postmodernen, oberflächlichen Leser, auch der objektiv-distanzierten Analyse des Literaturwissenschaftlers wird das Erlebnis des Transzendenzbezugs in der elitären Auffassung Sedakovas verborgen bleiben. Der ideale Adressat dagegen vollzieht die poetische Lektüre innerlich als eine Seelenreise, durch die er am „Leben der Form“ unmittelbaren Anteil gewinnt:

Его [читателя] приглашают в путешествие и ждут от него [...] соучастия точного и гибкого. Соучастие в жизни формы, где она предстает как особый психический опыт, особая деятельность.

Er [der Leser] wird eingeladen auf eine Reise, und es werden von ihm echte Anteilnahme und Flexibilität erwartet. Anteilnahme am Leben der Form, die hier als besondere psychische Erfahrung, als besondere Tätigkeit hervortritt. (3,117)

Es ist hier nicht von einem Erkennen, sondern von einer „besonderen psychischen Erfahrung“ die Rede. Sedakova spricht in diesem Zusammenhang auch vom „Ereignis der Form“ («событие формы»; 3,112), durch das sich das mit der mystischen Erfahrung verwandte Geschehen der Inspiration manifestiere und an den Leser weitervermittelt werde, in dem es sich vielleicht noch vollständiger verwirkliche als im Autor eines Gedichts selbst (ebd.).

### 3. *Lyrisches Schaffen und mystische Erfahrung*

Obwohl sich Ol'ga Sedakova als weltliche Dichterin versteht, muss das, was sie als ‚echte‘ Kunst bezeichnet, ihrer Überzeugung nach notwendig auf das Heilige bezogen sein und eine theologische Tiefendimension besitzen (vgl. 3,127). Zwar schätzt sie insbesondere christlich orientierte Dichter und Denker, deren Werke

sie aus verschiedenen europäischen Sprachen ins Russische übersetzt hat,<sup>34</sup> bemerkt jedoch noch 2007 mit Bezug auf die Dichter der inoffiziellen Literaturszene Russlands, dass die Religiosität, aus der wahre Lyrik erwachse, zumindest im sowjetischen Kontext außerkonfessionell gewesen sei und auf einer individuellen Begegnung mit dem Absoluten beruht habe (vgl. 3,527). Der Kern ‚echter‘ Lyrik oder das Ereignis der Inspiration ist nach Sedakova eine Erfahrung, die dem Dichter in einem erweiterten Bewusstseinszustand widerfährt, der aber nicht willkürlich herbeigerufen werden kann, sondern als Gnadengeschenk empfangen wird. Der lyrische Zustand beruht demnach auf einem inneren Aufstieg, einer Gipfelerfahrung, die dem mystischen Erleben verwandt ist.

Unter Mystik wird das „Bewusstsein göttlicher Gegenwart“ verstanden,<sup>35</sup> eine Einungserfahrung mit Gott, auf die der Begriff der *unio mystica* angewandt wird. Die bekannteste Definition stammt von Thomas von Aquin, der Mystik als „cognitio Dei experimentalis“, als eine „auf Erfahrung gegründete Gotteserkenntnis“ bezeichnete.<sup>36</sup> Umstritten ist die Frage, ob es sich dabei um eine Verschmelzung mit dem Göttlichen handelt, bei der das individuelle Personsein aufgehoben wird, oder um ein Erleben der unmittelbaren Gegenwart Gottes, in dem die Differenz zwischen Mensch und Gott gewahrt bleibt. Wie Sudbrack feststellt, ist es gerade ein Kennzeichen der mystischen Erfahrungen des 20. Jahrhunderts, dass der Mensch durch den Bezug auf die Gestalt Jesu Christi „noch mehr er selbst und von anderen verschieden“ werde, also seine besondere Individualität durch dieses Erleben gestärkt wird.<sup>37</sup>

Für Sedakova steht im Zentrum des poetischen Schaffens die Begegnung mit dem Absoluten oder dem Schöpfer selbst, wie sie mit Bezug auf die Lyrik von Leonid Aronzon und Paul Celan ausführt:

[...] содержание [эпифании] – невероятная, лишаящая дара речи Встреча. Вообще говоря, последняя встреча. О Том, с кем происходит эта встреча, известно единственное: что он – Творец этого мира.

[...] der Inhalt [der Epiphanie] ist eine unglaubliche, der Sprachfähigkeit beraubende Begegnung, die, um es geradewegs herauszusagen, die letzte Begegnung darstellt. Über DEN, mit dem diese Begegnung stattfindet, ist nur eines bekannt: dass er der SCHÖPFER dieser Welt ist. (3,527)<sup>38</sup>

Diese Epiphanie als Grund lyrischen Schaffens hat mit der mystischen Erfahrung den Topos der Unsagbarkeit gemein. Es lebt aber die mystische Literatur gerade durch die Spannung zwischen dem die Sprachlichkeit transzendierenden Erleben des Göttlichen und dessen Artikulation, die individuell von der Persön-

<sup>34</sup> Franz von Assisi, Emily Dickinson, Paul Claudel, T. S. Eliot, Rainer Maria Rilke, Paul Tillich.

<sup>35</sup> McGinn (1994: 11).

<sup>36</sup> Dinzelbacher (1994: 9), Scholem (1980: 4).

<sup>37</sup> Sudbrack (1984: 14).

<sup>38</sup> Großgeschriebene Wörter im Russischen werden in Majuskeln wiedergegeben.

lichkeit des Mystikers vor dem Hintergrund seiner Erfahrungswelt gestaltet wird und zwar in der Regel auf poetische Weise. Für Sedakova stellt die Lyrik die Mittel zur Verfügung, durch die das „Nichtsprachliche“ («неязыковое») oder „Übersprachliche“ («надязыковое») dieser Erfahrung über den Formaspekt verstofflicht werden kann (3,526). Aronzon und Celan ist es ihrer Überzeugung nach beispielhaft gelungen, das außersprachliche Ereignis der Epiphanie durch das „Gitter der Sprache“ («решетку языка»; 3,527, kursiv im Original) hindurch sichtbar zu machen.<sup>39</sup>

In Anlehnung an ein Sendschreiben des Papstes Johannes Paul II aus dem Jahr 1999, das an Kulturschaffende gerichtet war,<sup>40</sup> spricht Sedakova auch von einer „Epiphanie der Schönheit“ («эпифании <sic> красоты»; 3,133), die dem Künstler durch einen Gnadenakt von oben geschenkt werde. Kunstschönheit entsteht demnach als Folge der „beunruhigenden momentanen Gegenwart“ («волнующего мгновенного присутствия»; 3, 135, kursiv im Original) des Absoluten, dessen Berührung als Inspiration erfahren wird:

Красот[а] [...] сама собой появляется как следствие правильного отношения [...] с неприкосновенной чистотой, с сильной глубиной и неистощимой тайной – как с тем, что *на самом деле* лежит в основе вещей.

Schönheit [...] entsteht von selbst als Folge der richtigen Beziehung zur unantastbaren Reinheit, zur kraftvollen Tiefe und zum unerschöpflichen Geheimnis als zu dem, was *tatsächlich* den Dingen zugrunde liegt. (3,135f., kursiv im Original)

Die Aufgabe des von Gott begnadeten Dichters ist es also nach Sedakovas Auffassung, den Grund des Seins aus der Tiefe ans Licht zu führen, ihn durch die poetische Gestaltung von Sprache in der Kontingenz zu manifestieren. Sie knüpft damit an die klassische Auffassung der Kunst im deutschen Idealismus an, wo diese als „Chiffre des Übersinnlichen“ (Kant), als „Gegenbild des Absoluten“ (Schelling) oder als das „sinnliche Scheinen der Idee“ (Hegel) aufgefasst wurde.<sup>41</sup>

Abschließend stellt sich die Frage, inwiefern die von Sedakova beschriebenen Zustände des Lyrischen als Erkenntnisformen bezeichnet werden können oder vielmehr als Erlebnisformen zu charakterisieren sind. Sie möchte ihre Leser überzeugen, dass es sich beim schöpferischen Zustand um eine besondere Form des Denkens handelt, das als „Gedankenkunst“ und mit Goethe als „anschauend“ zu beschreiben sei, die gedanklich-ideellen Aspekte werden jedoch deutlich von perzeptiven Qualitätsbeschreibungen des lyrischen Zustands dominiert. Die schwankende Terminologie, die von der ganzheitlich organischen Erkenntnisweise Goethes als besonderer „Erkenntnismethode“ und dem ‚Herzdenken‘ bei Averincev bis zu Charakterisierungen einer „besonderen psychischen Erfah-

<sup>39</sup> Vgl. Celans Gedichtband *Sprachgitter* mit dem gleichnamigen Gedicht.

<sup>40</sup> Giovanni Paolo II: *Lettera agli artisti*. 1999. Dazu Sedakova 4,334-360.

<sup>41</sup> Nach Franke (2018: 30).

„nung“ und dem Oxymoron des „nichtverstehenden Verstehens“ reicht, legt nahe, dass es sich eher um ein Erleben als ein Erkennen handelt. Christiane Schildknecht greift in Bezug auf die nicht-propositionale Erkenntnisweise des künstlerisch-literarischen Erlebens auf den Begriff der *cognitio clara et confusa* zurück.<sup>42</sup> Leibniz hatte diesen aus der Scholastik stammenden Terminus, der sich auf die sinnliche Erkenntnis bezieht und das künstlerische Erkennen miteinschließt, so definiert, dass Erkenntnis durch die Sinne zwar ‚klar‘ sei, weil ausreichend, eine Sache wiederzuerkennen, jedoch undeutlich oder ‚verworren‘ (*confusa*), insofern die Sache nicht begrifflich differenziert beschrieben werden kann.<sup>43</sup> In Baumgartens Ästhetik wird die *cognitio clara et confusa* zum Inbegriff künstlerischen Erkennens. Dieses vermag Zusammenhänge zwar nicht diskursiv, dafür aber „in anschaulich differenzierter, begrifflich ununterschiedener Fülle“ zu vergegenwärtigen.<sup>44</sup> Außerdem zeichnet es sich nach Ursula Franke durch Komplexität der Merkmale, Lebendigkeit und die Kraft, das Gemüt in Bewegung zu versetzen, aus.<sup>45</sup> Schildknecht greift den Unterschied zwischen klarer (sinnlicher) und deutlicher (verstandesmäßiger) Erkenntnis auf, um literarisches und wissenschaftliches Erkennen zu differenzieren: Die „klare Erkenntnis“ stellt einen Gegenentwurf zur propositionalen Erkenntnis dar, insofern sie auf Analogien, Übergänge, auf das Besondere geht und „aufweisend“ statt „beweisend“ ist.<sup>46</sup> Sie wird nach Schildknecht durch literarische Texte vermittelt, die sich durch „begriffliche Unausschöpfbarkeit“ und die Absenz von „Distinktheit“ auszeichnen.<sup>47</sup> Diese nicht-propositionale Erkenntnisform hat qualitativ Erlebtes zum Inhalt, das subjektgebunden und nicht-begrifflicher Natur ist und durch die metaphorische Sprache des literarischen Textes auf eine indirekte, aufzeigende Weise versprachlicht wird.<sup>48</sup> Wie Gabriel bezieht sich Schildknecht allerdings auf Prosatexte und nicht auf Lyrik.

Die Anwendung des Begriffs der *cognitio clara et confusa* auf Sedakovas theoretische Überlegungen zum lyrischen Zustand bedarf daher einer Präzision: In ihrer Auffassung des lyrischen Schaffensaktes geht es nicht um die Vermittlung eines sinnlichen Erlebens, sondern eines übersinnlichen. Beiden gemeinsam ist, dass sie als ein Erleben nicht auf einen Begriff festgelegt werden können, da die Fülle, Komplexität und Unmittelbarkeit des Erlebten nur unzureichend versprachlicht werden kann. Im Gegensatz zur Prosa, die, wie Schildknecht feststellt, eigentlich einen Transfer von nicht-propositionalen Erkenntnisformen unmittelba-

---

<sup>42</sup> Vgl. Schildknecht (2008), zum Aspekt des Erlebens Schildknecht (2016).

<sup>43</sup> Nach Franke (2018: 22). ‚Deutlichkeit‘ zeichnet dagegen die Verstandeserkenntnis aus, die *cognitio clara et distincta* ist.

<sup>44</sup> Franke (2018: 18).

<sup>45</sup> Dies., 25f.

<sup>46</sup> Schildknecht (2008: 784f., kursiv im Original).

<sup>47</sup> Dies., 786.

<sup>48</sup> Schildknecht (2016, bes. 31, 35f.).

ren Erlebens (des „*Wie*“) in das propositionale Format des Erlebnisgehalts (des „*Was*“) darstellt,<sup>49</sup> soll in der Lyrik im Sinne Sedakovas das Erleben unmittelbar in die Faktur des lyrischen Sprachgebildes einfließen und in dieser präsent sein. Es handelt sich dabei um ein übersinnliches Erleben, dessen sinnliches Äquivalent die Klang-Faktur darstellt, durch die – bei entsprechender Empfänglichkeit des Rezipienten – das übersinnliche Erlebnis auch dem Leser zugänglich werden soll.

Zwar geht es also Sedakova nicht um eine sinnliche Erkenntnisform, sondern eine übersinnliche, diese wird jedoch, wie oben dargelegt, vornehmlich aufgrund ihrer besonderen perzeptiven Merkmale beschrieben, was den Erkenntnisbegriff der *cognitio clara et confusa* auf sie anwendbar erscheinen lässt. Ebenso verweisen der künstlerische Aspekt (lyrisches Erkennen als „Gedankenkunst“; 4,554), der Holismus (vgl. 4,622), die Weite, Lebendigkeit und das Lichte des lyrischen Erkennens (vgl. 4,525) sowie auch seine besondere Kraftwirkung (vgl. 3,164f.) auf eine Verwandtschaft mit der Fülle, Lebendigkeit und das Gemüt bewegendem Energie des ästhetischen und insbesondere auch poetischen Erkennens bei Baumgarten.

Liest man Sedakovas theoretische Ausführungen allerdings mit dem Anspruch auf propositionale Erkenntnisvermittlung, so erscheinen sie inkohärent und widersprüchlich. Nicht nur die Erkenntnisweise des lyrischen Zustands selbst, auch sein Gegenstand wird auf unterschiedlichste Weise bestimmt: Es wird auf die Ideenwelt Platons verwiesen, auf Gott, Christus, ein höheres Selbst innerhalb der menschlichen Persönlichkeit, auf die jungschen Archetypen und wiederholt auf die lautliche Faktur des Gedichts, wobei visuelle und auditive Momente ineinander greifen. Mit der grundsätzlichen Ausrichtung auf das Absolute oder einen wie auch immer gearteten Urgrund des Seins knüpft sie allerdings mit ihrer Poetik an die Ansichten des deutschen Idealismus und letztlich die Traditionslinie Platons an, nach der Kunstwerke notwendig einen Bezug zum Ewigen haben müssen, als deren Ausdruck im Sinnlichen sie erscheinen.

Die fehlende Kohärenz von Sedakovas theoretischen Texten ist auch darauf zurückzuführen, dass sie nicht als Philosophin, sondern als aus unterschiedlichen Anlässen über die Dichtkunst reflektierende Dichterin schreibt. Ihre Reflexionen kreisen dabei um den Kern einer Erfahrung, die sie zunächst poetisch schaffend und seit den 1990er Jahren zunehmend theoretisierend auszuloten sich bemüht.<sup>50</sup> Dabei stützt sie sich in den theoretischen Texten oft auf fremde Gedanken oder Werke, durch deren Weltbezug sie ihre eigenen Gedanken zum lyrischen Schaffen zu fassen versucht. Im Folgenden soll daher das lyrische Werk in den Blick genommen werden mit der Frage, ob und wie ihre späteren theoretischen Ausführungen in diesem bereits verankert sind und wie sie sich

<sup>49</sup> Schildknecht (2016: 35, kursiv im Original).

<sup>50</sup> Der letzte größere Gedichtzyklus entstand 1986 („Chinesische Reise“ / «Китайское путешествие»; 1,325-345), der letzte Gedichtband mit zwölf neuen Texten im vers libre erschien 2009 („*Alles und sofort*“ / «*Все и сразу*»).

aus dessen Perspektive darstellen. Im Zentrum steht dabei ein konkretes Gedicht, das exemplarisch analysiert wird.

#### 4. «Взгляд кота» – „Katers Blick“: Lyrische Erfahrung in der poetischen Praxis

Durch Sedakovas theoretische Ausführungen, die vornehmlich aus den 1990er und 2000er Jahren stammen, werden markante Chiffren beleuchtet, die sich durch ihr poetisches Gesamtwerk hindurchziehen. So bildet das Herz ein wichtiges Motiv, das als Chiffre auf die Möglichkeit der Kontaktaufnahme mit dem transzendenten Bereich bzw. auf die Organisiertheit des Kosmos auf eine Liebe und Trost verströmendes Zentrum hin verweist,<sup>51</sup> während es im theoretischen Werk zu einem den lyrischen Zustand kennzeichnenden Erkenntnisorgan wird. Weiter ist das Zusammenspiel von Licht und Finsternis auch in ihrer Lyrik von Bedeutung, wobei ersteres für die Transzendenz, letzteres für den irdischen Bereich steht, die Funktion von Lyrik aber dahingehend bestimmt wird, dass sie das Licht der Transzendenz in das Dunkel der physischen Existenz hineinbringen soll,<sup>52</sup> was sich in Sedakovas Konzeption von Dichtung als Epiphanie spiegelt. Und schließlich stellt der Garten-Topos als Chiffre für das Paradies bzw. die unbefleckte, reine Herkunft des menschlichen Geistes aus einem höheren Bereich eine durchgehende Komponente des lyrischen Werks dar.<sup>53</sup> Er verweist auf den ursprünglichen kindlichen Seelenzustand, in den sich nach Sedakovas Überzeugung der Dichter oder die Dichterin hineinversetzen muss, um kreativ sein zu können. Auf diesen thematischen Komplex verweisen auch die aus einer frühkindlichen Perspektive heraus verfassten Gedichte sowie solche, die den Bewusstseinszustand des Traums zum Gegenstand haben.<sup>54</sup> Dass die „Epiphanie des Göttlichen“, sei es als Gottvater, Christus oder in Form von engelhaften Wesen, wie auch die Verwandtschaft von lyrischem Schaffen und mystischer Erfahrung wichtige Konstanten bei Sedakova darstellen, hat Henrieke Stahl gezeigt.<sup>55</sup>

Sedakovas Lyrik zeichnet sich insgesamt dadurch aus, dass in ihr die Eigenschaften des lyrischen Erlebnisraums und der besonderen Zeitqualität des inspirativen Bewusstseins zur Geltung kommen, die sie im theoretischen Werk beschreibt:

<sup>51</sup> Vgl. zum Motiv des Herzens vgl. Megrelišvili (2019: 223-227), bei Sedakova etwa „Drei Göttinnen“ («Три богини»; 1,51), „Musik“ («Музыка»; 1,388ff.), „Elegie des Herbstwassers“ («Элегия осенней воды»; 1,379), „Wiegenlied“ («Колыбельная»; 1,406).

<sup>52</sup> Vgl. zu Licht und Finsternis Sandler (2006: 7, 12f.), bei Sedakova etwa die Gedichte „Sechste Legende“ («Легенда шестая»; 1,62), „Neunte Legende“ («Легенда девятая»; 1,80), „Märchen, in dem...“ («Сказка, в которой...»; 1,266-272).

<sup>53</sup> Vgl. dazu Zvegincova (2013); Megrelišvili (2019: 232-235), bei Sedakova z.B. „Wirklich Maria...“ («Неужели Мария...»; 1,27), „Kindheit“ («Детство»; 1,183), „Chinesische Reise“ («Китайское путешествие»; 1,338, 345).

<sup>54</sup> Vgl. Stahl (2019), die einige Gedichte aus den beiden Themenfeldern behandelt.

<sup>55</sup> Vgl. Stahl (2019: insbes. 246-263).

Die Raum- und Zeitstrukturen in ihren Gedichten sind dynamisch-fluide, die Grenzen des dreidimensionalen Raums und die Linearität der irdischen Zeit werden oftmals durchbrochen.<sup>56</sup> Häufige Perspektivwechsel lassen die Grenzen zwischen der Sprecherinstanz, dem Adressaten und dritten Personen verschwimmen, Sichtweisen und Identitäten gehen fließend ineinander über.<sup>57</sup> Auch die natürlichen Demarkationslinien zwischen den Elementen und Naturreichen werden transzendiert, manchmal handeln diese wie beseelte Personen, worin sich die Volatilität und Unbestimmtheit des lyrischen Zustands spiegelt.<sup>58</sup>

Weiter werden die Rezeptionstätigkeiten des Sehens und Hörens dem transzendenten Raum und seinen Bewohnern als ontologische Merkmale zugeschrieben. In „Seltsame Reise“ («Странное путешествие») führt eine Zugfahrt die Sprecherinstanz durch die irdische Welt des Sinnenscheins, deren Stofflichkeit „schwören wird“, einstmals „Sehen gewesen zu sein und ins Sehen zurückzukehren“: «и само вещество поклянется, / что оно зрением было и в зренье вернется» (1,77). Im Gedicht „Weder den Engel, klingend wie eine Ritze“ («Ни ангела, звучащего, как щель») erscheint der Dichter als Instrument (Psalter), auf dessen Saiten Gott spielt, der selbst als derjenige charakterisiert wird, der sich mit der Tätigkeit des Lauschens begnügt, während das Jenseits erfüllt ist von Klang («там все звучат, но Ты остался – слух»; 1,101). Außerdem finden innerhalb der Gedichte fließende Übergänge statt von sinnlichen Gesichts- und Gehörwahrnehmungen zu außersinnlichen Formen derselben.<sup>59</sup>

Sedakovas lyrische Texte kreisen vornehmlich um den lyrischen Schaffensakt selbst, der als eine Liminalitätserfahrung erscheint, die Wahrnehmungsqualitäten vermittelt, die sich von denen des gewöhnlichen Tagesbewusstseins unterscheiden, jedoch gerade durch das Medium des Lyrischen ideal zum Ausdruck gebracht werden können. In dem Gedicht vom Ende der siebziger Jahre, das hier genauer betrachtet werden soll, spielt das visuelle Element eine zentrale Rolle, wie schon der Titel „Katers Blick“ verrät. Es geht darin um eine Vertiefung des Sehens, das zu einem visionären Schauen erweitert wird.

<sup>56</sup> Diese Bemerkung bezieht sich nun auf den „Raum“ im Verständnis Lotmans (s. Anm. o.).

<sup>57</sup> Vgl. die folgende Gedichtinterpretation, aber auch Sandler (1996: 312): “none of Sedakova’s poems takes for granted that we know which self it is that ‘I’ refers to: there is no knowable coherent self that pre-exists the writing of a poem.”

<sup>58</sup> Die Metapher „Springbrunnen des Erdmeers“ («тайфуны земляного моря»; 1,378) etwa verflüssigt die statische Substanz des irdischen Elements; es gibt Bäume, die „aufstehen und von ihren Wurzeln fortgehen“ («встают и уходят от корней своих»; 1,407), Blätter, die miteinander zu sprechen beginnen («листва заговорит с листвою»; 1,235) oder auseinander hervorfiegen («листья из листьев летели»; 1,76).

<sup>59</sup> Vgl. etwa „David singt für Saul“ («Давид поет Саулу»; 1,221-223).

*Взгляд кота*

I

Когда, прекрасный кот, ты пробуешь в окне  
пространства опытность и силу,  
внутри как свет зажгут и размахнут во мне  
живое, мощное кадило.

Я думаю, что мир не глядывал в букварь  
и чуда письменность напрасна.  
Но чуть внимательна уверенная тварь –  
и жизнь, как лестница, опасна,

когда с презрением и чашей золотой  
твой взгляд спускается по сходням –  
и сердце падает мое перед тобой,  
как пред служителем Господним.

II

И вот в тебе тоска, как в зеркале, гостит,  
в зеркальном кубке крупной грани,  
и я раба твоих воспоминаний:  
я расстилаю им широкие пути

в пустующей стране, где можно тяготенье,  
как дом забитый, обойти,  
и невесомости живое искушенье –  
горящие шары, молчащие почти.

Так лучшие часы сосредоточат нас  
на острие иглы спасенья,  
где мучится любовь и где впадает зренья  
в многоволнуемый алмаз.

И жизнь глядит на жизнь, уничтожая грани,  
и все глаза твоих медуз –  
один укол, одна анестезия ткани,  
один страдающий союз.

III

Походкою кота (как бы само пространство  
позволило себе забытую игру)  
ты, речь моя, иди, ты между трезвых пьянствуй  
с огнем, горящим на ветру.

Неси свою свечу, как он, без недоверья,  
как правда видит жизнь, когда она одна:  
для счастья умных сил, для восхищенья зверя  
тебе опасность вручена. (1,117f.)

*Katers Blick*

## I

Wenn, wunderschöner Kater, du im Fenster  
des Raums Erfahrung und Kraft auf die Probe stellst,  
dann ist es, als ob im Innern ein Licht entzündet und in mir  
ein lebendiges, mächtiges Weihrauchfass in Schwung versetzt wird.

Ich denke, dass die Welt in keine Fibel blickte  
und das Wunder des Schrifttums umsonst ist.  
Aber kaum ist das sichere Geschöpf etwas aufmerksam –  
so ist das Leben wie eine Treppe gefährlich,

wenn mit Verachtung und einem goldenen Kelch  
dein Blick den Steg hinabsteigt –  
und mein Herz vor dir fällt,  
wie vor einem Gottesdiener.

## II

Und dann in dir die Sehnsucht/Schwermut, wie in einem Spiegel, zu Gast ist,  
in einem großflächigen Spiegelbecher,  
und ich die Sklavin deiner Erinnerungen bin:  
ich breite ihnen weite Wege aus

in dem sich leerenden Land, wo man die Anziehungskraft,  
wie ein vollgestopftes Haus, umgehen kann,  
und der Schwerelosigkeit lebendige Versuchung –  
brennende Bälle, fast schweigend.

So zentrieren uns die besten Stunden  
auf die Spitze der Nadel der Befreiung,  
wo sich die Liebe quält und wo das Sehen  
in einen vielerregten Diamanten fällt.

Und Leben blickt auf Leben, die Grenzen vernichtend,  
und alle Augen deiner Medusen sind –  
ein Stich, eine Anästhesie des Gewebes,  
ein leidender Bund/eine Konjunktiv-Konjunktion.

## III

Mit dem Gang eines Katers (als ob der Raum selbst  
sich das vergessene Spiel erlaubt hätte)  
geh du, meine Rede, berausche dich unter den Nüchternen  
mit einem Feuer, das brennt im Wind.

Trage deine Kerze, wie er, ohne Misstrauen,  
wie die Wahrheit das Leben sieht, wenn sie allein ist:  
für das Glück der Vernunftkräfte, für das Entzücken des Raubtiers  
ist dir die Gefahr anvertraut.

„Katers Blick“ ist Teil des Zyklus „Wildrose“ («Дикий шиповник»), der den Untertitel „Legenden und Fantasien“ trägt, dessen Gedichte also von der Autorin dem Genre der Heiligenviten und volkstümlichen Texten sowie der musikalischen Kompositionsform der „Fantasie“ zugeordnet werden. „Katers Blick“ ist das erste Gedicht des „Zweiten musikalischen Intermezzos“ (so eine Zwischenüberschrift) und greift Merkmale der musikalischen Fantasie auf, einer Komposition ohne feste Form, in der der emotionale und expressive Einfall eine große Rolle spielt und die Einbildungskraft sich frei entfalten kann.<sup>60</sup> Wie zu zeigen sein wird, korreliert dies mit der klanglichen Faktur des Gedichts. Es ist als Monolog einer lyrischen Sprecherinstanz gestaltet, deren Adressat zunächst der Kater und im letzten Teil die eigene lyrische Rede selbst ist. Das Motiv des Katers verweist in Verbindung mit dem jambischen Metrum auf die bekannten Eingangsverse von Puškins Versepos „Ruslan und Ljudmila“ («Руслан и Людмила»)<sup>61</sup> Dort wird das im russischen Märchen verbreitete Motiv des Katers als Gelehrter aufgegriffen, der das Wissen um die russische Folklore bewahrt. Diese kann bei Sedakova aufgrund des Interessenkreises ihrer philologischen Studien mit den Theorien Vladimir Propps über das Zaubermärchen als Spiegel der alten Initiationsriten konnotiert werden.<sup>62</sup>

Einen weiteren intertextuellen Bezug hat Stephanie Sandler aufgezeigt, die auf «Le Chat» aus Baudelaires «Les Fleurs du mal» verweist.<sup>63</sup> In dem ähnlich strukturierten Gedicht Baudelaires mit zehn Vierzeilern, die in zwei Teilen ungleicher Länge angeordnet sind, wird der Kater als ein mysteriöses Tier beschrieben, dessen Augen und geschmeidige Bewegungen der Sprecherinstanz eine Ahnung von Transzendenz vermitteln. Sedakova übernimmt das Motiv des Katers, bleibt jedoch nicht bei Assoziationen stehen, sondern beschreibt den Gang der Sprecherinstanz in die gefährvollen Tiefen des Unbewussten oder transzendenten Seins. Außerdem kommt mit dem dritten Teil, den sie ihrer Komposition hinzufügt, eine dezidiert poetologische Komponente hinzu, die bei Baudelaire so explizit nicht präsent ist. Des Weiteren beginnt die Handlung bei Sedakova im realen Raum, in dem sich ein „Fenster“ («окно») zur Transzendenz öffnet, während sich bei Baudelaire der Kater im Gehirn des lyrischen

---

<sup>60</sup> Vgl. Der Brockhaus Musik (2001: 216).

<sup>61</sup> Zur Funktion des Metrums als Zitat, das auf eine bestimmte Thematik verweist, die in der russischen Lyriktradition damit in Verbindung steht, vgl. Sedakova (3,206). Bezüge zu E.T.A. Hoffmanns „Lebens-Ansichten des Katers Murr“ und zu Gottfried Kellers „Spiegel, das Kätzchen“ scheinen dagegen nicht zu bestehen, allenfalls durch entfernte Assoziationen.

<sup>62</sup> Vgl. Propp [Пропп] (1986).

<sup>63</sup> Vgl. Sandler (2001: 486f.). Sie verweist außerdem auf Mandelštams „Daher all die Misserfolge“ («Оттого все неудачи»), wobei die Parallelen hier nicht so offensichtlich sind.

Sprechers befindet, der narrative Gehalt des Gedichts also nur eine Assoziationskette im Bewusstsein der Sprecherinstanz darstellt.<sup>64</sup>

In Sedakovas Gedicht werden die besonderen Attribute des Katers, seine Geschicklichkeit, Wendigkeit, Intelligenz und Kraft, zu einem Durchgang, der den Blick in eine andere Wirklichkeit eröffnet. Der irdische, dreidimensionale Raum wird aufgebrochen, und im Innern der Sprecherinstanz setzt ein Prozess ein, der mit den Attributen eines Gottesdiensts belegt wird: In ihm wird ein Licht angezündet (V. 3: «внутри как свет зажгут») und ein „lebendiges, mächtiges Weihrauchfass geschwungen“ (V. 3f.: «размахнут во мне / живое, мощное кадило»).

Die zweite Strophe verweist mit der Fibel und dem Schrifttum, die die natürlichen Geschöpfe nicht kennen und nicht benötigen, einerseits auf die Entfremdung des zivilisierten Menschen von der den Tieren noch eigenen Einheit mit der Natur und der Leichtigkeit, mit der diese mit dem Übersinnlichen zu kommunizieren vermögen. In diesem Kontext kann man die Verse 5-8 so verstehen, dass der moderne Mensch, der sich durch seine Bildung von dem Einheitserleben mit dem jenseitigen Urgrund der Dinge isoliert hat, nur auf gefährvollem und schmerzhaftem Wege wieder zu ihm zurückfinden kann. Andererseits bezieht sich das „Schrifttum des Wunders“ oder das „Wunderschrifttum“ (V. 6: «письменность чуда») aber auf die Tradition des Volksmärchens wie auch auf die der christlichen Heiligenlegenden.<sup>65</sup> Dann sind die Verse 5-6 so zu verstehen, dass mit der „Welt“ die zivilisierte Gesellschaft angesprochen ist, der die spirituellen Hintergründe des Märchens und der mittelalterlichen Heiligenviten verborgen sind.

Der Blick des Katers führt die Sprecherinstanz auf einer gefährlichen Treppe und einem Steg nach unten in die andere Wirklichkeit. Er hat dabei die Rolle eines Priesters inne, der eine Art inneren Gottesdienst vollzieht: «и сердце падает мое перед тобой, / как пред служителем Господним.» (V. 11f.) Das einzige großgeschriebene Wort im russischen Text lautet „Herr“ («Господь») und steht an exponierter Stelle am Ende des ersten Teils. Es verweist deutlich auf die liturgisch-sakrale Bedeutung der Kommunikation, die hier zwischen Mensch und Tier stattfindet. Im Kontext des Gottesdienstes steht außerdem das

<sup>64</sup> «Le Chat» beginnt mit den Worten: «Dans ma cervelle se promène / Ainsi qu'en son appartement, / Un beau chat, fort, doux et charmant.» (Baudelaire 1868: 161-163). Es gibt noch ein weiteres Gedicht im selben Zyklus mit identischem Titel sowie das von Jakobson und Lévi-Strauss in ihrem bekannten Aufsatz analysierte Gedicht «Les Chats» (ebd.: 135, 189). Während der Semiotiker und der Ethnologe in dem Katzenmotiv bei Baudelaire einen feminin besetzten bzw. zu Androgynität neigenden Topos des Anderen im Verhältnis zum männlichen Dichter sehen (Jakobson / Lévi-Strauss 2007: 282f.), ist es bei der Dichterin Sedakova ausdrücklich ein Kater, der den Übergang zur Transzendenzerfahrung ermöglicht. Geschlechtlichkeit und Eros spielen allerdings bei ihr kaum eine Rolle; das Kater-Motiv scheint eher autobiographische Hintergründe zu haben. Sedakova ist eine ausgesprochene Liebhaberin von Katern, wovon etwa das Kinderbuch „Хрюнтик Мамунтик. Ein Buch für Kinder, Erwachsene und Kater“ («Хрюнтик Мамунтик. Книга для детей, взрослых и котов») Zeugnis ablegt.

<sup>65</sup> Zum christlichen Kontext des Wunderbegriffs vgl. Averincev (2001: 209-211).

Motiv des goldenen Bechers, der sich auf den Grals- wie auf den Abendmahlskelch gleichermaßen bezieht.<sup>66</sup> Er ist mit der himmlischen Speise, die durch den Gral gespendet wird, wie auch mit der Transsubstantiation und der Teilhabe an Christus verbunden und eröffnet damit die Konnotation einer Teilhabe an einer sakralen Dimension von Wirklichkeit durch Dichtung.

Der expositorische erste Teil des Gedichts besteht aus drei Strophen mit einer ebenmäßigen rhythmischen und klanglichen Gestalt: Der Kreuzreim wird akkompagniert von einem Wechsel männlicher und weiblicher Kadenz, die auf je einen Alexandriner und einen vierhebigen jambischen Vers folgen.

Diese Harmonie wird im zweiten Teil gebrochen. Er besteht aus vier Strophen, deren erste einen unreinen umarmenden Reim besitzt und wie die zweite Strophe das Versschema durchbricht. Die jeweils 3. Zeile der 4., 5. und 7. Strophe haben keine Zäsur, in der 3. Zeile der 4. Strophe fehlt dazu die 6. Hebung. Der Kreuzreim wird in Strophe 4 und 6 durch einen unreinen umarmenden Reim ersetzt und ineinander gespiegelt. Die Reime «грани» und «воспоминаний» aus Strophe 4 tauchen in Strophe 7 wieder auf («грани», «ткани»), der Reim «пути» aus Strophe 4 reimt sich mit «обойти» und «почти» in Strophe 5, der Reim «тяготень», «искушень» wird in Strophe 6 fortgesetzt («спасень», «зрень»). Die klare Ordnung des ersten Teils wird also im zweiten Teil auf der Ebene des Reims wie des Rhythmus gebrochen. Der gleiche Bruch vollzieht sich in inhaltlicher Beziehung.

Es ist unklar, wer jetzt als lyrischer Adressat angesprochen wird. Ist es weiterhin der Kater? Oder ist es die lyrische Rede, an deren Personifikation sich die Sprecherinstanz im letzten Teil wendet? Außerdem taucht statt des Fensters die Metapher des Spiegels auf. Der „Blick“ des Katers wird auf die Augen reduziert, die eine Spiegelfläche darbieten. In diesem Spiegel findet sich die Sprecherinstanz wieder mit ihrer eigenen Schwermut, ihrer persönlichen Sehnsucht nach dem verlorenen Paradies. Die Spiegelmetapher wird außerdem erweitert zu einem Becher mit einer großen Spiegelfläche: «зеркальный кубок крупной грани» (14). «Грань» bedeutet auf Russisch „Fläche“, ursprünglich aber „Grenze“,<sup>67</sup> deren Undurchdringlichkeit durch die Alliteration [k] unterstrichen wird.<sup>68</sup> Außerdem wird die Spiegelmetapher von der Vokalfolge nachgeahmt [a-y-y-a] und an dem Versende zuvor von der Spiegelung des т, das selbst einen Spiegelbuchstaben darstellt. Die Kadenz „гостит“ (V. 13) bildet zudem den markantesten unreinen Reim des Gedichts. Die Grenze drängt sich somit kalt und unerbittlich zwischen das Diesseits und das Jenseits. Ein Spiegel ist hart und undurchdring-

<sup>66</sup> Der „goldene“ Kelch verweist auf die Gralslegende nach Chrétien de Troyes und Robert de Boron, wo der Gral sowohl mit dem Becher des letzten Abendmahls wie auch mit der Kreuzigung Christi verbunden ist. Das Gralsmotiv taucht gelegentlich in Sedakovas Lyrik auf, vgl. etwa „Bergode“ («Горная ода»; 1,231-235).

<sup>67</sup> Vgl. Dal' (1994: 964f.).

<sup>68</sup> Das [к] gemahnt im Russischen an *камень* (Stein).

lich. Durch den vermutlich aus Metall bestehenden Becher<sup>69</sup> wird die Kälte und Unüberwindbarkeit noch verstärkt. Und was ein Spiegel zurückwirft, ist eine Täuschung, eine Wiederholung dessen, was schon da ist im Diesseits, nicht jedoch das, was sich dahinter verbirgt. Das Du aber wird durch den Spiegel vom Kater zum Ich transformiert, das nun einen Doppelgänger besitzt oder eine höhere Instanz seiner selbst. Indem sich das eine Ich dem anderen unterwirft und die aufkommenden Erinnerungen willkommen heißt, ihnen „Wege ausbreitet“ (V. 16: «я расстилаю им широкие пути»), kann jedoch eine Brücke in die andere Realität geschaffen werden. Die Situation des Übergangs wird durch das Enjambement zwischen 4. und 5. Strophe poetisch umgesetzt und zusätzlich durch die Anbindung der Versendung «пути» (V. 16) an die Reime der Verse 18 und 20 («обойти», «почти») in der Folgestrophe verstärkt.

Die errichtete ‚Brücke‘ führt in einen Raum, der sich entleert, „entstofflicht“ («развеществляется»; 3,141) und in dem die Anziehungskraft der Erde wie ein „vollgestopftes Haus“ («дом забитый») erscheint. Das Haus ist eine beliebte Metapher Sedakovas für den physischen Körper, der aus fester Materie besteht, statisch, schwer, massiv, unbeweglich, inert ist.<sup>70</sup> In dem Raum, den das lyrische Ich nun betritt, herrscht jedoch Schwerelosigkeit; er ist erfüllt vom kaum zu vernehmenden Rauschen des Feuers brennender Bälle, das onomatopoetisch durch eine Häufung von Zischlauten versinnlicht wird: «горящие шары, молчащие почти» (V. 20). Dieses Erleben wird mit den „besten Stunden“ des Lebens (V. 21: «лучшие часы») verglichen, d.h., was der Blick des Katers ausgelöst hat, entspricht dem Gipfelpunkt menschlichen Glücks. Allerdings wird dieses Glück dadurch getrübt, dass die Nadel, deren Spitze die Konzentration untermalt, die dieser Zustand erfordert, sich zur Betäubungsspritze wandelt. Der Blick in den Diamanten, der als unruhig und bewegt dargestellt wird (V. 24: «многоволнующий алмаз») und damit ein Bild für die dynamische, beunruhigende andere Wirklichkeit ist, aber auch für die durchsichtig gewordene materielle Erds substanz, ist mit Leiden verbunden. Das Motiv des Diamanten verweist außerdem auf den „magischen Kristall“ («магический кристалл») bei Puškin, in dessen Poetik er die dichterische Eingebung symbolisiert: Wie der Blick der Wahrsagerin in die Kristallkugel, hinter der sie eine Kerze aufgestellt hat, nur verschwommen und undeutlich die Zukunft erblicken, diese aber intuitiv aus dem entstehenden Lichtspiel ablesen kann, so strömen dem Dichter im Zustand der Inspiration die Verse zu, deren Herkunft er nicht klar zu durchschauen vermag und über deren Stimmigkeit er oft selbst erstaunt ist.<sup>71</sup>

<sup>69</sup> Aufgrund des Bezugs zum goldenen Abendmahlskelch liegt die Assoziation mit einem metallenen Becher nahe.

<sup>70</sup> Vgl. etwa „Gäste in der Kindheit“ («Гости в детстве»; 1,32), „Porträt eines Künstlers im mittleren Alter“ («Портрет художника в среднем возрасте»; 1,407).

<sup>71</sup> Vgl. „Eugen Onegin“ («Евгений Онегин») und bes. das Gedicht „An mein Tintenfass“ («К моей чернильнице»; in: Puškin 1959-1962: 4,177f.; 1,490ff.). Zum „magischen Kristall“ bei

Einerseits kann, wo „Leben auf Leben blickt“ (V. 25: «жизнь глядит на жизнь»), die trennende „Spiegelfläche“ des reflexiven Bewusstseins überwunden und die Grenze zu einem erweiterten Bewusstseinszustand überschritten werden (V. 25: «уничтожая грани») – der Blick durch den „magischen Kristall“ in eine andere Wirklichkeit gelingt. Andererseits verweisen die Motive der Medusa und der Betäubungsspritze auf eine hypnotisierende Wirkung, also eine Beeinträchtigung des Bewusstseins – was im Kristall erblickt wird, ist nicht klar durchschaubar. Die Medusa deutet wiederum auf den Spiegel, der vor ihrem tödlichen Anblick retten kann, im Kontext des Gedichts wird jedoch die hypnotisierende, zu Stein erstarren lassende Wirkung des Medusenhauptes aktualisiert. Die Metaphorik der Spritze und der Betäubung in Zusammenhang mit der in der 8. Strophe folgenden Gegenüberstellung der „nüchternen“ gewöhnlichen Menschen mit den „trunkenen“ Dichtern (V. 31: «между трезвых пьянствуй») verweist auf die Schwierigkeit, das Geheimnis der Inspiration mit dem gewöhnlichen rationalen Bewusstsein zu erfassen. Was genau sich dem Blick hinter den Spiegel offenbart hat, bleibt im Gedicht daher offen.

Die Spiegelmetapher in Verbindung mit dem Motiv des Blicks und des Sehens deutet außerdem auf Platons Höhlengleichnis, in dem die Schattenbilder an der Höhlenwand die Funktion der Spiegelbilder erfüllen. Durch den Eintritt in den „Blick des Katers“ geschieht eine Vertiefung des Sehens; das Bewusstsein dringt vor in einen Bereich, der zwar vom Grund der Dinge noch durch eine kristallene Fläche getrennt ist, die aber bereits durchsichtig geworden ist und den Blick auf einen anderen Bereich von Wirklichkeit freigibt. Es wird auf diese Weise das ‚Hinausschauen aus der Höhle Platons‘ realisiert (s.o.), wobei die Sprecherinstanz aber nicht unmittelbar in die Sonnenwelt der Urbilder eintritt, sondern der irdischen Schattenwelt weiterhin verhaftet bleibt. Sie kann jedoch die Poesie nutzen, um von diesem Hineinschauen in eine andere Welt zu berichten, wovon der dritte Teil des Gedichts handelt.

In den letzten beiden Strophen ist die poetische Rede der Adressat, dessen Anrede durch einen spondeischen Versfuß am Beginn der 31. Zeile hervorgehoben wird. Der Versanfang stellt die einzige Abweichung vom jambischen Metrum dar. Die personifizierte Rede wird aufgefordert, den Gang des Katers nachzuahmen, der zuvor in Klammern als das „vergessene Spiel des Raums“ charakterisiert wurde: «как бы само пространство / позволило себе забытую игру» (V. 29f.). Auch der Raum kannte also, bevor er zum dreidimensional begrenzten Raum wurde, eine andere Existenzweise, in der er noch nicht verstofflicht war, sondern sich in einem Zustand der Schwerelosigkeit und klingenden Sphärenhaftigkeit befand, worauf die „brennenden“, aber „fast schweigenden“ Bälle aus Vers 20 verweisen. Paradoxerweise soll aber auch die Schwerelosigkeit, die wie der irdische Bereich als „Versuchung“ («искушение») qualifiziert

---

Puškin vgl. auch Baevskij (1990: bes. 97), der außer dem genannten Aspekt auch die dem Bild des Kristalls innewohnende Einheit und Ganzheitlichkeit der künstlerischen Vision hervorhebt.

wird, umgangen werden. Die Rede in Versen soll Lichtträger sein und „sich be-  
rauschen“, das Feuer der jenseitigen Welt, das der irdische Wind nicht löschen  
kann, ins Diesseits hineinragen: «ты между трезвых пьянствуй / с огнем, горя-  
щим на ветру» (V. 31f.). Der metaphorische Referenzrahmen ist im dritten Teil  
nicht mehr der „Blick“ des Katers, sondern sein „Gang“, d.h., nicht die Augen und  
also nicht der tote, harte Spiegel, sondern das, was durch den Durchbruch hinter  
den Spiegel in der anderen Realität gewonnen wurde und durch die Poesie als Licht  
in den irdischen Bereich hineingetragen werden soll. Die vorletzte Strophe greift  
die Thematik des menschlichen Schrifttums aus der zweiten Strophe wieder auf.  
Der lyrischen Rede des Dichters wird die Aufgabe zugeschrieben, die in früheren  
Zeiten dem Märchen und der Heiligenvita zukam: vom „Wunder“ zu berichten,  
dem Ausbruch aus dem profanen Bereich in eine sakrale Dimension des Seins.

Während der zweite Teil durch Enjambements und diverse Abweichungen  
von der im ersten Teil angeschlagenen Reim- und Rhythmusfigur die Dramatik  
des Schwellenübertritts auch formal spiegelt, sind im dritten abschließenden  
Teil, der aus zwei Strophen besteht, Metrum und Reim wieder einheitlich,  
wenngleich vom ersten Teil verschieden. Der Alexandriner in den ersten drei  
Versen und ein vierhebiger Jambus im letzten Vers sowie die Umkehr von männ-  
licher und weiblicher Kadenz bei Kreuzreim, so dass die männliche jeweils an die  
zweite Position rückt, führen diese Strophen auch klanglich zum Schlusspunkt  
des Gedichts hin. Insgesamt besteht das Gedicht aus neun Strophen und 36 Ver-  
sen, also trotz der Spannungen im Mittelteil besitzt es im Ganzen eine ausgewo-  
gene harmonische Gestalt.

Während Sedakova fast in allen Versen mit nicht realisierten Hebungen arbei-  
tet, sind im zweiten und dritten Teil in einzelnen wichtigen Schlüsselversen alle  
Hebungen realisiert: in Vers 14, wo mit dem Motiv des Spiegelbechers die Ge-  
fahr des Schwellenübertritts evoziert wird, und in Vers 26, wo das Medusenmo-  
tiv ebenfalls auf die Metapher des Spiegels anspielt sowie auf die Schrecken der  
chthonischen Unterwelt, die der Jenseitsreisende zu passieren hat. Der 24. Vers  
dagegen realisiert nur zwei Hebungen, und hier geht es gerade nicht um die  
Schrecken, sondern um die Jenseitsschau, für die die Metapher des Diamanten  
mit seiner Klarheit, Ruhe und Durchsichtigkeit steht. Im Diamanten, der sich  
über Jahrtausende aus schwarzem Kohlenstoff transformiert hat, ist die finstere  
Undurchdringlichkeit der Materie, die bei Sedakova gewöhnlich mit dem Tod  
assoziiert wird, hell und durchlässig geworden für das Licht des transzendenten  
Bereichs. In „Die Schönheit in der Natur“ («Красота в природе») führt der rus-  
sische Philosoph Vladimir Solov'ev den Diamanten als Beispiel für das Natur-  
schöne an, dem er die Schönheit in der Kunst gleichsetzt.<sup>72</sup> Die Kohle dient ihm  
als Symbol für die dunklen Naturkräfte, während der für den Einfall des Lichts  
durchlässig gewordene Diamant für die Durchlichtung der Materie steht. Schön-  
heit ist nach Solov'ev die „*Verwandlung der Materie durch die Verkörperung*

<sup>72</sup> Vgl. Solowjew (1953: 117-167) / Solov'ev (1988: 351-389).

eines anderen, transmateriellen Prinzips in ihr“ («преображение материи через воплощение в ней другого, сверхматериального начала»)<sup>73</sup> Dieses „transmaterielle Prinzip“ wird weiter als die „Idee“ bestimmt, die sich als „Licht“ («свет») und „Leben“ («жизнь») manifestiere.<sup>74</sup> In einem weiteren Aufsatz über den „Allgemeinen Sinn der Kunst“ («Общий смысл искусства»)<sup>75</sup> bestimmt Solov'ev die Kunst als die Fortsetzung des ästhetischen Werks der Natur durch den Menschen, der „mit seinem vernünftigen Bewusstsein nicht nur Ziel des Natur-Prozesses“ sein könne, „sondern auch das Mittel für die umgekehrte, tiefere und vollere Einwirkung des idealen Prinzips auf die Natur“ liefern müsse.<sup>76</sup> Die ideale Kunst in Solov'evs Verständnis hat die Aufgabe, „unser tatsächliches Leben [zu] durchgeistigen, [zu] transsubstantiieren“.<sup>77</sup> Dieser Gedanke, der bei Solov'ev durch den Diamanten symbolisiert wird, scheint auch in Sedakovas Auffassung von Kunst im Allgemeinen und Lyrik im Besonderen auf. Durch die Errichtung einer vertikalen Verbindung zur Transzendenz oder zum ideellen Bereich soll eine Durchlichtung und Durchgeistigung des irdischen materiellen Seins und des gefallen Menschen herbeigeführt werden.<sup>78</sup>

Vers 31 im dritten Teil besitzt sogar sieben Betonungen (s.o. spondäischer Auftakt), wodurch die Dichterrede, um die es nun geht, also das Metathema des Gedichts, besonders hervorgehoben wird. Und Vers 34, der alle sechs Hebungen des Alexandriners realisiert, enthält eine wichtige Aussage, die das Spiegelmotiv bricht: Wenn die Wahrheit allein ist, sieht sie das Leben ohne verzerrenden Spiegel. So soll auch die Rede des Dichters sein, die von der höheren Wirklichkeit hinter den äußeren Erscheinungen unmittelbar Kunde geben soll. Auf diese Weise realisiert das Gedicht klanglich, was es dem Untertitel und den Zwischentiteln des Zyklus nach sein möchte: eine Fantasie, deren musikalisch-lautliche Gestalt zwar ohne eine feste vorgeschriebene Form auskommt, trotzdem aber nicht willkürlich ist, sondern sich organisch ihrem Inhalt gemäß entfaltet.

Die durch die Teile zum Ausdruck kommende dreistufige Struktur ist kennzeichnend für Sedakovas poetologische Gedichte. Diese führen ausgehend von der

<sup>73</sup> Solowjew (1953: 128) / Solov'ev (1988: 358). Die deutsche Übersetzung wurde geringfügig geändert («сверхматериальный» wurde als „transmaterieell“ statt „übermaterieell“ übertragen); kursiv im Original.

<sup>74</sup> Solowjew (1953: 130f., 167) / Solov'ev (1988: 363, 389).

<sup>75</sup> Solowjew (1953: 169-189) / Solov'ev (1988: 390-404).

<sup>76</sup> Solowjew (1953: 174) / Solov'ev (1988: 393): «[...] человек с его разумным сознанием должен быть не только целью природного процесса, но и средством для обратного, более глубокого и полного воздействия на природу со стороны идеального начала.»

<sup>77</sup> Solowjew (1953: 189) / Solov'ev (1988: 404): «Совершенное искусство в своей окончательной задаче [...] должно одухотворить, пресуществить нашу действительную жизнь.»

<sup>78</sup> Der symbolistische Impetus der in Solov'evs Sophiologie gründenden Forderung einer Transformation des Menschen, der Menschheit und des ganzen Kosmos ist bei Sedakova nicht explizit ausgeführt, klingt jedoch in ihrem hohen Selbstverständnis als Dichterin an.

konkreten Alltagswelt über einen Schwellenübertritt, der in der Regel mit Motiven des Todes, der mystischen Nacht und dem Schrecken der chthonischen Unterwelt verbunden ist, in einen Raum, in dem andere Gesetze als die im irdischen Bereich gültigen herrschen, und am Ende wird dem Dichter und seinem lyrischen Sprachgebilde die Aufgabe zugewiesen, Botschafter dieser anderen Welt zu sein.<sup>79</sup>

### 5. Fazit: Der lyrische Zustand in praktischer und theoretischer Hinsicht

Auf der Grundlage des analysierten Gedichts stellt sich der lyrische Schaffensakt als ein Erleben dar, das sich in einem gedämpften Bewusstseinszustand vollzieht, aber dennoch eine Ahnung davon zu vermitteln vermag, was hinter den Schranken des sinnlichen Seins verborgen liegt. Deutlich wird, dass es sich um eine Liminalitätserfahrung handelt, die als ein sakrales Geschehen erscheint, dass das Subjekt eine Transformation durchläuft, dass die Konturen des dreidimensionalen irdischen Raums sich verflüssigen und sich ein Bewusstseinsraum von anderer Qualität öffnet. Außerdem wird der Dichtung die Aufgabe zugewiesen, von dieser Erfahrung zu berichten bzw. sie performativ über die Rezeption des Gedichts nachvollziehbar zu machen. Das Gedicht lässt offen, ob eine Begegnung mit platonischen Urbildern, mit dem Schöpfergott, Christus oder dem eigenen höheren Selbst stattfindet,<sup>80</sup> es trifft überhaupt keine konkrete Aussage über das, was in diesem anderen Raum geschieht, sondern umschreibt ein Geschehen, dessen Natur gerade in seiner paradoxen Vieldeutigkeit liegt.

Henrieke Stahl, die die mystische Erfahrung als Kernthema von Sedakovas Lyrik herausgearbeitet hat, stellt fest, dass diese bei Sedakova selten eindeutig in einen christlichen Kontext eingebettet ist, sondern meist auch anders interpretiert werden kann.<sup>81</sup> Gerade in der Offenheit aber sieht sie ein besonderes qualitatives Merkmal von Sedakovas Lyrik gegeben: "This openness, or the presence

<sup>79</sup> Vgl. auch „Drei Spiegel“ («Три зеркала»; 1,102-105), „David singt für Saulus“ («Давид поет Саулу»; 1,221-223), „Nächtliches Nähen («Ночное шитье»; 1: 241f.), „Fünfte Stanzen. De arte poetica“ («Пятые стансы. De arte poetica»; 1: 305-308). Man kann in diesem Dreischnitt eine Adaption der triadischen Struktur von Übergangsriten, wie sie der französische Ethnologe Arnold van Gennep in seinem Werk «Les rites de passage» herausgearbeitet hat, an den Prozess des Dichtens sehen, vgl. Gennep (1981: 21). Ob dies auf das lyrische Gesamtwerk Sedakovas zutrifft, müsste untersucht werden. Die „Elegie des Herbstwassers“ («Элегия осенней воды»; 1,377-380) etwa poetisiert eine Schwellengang, der nicht triadisch gestaltet ist.

<sup>80</sup> In anderen Gedichten dagegen finden sich Aspekte dieser Ansichten, allerdings meist in einer offenen, mehrdeutigen Weise. Vgl. „Weder den Engel, klingend, wie eine Ritze“ («Ни ангела, звучащего, как щель»; 1,101) zu Gott, „Gäste der Kindheit“ («Гости детства»; 1,32), „Kindheit“ («Детство»; 1,183) und „Im Gedenken an Alexander Men“ («Памяти Александра Меня»; 1,374) zu Christus; dazu Stahl (2019: 245-263). Renner-Fahey (2002: 186f.) sieht in einzelnen Gedichten auch einen Bezug zur platonischen Ideenkonzeption gegeben.

<sup>81</sup> Vgl. Stahl (2019: 246-263, bes. 263).

of the not immediately graspable, guards Sedakova's verse from a denominational religious definition and enhances its poetic qualities."<sup>82</sup>

Was für die Lyrik gattungsspezifisch stimmig ist, wird allerdings zum Problem, wenn es in theoretischen Texten fortgesetzt wird. Die Widersprüche im theoretischen Werk irritieren den Leser, und die wiederholten Versuche Sedakovas, den lyrischen Zustand mit unterschiedlichsten Begrifflichkeiten immer wieder neu zu umschreiben, ergeben keine kohärente Darstellung. Dagegen kann die Polyvalenz des lyrischen Sprachgebildes die Bestimmung dessen, wie Lyrik entsteht und woher sie ihre Inspirationen schöpft, offenlassen. Die Gattung lebt vom Paradox, vom Oxymoron und der prinzipiellen Offenheit der Aussage. Die Ambivalenz der Darstellung des Schwellengangs und des Erlebens im lyrischen Zustand können im Gedicht als beabsichtigt empfunden werden.

Zum Schluss soll versucht werden, den Gegensatz von theoretischem und lyrischem Textmaterial durch die eingangs angeführten Thesen des Literarischen als nicht-propositionalem Erkenntnismodus und des lyrischen Bewusstseins als mit archaischen Mentalitätsstrukturen verwandtem Bewusstseinszustand zu beleuchten. Die Unterscheidung von Propositionalität und Nicht-Propositionalität trifft das Problem von Sedakovas theoretischen Texten. Sie reproduzieren die Vieldeutigkeit des lyrischen Sprachgebildes, was unweigerlich zu Widersprüchen führt. Ein Gedicht hat keine Aussage zu treffen, sondern kann in der Polyvalenz und Offenheit des Gesagten verbleiben. Es kommt darin gerade eine seiner wesentlichen Gattungsmerkmale zur Geltung. Vom theoretischen Text dagegen wird eine klare Aussage erwartet. Was also in theoretischer Hinsicht stört, kann in poetischer Hinsicht als gewollt und gerechtfertigt empfunden werden. Der philosophische Terminus der *cognitio clara et confusa*, den Schildknecht in die Debatte um das nicht-propositionale Erkennen des Literarischen einführt, könnte die besondere Erkenntnisweise des Lyrischen bei Sedakova zu präzisieren helfen, wobei offen bleibt, ob die Erweiterung der Perzeption in besondere übersinnliche Wahrnehmungsmodi bei Sedakova eine Bezugnahme auf den Begriff der ästhetischen Erkenntnis bei Leibniz und Baumgarten rechtfertigt. Allerdings ist es gerade, wie Franke feststellt, die Ausrichtung auf ihre metaphysische Relevanz, die der verworrenen Fülle der ästhetischen Erkenntnis bei Baumgarten „Ordnung und Gestalt verleiht“.<sup>83</sup> In Sedakovas Poetik ist der Aspekt des Bezugs zum Absoluten zentral, das bei ihr sowohl im theoretischen wie auch im lyrischen Werk als religions- und kulturübergreifender Seinsgrund erscheint.<sup>84</sup> Konstitutiv für das lyrische Sprachgebilde ist dabei für Sedakova die hohe Übereinstimmung von Form und Inhalt sowie der Anspruch, die Faktur als Trägerin des Epiphanie-Erlebnisses zu verstehen, das über sie weitervermittelt werden soll.

---

<sup>82</sup> Stahl (2019: 263).

<sup>83</sup> Franke (2018: 26).

<sup>84</sup> Zur Überkonfessionalität und inklusivistischen Sicht der inneren Einheit aller Religionen in Sedakovas Lyrik vgl. Schmitt (2019: 96-99).

Was die Verwandtschaft des lyrischen Zustands bei Sedakova mit archaisch-mythischen Bewusstseinsstrukturen angeht, kann in der Leitmotivik des Mystischen der Ausdruck genau dieser These gefunden werden. Zwar handelt es sich bei Sedakova tendenziell um Zustände christlich-mystischer Erfahrung, diese wird jedoch nicht konfessionell festgelegt oder auf das Christentum beschränkt, sondern umfasst in ihrer Offenheit auch andere Formen von spirituellem Erleben von den Urformen der slavischen Vergangenheit, der griechisch-römischen Antike und des chinesischen Altertums über die jüdische Mystik bis hin zu christlichen Formen. Die Korrespondenz zu archaischen Bewusstseinsstrukturen zeigt sich im analysierten Gedicht in der Umschreibung des lyrischen Zustands, der durch eine Bewusstseinstrübung gekennzeichnet ist (Betäubung, Hypnose, Trunkenheit) – was der kunstvollen Gestaltung des Gedichts und der hohen Übereinstimmung von Form und Inhalt widerspricht – und in theoretischer Hinsicht in der Charakteristik der „Vorbewusstheit“, „Instinkthaftigkeit“ und „Vorsprachlichkeit“ des inspirierten Zustands.<sup>85</sup> Dass sich genau hieraus die Ambivalenzen und Widersprüchlichkeiten der theoretischen Ausführungen Sedakovas ergeben, wurde bereits wiederholt genannt. Sie können aufgelöst werden im Begriff der *cognitio clara et confusa*, sofern diese um die übersinnliche Perzeption aufgrund einer Ausbildung besonderer Organe erweitert wird.

## Literatur

- Averincev, S. S. (2001): София-Логос. Словарь. Киев.
- Baevskij, V. S. (1990): Сквозь магический кристалл. Поэтика «Евгения Онегина», романа в стихах А. Пушкина. Москва.
- Baudelaire, Ch. (1868): Les Fleurs du mal. Œuvres complètes. Vol. I. Paris.
- Dal', V. I. (1994): Толковый словарь живого великорусского языка. Москва.
- Der Brockhaus Musik (2001): Der Brockhaus Musik. Personen, Epochen, Sachbegriffe. Hrsg. von der Lexikonredaktion des Verlags F. A. Brockhaus. Red. Leitung: M. Strzysch-Siebeck. Mannheim.
- Dinzelbacher, P. (1994): Christliche Mystik im Abendland. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ende des Mittelalters. Paderborn / München / Wien / Zürich.
- Fink, K. J. (1991): Goethe's history of science. Cambridge.
- Förster, E. (2012): Die 25 Jahre der Philosophie. Eine systematische Rekonstruktion. Frankfurt a. M.
- Franke, U. (2018): Baumgartens Erfindung der Ästhetik. Mit einem Anhang: „Baumgartens Ästhetik im Überblick“ von N. Kleinschmidt. Münster.
- Gabriel, G. (1991): Zwischen Logik und Literatur. Erkenntnisformen von Dichtung, Philosophie und Wissenschaft. Stuttgart.

<sup>85</sup> Die von Schmid (2008: 24f.) im Einzelnen genannten Punkte der Dichotomie von Wort- und Erzählkunst konkret am lyrischen Textmaterial aufzuzeigen, bedürfte einer gesonderten Studie.

- Gennep, A. van (1981): *Übergangsriten (Les rites de passage)*. Frankfurt / New York / Paris.
- Goethe, J. W. (1982-2008): *Goethes Werke*. Hamburger Ausgabe (HA) in 14 Bänden, mit Kommentar und Registern. Hg. v. E. Trunz. München.
- Kahn, A. [Кан, Ё.] (2017): Книга Часов Ольги Седаковой и религиозная лирика: читая «Пятые стансы» // Сандлер, С. / Криммель, М. / Новиков, О. / Хотимская, М. (ред./сост.): Ольга Седакова: Стихи, смыслы, прочтения. Сборник научных статей. Москва. 145-181.
- Kahn, A. (2019): Sedakova's Book of Hours and the Devotional Lyric: Reading "Fifth Stanzas". In: Sandler, S. / Khotimsky, M. / Krimmel, M. / Novikov, O. (ed.): *The Poetics of Olga Sedakova. Origins, Philosophies, Points of Contention*. Madison, WI. 141-164.
- Kelly, M. (2019): The Art of Change: Adaptation and the Apophatic Tradition in Sedakova's *Chinese Journey*. In: Sandler, S. / Khotimsky, M. / Krimmel, M. / Novikov, O. (ed.): *The Poetics of Olga Sedakova. Origins, Philosophies, Points of Contention*. Madison, WI. 165-190.
- Lotman, Ju. M. (1972): *Die Struktur literarischer Texte*. Übers. v. R. D. Keil. München.
- Mal'čukova, S. G. (1998): Лирика Пишкина 1820-х годов в отношении к церковнословянской традиции. К интерпретации стихотворений «Воспоминание» и «Пророк» в контексте христианской культуры // Захарова, В. Н. (ред.): *Евангельский текст в русской литературе XVIII-XX веков. Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр*. 5. Петрозаводск. 151-177.
- McGinn, B. (1994): *Die Mystik im Abendland*. Bd. 1: Ursprünge. Freiburg / Basel / Wien.
- Medvedeva, N. G. (2013): «Тайные стихи» Ольги Седаковой. Ижевск.
- Megrelishvili, K. (2019): The Topography of the Other World in Olga Sedakova's Poetics. In: Sandler, S. / Khotimsky, M. / Krimmel, M. / Novikov, O. (ed.): *The Poetics of Olga Sedakova. Origins, Philosophies, Points of Contention*. Madison, WI. 214-240.
- Polukhina, V. (2011): *Ol'ga Sedakova*. In: Rosneck, K. (ed.): *Russian poets of the Soviet Era*. Detroit.
- Прорп, В. Я. (1986): *Исторические корни волшебной сказки*. Ленинград.
- Puškin, A. S. (1959-1962): *Собрание сочинений в 10 томах*. Москва.
- Renner-Fahey, O. (2002): *Mythologies of Poetic Creation in Twentieth-Century Russian Verse*. [https://etd.ohiolink.edu/rws\\_etd/document/get/osu1056554664/inline](https://etd.ohiolink.edu/rws_etd/document/get/osu1056554664/inline). [14.6.2017].
- Sandler, St. (1996): Thinking self in the poetry of Ol'ga Sedakova. In: Marsh, R. (ed.): *Gender and Russian Literature: New Perspectives*. Cambridge. 302-325.
- Sandler, St. (2001): Scared into selfhood: the poetry of Inna Lisnianskaia, Elena Shvarts, and Ol'ga Sedakova. *Slavic Review*. 60 (3). 473-490.
- Sandler, St. (2006): Mirrors and Metarealists: Olga Sedakova and Ivan Zhdanov. *Slavonica*. 12 (1). 3-23.
- Sandler, St. (2019): Constricted Freedom: On Dreams and Rhythms in the Poetry of Olga Sedakova. In: Sandler, S. / Khotimsky, M. / Krimmel, M. / Novikov, O. (ed.): *The Poetics of Olga Sedakova. Origins, Philosophies, Points of Contention*. Madison, WI. 116-183.
- Schildknecht, Chr. (2008): Klarheit in Philosophie und Literatur. Überlegungen im Anschluss an Peter Bieri. In: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*. 56 (5). 781-787.
- Schildknecht, Chr. (2016): Themenwechsel? Linien des Transfers zwischen phänomenalem Erleben und Texterleben. In: Schildknecht, Chr. / Wutsdorff, I. (Hg.): *Präsenz und Text. Strategien des Transfers in Literatur und Philosophie*. Paderborn. 19-39.
- Schilling, J. (1990): *Goethes Lebensbegriff*. Konstanz.

- Schmid, W. (2008): „Wortkunst“ und „Erzählkunst“ im Lichte der Narratologie. In: Gröbel, R., Schmid, W. (Hg.): Wortkunst, Erzählkunst, Bildkunst. Festschrift für Aage A. Hansen-Löve. München.
- Schmitt, A. [Šmitt, A.], (2019): Функция концептов ВОСТОК и ЗАПАД в поэзии Ольги Седаковой и Елены Шварц // Критика и семиотика 1. 93-107.
- Schmitt, A. [Šmitt, A.], (im Druck): «Всякую вещь можно открыть, как дверь.» К построению лиминальных пространств в поздней лирике Ольги Седаковой.
- Scholem, G. (1980): Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen. Frankfurt a. M.
- Sedakova, O. A. (2009): Хрюнтик Мамунтик. Книга для детей, взрослых и котов. Москва.
- Sedakova, O. A. (2010): Четыре тома. Стихи (1). Переводы (2). Poetica (3). Moralia (4). Москва.
- Sedakova, O. A. (2013): «Не хочу успеха и не боюсь провала». Интервью Анне Гальпериной для портала Православие и мир. <http://olgasedakova.com/interview/1135>. [17.7.2018].
- Sedakova, O. A. / Poluchina, V. (o. Jg.): «Чтобы речь была твоей речью». Беседа с Валентиной Полухиной. <http://www.olgasedakova.com/interview/177>. [15.7.2018].
- Sedakova, O. A. (2004): Поэтика обряда. Погребальная обрядность восточных и южных славян. Москва.
- Sedakova, O. A. (2009): Всё, и сразу. Санкт Петербург.
- Solov'ev, V. S. (1988): Сочинения в двух томах. Т. 2. Москва.
- Solowjew, W. (1953): Erkenntnislehre, Ästhetik, Philosophie der Liebe. Übers. v. W. Szylkarski. Deutsche Gesamtausgabe der Werke von Wladimir Solowjew. Bd. 7. Freiburg i.B.
- Stahl, H. [Štal', Ch.] (2017): «пока тебя это не коснулось». Имманентность трансцендентности: поэтологические размышления о мистических аспектах поэзии Ольги Седаковой // Сандлер, С. / Криммель, М. / Новиков, О. / Хотимская, М. (ред./сост.): Ольга Седакова: Стихи, смыслы, прочтения. Сборник научных статей. Москва. 252-292.
- Stahl, H. (2019): Sophia im Denken Vladimir Solov'evs. Eine ästhetische Rekonstruktion. Münster.
- Stahl, H. (2019): The Immanence of Transcendence: Poetic Reflections on the Mystical Aspects of Olga Sedakova's Lyric Poetry. In: Sandler, S. / Khotimsky, M. / Krimmel, M. / Novikov, O. (ed.): The Poetics of Olga Sedakova. Origins, Philosophies, Points of Contention. Madison, WI. 241-268.
- Sudbrack, J. (1984): Christliche Mystik – Vorüberlegungen. In: Ruhbach, G. / Sudbrack, J. (Hg.): Große Mystiker. Leben und Wirken. München. 7-16.
- Švarcman, M. M. (2011): Смородинные сумерки. Стихи и письма. Москва.
- Žitenev, A. A. (2012): Поэзия неомодернизма. Санкт Петербург.
- Zvegincova, M. È. (2013): Концепт сад в лирике О. Седаковой // Русская филология 1-2 (49). Харьков. 73-78.



## **Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik**

Band 1 (2019): Lyrik und Erkenntnis

Herausgegeben von Ralph Müller und Friederike Reents

Reents, Friederike: Über Wahrheit und Lyrik im außermoralischen Sinne. Transmoderne Zeitgeschichtslyrik am Beispiel der 9/11-Gedichte von Durs Grünbein und Thomas Kling.

In: IZfK 1 (2019). 243-262.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-61cc-8b02

**Friederike Reents (Heidelberg/Trier)**

### **Über Wahrheit und Lyrik im außermoralischen Sinne. Transmoderne Zeitgeschichtslyrik am Beispiel der 9/11-Gedichte von Durs Grünbein und Thomas Kling**

*On Truth and Poetry in an Immoral Sense. Transmodern Contemporary Poetry on the Example 9/11-Poems by Durs Grünbein and Thomas Kling*

Literature and thus also historical poetry want “not only to convey factual truth and to exhort subjective truthfulness, but also to give orientation for the – in whatever respect – correct or appropriate world behavior” (Lamping 2013: 65f.). The question of this paper is to what extent and how the 9/11-poems of Thomas Kling and Durs Grünbein offer a specific counter-historiography beyond the dichotomies of truth and falsehood, fact and fiction, in order to achieve a different level of knowledge. Due to the exhibited self-relatedness Grünbein presents not only in his essayistic pretext but also in his poem „September-Elegien“ mainly a subjective truthfulness rather than any certain orientation-knowledge. Kling’s historiographical-wrapped and complex instrumented poem „Manhattan Mundraum Zwei“ offers over-temporal, metaphysical-existential (counter-)truths and gives orientation beyond media-presented “facts” about 9/11.

*Keywords: Contemporary Poetry, transmodern, reduction aesthetic, delimitation, truth, Durs Grünbein, Thomas Kling*

*Wahrheit(en) in der Geschichtslyrik und transmoderne Schreibweisen*

Dass Geschichtslyrik in der germanistischen Forschung über weite Strecken marginalisiert wurde, lag zum einen an „der lange Zeit vorherrschenden subjektivistischen Lyrikkonzeption sowie [an ihrer] phasenweise stark ideologisierten Gattungsgeschichte“,<sup>1</sup> zum anderen aber gründete die Zurückhaltung gegenüber diesem Typus auch in dem sehr grundsätzlichen, seit der Antike problematisierten Spannungsfeld zwischen Geschichte und Literatur, zugespitzt formuliert: zwischen Wahrheit und Lüge. Während der Geschichtsschreiber, so Lukian, „nur eine Aufgabe“ habe, „nämlich zu melden, wie ein Ereignis verlaufen ist“<sup>2</sup> und dabei „keine Lüge ertragen“ könne, „auch die kleinste nicht“, so „herrscht [in der Dichtung] uneingeschränkte Freiheit; für sie ist einzig Gesetz, was der Dichter gutheißt“.<sup>3</sup> „Aufgabe des Dichters“, so bereits Aristoteles, sei es gerade nicht, „mitzuteilen, was wirklich geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte“.<sup>4</sup>

Dass Dichter lügen dürfen, da sie der Wahrheit gerade nicht verpflichtet sind, muss allerdings nicht zwangsläufig bedeuten, dass sie nicht trotzdem die Wahrheit sagen können. Historische Gedichte, so Dieter Lamping in seinem grundlegenden Aufsatz über „Die Wahrheiten der Geschichtslyrik“, beanspruchen für sich nicht dieselbe Wahrheit wie die Geschichtsschreibung,<sup>5</sup> sondern, so der von ihm zitierte Mario Vargas Llosa, „[d]ie literarische Wahrheit ist eine Wahrheit, die historische eine andere“.<sup>6</sup> Ganz im Sinne von Friedrich Nietzsches erkenntnis- und sprachkritischer Schrift „Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne“, in dem er dem Menschen einen „räthselhaften Wahrheitstrieb[]“ attestiert und Wahrheit als „bewegliches Meer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen“ bzw. „Illusionen, von denen man vergessen hat, dass sie welche sind“,<sup>7</sup> bezeichnet, besitzt auch Geschichtsdichtung „nicht eine, [...] sondern mehrere Wahrheiten oder genauer: mehrere Arten von Wahrheiten.“<sup>8</sup> Denn, so noch einmal Llosa: „Die Wahrheiten [...] sind immer subjektiv, halbe, relative, literarische Wahrheiten, die häufig flagrante Unwahrheiten oder historische Lügen darstellen“.<sup>9</sup> Die Wahrheit von Geschichtslyrik sei, so Lamping resümierend,

fassbar bei der literarischen Ermittlung einer historischen Begebenheit, [...] bei der Erinnerung an eine vergessene Lehre der Geschichte, [...] bei der Aufdeckung

---

<sup>1</sup> Trilcke (2016: 159).

<sup>2</sup> Lucianus (1965: 145).

<sup>3</sup> Ders., 301.

<sup>4</sup> Aristoteles (1987: 28).

<sup>5</sup> Lamping (2013: 64).

<sup>6</sup> Llosa (1994: 14).

<sup>7</sup> Nietzsche (1980: 877, 880f.).

<sup>8</sup> Lamping (2013: 64).

<sup>9</sup> Llosa (1994: 14).

von Irrtümern, Fehlern oder Lügen der Geschichtsschreibung, [...] beim Entwurf einer poetischen Gegen-Geschichtsschreibung, die eigenen Einsichten verpflichtet ist, und [...] bei der Einführung des Dichters als eines historischen Zeugen.<sup>10</sup>

Jenseits der Wahrheitsfrage lassen sich, typologisch betrachtet, bei der Geschichtsdichtung zunächst folgende Bauformen unterscheiden: Nach Peer Trilcke gibt es 1. „[t]hematisierende Geschichtsliryk im engeren Sinne“,<sup>11</sup> also Gedichte, in denen mindestens zwei Zeitebenen vorkommen,<sup>12</sup> 2. „[t]hematisierende Geschichtsliryk im inhaltlich weiteren Sinne“,<sup>13</sup> also Gedichte, die Ereignisse aus der Epoche der Mitlebenden thematisieren (Zeitgeschichtsliryk), 3. „thematisierende Geschichtsliryk im strukturell weiteren Sinne“<sup>14</sup> (die nicht nur Einzelrede in Versen, sondern auch Rollengedichte und dialogisches Sprechen umfasst)<sup>15</sup> und 4. „reflektierende Geschichtsliryk“,<sup>16</sup> die auf einer Metaebene über die Verfasstheit von Geschichte bzw. Geschichtsschreibung nachdenkt.<sup>17</sup>

Die häufig als kulturelle, historische oder politische Zäsur gedeuteten Terroranschläge vom 11. September 2001 kann man zweifelsohne als einen der „Erregungs- und Umschlagsmomente im Geschichtsverlauf“ bezeichnen, die, wie Walter Hinck dies in seiner vergleichsweise frühen Studie zur Geschichtsliryk festgehalten hat, *per se* einer „pointierenden dichterischen Form zugänglich“ sind.<sup>18</sup> Die hier zu analysierenden Gedichte, nämlich Durs Grünbeins „September-Elegien“<sup>19</sup> und Thomas Klings „Manhattan Mundraum Zwei“<sup>20</sup> stammen von den „beiden wichtigsten deutschen Geschichtsliryker[n]“ der Gegenwart, die „für Vertreter gegensätzlicher Paradigmen gehalten werden: dem klassizistischen

<sup>10</sup> Lamping (2013: 66).

<sup>11</sup> Trilcke (2013: 37).

<sup>12</sup> Für diese Bauform sind nach Trilcke vergangenheitsdominante (z.B. Durs Grünbein: „Historien“, 1999ff.; Hans Magnus Enzensberger: „Aus den Erinnerungen einer alten Dame“, 2009; Harald Hartung: „Luftschuttkeller 1943“, 2003) und gegenwartsdominante Typen (Thomas Kling: „quellenkunde“, 1996, „Archäologischer Park“ 2002, und „brandenburger wetterbericht“, 1993) zu unterscheiden. Vgl. Trilcke (2013: 38-43).

<sup>13</sup> Ders., 43-45.

<sup>14</sup> Ders., 46-49.

<sup>15</sup> Als Beispiele hierfür nennt Trilcke: Durs Grünbein: „Am Flußhafen von Aquilea“ (1999), „Vom Schnee oder Descartes in Deutschland“ (2003), „Porzellan. Poem vom Untergang meiner Stadt“ (2005); Thomas Kling: „Die Modifarben 1914“ (1999) „Der erste Weltkrieg“ (1999); Heiner Müller: „Mommsens Block“ (1993). Vgl. Trilcke (2013: 46-49).

<sup>16</sup> Ders., 49-51.

<sup>17</sup> Vgl. zu den Bauformen auch Trilcke (2016: 160-162).

<sup>18</sup> Hinck (1979: 12f.).

<sup>19</sup> Grünbein (2002: 50-52). Der Zitatnachweis nennt zuerst die Strophe, dann die Zeile dieser Strophe, also etwa ‚1/7‘ für Zeile 7 in Strophe 1.

<sup>20</sup> Kling (2006: 723-732); zuerst veröffentlicht in Kling (2002: 8-17). Der Zitatnachweis nennt zuerst die Strophe, dann die Zeile, also etwa ‚4/9‘ für Zeile 9 in Strophe 4.

und dem experimentellen oder dem hermeneutischen und dem hermetischen“.<sup>21</sup> Beide Gedichte zählen insofern zur thematisierenden Geschichtsllyrik, als sie „kulturspezifisch konventionalisiertes Wissen“,<sup>22</sup> also faktische Wahrheiten über die Anschläge benennen. Entsprechende Signale – oft auch nur Bildevokationen oder -kombinationen – sind etwa bei Kling „septemberdatum dies“ (4/9), bei Grünbein Wendungen wie „*Schläfern*“ (1/7) oder „[d]aß Flugzeuge Bomben sind“ (1/8). Daneben sind beiden Gedichten, wie noch zu zeigen sein wird, Reflexionsebenen eingezogen, die nahelegen, dass diskursive Konstruktionen, Gestalt oder Funktion von Geschichte hinterfragt werden. Es handelt sich demnach um Formen thematisierend-reflektierender Zeitgeschichtsllyrik.

Anhand der in erster Linie lyrischen Auseinandersetzungen mit den New Yorker Terroranschlägen soll im Folgenden nun zweierlei untersucht werden: Erstens: Vermitteln die beiden Gedichte, nach Lampings Definition, „nicht nur faktische Wahrheit [...] und [mahnen] subjektive Wahrhaftigkeit an [...], sondern [geben sie] auch Orientierung für das – in welcher Hinsicht auch immer – richtige oder angemessene Weltverhalten“?<sup>23</sup> Jenseits der Kriterien von Wahrheit und Wahrhaftigkeit, Richtigkeit und Angemessenheit soll dabei u.a. der Frage nachgegangen werden, inwiefern gerade im historiographisch ummantelten, komplex instrumentierten Entwurf poetischer Gegen-Geschichtsschreibung die Dichotomien von Wahrheit und Lüge bzw. Fakt und Fiktion in ein besonderes, in Anlehnung an Nietzsche gewissermaßen außermoralisches Spannungsverhältnis gestellt werden, um durch den diesem inhärenten Rest an Unverständlichkeit eine andere Erkenntnisebene zu erreichen.

Und zweitens: Unter der Annahme, dass die Gegenwartsllyrik<sup>24</sup> u.a. durch ein besonderes Maß an reduktions- und entgrenzungsästhetischen Verfahren gekennzeichnet ist,<sup>25</sup> gilt ein weiteres Augenmerk der vorliegenden Untersuchung

<sup>21</sup> Zemanek (2016: 474) unter Verweis auf Ahrend (2013: 1165) und Trilcke (2012: 262f.). Zu Klings Geschichtsllyrik vgl. auch Knoblich (2013).

<sup>22</sup> Hinck (1979: 12).

<sup>23</sup> Lamping (2013: 65f.).

<sup>24</sup> Unter Gegenwartsllyrik wird gemeinhin die Generation nach 1989 verstanden (vgl. Zemanek 2016), also neben Autoren wie Kling und Grünbein etwa Ulrike Draesner, Barbara Köhler oder Raoul Schrott, deren Lyrik sich durch eine dezidierte Biopoetik und intensive Medienreflexion und den Einsatz von Intermedialität und -materialität auszeichnet. Um die Jahrtausendwende, also genau in der Phase, aus der die beiden 9/11-Gedichte stammen, lässt sich eine zunehmende Tendenz der Zeitgenossenschaft beobachten, Tradition und Innovation werden gegeneinander gestellt, die Lyrik wird multimedial, transkulturell und polyglott, allesamt Kennzeichen, die sich bereits in den hier zu untersuchenden Gedichten beobachten lassen. Auch Anzeichen einer neuen Naturlyrik (vgl. dazu Dieter Burdorf in diesem Band) sind in den beiden Großstadtgedichten, vor allem bei Kling vorhanden (vgl. unten).

<sup>25</sup> Dass dem so ist, ist Gegenstand einer umfangreichen Untersuchung, die im Rahmen des in Trier angesiedelten DFG-Kolleg-Forschungsgruppe FOR 2603 „Russischsprachige Lyrik in Transition“ unternommen wird. Zu den Verfahren von Entgrenzung und Begrenzung bzw.

der Frage, inwieweit zur Erreichung dieser anderen Erkenntnis (oder auch Wahrheit) Grünbein bzw. Kling in besonderem Maße eben solche Verfahren einsetzen, und ob diese das Spezifische der zur Darstellung gebrachten Wahrheiten auf besonders eindrückliche Art hervorzubringen vermögen. Eine These dabei ist, dass diese spätestens seit der Moderne gängigen ästhetischen Verfahren von Entgrenzung und Reduktion hier nicht nur qua Rekombination wiederbelebt werden, sondern dass sie durch eine der Gegenwartslyrik eigene „Kunst der Verschränkung“<sup>26</sup> eine differenzierte Form von Modernität erreichen, die ich Transmodernität nennen möchte.

### *Transmoderne Erlebnislyrik: Subjektive Wahrheiten bei Durs Grünbein*

Auf das spannungsvolle Verhältnis von Dichtung und Wahrheit, von Fakt und Fiktion könnte zunächst bereits Durs Grünbeins Bandtitel „Erklärte Nacht“ als Gegenprogramm zu Richard Dehmels, von Arnold Schönberg vertontem Gedicht „Verklärte Nacht“<sup>27</sup> verweisen; und selbst wenn es ihm dabei nicht konkret um Dehmel ging, sondern er den Titel nur als leicht abgewandeltes Schlagwort verwendet haben sollte, so steckt darin doch die Gegenüberstellung von idealerweise objektivierbarer ‚Erklärung‘ und subjektiver ‚Verklärung‘. Vor allem aber deutet die Widmung „Für Jane Kramer“, der damaligen Europa-Korrespondentin

---

Reduktion sei Folgendes in Kürze dargelegt: Das seit der Moderne Geltung beanspruchende Prinzip der Entgrenzung (vgl. dazu Kiesel 2004: 108-176) manifestiert sich thematisch etwa in der Darstellung von geschlechts-, glaubens- und standesüberschreitendem Miteinander, von inklusiver Liebe und Sexualität, von der Einnahme bzw. Ausführung bewusstseinsweiternder Substanzen oder Praktiken, vom Auf- (bzw. Unter-)gehen in Metropolen, an Transit-Orten oder in virtuellen Welten. Formal und performativ besteht der entgrenzende Anspruch der Moderne insofern fort, als ästhetische Konventionen weiterhin überschritten, Gattungsgrenzen verwischt, andere Kunstarten oder neue Medien integriert werden, Sprache in der Tradition von Lautpoesie und Wortkunst weiter entgrenzt wird. Der Entgrenzung komplementär entgegengesetzt ist das reduktionsästhetische Verfahren, das bislang vor allem in der Slavistik unter dem Terminus ‚Minimalismus‘ geführt wird (vgl. Goller / Witte 2001, Hg.), wobei auch hier zu unterscheiden ist, „ob ein Text Minimalismus (formal) zeigt, von ihm (semantisch) spricht oder selbst (performativ) so funktioniert“, wodurch der Minimalismus „zu einer Erzählweise, einem Erzählgegenstand“ bzw. zu „einem Erzählverfahren“ (Schramm 2001: 250) wird. Sowohl für die entgrenzende wie für die minimalistische Tendenz transmodernen Schreibens ist es nicht ungewöhnlich, dass jeweils zwei oder sogar alle drei Arten des jeweiligen Schreibens zusammentreffen, im Falle der behaupteten Komplementarität sogar bis zu sechs, also thematische, formale und performative Entgrenzung sowie thematischer, formaler und performativer Minimalismus. Vgl. weiterhin: Ette (2008, Hg.); erst 2017 erschien der Band Fromholzer / Mayer / Werlitz (2017, Hg.), der immerhin drei germanistische Beiträge zu Kafkas „Zürauer Aphorismen“, zu ausgewählten Texten von Robert Walser und zum Spätwerk Günter Eichs enthält.

<sup>26</sup> Vgl. Metz (2018: 27).

<sup>27</sup> Dehmel (1901).

des „New Yorker“,<sup>28</sup> auf den Gegensatz von Fakten und Fiktionen. Kramer schrieb im Herbst 2001 von Berlin aus über die deutschen Reaktionen auf die Anschläge („Betroffenheit“, „identity crisis“ der intellektuellen Elite).<sup>29</sup> Auch Grünbein berichtete, allerdings für die „Frankfurter Allgemeine Zeitung“, aus „[s]einer kleinen Bude im ruhigen verregneten Berlin“<sup>30</sup> und setzte damit seine damals gerade als Buch erschienenen „Berliner Aufzeichnungen“ „in den Tagen der Katastrophe von New York und Washington“ fort: Die tagebuchartigen Aufzeichnungen vom 11., 12., 14., 15. und 16. September erschienen am 19. September 2001 im Feuilleton der Tageszeitung, bezeichnet als „Beobachtungen und Reflexionen, nicht zuletzt über die Möglichkeiten der Sprache, im Moment des Deliriums“.<sup>31</sup> Grünbeins Äußerungen sind privater Natur, er schildert seine Eindrücke der medial vermittelten Ereignisse und verbindet diese mit weltpolitischen Gedanken und kulturhistorischen Einschüben. Die Darstellungsweise der „private experience“ sieht Klaus R. Scherpe in Grünbeins ostdeutscher Mentalität begründet, im „F.A.Z.“-Tagebuch über 9/11 erkennt er eine tief verwurzelte „Lasst-mich-in-Ruhe-Haltung“ („a deeply rooted attitude of ‘leave me alone’”), die Ausdruck typisch deutscher, er meint implizit biographisch argumentierend: typisch ost-deutscher Selbstbezogenheit („typical german selfcenteredness“) sei.<sup>32</sup> Weniger wertend und stereotypisierend könnte man vor dem Hintergrund des Zeitgeschichtsgedichts, um das es sich hier handelt, neutraler von einer „Poetik der Zeitgenossenschaft“ sprechen, die vor allem für die „junge Lyrik des 21. Jahrhunderts“<sup>33</sup> relevant werden sollte, für die vielleicht „9/11“ als erste bewusst wahrgenommene zeitgeschichtliche Zäsur für die Ausbildung einer solchen Poetik mitbestimmend war.

Auch wenn die „Elegien“ erst im Jahr nach den Anschlägen im Gedichtband „Erklärte Nacht“ erschienen sind, so sind sie auf „September 2001“ datiert, so dass davon auszugehen ist, dass Journal und Gedicht entweder gleichzeitig entstanden sind oder aber, was plausibler erscheint, dass das Journal dem Gedicht als Prätext gedient hat, aus dem einzelne Versatzstücke und Gedanken entnommen und lyriert worden sind – ein Verfahren, das einer von Grünbeins Hauptgewährsmännern, Gottfried Benn, perfektioniert hat.<sup>34</sup> So spricht Grünbein etwa im Tagebucheintrag

<sup>28</sup> Kramer hatte sich im Nachgang zum Bombenattentat 1995 in Oklahoma City den „right-wing militias“ zugewandt und veröffentlichte 2002 das Sachbuch „Lone Patriot. The Short Career of an American Militiaman“. Vgl. Boynton (2018).

<sup>29</sup> Vgl. Scherpe (2006: 59).

<sup>30</sup> Grünbein (2001a) im Eintrag vom „11. September“.

<sup>31</sup> So der redaktionelle Infokasten zum Beitrag. Ebd.

<sup>32</sup> Scherpe (2006: 59).

<sup>33</sup> Zemanek (2016: 475).

<sup>34</sup> Vgl. Reents (2009: 323-325). Benn spricht in seinen „Problemen der Lyrik“ von der „Gleichrangigkeit in einem Autor zwischen Lyrik und Essay“ (Benn 2003: 11).

vom 11. September vom „seltsamen Erregungszustand“,<sup>35</sup> aber auch in der ersten Elegie von der „Erregung“, die jedoch bereits „[ab]flaut“ (1/1).<sup>36</sup>

In den „Elegien“ reflektiert Grünbein die Funktion von Geschichte indirekt, indem er die Ereignisse in einen weltgeschichtlichen und auch kosmologischen Kontext stellt, der den Anschlag relativiert, denn „[d]er Globus dreht seine Runden wie eh und je“ (1/19). Demgegenüber finden sich im Journal sehr viel konkretere Bezüge zur Weltgeschichte, zumal zum Zweiten Weltkrieg („Bilder, wie man sie von Coventry oder Dresden her kennt“), und mythologisch-biblische sowie literarhistorische Vergleiche,<sup>37</sup> bei denen die Relativierung noch nicht entsprechend thematisiert wird. Der Vergleich der klaffenden Lücke in der Skyline mit dem ausgeschlagenen Zahn des Kindes (vgl. 1/18),<sup>38</sup> das schon am nächsten Tag wieder lachen kann, vermittelt die rasch wiederhergestellte Normalität und damit die vermeintliche Bedeutungslosigkeit der Anschläge für den Lauf der Geschichte.

Hierfür setzt Grünbein Strategien der Entgrenzung und Begrenzung vor allem auf der inhaltlichen Ebene in ein Spannungsverhältnis: Er beginnt mit der kollektiven rauschhaften Erregung, die der „Anblick der Supernova“ (1/1) hervorgerufen hat, deren ereignishaft-explosionsartige Strahlkraft jedoch bereits am Abflauen bzw. Abdimmen ist. Allein die Bezeichnung „Supernova“, die, handelte es sich hierbei nicht um eine Metapher, die Erde wohl vernichtet hätte, verweist darauf, dass die Bedeutung des Ereignisses zunächst nicht hoch genug eingeschätzt werden kann, was dem geläufigen Denkmuster der Zäsur, der These von „*Zeitenwende, Wasserscheide oder Geschichtsbruch*“, entspricht,<sup>39</sup> ob

<sup>35</sup> Grünbein (2001a), „11. September“.

<sup>36</sup> Im weiteren Verlauf dieser Untersuchung sollen jedoch die „Elegien“ im Fokus stehen, besonders im Hinblick darauf, wie in diesen das Geschichtsereignis sozusagen zur lyrischen Sprache gebracht wird. Nur bei besonders auffälligen Parallelen oder Abweichungen wird auf die prosaisch verfassten Journalaufzeichnungen zurückgegriffen. Insbesondere die von Scherpe (2006: 59) dem prätexthaften Journal attestierte Haltung wird für die Gedichtinterpretation noch eine Rolle spielen.

<sup>37</sup> So etwa die Evokation „Ninive versank“ und der Vergleich („Don’t look back!“) mit Gottes Gebot an Lot und seine Familie, sich nach der untergehenden Stadt nicht umzusehen (Grünbein 2001a, „12. September“), aber auch die Verweise auf Joseph Brodskys „The End of a Beautiful Era“ („Dies ist das Ende einer schönen Epoche“, ebd.), T.S. Eliots Gedicht „Waste Land“ („Ash-Wednesday“ bzw. hier nun „Ash-Tuesday“) und auf „die großen Erzählungen nach dem Muster des Gilgamesch-Epos, der Bibel und des Koran“ (ebd., „15. September“).

<sup>38</sup> Auch im Journal findet sich die Zahnmetaphorik, allerdings unter Betonung des (Phantom-)Schmerzes und noch ohne Aussicht auf die Rückkehr von Heiterkeit, gesetzt unmittelbar im Anschluss an die am Bildschirm beobachteten einstürzenden Zwillingstürme: „Wenig später sind beide Türme verschwunden, ich habe den Phantomschmerz bis in die Zähne gespürt“ (ebd., „11. September“).

<sup>39</sup> Fey (2011: 33, Herv. im Original). Im Journal sind die Vergleiche etwa mit Kriegen, todbringenden Verwundungen („Irgendein giftiger Zwerg hat den Riesen Amerika bei der Gurgel gepackt. Den scheinbar Unverwundbaren hat eine Tarantel gestochen.“), Naturkatastrophen („Ein Erdbeben, ein Hurrikan sind nichts im Vergleich zu dieser von Menschen geplanten Ka-

der „Anblick der Supernova“ dabei ein direkter oder ein medial vermittelter war, wird hier (anders als im Journal) nicht reflektiert. Grünbeins Klagelieder gelten nicht den unmittelbar Betroffenen – nur am Rande wird der „Nachbar[]“ erwähnt, „den ein Hammerschlag traf“ (1/6) –, sondern all denen, die direkt, vor allem aber wohl indirekt Zeugen des alle bisherigen Vorstellungsgrenzen überschreitenden Terroranschlags wurden; der nächste könnte sich möglicherweise wieder schicksalhaft, mit entsprechendem Bedrohungspotential als „ferngelenkt“ (1/7) charakterisiert, ereignen. Bislang im Sinne freiheitlichen, entgrenzenden Denkens zu verstehende Topoi wie „Himmel“ (1/9), „Wolkenkratzer“ (1/17) und „Flugzeuge“ (1/8) haben auf einen Schlag ihre Weite und Erhabenheit eingebüßt. Der Blick zum Himmel ist plötzlich beenzt, Flugzeuge erscheinen – Tradition und Innovation Grünbein-typisch ineinander geblendet – als alttestamentarische Figuren („Erzengel“, 1/10) oder Waffen („Bomben“, 1/8), in jahrelanger Arbeit geschaffene, für die westlich-kapitalistische Denkweise stehende architektonische, um Höhe konkurrierende Bauwerke werden in „Sekunden“ zu „Fall“ (1/17) gebracht. „Glücksspiel und Sex“ werden nun, ebenso wie „Arbeit“ (1/2), nicht mehr auch um ihrer selbst willen ausgelebt, sondern dienen nun primär der Ablenkung, zumindest viel mehr als vor den Anschlägen. Absoluter Rückzug mit stillem Gebet in der „Liliput-Enge des Alltags“ (1/5), begleitet von Zeitungslektüre und Biertrinken, ist Reaktion auf den „frische[n] Krieg“ (1/11). Doch begrenzende Einkehr, stoische Haltung und „destillier[te]“ „Seelenruhe“ (1/15) halten nicht lange vor; das Leben unter Termindruck, geleitet von wirtschaftlichen Interessen („[v]on Terminen und Schulden gejagt“, 1/14), ist dafür zu „banal“ (1/12), bald wird wieder auf den Straßen „[p]alaver[t]“ (1/13), die „Gewißheit des Todes“ (1/16) wird verdrängt, die personifizierte Stadt „grinst“ (1/18) schon wieder, die biopoetisch zu verstehende geschlagene Wunde erscheint nur noch als Zahnlücke, die sich bald wieder schließen wird. Der Wechsel von thematischer Entgrenzung und Begrenzung findet schließlich auch auf der Ebene von Blickwinkel und Schauendem statt: Hatte ein vom Anblick der einstürzenden Türme verschrecktes Kollektiv den Blick nur noch „manchmal“ „[v]erschämt“ „zum Himmel“ (1/9) gehoben, so blickt nun eine höhere Instanz „[a]us dem All“ (1/19) auf den erst später allgemein als *Ground Zero*<sup>40</sup> bezeichneten „Fleck“, der einem „erloschnen Vulkan“ (1/20) gleicht. Die Zerstörung des Zentrums der amerikanischen Großstadt ist menschengemacht, das Gedicht ist Zeugnis des Anthropozäns, bei dem die Folgen der Katastrophe mit Naturgewalten verglichen werden (Supernova, Vulkan). Hier deutet sich das an, was im Zuge von zunehmender Urbanisierung und Globalisierung in den Folgejahren literaturwissen-

---

tastrophe.“), in der jüngeren Filmgeschichte zur Darstellung gebrachten („Independence Day“ aus dem Jahr 1996; Grünbein 2001a, „11. September“; erst 2016, also 15 Jahre nach 9/11 folgte „Independence Day 2“) oder biblisch-mythologisch-literarischen Untergangsszenarien (ebd., „14. September“) noch erdnah.

<sup>40</sup> Im Journal verwendet Grünbein am „16. September“ die „von den Einsatzkräften“ stammende Bezeichnung „ground zero“ (Grünbein (2001a), „16. September“).

schaftlich als „Neue Naturlyrik“ bzw. als „Ecopoetry“ bzw. „Lyrik des Anthropozäns“<sup>41</sup> bezeichnet wird.

In der zweiten Strophe verengt sich der Ausschnitt, man ist wieder auf dem Erdboden angelangt, das Ereignis liegt ein paar Tage, vielleicht Wochen zurück, der metaphorisch zu lesende Herbst hat Einzug gehalten, alles ist härter, kälter und schneidender geworden.<sup>42</sup> Vom Himmel ist, jahreszeitenbedingt („Herbst, der Regenmacher ist da.“, 2/1), nichts mehr zu sehen; aufgrund der eingenommenen Perspektive (vom Fenster auf die vorbeifahrenden Züge blickend) schaut man nicht mehr „[v]erschämt“ (1/9) nach oben, sondern überraschenderweise – und ganz anders als im Journal – sogar leicht optimistisch nach vorne: „Avanti, dem Neujahr entgegen. Vielleicht bringt Winter den Segen.“ (2/3) Dass es dazu jedoch so bald nicht kommen wird, zeigt die Aussicht: Sie ist „[t]rübe“ und „droht vom Dunkel verschluckt zu werden“ (2/12). Die selbstredend auch für die Neue Naturlyrik bedeutsame Wetter- und Jahreszeitenmetaphorik gilt hier der allgemeinen düsteren Stimmungslage, die zur räumlichen Begrenzung, „zum Hausarrest zwingt“ (2/13); und geht man doch vor die Tür, dann kann man schnell in der grauen Masse verschwinden („[k]aum unterscheidbar von Taubengefieder“, „Ton im Ton“, 2/14-15) oder sich mit „Keime[n]“ oder „Erregern“ (2/17, 20) anstecken. Grünbein schließt hier die regelmäßig in den Herbst- und Wintermonaten umgehende Furcht vor einer Grippewelle mit der vor einer erneuten Terrorwelle kurz: „Grippe und Terror, ist die Parole, an der man den Nächsten erkennt.“ (2/18) Der Träger der viralen respektive ideologischen Keime aber bleibt unerkannt; er ist „der Gott mit der Tarnkappe“ (2/16), wodurch die Endzeitstimmung aus Georg Heyms expressionistischem Gedicht „Der Gott der Stadt“ aufgerufen wird. Saß dieser bei Heym noch, für jedermann sichtbar, „breit“ und zornig „auf dem Häuserblocke“,<sup>43</sup> bevor er die Stadt dem Erdboden gleichmacht, so ist er knapp einhundert Jahre später zwar ebenfalls allgegenwärtig, aber er hält sich versteckt und kann, unerkannt, jederzeit zuschlagen. Man hört ihn „hüstel[n]“ und „schnauf[en]“, die von ihm „[v]ersprüht[en]“ „Keime“ sind – an Nietzsches „Zarathustra“ erinnernd – „für alle und keinen“ (2/16f.), es herrscht eine allgemeine Verdächtigungskultur, die einen um Schlaf und Verstand bringen kann („Mancher drischt – Feind komm heraus – auf sein Kopfkissen ein.“, 2/19).

Vor diesem ideologisch-infektiösen, diffusen Hintergrund hebt sich jedoch einer ab: das lyrische Du, das sich – ganz anders als Grünbein in seinen Aufzeichnungen – von der Stimmung nicht infizieren lässt, im Gegenteil: Es fühlt sich „pudelwohl“ „[u]nter all den Erregern, Sarkasmen“ (2/20) und staunt lediglich darüber, „wie Zeit alles niederwalzt“ (2/21). Ganz und gar nicht elegisch wird hier geklagt, sondern mit einem kecken, polyglotten „hey“ (2/20) wird das

<sup>41</sup> Vgl. Bayer / Seel (2016, Hg.).

<sup>42</sup> Auch im Journal ist bereits vom „Herbst“ die Rede, der dem „schlagartig fröstel[nden]“ Grünbein „mit Macht in die Knochen ein[zieht]“ (ebd., „11. September“).

<sup>43</sup> Heym (1964).

Wohlbefinden („[r]attenscharf in der Kälte“, 2/21) bekundet; nach einem zufrieden konstatierenden „Recht so“ fragt sich das Du nach dem aus Tanzschulzeiten erinnerbaren, entgrenzend-berauschenden „Aerosol“ namens „Liebe“ (2/22), die – neben der einschneidenden Markierung im Zeitlauf am 11. September – auch einen Halt in dem zur endlosen Verdächtigungsschleife geronnenen Leben (bzw. neben 9/11 einen „Halt“-gebenden Platz „im Kalender“, 2/23) verdient. Dass aber selbst dieser Versuch der Selbstbehauptung auf unsicherem Grund unternommen wird, zeigt der Verweis auf die alles zersetzenden „Sarkasmen“ (2/20) sowie das Fragezeichen am Satz- und Strophenende.

Das Gedicht beharrt auf der Vergänglichkeit von nahezu allem, denn, so setzt die dritte Strophe ein: „Weniges dauert an.“ (3/1) Die Betroffenheit ob der Verluste, das Weinen und Klagen der Hinterbliebenen, ja sogar „ihr Kniefall im Beichtgestühl“ (3/3) sind vorübergehende Erscheinungen und werden schließlich lächerlich, denn alles wird zur „Schnulze“ (3/1), wird „albern“ (3/4) im Zuge der Gewöhnung. Und auch das lyrische Du hält Gefühle, sprachlich wenig originell, weiterhin auf Abstand: Unter dem laufenden Wasser der Dusche wird nach dem Verbleib der Tränen gefragt, der Kühlschranks sagt, dass „[n]ichts [...] so heiß gegessen [wird] wies ist“ und der Blick zum Himmel ist wieder frei: „Auch die Wolke mit dem Trauerrand hat sich mittags verpißt.“ (3/5-8) Gehardert wird längst wieder mit den Banalitäten des Alltags: „dem Kontostand [...], dem Wetterwechsel, dem Schnupfen“ (3/10). Aus dieser dumpfen, stumpfen Masse ist erneut einer herausgehoben: der Dichter, genauer gesagt der *poeta doctus*, der „Mythen“ und „Lexikonworte wie Moira, Ananke“ (3/11) kennt, der mit seiner lyrischen Sprache den Menschen hilft, „die verborgene Wunde sanft zu betupfen“ (3/12). Hier wird der lamentierenden, von Alltagsorgen beschäftigten Masse pointiert das Dichterwort entgegengesetzt. Doch der in zwei semantisch hoch aufgeladenen Wörtern („Moira, Ananke“, 3/11) verdichtete, eindeutig von Benns Poetik geborgte „Wallungswert“,<sup>44</sup> der sich performativ minimalistisch bei der Verwendung bestimmter Substantive entfalten könnte, vermag die Wirklichkeit Anfang des 21. Jahrhunderts, anders als dies Benn vor einigen Jahrzehnten noch möglich erschien, nicht zu durchstoßen. Denn durch den Rückbezug auf die Sprache der Antike „schließt sich der Kreis“ bei Grünbein nur theoretisch; das Unglück relativiert sich dadurch lediglich im Denken, die Aussage, jenes „bleibt *en famille*“ (3/13), berührt das Gefühl nicht. Der für den Moment der Zeit enthobene Dichter wird rasch wieder auf den Erdboden zurückgeholt, von kindlichem Quengeln, von väterlichen Sorgen, vom Blick in den Papierkorb

<sup>44</sup> Benn spricht schon 1923 vom „enorme[n] ‚Wallungswert‘“ bestimmter Worte, „dem Hauptmittel zur ‚Zusammenhangsdurchstoßung‘“ und bekräftigt immer wieder, zuletzt in den „Problemen der Lyrik“, wo er erneut den „Wallungswert“, nämlich Rauschwert [beschwört], in dem die Zusammenhangsdurchstoßung, das heißt die Wirklichkeitszertrümmerung vollzogen werden kann, die Freiheit schafft für das Gedicht – durch Worte“ (Benn 2003: 25). In ebendiesen „Problemen“ ist auch die Rede von „Moira“ („Sie haben sicher einmal das Wort Moira gehört“, ders., 32) und „Ananke“ (ders., 36).

und in das einem Mülleimer gleichgesetzte Herz („Müllschlucker“, 3/14-17). Der Inhalt des Herzens bzw. Eimers besteht offenbar aus unbeglichenen „Rechnungen“ und „zerrissenen Briefe[n]“ (3/17). Der persönliche Schmerz um „[v]ergeben[e] [...] Chancen, Avancen“<sup>45</sup> – so eine Zeile aus einem aktuellen Grünbein-Gedicht *Decolleté* – überschattet zuletzt alles.

Grünbeins „September-Elegien“ sind primär Klage über die Banalität des Lebens, aus der man nur momentweise herausgerissen wird. Die Ereignisse rund um 9/11 bilden den Hintergrund für die kühle Selbstvergewisserung, die in eben dem albernen „Lamento“, in eben der „Schnulze“ zu enden scheint, die das lyrische Ich den „tief Betroffenen“ (3/1, 3) vorgeworfen hatte. Und doch tut sich am Ende des Gedichts dann jäh ein existentieller Abgrund auf („Lassen die Falltür erahnen darunter, im Keller die Jahre.“, 3/18), woraufhin jenes mit einer heilsgeschichtlich überhöhten, erhabenen, zum Duktus des Gedichts jedoch nicht recht passenden und daher vielleicht sogar kitschigen Schlusspassage endet: „Was hilft es zu träumen, daß jemand beim Namen dich rief? / Am Telephon die vertraute Stimme grenzt schon ans Wunderbare.“ (3/19-20) Anders als im Jesajabuch („Fürchte dich nicht, denn ich habe dich erlöst; ich habe dich bei deinem Namen gerufen; du bist mein!“; Jes 43,1) wird am Ende der „Elegien“ der heilsgeschichtliche Ruf Gottes, die Erlösung, als ohnehin wenig hilfreiche Träumerei bezeichnet, an deren Stelle im Angesicht der menschengemachten Katastrophe der Anruf eines geliebten, beim Anschlag dankenswerterweise nicht zu Tode gekommenen Menschen steht.

Abschließend gilt es zu fragen, ob die „September-Elegien“ im oben beschriebenen Sinne als Gegen-Geschichtsschreibung gelesen werden können, die der faktischen Wahrheit (Terror, viele Tote, westliche Welt im Ausnahmezustand) eine subjektive Wahrhaftigkeit entgegenstellt, um gegebenenfalls Orientierung für ein besseres oder angemesseneres Weltverhalten zu geben. Grünbein benennt in der Tat eine ganze Reihe von Wahrheiten, die der faktischen Wahrheit ein sehr viel genauer gezeichnetes Antlitz geben: Die so genannten Elegien schildern uns aus einer *Ex-post*-Perspektive eine Stadt in Aufruhr und die anfangs noch getrieben-hektischen, dann bald abebbenden, der Normalisierung weichen- den Versuche, den Einschnitt zu verarbeiten und das Geschehen im Herzen der Stadt zu relativieren. Dies passiert anfangs über die mitunter fast schon anstößigen Vergleiche<sup>46</sup> mit anderen kleineren oder größeren Katastrophen („Supernova“, „Drama der Schaben“, „Kind [...] mit ausgeschlagenem Zahn“, „erloschne[r] Vulkan“, 1/1, 12, 18, 20); die Perspektive wechselt zwischen weit und eng, fern und nah. Im weiteren Verlauf herrschen posttraumatische Depression, Düsterei, Dunkelheit und Beengung; „die City entzieht sich von nun an den Ihren“ (2/9), „die Baumgrenze [ist] schnell erreicht“ (2/8) lässt sich als Abgesang auf

<sup>45</sup> Grünbein (2017: 18).

<sup>46</sup> So etwa auch Katharina Döbler in ihrer Rezension des Bandes „Erklärte Nacht“. Vgl. Döbler (2002).

das Genre der Großstadtlyrik und Ausblick auf die aufziehende neue Naturlyrik lesen. Doch die eigene Befindlichkeit steht bei allem im Vordergrund: Selbst die tiefsitzende Terrorangst wird relativiert durch den Vergleich mit Furcht vor der Grippe und geschmälert durch den Auftritt des neugierigen ‚Kriegsgewinners‘, der sich von der allgegenwärtigen Stimmung von Angst und Verdächtigung beerauschen, in Taumel versetzen lässt. Berichtet Grünbein im Journal noch, ihm sei angesichts der Anschläge das Lachen über „blasphemische Witze“, die er davor noch leichtfertig goutiert hat, „im Halse steckengeblieben“<sup>47</sup> und „alle Ironie“ „wie fortgeblasen“,<sup>48</sup> so lässt er in der zweiten Strophe des Gedichts das lyrische Du eine ebensolche geradezu zynisch-fragwürdige Haltung einnehmen. Dies wäre eine weitere, gewissermaßen außermoralische Wahrheit, die der Dichter im Gedicht zur Darstellung bringen kann.

Zeigt uns der Beginn der „Elegien“ den Weg von der Erregung zur ersten Ernüchterung und der weitere Verlauf das Gefangensein in Depression und Verdächtigung, so geht es am Ende um versuchte Verdrängung, nicht Bewältigung. Aus dem vom Weltraum erkennbaren „Fleck in Manhattan“, diesem „erloschnen Vulkan“ (1/20), wird rasch eine „verborgene Wunde“, die mit ein paar Worten zwar „sanft [...] betupf[t]“ (3/12), aber nicht geheilt werden kann. Hatte Grünbein im Journal angesichts der allgemeinen Sprachlosigkeit noch vermutet, dass „die Sprache im Moment des Deliriums nur noch die Wahl zwischen zwei Übeln [gehört habe], dem der Metaphorik des Alten Testaments und der faktischen Prosa der Evolutionstheorie“, so bildet zumindest die biblische eine beide Textsorten grundierende Ebene, im Gedicht allerdings weniger plakativ als im Journal.

Grünbeins „Elegien“ kann man durchaus als Gegen-Geschichtsschreibung begreifen, die der faktischen Wahrheit subjektive Wahrhaftigkeit und andere Wahrheiten entgegenstellt bzw. diese präzisiert; mit Hilfe von gegeneinander gesetzter Weitung und Verengung, von Entgrenzung und Begrenzung vor allem auf inhaltlicher Ebene wird implizit verdeutlicht, dass die Sicht eines Zeitzeugen eine subjektiv begrenzte und unter Umständen sogar moralisch fragwürdige ist. Aufgrund dieser ausgeprägten Ich-Bezogenheit des lyrischen Subjekts im Gedicht (bzw. des Sprechers im Journal), das auch stellvertretend für die der westlichen Gesellschaft stehen könnte, vermögen Grünbeins Elegien – abgesehen von dem kurz angedeuteten existentiellen Abgrund am Ende des Gedichts – indes kein weiter reichendes ethisch-moralisches Orientierungswissen à la Lam-

<sup>47</sup> Grünbein (2001a), „11. September“. Und eben diese blasphemischen Witze tauchen an anderer Stelle im Band „Erklärte Nacht“ dann doch wieder auf: „„Dschihad, der Heilige Krieg, Dschihad. Doch es klingt wie Hatschi““ (ebd. sowie Grünbein 2002: 35, ohne Anführungszeichen).

<sup>48</sup> Grünbein (2001a), „12. September“.

ping zu vermitteln.<sup>49</sup> Vielleicht sollen und wollen sie dies aber auch gerade nicht leisten. Ob es grundsätzlich Aufgabe von Dichtung ist, Orientierung für ein wie auch immer geartetes ‚richtiges‘ oder ‚angemessenes‘ Weltverhältnis zu geben, wie Lamping dies voraussetzt, müsste man zumindest hinterfragen, da auch dieser Anspruch an Literatur eine Tendenz zum Ideologisch-Didaktischen aufweist und die Frage bleibt, wie darüber befunden werden kann, was ein ‚richtiges‘ bzw. ‚angemessenes‘ Verhalten ausmacht. Vielleicht wird man den zeithistorisch vertorbaren „September-Elegien“ gerechter, wenn man sie nicht als Geschichts- oder auch Ereignisgedicht begreift, sondern als Beispiel zeithistorisch motivierter, transmoderner Erlebnislyrik, die einige der um 2000 gängigen oder gängig werdenden Verfahren (Poetik der Zeitgenossenschaft, Biopoetik, Medienreflexion) einsetzt oder aufkommende Strömungen bereits andeutet (neue Naturlyrik, Lyrik des Anthropozäns). Die Elegien widmen sich nicht dem Ereignis selbst, sondern dem subjektiven Erleben dieses Ereignisses, bei dem die welthistorisch zugeschriebene Bedeutung nur eine Facette der ineinander verwobenen aktuellen Diskurse und bis in die Antike zurückreichenden, aber auch die Moderne reflektierenden Traditionslinien darstellt.

### *Transmoderne Ereignislyrik: Überzeitliche Wahrheiten bei Thomas Kling*

Klings titelgebende, biopoetologisch lesbare Mundmetapher erinnert an Grünbeins Zahnlücken-Vergleich, hat aber ursprünglich eine andere, sprachreflexive Bedeutung. Der Mundraum stand im 1997 veröffentlichten Gedicht „Manhattan Mundraum“<sup>50</sup> bereits für den vielstimmigen Sprachraum des *melting pot*, womit sich Kling schon früh im Zeichen polyglotter, transkultureller Verfahren bediente. Schon im Titel des früheren Gedichts stoßen Entgrenzung und Begrenzung unweigerlich aufeinander: Manhattan als Inbegriff der weitläufigen Weltstadt, als Herz der kapitalistisch-freiheitlichen Denk- und Lebensart, der Mundraum als Zunge und Zähne einschließender Hohlraum im Kopf, in dem durch die beigeordnete Landzunge Manhattan die Vielstimmigkeit des weltstädtischen Daseins widerhallt. Das daran anknüpfende, dieses Muster fortspinnende Folgegedicht „Manhattan Mundraum Zwei“ eröffnet mit zwei Zitaten, die den literarischen Traditionsraum chronologisch rückwärts bis zu Jacob Balde öffnen und die Vielheit („Uns alle“)<sup>51</sup> der absoluten Grenze (dem „tod“) gegenüberstellen. Anders

<sup>49</sup> In den dem Zeitungsjournal unmittelbar vorangegangenen Buchjournal „Das erste Jahr“ ist die Ich-Bezogenheit reflektiertes Programm: „Das meiste läuft, auch bei sorgfältigster Vermeidung des Partikelchens ich auf eine Fallstudie in Narzißmus hinaus [...]“ (Grünbein 2001b: 260).

<sup>50</sup> Kling (1999). Darin finden sich im Übrigen auch Bezüge zu Federico García Lorca und Wladimir Majakowski.

<sup>51</sup> Kling hat die unübliche, bei Balde allerdings häufiger anzutreffende Schreibweise von „omneis“ (statt „omnes“) in seinem Widmungszitat „Omneis mors variis casibus obruit / [...]“ übernommen.

als bei Grünbeins regelmäßig gebautem Gedicht haben wir es hier, wie häufig bei Kling, gleich auf den ersten Blick mit einem formal von der Norm abweichenden, experimentellen, weitgehend entgrenzten Gedicht zu tun: Die 21 Abschnitte des Gedichts sind von unterschiedlicher Länge, die meisten von ihnen umfassen mehrere Verse, einige nur zwei oder sogar nur einen; manche Syntagmen sind kursiv oder in Versalien bzw. Kapitälchen gesetzt, in einigen Versen wird mittels Einzug eine spezifische topographische Beziehung zu anderen Gedichtteilen gestiftet. Auffallend sind die eigenwillige Interpunktion und der unregelmäßige Wechsel zwischen prosaisch und lyrisch gefassten Abschnitten, was ein Verweis sein könnte auf die verschiedenen Möglichkeiten, von geschichtlichen Ereignissen zu berichten: einmal lyrisch verknüpft, dann erzählerisch ausschweifend. Klings reflektierter Umgang mit Funktion, Geschichte und Materialität der Medien lassen ihn in der Gegenwartslyrik eine „Sonderstellung“ einnehmen, seine Gedichte gelten „trotz ihrer exponierten Autoreferenzialität [...] als Geschichtsliteratur“.<sup>52</sup> In dem prosaisch gefassten Abschnitt 11 geht es denn auch um die Materialität des Mediums, in dem „DAS GESCHICHTSBILD“ (11/8) gezeichnet wird. Dies ist keine gedruckte geschichtswissenschaftliche Abhandlung, sondern die Heckscheibe eines Autos („auf autoheck“, 11/7), die mit dem „todten mehl“ oder „totnmehl“ (13/2), also der Asche der in den Zwillingstürmen verbrannten Menschen bestäubt ist und auf die ein „sogenannter augenzeuge nur so ebenhin, vorübergehend – / [...] DAS DATUM eingegeben hat“ (11/6f.). Eben diesen Verschriftlichungsprozess der „zahlenreihe“ (11/8) 9/11, vor allem aber deren Bedeutung als Geschichtszeichen hat Kling bereits vorher wie folgt verdichtet: „palms auf autoheck: / septemberdatum dies / das gegebene, / dies ist die signatur / von der geschichte;“ (4/8-12).

Klings Gedicht setzt, anders als das von Grünbein, nicht unmittelbar nach den Anschlägen ein, sondern ist als Augenzeugengedicht konzipiert, wobei es nicht nur die Augen sind, die, etwa im kursiv gesetzten Neologismus „*augn-zerrschrift*“ (4/15), die Ereignisse bezeugen, sondern in immer stärkerer Nuancierung die „zungen-“, die „manhattan-zeugenschrift“ (3/1, 2), die „zungnmitschrift“ (4/1). Während in der medialen Berichterstattung wie in einer Endlosschleife, einem „loop“ (2/1), immer wieder dieselben Bilder gezeigt werden („in tätigkeit / stetig das loopende auge“, 1/3-4), gibt das Gedicht in gewissermaßen konstitutiver Gegen-Medialität der Sprache den im „Mundraum Manhattan“ bzw. im „tote[n] trakt“ (1/1) verstummten Zungen den entsprechenden Raum, um mit deren Hilfe andere Geschichten zu erzählen. Die Zeitgenossenschaft beschränkt sich also nicht auf den einen Zeitzeugen, sondern ein Kollektiv von Betroffenen legt Zeugnis ab. Die über alle Grenzen hinweg verbreitete, aber inhaltlich begrenzte, verkürzte mediale Berichterstattung entlarvt Kling als verzerrte Wahrnehmung („*augn-zerrschrift*“, 4/15) und setzt dieser seine Version entgegen: Er beginnt gewissermaßen am Nullpunkt, am zukünftigen *Ground Zero*, im besagten „tote[n]

<sup>52</sup> Zemanek (2016: 474).

trakt“ (1/1). Seine stockende, immer wieder neu einsetzende, oft scheinbar am Rande des Verstummens hervorgebrachte, ‚zergliedert‘-<sup>53</sup> ‚fragmentierte‘<sup>54</sup> und damit auch formal an Celan erinnernde Rede handelt von den medial permanent begleiteten Ereignissen in den Flugzeugen und Türmen selbst, bevor von den zum Absturz gebrachten Maschinen und den eingestürzten Hochhäusern „alles wie paniert“ (1/2) erscheint. Die mediale Endlosschleife, der „loop“, wird doppelt konnotiert als „schraube oder lupe“ (2/1, 2), die sich – und hier denkt man an das Abbiegen der Flugzeuge in Richtung World Trade Center – quasi „aus dem off // direkt in dies // hinein[schrauben]“ (2/4-3/1). Mit dem Einschlagen der Flugzeuge in die Türme ist auch das Gedicht in deren Innerem angekommen, die nun, brennend, als „hohe[r] ofen“ (5/4), zur tödlichen Falle werden für die Menschen, die „alle alle fest[saßen]“ (4/7), darin gefangen, „nicht weiter“ „konnten“ (6/1), aufeinanderlagen, letzte Telefonate führten („ich ruf wieder an“, 6/2), bis die Gebäude einstürzten: „kam auch schon die // decke // runter“ (6/3-7).

Nach diesem inhaltlich, formal und performativ minimalistisch, geradezu atemlos vorgebrachten Ende des dramatischen sechsten Abschnitts findet nun eine räumliche Weitung, eine mit biblischer Konnotation aufgeladene Entspannung statt, die abseits der zerstörten Gebäude in die Natur, genauer gesagt an den Hudson River verlagert ist: Das im Kollektiv gestorbene „wir“ liegt nun, die Bibel und den Koran gleichermaßen evozierend,<sup>55</sup> „an den wassern des hudson“ und „weinet[] lichtsüre niedrig“ (7/1, 2). Die Verbindung beider Religionen, zugespitzt gesagt: die der Täter und die der Opfer könnte als Zeichen der Versöhnung im Jenseits gelesen werden. Die Ermordeten (oder auch die Täter) vermögen jedoch nicht über ihren grausamen Tod zu sprechen: „aus- // geschlossen es sprechen.“ (7/2-4) Anders als die Millionen Zuschauer am Fernseher oder im Internet „hatten [sie] nullsicht“ (7/5), sie hörten „nur noch krach“ (9/1) und – in der Form zweier Einzeiler-Abschnitten – „... siedelten in der Luft“ (8), und zwar „als kurzes mehl“ (10). Die weinenden Toten am Hudson River sind nur

<sup>53</sup> Kling (2001: 214): die „Zergliederung des Gedichtkörpers [...] hat nie etwas mit der Zerstörung des Gedichts und seiner möglichen Sprachen zu tun“. Es gehe vielmehr um „Sequenzierung“ (Kling 2004: 130).

<sup>54</sup> Kling (2004: 134): „Das Fragment ist der heile Teil der Moderne“; Radikalisierung von Celans Verständnis der Versgrenze als „Atemwende“ (Celan 1999: 7).

<sup>55</sup> „An den Wassern zu Babel saßen wir und weinten, wenn wir an Zion gedachten.“ (Ps. 137,1) bzw. der Lichtvers (Vers 35) der 24. Sure des Koran, nach dem die ganze Sure benannt ist: „Gott ist das Licht der Himmel und der Erde. Sein Licht ist einer Nische vergleichbar, in der eine Lampe ist. Die Lampe ist in einem Glas. Das Glas ist, als wäre es ein funkelnder Stern. Es wird angezündet von einem gesegneten Baum, einem Ölbaum, weder östlich noch westlich, dessen Öl fast schon leuchtet, auch ohne dass das Feuer es berührt hätte. Licht über Licht. Gott führt zu seinem Licht, wen Er will, und Gott führt den Menschen die Gleichnisse an. Und Gott weiß über alle Dinge Bescheid.“ (Übersetzung von Adel Theodor Khoury). Auch der Aufbau des Gedichts aus 21 (3 × 7) Abschnitten verweist auf eine stark religiös grundierte Bedeutung.

noch Teilchen, die ihren Totentanz („partikeltanz“) „vor diesen / glimmenden geloopten augen“ (12/1f.) aufführen. In der Vorstellung, dass die Menschen aufgelöst in zahllose Partikel zuletzt Totentanz aufführen, treffen erneut Entgrenzung in Form von Subjekt-Auflösung sowie rauschhaftem Tanz und Minimalismus aufeinander. In dem Satz „das tanzt“ (12/1) findet zudem eine Versachlichung, eine endgültige Entmenschlichung der Opfer statt. Nicht nur die Asche der Leichen als „totmehl“ (13/2) oder, erneut reduktionistisch, als „kurzes“ (10; 11/1), am Ende als „bittere[s] mehl“ (20/1) durchziehen das Gedicht leitmotivisch, sondern auch das Bild dieser in alle Winde verteilten Asche als ein ‚Siedeln in der Luft‘: Nach der Reduktion auf den absoluten Tiefpunkt – „hatten nullsicht“ (7/5) – geht, unmittelbar sich anschließend, die Bewegung nach oben: „... und siedelten in der luft“ (8). Fast zeitgleich, also im Zuge der Subjekt-Zerstäubung, wird kurz noch registriert, dass das Licht ausgeht und nur noch ein lauter Krach zu hören ist („licht ging weg nur noch krach“, 9/1), bevor das ‚In-der-Luft-Siedeln‘ wiederholt als Daseinsform konstatiert wird („und siedelten so in der luft“, 9/2), was zur später folgenden Kennzeichnung der Opfer als „luftsiedler“ als „engel“ und „stylit[en]“ (11/2, 3), also Säulenheilige führt.

Mit den nunmehr in den Weiten des Himmels Beheimateten als „luftsiedler[n]“ knüpft Kling brisanterweise an Celans „Grab in den Lüften“ aus der „Todesfuge“ an.<sup>56</sup> Der Vergleich der in den Zwillingsstürmen umgekommenen Menschen mit den in Krematorien verbrannten Opfern des Nationalsozialismus wäre im Historiker-Streit womöglich auf fruchtbaren Boden gefallen. Ein Historiker hätte sich einen solchen Vergleich kaum erlauben können; ob ein Dichter dies gewissermaßen außermoralisch darf, kann und soll hier nicht beurteilt werden. Beanstandet wurde es bislang jedenfalls nicht, was zum einen wohl in Klings dezidiert hermetischer Schreibweise gründet,<sup>57</sup> zum anderen aber in seiner hoch differenzierten Geschichts- und Medienreflektion, die keinerlei Anlass bietet, ihn der Verharmlosung oder Apologetik zu verdächtigen.

Mit Abschnitt 15 benennt Kling sein poetologisches Verfahren: die „neue kryptografie“ oder „nachbildbeschleunigung“ (15/1, 2). Indem er die hinter den offiziellen Zeugnissen der Zeitgeschichte stehenden Bilder nicht nur bearbeitet und durch sein zergliedertes, fragmentiertes lyrisches Sprechen beschleunigt, versucht er eine neue Äußerungsform zu entwerfen, die ansonsten verborgen bleibende Wahrheiten sichtbar machen soll. Indem das für die Verarbeitung von Emotionen und Trieben verantwortliche Gehirnareal, „das limbische system“, anschlägt, werden die „flügel“ des engelsgleichen „luftsiedlers“ sichtbar, der „partikelkopf“ „spürbar“, aber auch die Gedenkmaschinerie auf Touren gebracht („memoria-maschinchen angefacht“, 15/4-7). Die vorher nur „glimmenden geloopten augen“ (12/2) der Zeitzeugen können dadurch aus ihrer Dauererregungsschleife momentweise aussteigen und werden plötzlich empfindungsfähig

<sup>56</sup> Celan (2004: 57).

<sup>57</sup> Vgl. Trilcke (2012: 262f.)

und ansprechbar: „ihr unglücklichen augen“ (15/8). Doch die von den Partikeln weinend erneut vorgetragene „lichtsure“ (7/2, 16/1) ist nur auf sehr niedriger Frequenz zu vernehmen und wird durch den unmittelbaren Anschluss der durch die Anschläge abgesunkenen, „niedrig[en]“ Börsenwerte betroffener Firmen („preussag und münchner rück“, 16/2) übertönt.

Erneut kommt Wind auf und „geht [...] übers gelände“ (17/1), die Zeit schreitet voran. Die verdichteten Chiffren und Bilder tauchen schlaglichtartig noch einmal auf: das Skelett der Zwillingstürme („gepfählter granit“), die mediale Endlosschleife („die loopende“), die erstickenden Stimmen der Toten („partikel. oder zungen, die in schlünde sinken in erstickter / schlucht.“), um dann endlich „einfach auszuruhen; um augen zu spülen; die / wäsche zu wechseln; überhaupt die wohnung zu betreten, / wieder. endlich.“ (17/1-5). Zur Erinnerung: An eben dieser Stelle des Geschehens setzt Grünbein mit seinem Gedicht überhaupt erst ein mit seinem nun im Vergleich doch recht harmlosen Satz „Dann flaut die Erregung ab.“ (1/1). Bei Kling lautet dies, allerdings in poetologischer Verdichtung und als programmatische, entgrenzend-minimalistische Gegen-Geschichtsschreibung: „dies alles mundraum“ (18).

Die Anschläge sind vorüber, was bleibt, ist der in den Lüften gewachsene „stylitenwald“, eine Ansammlung von Säulenheiligen, deren ungueter, in den Partikeln abgelagerter Geruch („stinkt“) sich in pulverisierter Form auf die „schultern“ der Überlebenden „daumendick“ absenkt (19/1-4). Auf den Schultern der Nachwelt also lastet nun „dies bittere mehl“ als bittere Wahrheit, doch auch darüber geht der hier nun wiederkehrende „wind“, der „leise[] algorithmenwind“ (20/1-2) – der mit einer Zwangsläufigkeit der Geschehnisse (und damit der Geschichte) zusammenhängen könnte, ist doch ein Algorithmus eine aus endlichen Schritten bestehende Handlungsanweisung zur Lösung eines Problems. Die Attentäter haben, nach ihrem Verständnis, eine göttliche Handlungsanweisung befolgt und einen heiligen Krieg angefangen, dessen Folgen als „wind von / manhattan“ (20/4f.) von nun an die ehemals ungetrübt-umtriebige Weltstadt durchweht. Den Schluss eröffnet – typographisch eingezogen – der Klagelaut „ach!“ mit dem Hinweis auf die Richtung des Windes („vom hudson wehend“, 21/1), der an die in den brennenden, einstürzenden Türmen ermordeten Menschen erinnert, deren Aschepartikel sich über die ganze Stadt verteilt haben.

Klings thematisierend-reflektierendes, poetologisch aufgeladenes, experimentelles Zeitgeschichtsgedicht ist ästhetisch deutlich komplexer als Grünbeins klassizistische „Elegien“. Der beim Namen genannten faktischen Wahrheit, der in die abgesunkene Asche der Toten gezeichneten Zahlenreihe 9/11, der „signatur / von der geschichte“ (4/12f.), dem „GESCHICHTSBILD MANHATTANS“ (11/8) stellt er eine Vielzahl an Wahrheiten gegenüber, die sich einerseits aus der subjektiven Wahrhaftigkeit der Opfer- wie der Täterperspektiven speist und die andererseits, mit kritischem Impetus, die mediale Vermitteltheit der Ereignisse performativ wiedergibt und zugleich die damit einhergehende Verengung bzw. Verzerrung der Perspektive verdeutlicht. Durch seine Technik der „kryptografi[schen]“ „nach-

bildbeschleunigung“ (15/1, 2) durchkreuzt er die medial vermittelten, allgegenwärtigen Bilder mit seiner auf mündlichen Vortrag angelegten entgrenzten Sprache und den dabei entstehenden wirkmächtigen Sprachbildern, die einen überzeitlichen und aufgrund der damit insinuierten Vergleiche außermoralischen Bogen spannen, von der Totentanzdichtung des Jacob Balde über Celans „Todesfuge“, von der Bibel über den Koran bis hin zu den durch seine Verse hörbar, sichtbar und fühlbar gemachten Klagelauten der Opfer. Anders als die faktenbasierte Geschichtsschreibung, aber auch anders als das primär mit sich selbst beschäftigte lyrische Subjekt bei Grünbein macht Kling sich auf, den zu Partikeln zerstäubenden Sterbenden bei ihren letzten Gesprächen, auf ihrem letzten Weg, getragen vom Wind über Manhattan hin zu den Wassern des Hudson, zum Styliitenwald bzw. zu ihren Luft-Siedlungen zu folgen und damit der medialen Berichterstattung andere, überzeitliche, gleichsam metaphysisch-existentialistische Wahrheiten entgegenzusetzen und dadurch auf seine lyrische oder, wenn man so will: lügnerische Art die „memoria-maschinchen“ (15/7) auf andere Weise anzufachen, als dies die Medienberichterstatter getan haben und die Geschichtsschreiber aller Voraussicht nach tun werden. Anders als bei Grünbein wird implizit ein Orientierungswissen vermittelt, indem etwa durch die Perspektivenweitung, Geschichts- und Medienreflexion ein ‚besseres‘ bzw. ‚angemesseneres‘ Weltverhältnis ange-regt wird, da dieses zweifelsohne ein reflektierteres ist.

## Literatur

- Ahrend, H. (2013): Durs Grünbeins Geschichtsliteratur. In: Detering, H. / Trilcke, P. (Hg.): *Geschichtsliteratur. Ein Kompendium*. Band 2. Göttingen. 1165-1196.
- Aristoteles (1987): *Poetik*. Griechisch/Deutsch. Stuttgart.
- Bayer, A. / Seel D. (2016, Hg.): *all dies hier, Majestät, ist deins*. Lyrik im Anthropozän. Anthologie. Berlin.
- Benn, G. (2003): *Probleme der Lyrik*. In: Schuster, G. (Hg.): *Sämtliche Werke*. Stuttgarter Ausgabe. Band VI. Prosa 4 (1951-1956). Stuttgart. 9-44.
- Boynton, R. S. (2018): Jane Kramer. In: *The New New Journalism. Conversations with America's Best Nonfiction Writers on Their Craft*. [http://www.newnewjournalism.com/bio.php?last\\_name=kramer](http://www.newnewjournalism.com/bio.php?last_name=kramer) [26.04.2018].
- Celan, P. (1999): *Werke*. Tübinger Ausgabe. Der Meridian. Endfassung – Entwürfe – Materialien. Frankfurt a.M.
- Celan, P. (2004): *Todesfuge*. In: Celan, P.: *Werke*. Tübinger Ausgabe. Mohn und Gedächtnis. Vorstufen – Textgenese – Endfassung. Herausgegeben von J. Wertheimer. Frankfurt a.M. 55-59.
- Dehmel, R. (1901): *Verklärte Nacht*. In: Ders.: *Weib und Welt. Gedichte und Märchen*. Berlin / Leipzig. 61-63.
- Döbler, K. (2002): *Von Zeit zu Zeit nach Pompeji*. In: *Die Zeit vom 11.07.2002*. 42.

- Ette, O. (2008, Hg.): Nanophilologie. Literarische Kurz- und Kürzestformen in der Romania. Tübingen.
- Fey, M. (2011): Trauma 9/11 und die normative Ordnung der amerikanischen Sicherheitspolitik. In: Jäger, T. (Hg.): Die Welt nach 9/11. Wiesbaden. 32-52.
- Fromholzer, F. / Mayer, M. / Werlitz, J. (2017, Hg.): Nanotextualität. Ästhetik und Ethik minimalistischer Formen. Paderborn.
- Goller, M. / Witte, G. (2001, Hg.): Minimalismus. Zwischen Leere und Exzeß. Wien.
- Grünbein, D. (2001a): Aus einer Welt, die keine Feuerpause kennt. In: Frankfurter Allgemeine vom 19.09.2001. 53.
- Grünbein, D. (2001b): Das erste Jahr. Berliner Aufzeichnungen. Frankfurt a.M.
- Grünbein, D. (2002): Erklärte Nacht. Frankfurt a.M.
- Grünbein, D. (2017): Zündkerzen. Gedichte. Frankfurt a.M.
- Heym, G. (1964): Der Gott der Stadt. In: Martens, G. / Schneider, K. L. (Hg.): Georg Heym. Dichtungen und Schriften. Band 1. Lyrik. Hamburg. 192.
- Hinck, W. (1979): Geschichte im Gedicht. Texte und Interpretationen (Protestlied, Bänkelsang, Ballade, Chronik). Frankfurt a.M.
- Kiesel, H. (2004): Geschichte der literarischen Moderne. Sprache, Ästhetik, Dichtung im 20. Jahrhundert. München.
- Kling, T. (2001): Botenstoffe. Köln.
- Kling, T. (2004): Brandungsgehört, Nachbildbeschleunigung. In: Neue Rundschau 4. 127-136.
- Kling, T. (1999): Manhattan Mundraum. In: Ders.: Fernhandel. Gedichte. Köln. 7-30.
- Kling, T. (2002): Sondagen. Gedichte. Köln.
- Kling, T. (2006): Gesammelte Gedichte 1981-2005. Herausgegeben von M. Beyer und C. Döring. Köln. 723-732.
- Knoblich, A. (2013): Thomas Klings archäologische Lyrik. In: Detering, H. / Trilcke, P. (Hg.): Geschichtsllyrik. Ein Kompendium. Band 2. Göttingen. 1197-1216.
- Lamping, D. (2013): Die Wahrheiten der Geschichtsllyrik. In: Detering, H. / Trilcke, P. (Hg.): Geschichtsllyrik. Ein Kompendium. Band 1. Göttingen. 62-75.
- Llosa, M. V. (1994): Die Wahrheit der Lügen. Essays zur Literatur. Frankfurt a.M.
- Lucianus (1965): Wie man Geschichte schreiben soll. Griechisch und deutsch. München.
- Metz, C. (2018): Poetisch denken. Die Lyrik der Gegenwart. Frankfurt a.M.
- Nietzsche, F. (1980): Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne. In: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe. Herausgegeben von G. Colli und M. Montinari. Band 1. München. 875-890.
- Payk-Heitmman, A. (2008): Der 11. September im (fiktionalen) Tagebuch. Überlegungen zu Durs Grünbein und May Goldt. In: Irsigler, I. / Jürgensen C. (Hg.): Nine Eleven. Ästhetische Verarbeitungen des 11. September 2001. Heidelberg. 59-66.
- Reents, F. (2009): „Ein Schauern in den Hirnen“. Gottfried Benns „Garten von Arles“ als Paradigma der Moderne. Göttingen.
- Scherpe, K. R. (2006): Fear and Loathing after 9/11. German Intellectuals and the America-Debate. In: Starkman, R. A. (Hg.): Transformations of the New Germany. Basingstoke. 55-68.
- Schramm, C. (2001): Die Ästhetik der Kurzsichtigkeit. Minimalismus in Leonid Dobyčins Roman „Gorod Ėn“. In: Goller, M. / Witte, G. (Hg.): Minimalismus. Zwischen Leere und Exzeß. Wien. 249-278.

- Trilcke, P. (2008): Der 11. September in deutschen und U.S. amerikanischen Gedichten. Eine Sichtung. In: Irsigler, I. / Jürgensen C. (Hg.): *Nine Eleven. Ästhetische Verarbeitungen des 11. September 2001*. Heidelberg. 89-114.
- Trilcke, P. (2012): *Historisches Rauschen. Das geschichtslirische Werk Thomas Klings*. Göttingen.
- Trilcke, P. (2013): *Geschichtslirik. Reflexionsgeschichte – Begriffsbestimmungen – Bauformen*. In: Detering, H. / Trilcke, P. (Hg.): *Geschichtslirik. Ein Kompendium. Band 1*. Göttingen. 13-56.
- Trilcke, P. (2016): *Geschichtslirik*. In: Lamping, D. (Hg.): *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart. 159-164.
- Zemanek, E. (2016): *Gegenwart (seit 1989)*. In: Lamping, D. (Hg.): *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart. 472-482.



## Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik

Band 1 (2019): Lyrik und Erkenntnis

Herausgegeben von Ralph Müller und Friederike Reents

Müller, Ralph: Wertung und Erkenntnis in der Lyrik.

In: IZfK 1 (2019). 263-283.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-fb65-ace6

**Ralph Müller (Fribourg)**

### Wertung und Erkenntnis in der Lyrik

#### *Evaluation and Cognition in Lyric*

Evaluation in lyrical poetry is mostly uncharted territory, although subgenres such as panegyric or elegy suggest that it has a rich tradition. This contribution proposes a definition of evaluation in lyrical poetry and explores possible forms and functions of such evaluations in selected examples. The analyses suggest that contemporary poetry, although it may be full of evaluative expressions, provides few clues to the actual object of evaluation or the axiology of evaluation, which makes evaluation in poetry appear vague, incomplete or enigmatic. Despite this tendency towards vagueness, evaluation in poetry may help to convey knowledge to its recipients. Among others, poems by Erika Burkart, Daniela Danz and Wulf Kirsten will demonstrate that evaluation may serve as an enhancement of represented experiences, in particular by tapping into a phenomenological knowledge of ‘what-it-feels-like’ to be in such and such a situation.

*Keywords: lyrical poetry, evaluation, cognition, knowledge-by-acquaintance, contemporary poetry, Erika Burkart, Daniela Danz, Wulf Kirsten*

#### *Wertung in Lyrik?*

Im Zusammenhang von Wertung in der Lyrik fallen uns unter Umständen zunächst ältere Beispiele ein, vielleicht die erste Zeile von Friedrich Gottlieb Klopstocks „Der Zürchersee“:

Schön ist, Mutter Natur, deiner Erfindung Pracht.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Klopstock (2010: 95).

Schon die erste Zeile enthält verschiedene wertende Aussagen: ‚Natur‘ wird als ‚Mutter‘ bezeichnet und in den Bereich engster Verwandtschaft und behütender Sorge gestellt. Es gibt ästhetische Bewertungen: ‚Schön‘ ist ihrer Erfindung ‚Pracht‘. Die nachfolgenden Verse führen die ästhetische Bewertung mit dem Vergleich zur noch größeren Schönheit des betrachtenden, menschlichen „froh Gesicht[s]“ weiter aus, das „den großen Gedanken“ der Schöpfung reflektierend nachvollzieht. Sagte man, Klopstocks Ode sei bloß auf den Zürichsee geschrieben, so wäre das eine Verkürzung; das Gedicht gibt grundlegende Einstellungen der Natur und Schöpfung gegenüber zu bedenken – nicht zuletzt durch wertende Aussagen. Ebenso wertend ist Peter Rühmkorfs jüngerer Nach- und Gegengesang, der von Klopstocks erster Zeile ausgehend fortfährt:

Mit entspanntem Munde gepriesen; schöner ein künstlich Gebiß,  
das den großen Gedanken  
einer Schöpfung noch einmal kaut.<sup>2</sup>

Auch hier ist eine Bewertung erkennbar, und in diesem Fall nicht der Kieferorthopädie, sondern eine Feier der Kunstfertigkeit: das „künstlich Gebiß“ als Gedicht, das die Schöpfung behandelt, und Rühmkorfs parodistisches Wiederkäuen von Klopstocks Schöpfung.

Im weitesten Sinne bringt in obigen Beispielen ein lyrisches Subjekt oder ein Adressant<sup>3</sup> eine Einstellung zu einem Sachverhalt zum Ausdruck. Das ist schon eine Information, aber welche weiterreichende Erkenntnis könnte damit verbunden sein, wenn wir von dem trivialen Mitteilungswert absehen? Beim Klopstock-Beispiel könnte man das Gedicht als Einladung verstehen, eine vergleichbare Einstellung einzunehmen (zumal die Ode selbst einen geselligen Kreis von Gleichgesinnten präsentiert, dem man sich gewissermaßen mental anschließen kann). Aber seither haben sich die Bedingungen eines gesellschaftlichen Konsenses über Werte und Wertungen verändert. Spielt Wertung überhaupt noch eine Rolle in der Lyrik der Gegenwart? Diese Frage ist insofern nicht einfach zu beantworten, als es dazu bislang kaum Untersuchungen gibt.

Bei der Untersuchung von Wertungsfragen in Lyrik ist die Präposition ‚in‘ insofern eine wichtige Präzisierung, als es eine lang anhaltende Auseinandersetzung mit der Wertung *von* Literatur gibt,<sup>4</sup> die auch vielfach eine Wertung von Lyrik betrifft – man denke zum Beispiel an I.A. Richards normativ wertendes Kapitel über „schlechte Poesie“.<sup>5</sup> Hingegen hat Wertung *in* der Literatur nicht so häufig

<sup>2</sup> Peter Rühmkorfs „Variationen auf ein Thema von Friedrich Gottlieb Klopstock“ aus dem Band „Irdisches Vergnügen in g“ von 1959, hier: Rühmkorf (2016: 63).

<sup>3</sup> Zu dieser Terminologie vgl. Hillebrandt et al. (2019).

<sup>4</sup> Angesichts des Umfangs der Forschung zur Wertung von Literatur sei hier lediglich auf das vor wenigen Jahren erschienene Handbuch „Kanon und Wertung“ verwiesen, insbesondere auf die Beiträge Grübel (2013); Neuhaus (2013).

<sup>5</sup> Vgl. Richards (1985: 243-250).

die wissenschaftliche Aufmerksamkeit auf sich gezogen, und die Untersuchung von Wertung in der Lyrik steckt überhaupt in den Kinderschuhen. Wertung wurde, falls überhaupt, zumeist in erzählenden Texten behandelt. Aber tatsächlich hat erst die wegweisende Arbeit „Wertungen und Werte in Texten“ von Simone Winko (1991) die Frage der Wertung in der Literatur auf eine methodisch reflektierte Grundlage gestellt.<sup>6</sup> Eine längere Tradition der Analyse von wertenden Aussagen in Texten findet man in der Angewandten Linguistik.<sup>7</sup> Und in jüngerer Zeit haben vor allem korpuslinguistische Studien ein besonderes Gewicht auf die Identifikation von evaluativen Ausdrücken in Texten gelegt.<sup>8</sup> Allerdings weisen gerade diese korpuslinguistischen Studien erhebliche methodische Unterschiede zu hermeneutisch operierenden Untersuchungen auf, insbesondere was den Wertungsbegriff betrifft. Was also ist eine Wertung und wie erkennt man sie?

Folgt man der Angewandten Linguistik, dann wird man ein relativ breites Verständnis von Wertung antreffen. Die Korpuslinguistin Susan Hunston zum Beispiel versteht jede Form des Ausdrucks von Einstellung (“attitude”, “stance-taking” etc.) gegenüber einem Sachverhalt als “evaluation”.<sup>9</sup> Insofern werden wertende Aussagen durch eine ganze Palette von Merkmalen signalisiert, die Gewissheit, Subjektivität, Zweckmäßigkeit und dergleichen ausdrücken.<sup>10</sup> Unter diesem Blickwinkel interessiert sich die Korpuslinguistik etwa für Modaladverbien („vielleicht“) oder Formulierungen, die eine Aussage einer bestimmten Quelle zuordnen („seiner Meinung nach“), die im weitesten Sinne einen Sachverhalt bewerten.<sup>11</sup> Aus der Sicht der Linguistik ist Sprachverwendung ohne jegliche Wertung unter diesen Bedingungen selten. Beispielsweise enthält mein vorangegangener Satz eine Häufigkeitsbewertung („selten“). Zugleich habe ich die Aussage der Linguistik zugeschrieben, was eine Distanzierung implizieren könnte. Schließlich wäre es denkbar, dass die Wortwahl „ohne jegliche“ häufig in wertenden Aussagen anzutreffen ist und gewissermaßen unbewusst eine Wertung nahelegt. Es ist allerdings schwer vorstellbar, dass solche spezifischen Wertungsausdrücke bei Literaturwissenschaftlerinnen und -wissenschaftlern auf ein enthusiastisches Interesse stoßen würden.

Es ist geradezu bezeichnend, dass literaturwissenschaftliche Untersuchungen von Wertungen kaum ein vergleichbares Interesse für die Wertungsausdrücke entwickelt haben. Die Untersuchungen beziehen sich eher auf größere Zusammenhänge, die durch Interpretation erschlossen werden müssen, das heißt auf

---

<sup>6</sup> Vgl. insbesondere die Explikation von Wertungsbegriffen Winko (1991: 30-61); eine neuere Fassung des Analysemodells bieten Prinz und Winko (2013).

<sup>7</sup> Vgl. Sandig (1979); Stürmer et al. (1997).

<sup>8</sup> Vgl. z.B. Hunston (2011) sowie die Studien in Thompson / Alba-Juez (2014, eds.), Thompson / Hunston (2000, eds.).

<sup>9</sup> Vgl. Hunston (2011: 10f.); vgl. auch Thompson / Alba-Juez (2014: 13).

<sup>10</sup> Vgl. hierzu Thompson / Hunston (2000: 21).

<sup>11</sup> Vgl. z.B. Conrad / Biber (2000).

sprachlich und kontextuell komplexe ‚Wertungshandlungen‘. Friederike Worthmann, die unter ‚literarischen Wertungen‘ hauptsächlich Wertungen von Literatur versteht,<sup>12</sup> untersucht Wertbehauptungen und Wertaussagen. Sie richtet also das Interesse auf komplexere Sinnzusammenhänge. Auch das Analysemodell von Simone Winko und Katharina Prinz stellt das Ziel in den Vordergrund, textinterne und kontextuelle Wertmaßstäbe und Wertgefüge zu rekonstruieren.<sup>13</sup> Damit werden im Vornherein Relevanzkriterien gesetzt, unter denen Wertungen beachtet werden. Indem einzelne Wertungshandlungen unter der Perspektive von allgemeinen Wertmaßstäben behandelt werden, treten bei literaturwissenschaftlichen Analysen insbesondere ästhetische oder ethische Fragen in den Vordergrund. Das müsste nicht so sein, aber aus literaturwissenschaftlicher Sicht und mit Bezug auf eine hermeneutisch operierende Textinterpretation leuchtet eine Schwerpunktsetzung auf Ästhetik und Ethik ein und wird auch im Folgenden übernommen.

### *Wertung und Erkenntnis*

Dass ein Interesse an Wertungen in Lyrik keineswegs randständig ist, lässt sich mit Jonathan Cullers These belegen (unter anderem aufgestellt in seiner 2015 erschienenen „Theory of the Lyric“), dass Lyrik als epideiktische Rede zu verstehen sei, die sich insbesondere durch Werturteile, Loben und Tadeln des Gegenstands der Rede auszeichne.<sup>14</sup> Demnach sollte ein Gedicht wie Philip Larkins „This Be The Verse“<sup>15</sup> nicht danach befragt werden, welche Art von fiktiver Figur solche Worte sprechen könnte. Vielmehr solle der Inhalt in seinem Geltungsanspruch für die Wirklichkeit geprüft werden. Gemäß Culler würden viele Gedichte Wertideale in einem neuen Licht erscheinen lassen, nachdrücklich Aspekte der Welt erschließen, loben, was beachtet und erinnert werden sollte, aber sie würden insbesondere Gedanken in leicht erinnerbarer Form anbieten, Wahrheiten, die von den Leserinnen und Lesern erwogen, aufgenommen und wiederholt werden sollten.<sup>16</sup> Es geht ihm dabei um einen Angriff auf die Tendenz, Lyrik in Analogie zum Drama als fiktionale Aussagen zu betrachten.<sup>17</sup> Gleichzeitig transportiert Cullers These eine Interpretationsanweisung, in Lyrik die realitätsbezogene Wertung zu erwägen. Doch obwohl er diese Anweisung wie eine All-

<sup>12</sup> Vgl. Worthmann (2004: 45f.).

<sup>13</sup> Vgl. Prinz und Winko (2013: 405f.).

<sup>14</sup> Vgl. Culler (2015: 130).

<sup>15</sup> Vgl. Larkin (1989: 180): „They fuck you up, your mom and dad. / They may not mean to, but they do. / They fill you with the faults they had / And add some extra, just for you // [...]“

<sup>16</sup> Vgl. Culler (2017: 33): „[T]hey [gemeint sind Gedichte wie Philip Larkins ‘This Be The Verse’] claim to cast values in a new light, ostensibly to disclose aspects of the world and praise what should be noted and remembered, but they claim especially to offer thought in memorable form, truths to be considered, absorbed, and repeated by readers.“

<sup>17</sup> Vgl. Culler (2015: 118-122).

Aussage über Lyrik formuliert, sollte sie nicht zu streng aufgefasst werden. Culler behandelt unter anderem auch offensichtlich fiktionale Gedichte als Wertungsaussagen über die Wirklichkeit, so zum Beispiel Goethes balladenartiges „Heidenröslein“.<sup>18</sup> Dass Cullers These nicht von einer unvermittelten Wertungsaussage über die Wirklichkeit ausgeht, lässt sich an seiner Analyse eines kurzen Gedichts von Willam Carlos Williams zeigen:<sup>19</sup>

so much depends  
upon  
  
a red wheel  
barrow  
  
glazed with rain  
water  
  
beside the white  
chicken.<sup>20</sup>

Aus der Sicht der Wertung fällt in der ersten Gedichtzeile eine ausgeprägt evaluative Äußerung auf („so much depends“). Die Gegenstände der Wertung (Wertungsobjekte) wirken aber seltsam. Man müsste wohl mehr über die rote Schubkarre und die weißen Hühner wissen, um der zum Ausdruck gebrachten Bewertung zustimmen zu können. Dennoch erweckt das Gedicht erfolgreich den Eindruck, eine wichtige Wertaussage zu vermitteln. Culler versteht es als mysteriöse Aufzeichnung einer Epiphanie. Dies ist eine Art und Weise mit der Irritation umzugehen, dass ein so einfaches Ding wie eine Schubkarre („wheel barrow“ wird in der bekannten Übersetzung von Hans Magnus Enzensberger etwas gehobener mit ‚Handwagen‘ übersetzt)<sup>21</sup> zum zentralen Objekt eines Gedichts gemacht wird. Die Irritation scheint auch nicht davon abzuhängen, ob es sich hier um eine erdachte Situation handelt oder ob Williams tatsächlich eine denkwürdige Begegnung mit einer Schubkarre hatte. Ungeachtet einer fiktionalisierenden oder nicht-fiktionalisierenden Lesart (diese Unterscheidung scheint bei diesem Beispiel auch nicht wirklich hilfreich zu sein) fällt eine bemerkenswerte Analogie zwischen der Einfachheit der Textanordnung und dem beschriebenen Genrebild auf. Das Gedicht zeigt, worüber es spricht, und macht auf diese Weise auf die Schönheit von Einfachheit überhaupt aufmerksam.

Culler legt nahe, dieses Gedicht (und andere) als rhetorisch kunstvolle Wirklichkeitsbewertung zu behandeln. Im Falle von William Carlos Williams Gedicht erscheint die Bewertung jedoch in einem Ausmaß rätselhaft, dass sie weitere Fragen aufwirft. Wie kommt es beispielsweise, dass kaum jemand vermutet,

<sup>18</sup> Vgl. ders., 22-24.

<sup>19</sup> Vgl. ders., 31f. Vgl. zu diesem Beispiel auch den Beitrag von Dieter Lamping in diesem Band, S. 17f.

<sup>20</sup> Williams (1973: 82).

<sup>21</sup> Vgl. die Übersetzung von Enzensberger in Williams (1973: 83).

es könnte im Gedicht um den praktischen Nutzwert der Schubkarre gehen? Immerhin könnte von einem solchen Nutzwert das Gelingen einer Gartenarbeit abhängen. Offenbar bedarf es sorgfältiger hermeneutischer Lektüre, bestenfalls sogar eines literaturwissenschaftlichen Verfahrens wie zum Beispiel dasjenige von Prinz und Winko,<sup>22</sup> um ästhetische Wertungen interpretativ zu erfassen oder wenigstens zu umreißen. Lyrik scheint also nicht (oder nur selten) unmittelbarer Ausdruck von Wirklichkeitsbewertung zu sein. Mit der Hilfe von Culler lässt sich aber die Relevanz von ästhetischen und ethischen Wertungen in Lyrik begründen. Diese liegt, wenn man Cullers Argumentation fortführt, nicht in der bloßen Mitteilung eines Werturteils, sondern in der darin vermittelten Erkenntnis über die Textwelt im Verhältnis zur Wirklichkeit.

Angesichts der Indirektheit oder gar Rätselhaftigkeit mancher Wertungen in der Lyrik mag man nun doch die Frage stellen, ob auf diese Weise Erkenntnisse vermittelt werden können. Erschwerend kommt hinzu, dass die Erkenntnisfunktion von Wertung insgesamt fraglich ist. Mit wertenden Aussagen wird nicht zuletzt in der Literaturwissenschaft häufig ein Mangel an Objektivität assoziiert. Beispielsweise wurde betont, dass sich literarische Werturteile „weder beweisen noch widerlegen“ lassen, allenfalls könnten die Wertungen selbst zum Gegenstand literaturwissenschaftlicher Untersuchung werden.<sup>23</sup> Inwiefern ein ‚Gesicht‘, das den Gedanken der Schöpfung noch einmal denkt, „schön“ ist, wie dies etwa Klopstock behauptet, müsste demnach Gegenstand einer Debatte sein, es könnte aber als Geschmacksurteil nicht in den Bereich von Erkenntnishaftigkeit fallen. Allerdings halte ich die Auffassung, dass Wertungen völlig subjektiv seien, für zu streng. Klopstocks Verse informieren nicht nur über eine spontane Einstellung des Adressanten zum Zürichsee, sie vertreten ein Wertesystem, das dem Publikum thesenartig unterbreitet wird. Wertung ist in diesem Sinne mehr als eine bloß subjektive Behauptung. Man darf für Wertungen Begründungen einfordern, denn Wertungen spielen eine wichtige Rolle, um individuelle und soziale Handlungsweisen zu erklären bzw. zu plausibilisieren.<sup>24</sup> So kann über den Austausch von Wertungen, nicht nur in der Lyrik, Gemeinschaft gebildet werden.<sup>25</sup>

Dennoch unterscheidet sich ein Werturteil von anderen Formen des Feststellens. Der propositionale Gehalt der Aussage, dass Trier an der Mosel liegt, kann einer Wahrheitsüberprüfung unterzogen werden. Inwiefern Trier schön ist oder nicht, lässt sich als ästhetisches Urteil nicht endgültig überprüfen; man könnte allenfalls Argumente und Begründungen darüber austauschen. Das hat Konsequenzen für den erkenntnistheoretischen Status von Wertungen. Sofern eine Wertungshandlung nicht am Sachverhalt durch Messung überprüft werden kann, würde sie aus dem Bereich einer philosophisch strengen Verwendung des Erkenntnis-

---

<sup>22</sup> Vgl. Prinz und Winko (2013: insbesondere 405f.).

<sup>23</sup> Vgl. Fricke (1991: 147).

<sup>24</sup> Vgl. bspw. Winko (1991: 10).

<sup>25</sup> Vgl. Thompson / Hunston (2000); Hunston (2011: 12f.).

begriffs fallen, der ‚Erkenntnis‘ als ein Synonym von ‚Wissen‘ versteht.<sup>26</sup> Aus der Sicht eines strengen Erkenntnisbegriffs fällt Wertung nicht unter ein begründetes ‚Wissen-dass‘, wäre also nicht als ‚Proposition‘ formulierbar, die wahr oder falsch sein kann, und wäre somit weder wahrheits- noch erkenntnisfähig.<sup>27</sup> Allerdings wurden in der Philosophie auch weniger strenge Erkenntnisbegriffe vertreten. So hat etwa Gottfried Gabriel darauf bestanden, ‚Erkenntnis‘ nicht auf ein propositionales ‚Wissen-dass p‘ einzuschränken, und er hat insbesondere in der Literatur Beispiele für ‚nicht-propositionale Erkenntnis‘ herausgestellt.<sup>28</sup>

Die Position von Gabriel eröffnet die Möglichkeit, dass Wertung erkenntnisfähig sein könnte, selbst wenn sie nicht auf im engeren Sinne wahrheitsfähige Aussagen bzw. Propositionen zurückgeführt werden kann. Als Beispiel für nicht-propositionale Erkenntnis wird etwa das sogenannte ‚phänomenale Wissen‘ genannt, das aufgrund der ‚anschaulichen Fülle‘ der Gegenstandserkenntnis ein ‚Wissen-wie-es-ist‘ impliziert.<sup>29</sup> So könnte man zum Beispiel das Wissen, dass eine regennasse Schubkarre neben weißen Hühnern steht (Williams), von dem phänomenalen Wissen unterscheiden, welcher Eindruck damit verbunden ist. Auch wenn man, nach gängiger Auffassung, phänomenales Wissen nur durch das Erleben des Zustands erwerben kann,<sup>30</sup> gilt Literatur (und nicht zuletzt Lyrik) als ein potentes Mittel zum Ausdruck und zur Erzeugung solcher Zustände.<sup>31</sup> Das anhaltende literaturwissenschaftliche Interesse an William Carlos Williams’ Gedicht legt ja nahe, dass manche Leserinnen und Leser auch an dem kleinen Gebilde selbst eine ‚Epiphanie‘ erfahren, die mit der überraschten Wahrnehmung des ‚Genrebildes‘ von roter Schubkarre und weißen Hühnern vergleichbar ist.

Sogar wenn man also in einer strengen Auslegung Wertungshandlungen jeglichen Wahrheitswert abspricht, so sind sie damit nicht unbedingt von allen Formen

---

<sup>26</sup> Beispiellhaft die zentrale Bestimmung von ‚Erkenntnis‘ im „Neuen Hdb. Philosophischer Grundbegriffe“: „Erkenntnis ist intersubjektiv verfügbares, objektiv gültiges, *satzförmig-theoretisches Wissen*, mithin eine Beziehung von (theoretischer) Vernunft und Wirklichkeit, in der die Bedingung der Wahrheit erfüllt ist“ (Kolmer 2011: 690). Die gegenläufige Auffassung vertritt beispielsweise Gabriel (2016: 1): „Als besonders problematisch erweist sich die Gleichsetzung von Erkenntnis mit theoretischem Wissen, weil Erkenntnis damit einzig an wahren Aussagen festgemacht und als propositional bestimmt wird.“ Vgl. zudem Gabriel (2015: 59f.).

<sup>27</sup> Zu den üblichen Bedingungen von ‚Wissen‘ für literaturwissenschaftliche Anwendungen vgl. u.a. Köppe (2007: 400-402).

<sup>28</sup> Vgl. zu dieser philosophischen Debatte den Beitrag von Schildknecht in diesem Band.

<sup>29</sup> Vgl. hierzu auch Schildknecht (2016: 35) und Gabriel (2015: 142-144).

<sup>30</sup> Vgl. Schildknecht (2016: 20).

<sup>31</sup> Eine empirische Studie (Gittel / Deutschländer / Hecht 2016: 152-154) hat kürzlich belegt, dass sich intendierte, ausgedrückte und von den Leserinnen und Lesern erfahrene Stimmungen unterscheiden, dass Stimmungen von Autorschaft und Leserschaft mit größerer Übereinstimmung bezeichnet werden, wenn letztere mit dem ausgedrückten Zustand vertraut ist. Es konnten sogar Hinweise gefunden werden, dass unter bestimmten Umständen ‚Wissen-wie-es-ist‘ erworben werden kann.

der Erkenntnis ausgeschlossen. Es ist anzunehmen, dass sie eine wichtige, wenn auch derzeit noch nicht näher bestimmte Rolle bei der Konstituierung von ‚Wissen-wie-es-ist‘ spielen. Dass Wertungshandlungen zudem geeignet sind, Aufmerksamkeit und Einstellung zu lenken, ist am kleinen Gedicht von Williams abzusehen. Das Beispiel legt zugleich nahe, dass es vielleicht nicht nur um phänomenales Wissen darüber geht, welchen visuellen Eindruck beispielsweise eine Schubkarre im amerikanischen Bundesstaat New Jersey hinterlassen haben mag. Überzeugender wäre meines Erachtens die Annahme, dass es um eine grundlegende Einstellung dazu geht, was und wie etwas als ästhetisch eingeschätzt werden kann. Auf diese Weise lässt sich das Gedicht auch sinnvoll, wie dies Culler nahelegt, als Statement über die Welt lesen – oder besser: als Einladung, Wertungsperspektiven auf Sachverhalte einzunehmen. Allerdings hat Culler diese Auffassung als grundlegende Interpretationshypothese vorgeschlagen und keine Analyse von Wertungen im engeren Sinne entwickelt. Bevor also die Bedeutung von Wertungen in Gedichten weiterverfolgt werden kann, sollte untersucht werden, in welcher Form Wertungshandlungen überhaupt in Gedichten vorkommen.

### *Wertungshandlungen*

In einem gewissen, trivialen Sinne ist schon die Entscheidung, ein Gedicht zu publizieren, eine Wertungshandlung. Dennoch ist es nach meinem Dafürhalten nicht hilfreich, wenn man von der undifferenzierten Annahme ausgeht, dass alle Lyrik wertend sei. Interessanter ist dagegen, Unterschiede zwischen einzelnen Texten, Gattungen und Epochen zu suchen. Erste Hinweise, dass lyrische Wertungshandlungen tatsächlich literarhistorischen Veränderungen unterworfen sein könnten, liefern ‚distant-reading‘ Methoden, also elektronische Vergleiche größerer Textmengen. Für einen solchen Vergleich wurden in diesem Fall Verstexte aus dem Korpus von „Zeno.org“ erfasst, die ‚letzter Hand‘ im Zeitraum von 1859 bis 1909 erschienen sind. Die Wahl des Zeitraums hängt einerseits damit zusammen, dass aus urheberrechtlichen Gründen die Lyrik auf Zeno.org ab dem ersten Weltkrieg weniger gut abgedeckt ist. Andererseits werden orthographische Abweichungen ein immer größeres Problem, je weiter man sich von der Gegenwart entfernt. Die Texte in Zeno.org sind annotiert und enthalten unter anderem die Information, ob es sich um Verstexte handelt.<sup>32</sup>

Im Hinblick auf die Gegenwart wurden Originalbeiträge und deutsche Übersetzungen von „Lyrikline.org“ – auf dem Stand von Januar 2018 – aufgenommen. Lyrikline ist eine umfangreiche Sammlung von lyrischen Texten, vielfach

<sup>32</sup> Das heißt leider auch, dass Lyrik und Versepiik nicht differenziert werden. Besonders umfangreiche Texte wurden deshalb nochmals geprüft und ausgeschieden, falls es sich eindeutig um Versepiik handelte. Kürzere Balladen wurden bei diesem Vorgehen nicht erfasst und sind ebenfalls im Korpus enthalten. Ebenso könnte man diskutieren, inwiefern die vielen Epigramme, die im Korpus enthalten sind, unter einen engeren Lyrikbegriff fallen.

mit Tonaufnahmen der Dichter. Es scheint, die Auswahl der Texte, die auf Lyrikline anzutreffen sind, hat sich unter anderem aus pragmatischen Gründen wie bspw. der Verfügbarkeit von Tonaufnahmen ergeben. Vielfach gehen die Texte auf Lyrikline auch auf Übersetzerworkshops zurück. Trotz solcher Einschränkungen ist die Auswahl von Lyrikline sehr groß. Lyrikline umfasst sogar mehr Gedichte als die Auswahl von über 8000 Gedichten, die der vorliegenden Untersuchung zugrunde liegen. Die reduzierte Anzahl zeigt lediglich, welche deutschsprachigen Schrifttexte meiner Suche zur Verfügung standen (denn Illustrationen und Tondokumente konnten nicht transkribiert werden).

Tab. 1.1:

Übersicht über die verwendeten Korpora

	Zeno 1859-1909	Lyrikline
Anz. Texte	9.496	8.491
Anz. Wortvorkommnisse [Token]	1.283 Tausend	1.292 Tausend

Man kann die Korpora nicht zuletzt im Hinblick auf häufig verwendete Ausdrücke auswerten. Dies ergibt neben trivialen Auskünften über die Veränderung von Orthographie hinaus Informationen über bevorzugte Stichwörter.

Tab. 1.2:

relative Worthäufigkeiten: positive Keywords

Ausdruck	Freq. Lyrikline (absolut)	%-Anteil Lyrikline	%-Anteil Zeno
Oder	3'449	0.27	0.06
Körper	1'166	0.09	-
anderen	1'073	0.08	-
Wasser	1'348	0.10	0.02
Haut	692	0.05	-
sprache	657	0.05	-
Wörter	335	0.03	-
einfach	383	0.03	-
Angst	581	0.04	-
gedicht	559	0.04	-
Worte	734	0.06	0.02
erinnerung	384	0.03	-

Tabelle 1.2 zeigt, welche Wörter in Lyrikline im Vergleich zu Zeno.org häufiger auftreten.<sup>33</sup> Das signifikant häufige Vorkommen von Wörtern wie „Sprache“, „Worte“, „Wörter“ und – nicht mehr auf der Liste „Stimme“, „Zunge“, „schreibe[n]“, aber auch „Gedicht“ – deutet auf eine Tendenz zur Metaisierung der lyrischen Rede in Lyrikline im Vergleich zu den Gedichten von Zeno.org hin. Zudem fallen häufigere Referenzen auf „Körper“ und „Haut“ auf. Etwas weniger auffällig, aber ebenso wichtig ist das häufigere Vorkommen von „Erinnerung“ (nicht mehr auf der Liste: „erinnern“).

<sup>33</sup> Die statistischen Berechnungen wurden mit dem Programm „WordSmith 7.0“ vorgenommen.

Schauen wir zum Vergleich die Ausdrücke an, die in Lyrikline relativ weniger häufig vorkommen als in Zeno.org:

Tab. 1.3:  
relative Worthäufigkeiten: negative Keywords (rechts)

Ausdruck	Freq. Lyrikline (absolut)	%-Anteil Lyrikline	%-Anteil Zeno
und	36'657	2.83	4.02
daß/dass	4'486	0.09	0.35
o	454	0.04	0.23
wohl	343	0.03	0.15
er	6'092	0.47	0.75
ach	318	0.02	0.1
herz	833	0.06	0.16
freiheit	210	0.02	0.07
frei	206	0.02	0.07
gern	162	0.01	0.05
still	316	0.02	0.07
glück	293	0.02	0.07

In der Tabelle 1.3 stellt man den Niedergang der Interjektionen „o“ und „ach“ fest sowie einen erstaunlichen Abstieg der Allergewaltskonjunktion „und“ zugunsten von „oder“. Erstaunlich ist insbesondere, dass adjektivische Ausdrücke in Lyrikline weniger häufig repräsentiert sind. Im Korpus der älteren Lyrik sind Adjektive wie „frei“, „still“<sup>34</sup> ziemlich prominent vertreten sowie Adverbiale wie „wohl“, „weh“, „bald“, „fort“. Was demgegenüber im Korpus von Lyrikline an Adjektive erinnert, sind allenfalls noch Adverbiale wie „einzig“, „eigentlich“. Man muss lange suchen, bis man auf „genau“, „eigenen“, „einzig“, „entfernt“, „weniger“ stößt. Diese Ausdrücke weisen gewiss eine evaluative Komponente auf, es zeichnet sich aber die Tendenz ab, dass Adjektive und adjektivartige Wortformen weniger ausgeprägt sind im Lyrikline-Korpus. Ebenso sind Modalverben wie „soll“ oder „muss“ seltener.

Bei einem solchen historischen Keyword-Vergleich werden nicht diejenigen Ausdrücke sichtbar, die unverändert häufig vorkommen. So scheint in Lyrikline nicht signifikant weniger häufig von „ich“ die Rede zu sein. Aber selbst wenn man die absolut häufigsten Ausdrücke im Korpus von Lyrikline durchgeht, fallen spezifisch evaluative Ausdrücke nicht sonderlich auf. Daher die Schlussfolgerung, dass im Korpus von Lyrikline signifikant weniger häufig die explizite Qualifizierung vorgenommen wird, ob etwas ‚gut‘, ‚schön‘ oder ‚groß‘ ist. Daraus muss man dennoch nicht den Schluss ziehen, dass Bewertungen im Korpus von Lyrikline nicht mehr vorkommen. Vielleicht sind Bewertungen in der Lyrik der Gegenwart nur zunehmend implizit geworden. Eine Betrachtung hat daher in die Einzelbeispiele zu gehen, um dort allfällige Strategien und Vorgehensweisen der Bewertung aufzusuchen, die sich dann in einem weiteren Schritt gegebenen-

<sup>34</sup> Nicht mehr auf der Liste sind „frisch“, „hell“, „schön[e/n]“, „grüne[n]“, „tief“, „hoch“, „stolz“.

falls an größeren Korpora überprüfen lassen. Wenden wir uns also vom ‘distant reading’ zum ‘close reading’.

### *Kann man ohne Wertung dichten?*

Als Einstieg eignet sich meines Erachtens die Grundfrage, in welcher Weise es überhaupt noch üblich ist, in der Gegenwart Wertung in der Dichtung zum Ausdruck zu bringen. Die Positionen der Angewandten Linguistik lassen zumindest darauf schließen, dass sich Bewertung kaum vermeiden lässt. Bewertungen müssen aber nicht einmal notwendigerweise direkt verbalisiert werden. Tatsächlich impliziert schon die Form der Lyrik ein ästhetisch wertendes Hervorheben.

Dass die Präsentation eines Gebildes von Zeichen, Namen und Worten als Gedicht eine rudimentäre Wertungshandlung darstellt, lässt sich gut an Beispielen der Konkreten Poesie darlegen. Die meisten dieser Beispiele auf Lyrikline sind nicht im Korpus enthalten, da sie üblicher- und bezeichnenderweise als Bilder und nicht als maschinenlesbare Texte gezeigt werden. In Eugen Gomringers konkretem Gedicht mit dem Titel „uaei“<sup>35</sup> durchzieht das I wie ein dicker Strich die vertikal angeordneten voluminöseren Buchstaben U, A, E und O. Wertungsobjekt könnten allenfalls die abgebildeten Vokale sein, wobei ich persönlich des Titels bedarf, um alle Schriftzeichen problemlos zu identifizieren. Das graphische Arrangement der Vokale, die eckige Type, sie machen uns auf einen ästhetischen Eigenwert dieser Buchstaben und des graphischen Erscheinungsbilds aufmerksam. Das Gedicht enthält aber keine Hinweise, ob der lange I-Strich ein Überschreiben, Verbinden oder Durchstreichen bedeuten soll. Man kann zwar das Arrangement der Buchstaben als wertend betrachten, dennoch bleibt diese Wertungshandlung zumindest im Hinblick auf Wertmaßstab und den zugemessenen Wert unbestimmt oder gar unterbestimmt.<sup>36</sup> Da mit einer verallgemeinernden Feststellung, dass bei allen Gedichten Wertung irgendwie im Spiel sei, wenig gewonnen ist, halte ich es für sinnvoll, anhand dieses Beispiels einige Differenzierungen vorzunehmen. So zeichnet sich hier ein Unterschied von verbalen und nichtverbalen Wertungshandlungen ab, wobei letztere im philologischen Kontext wohl weniger ergiebig sind – und ‚weniger ergiebig‘ bedeutet in diesem Zusammenhang, dass diese Gebilde zwar als wertend interpretiert werden können, aber grundlegende Informationen über den Inhalt der Wertungshandlungen vorenthalten.

<sup>35</sup> Vgl. Gomringer: „uaei“, in: Lyrikline, <https://www.lyrikline.org/de/gedichte/uaei-10151#.WuiK-YhuZPY> (20.2.2018). Alle hier zitierten Beispiele können direkt und kostenlos auf Lyrikline konsultiert werden.

<sup>36</sup> Das muss ja bei Gomringer nicht unbedingt so sein. So etabliert die Schlusszeile des Gedichts „avenidas“ mit „un admirador“ eine relativ deutliche Wertungsbeziehung zwischen einem anonymen, männlichen Bewunderer und den genannten Gegenständen. Das Gedicht hatte 2018 eine Debatte ausgelöst, weil es nicht zuletzt wegen der Schlusszeile von einer Hauswand der Alice Salomon Hochschule entfernt wurde.

Vergleichbare Probleme könnte man aber auch in lyrischen Gebilden antreffen, denen Textualität zukommt. Das „uaeo“-Gedicht von Gomringer enthält zwar Schriftzeichen, es kann aber nicht als Text gelten. Die Frage steht also immer noch im Raum, ob es Gedicht-Texte gibt, die frei von Wertungen sind oder deren Wertungen man immerhin nicht entschlüsseln kann. Nehmen wir als Beispiel „levitation“ von Gerhard Rühm,<sup>37</sup> das sehr viele evaluative Ausdrücke wie „leicht“, „licht“, „lieb“ enthält. In der ersten Hälfte besteht das Gedicht aus Anaphern unvollendeter Bedingungssätze: „wenn der körper [...]“ (V. 1-6), „wenn der leib [...]“ (V. 7-11) und „wenn in lieb [...]“ (V. 12-17).

wenn der körper ein wenig leichter wird  
 wenn der körper leichter wird  
 wenn der körper vielleicht leicht wird  
 wenn der körper sehr viel leichter wird  
 wenn der körper leicht wird  
 wenn der körper leicht wird  
 wenn der leib leicht wird, leuchtet (V. 1-7)

Das dabei verwendete Wortmaterial ergibt sich einerseits durch semantische Ersetzung (z.B. ‚körper‘ durch ‚leib‘), insbesondere aber durch Permutation von Lauten (‚leib‘, ‚lieb‘, ‚leicht‘, ‚licht‘) und Ableitung (‚leicht‘, ‚leichter‘, ‚vielleicht‘). In den letzten Zeilen führt die Erfüllung der Bedingungssätze in eine Reihe von tautologischen Aussagen: „wie in lieb licht ist licht in licht“ (V. 18) und schließlich nur noch mit der bloßen Nennung des Ausdrucks „licht“ (V. 24), der sowohl Substantiv als auch Adjektiv sein kann. Die Formulierungen fokussieren offensichtlich die Materialität der Sprache. Gewissermaßen wird insbesondere in den Versen 18 bis 20 so getan, als ob gewertet werde. Durch die vielen Wortwiederholungen erscheint aber die Aussage tautologisch. Die Tautologie löst die Referenzialisierbarkeit auf und stellt das sprachliche Material, das Spiel mit dem Klang, in den Vordergrund. Man könnte sich wohl nur noch schwer darüber einig sein, was als mögliche Gegenstände der Wertung gelten könnte.

Selbst wenn man also wertende Ausdrücke in vielen lyrischen Gebilden entdecken kann, so bleiben doch bei einer vermutlich großen Anzahl von Fällen (zumindest in der Lyrik der Gegenwart) wichtige Dimensionen der Wertungshandlung (bspw. Wertungsinstanz, Wertungsobjekt, Wertmaßstab oder attribuerter bzw. zugemessener Wert) implizit. Gleichzeitig muss man damit rechnen, dass viele dieser Dimensionen in einem Gedicht deutungs offen angelegt sind. Das zeigt schon das Problem der Wertungsinstanz, insofern diese – entgegen Culler – nicht einfach dem Autor zugeordnet werden kann, sondern im Hinblick auf unterschiedliche mögliche Instanzen vom Autor über den textinternen Adressanten bis hin zu fiktiven Figuren eingeordnet werden muss.

<sup>37</sup> Rühm (1990: 267): „levitation“. Vgl. auch Lyrikline <https://www.lyrikline.org/de/gedichte/levitation-825#.WuiLjIhuZPY> (20.2.2018).

Aufgrund der vorangegangenen Ausführungen kann der Gegenstand der Untersuchung wie folgt beschrieben werden: Wie bringen lyrische Gebilde mit sprachlichen Mitteln zum Ausdruck, dass zwischen der wertenden Instanz (bspw. Adressant, Figur oder Autor) und einem Sachverhalt (bzw. einem Wertungsobjekt) eine Beziehung besteht, bei der der Sachverhalt im Hinblick auf ästhetische oder ethische Maßstäbe als ‚wertvoll‘ bzw. ‚wertlos‘ eingestuft wird?

### *Wert der Erinnerung*

Beispiele wie die obigen zeigen, dass ästhetische oder ethische Wertungen im Sinne einer rekonstruierbaren Zuschreibung eines Werts zu einem Sachverhalt in der Gegenwartslirik keineswegs selbstverständlich sind. Insbesondere wenn die Wertung sich ausschließlich selbstreferentiell auf das Gedicht oder die Sprache selbst zurückbezieht, wird vielfach unklar, was eigentlich der Gegenstand der Wertung ist. Vor diesem Hintergrund stellt sich dann die Frage, in welchem Ausmaß und mit welcher Funktion Wertungen im oben umrissenen Sinne in der Gegenwartslirik anzutreffen sind. Im Folgenden wird diese Frage anhand von Fallbeispielen betrachtet, die Erinnerungen oder das Erinnern thematisieren. Diese Wahl ist willkürlich, auch wenn mit ‚Erinnern‘ ein Stichwort in den Vordergrund gestellt wird, das bereits beim Vergleich relativer Worthäufigkeiten als mutmaßliches Gegenwartsthema aufgefallen ist. Das Thema weist zudem ein potenziell elegisches Moment auf, das sich für Wertung anbieten könnte. Das heißt auch, dass in diesem weiteren Schritt lediglich ein kleiner Ausschnitt von Gedichten aus Lyrikline einer näheren Betrachtung unterzogen wurde.

Ein erstes Beispiel – das gar nicht einmal so politisch ist, wie man es bei einer Erinnerungsthematik erwarten könnte – stammt von der schweizerischen Autorin Erika Burkart, die 2010 im Alter von achtundachtzig Jahren verstorben ist. Der Titel „Alter Schulweg“ ist gewissermaßen eine Kontextangabe, die die in den Strophen angesprochenen Erfahrungen in einen spezifischen Zusammenhang von Kindheitserinnerungen stellt. Die erste Strophe im Präsens ist in der Gegenwart des Adressanten angesiedelt, bis in Vers 6 das Partizip-Perfekt ‚verschwunden‘ durch das Präteritum ‚verschwand‘ aufgegriffen wird, also eine auffällige Verlagerung der Perspektive in die Vergangenheit stattfindet.

Verschwunden vom Dorfplan bleibt er  
 ein Herz- und Hirnweg  
 an Bäumen vorbei, die längst verheizt sind,  
 Menschen, die keiner mehr kennt,  
 nur ein Alter noch nennt. Mitten im Feld  
 verschwand er im Bohnenwald.<sup>38</sup>

<sup>38</sup> Burkart: „Alter Schulweg“: Veröffentlicht 2003 nach Manuskript; vgl. Lyrikline <https://www.lyrikline.org/en/poems/alter-schulweg-1595#.WpJZMOjOVpY> (20.2.2018). Eine leicht veränderte Fassung erschien unter dem Titel „Mein erster Schulweg“ (vgl. Burkart 2005: 12f.).

Es ist auffällig, dass das Gedicht in den weiteren Strophen vom Präteritum der Vergangenheitsform geprägt ist: „In muldiger Matte verschenkte / Libussas Baum seine Bronzebirnen“ (V. 7f.) oder „Föhnwind im Haar talab [...] rannte ich, quollen / am Erdrand Gebirge von Wolken empor“ (V. 12-14). Der Gegensatz von Gegenwart im Präsens und Vergangenheit im Präteritum wird untermauert von einem Gegensatz von Rationalität und mystisch-naturnaher Vergangenheit. Der ordnende Ortsplan der Gegenwart verzeichnet nicht mehr den märchenhaften Schulweg. Zu den inzwischen verheizten Bäumen gehört wohl auch derjenige von „Libussa“, der mythischen Gründerin des historischen Herrscherhauses der Tschechen. Die Libussa-Figur ist, nicht zuletzt dank Franz Grillparzers gleichnamigem Drama, der Inbegriff des Übergangs von natürlicher Ordnung zur patriarchal strukturierten Zivilisation.

Das Stichwort „erinnern“ fällt unauffällig in der zweitletzten Strophe:

Immer wurde gestorben,  
schlug die Stunde,  
erinnerten Schläge, Erz-Stimmen,  
an die kurze, die lange Zeit. (V. 24-27)

Erinnerung betrifft in diesem Fall tatsächlich kein Vergegenwärtigen eines vergangenen Ereignisses, sondern von außen herangetragenenes ‚In-Erinnerung-Rufen‘ durch das Schlagen der Glocken, ein Memento-mori, das den Menschen in Hörweite die Endlichkeit des Daseins wieder bewusstmacht. Die Glocken erscheinen als Zeitmesser, ihre metaphorische Kennzeichnung als ‚Erz-Stimmen‘ deutet eine gewisse Unerbittlichkeit an.

Dieser Anklang des Vergänglichkeitstopos scheint aber nicht das zentrale Wertungsobjekt in diesem Gedicht zu sein, es lenkt eher die Aufmerksamkeit auf die vergangene Kindheit. Die Vergangenheit erscheint insgesamt positiver bewertet als kindlich-märchenhafte Unschuld im Gegensatz zur entzauberten Gegenwart. Diese Wertbeimessung ist in diesem Gedicht allerdings kaum explizit ausgeführt. Nur in der letzten Strophe wird von einem ‚zeitlosen Glück‘ gesprochen, dessen Anlass in der Vergangenheit liegt:

Zeitloses Glück, als ich erstmals  
den doldigen Milchstern erblickte.  
Ein Edelweiss! Mutter, gefunden  
am Hummelnestbord bei der Grube,  
wo die Weide ins Sumpfloch schaut. (V. 28-32)

Diese Wertungshandlung kann nicht ohne Weiteres als Verklärung der Vergangenheit betrachtet werden. Der Anlass der Wertung ist nicht unproblematisch. Der Adressant kann die in der Kindheit für ein Edelweiß gehaltene Pflanze nachträglich korrekt als „Dolden-Milchstern“ identifizieren. Das ‚zeitlose Glück‘ beruht also auf einem naiven Irrtum und ist gerade deswegen nicht wiederholbar und nicht im Sinne von dauerhaft ‚zeitlos‘, sondern allenfalls aus der Zeitdimension herausgefallen.

Wertungshandlung als konstruierte Lenkung von Aufmerksamkeit wurde oben anhand von Williams Schubkarren-Gedicht diskutiert. Diese Form scheint auch bei Erika Burkart relevant zu sein. Mit der Erinnerung an den eigenen Gang durch das Dorf wird ein phänomenales Wissen herangetragen, wie es war – und wie es ist, im Alter auf Erinnerungen zurückzublicken. Damit ist die Erkenntnisfunktion noch nicht erschöpft. Nachdrücklich wird der Anspruch formuliert, dass die individuelle Erinnerung, von der ein (offizieller) Dorfplan keine Spur bewahrt hat, die Essenz von Erfahrung trägt.

Ein anderes Beispiel, das stärker im historischen Erinnern verankert ist, wie schon der Titel von Daniela Danz' „Stunde Null: Loop“ andeutet, indem gewissermaßen die Wiederholung der unmittelbaren Nachkriegszeit („Stunde Null“ am 8. Mai 1945) evoziert wird. Das Gedicht besteht wesentlich aus zwei Sätzen, getrennt durch einen Gedankenstrich. Darüber ist die Struktur einer lockeren Versform gelegt, insgesamt acht Verse, die durch das Einrücken der Zeilen 3 bis 5 visuell gegliedert sind. Die ersten zwei Zeilen scheinen ein herbstliches Naturbild zu evozieren: „Die Linde hat all ihre Blätter verloren / und vom Sommer blieb nichts als / [...]“.<sup>39</sup> Man würde vielleicht an dieser Stelle erwarten, dass ein weiteres, gegebenenfalls melancholisches Naturbild anschließen würde; nun ist aber die Linde nicht zuletzt der genretypische Dorfbaum des romantischen Lieds, der – blattlos – seines malerischen Zaubers beraubt ist. Die anschließenden, eingerückten Zeilen wenden sich dann explizit ins Politische:

der Wunsch dem alten Deutschland  
noch einmal den Kopf zu kraulen  
und zu versprechen dass seine Enkel  
sich besser erinnern werden – [...]<sup>40</sup>

Evaluativ ist die Metapher, dass man Deutschland, wie einem altersschwachen Hund, den Kopf kraulen könnte. Rückblickend erscheint auch das einleitende Naturbild politisiert: Der ‚vergangene Sommer‘ erinnert an das ‚Sommermärchen‘ der Fußballweltmeisterschaft von 2006; der anbrechende Herbst ist vielfach symbolisch aufgeladen, mögliche Assoziationen betreffen den Tag der deutschen Einheit am 3. Oktober, den ‚deutschen Herbst‘ im Umfeld der RAF-Aktionen 1977 und nicht zuletzt die November-Pogrome. In diesen Verszeilen wird uneigentlich über Deutschland gesprochen (auch die herbstliche Linde kann in dieser Hinsicht als Symbol gelesen werden), und dieses uneigentliche Reden qualifiziert die historische Situation von Deutschland mit negativen Bezügen. Eine explizite Bewertungshandlung bringt gar die Hoffnung, prominent am Eingang der letzten drei Zeilen ausgestellt, dass sich Deutschlands Enkel „besser erinnern werden“, zum Ausdruck. Wie ein besseres Erinnern konkret aussieht, wird nicht gesagt. Dennoch wird für lyrische Verhältnisse das Wer-

<sup>39</sup> Danz (2004): „Stunde Null: Loop“, V. 1f.; in: Lyrikline <https://www.lyrikline.org/de/gedichte/stunde-null-loop-12649> (20.2.2018).

<sup>40</sup> Ebd., V. 3-6 [die auffällige Einrückung im Original].

tungsobjekt relativ deutlich umrissen (deutscher Erinnerungsdiskurs), und auch die ethischen Forderungen im Hinblick auf einen verantwortungsvollen Umgang mit der belasteten Vergangenheit können aus den Andeutungen rekonstruiert werden. Bei einem Gedicht mit ausgewiesener politischer Aussage liegt überhaupt eine Erkenntnisfunktion näher. Auffällig ist in diesem Fall, wie die Mitteilung mit dem stark evaluativen Mittel der Metapher dargelegt wird.

Besonders interessant im Hinblick auf die Wertungsfrage ist die abschließende Überlegung im zweiten Satz nach dem Gedankenstrich, die das Gedicht dem Jodeln entgegensetzt: „was nützt / ein Gedicht wo die anwachsenden / Berge der Dinge zum Jodeln zwingen“ (V. 6-8). „Jodeln“ ist zum einen klanglich dem Gedicht entgegengesetzt als wenig artikulierte, zumeist sinnfreie Lautfolge. Es wird zum andern dem Gedicht der Autorin insofern entgegengesetzt, als Jodeln mit lebenslustiger Heimatverbundenheit in der Bergwelt assoziiert wird. Der lyrische Adressant nimmt somit eine Bewertung des politischen Umgangs mit der Erinnerung in Deutschland vor. Damit wird aber auch eine ambivalente Antwort im Hinblick auf die Handlungsoptionen von Lyrik gegeben. Angeblich kann ein Gedicht nicht mehr gegen den Zwang zum Jodeln ankommen, der von den Bergen der Dinge ausgeht (vielleicht eine vage Anspielung auf die Wohlstandsgesellschaft?). Gleichwohl haben wir es hier aber mit einem artikulierten Gedicht zu tun. Ein Gedicht, das vielleicht wenig bewirken kann und trotzdem sich widerständig gegen das Mitjodeln stellt. Das Gedicht löst somit auf den letzten Zeilen die Tendenz zum Selbstbezug ein, der sich im einleitenden Wortvergleich bereits angedeutet hatte. Insofern wird das Gedicht zum Wertungsobjekt und der Wertungsmaßstab auf den ersten Blick auf den ‚Nutzen‘ bezogen; aber an dieser Stelle ist zu bedenken, dass dieser Bezug als Frage formuliert ist. In einem gewissen Sinne wird es schon zur ethischen Handlung, nicht zu jodeln (sondern in gesetzten Versen zu sprechen), und somit auch einer direkten Nutzbarmachung entgegenzustehen.

Mit Wulf Kirstens „Ein Wort dunklen Ursprungs“ kommt schließlich ein weiteres Erinnerungsbeispiel,<sup>41</sup> das sich augenscheinlich stärker auf die jüngere Geschichte Deutschlands bezieht, genauer gesagt auf die DDR, die dennoch zum Zeitpunkt der Publikation des Gedichts bereits Geschichte ist.<sup>42</sup> Die erste Verszeile variiert den Märchenanfang: „es war einmal ein tag aus keinem märchenbuch“ (V. 1). Auffällig an diesem Gedicht ist die anaphernartige Abwandlung dieser Eingangsformel: „es war zur zeit der bruderküsse,“ (V. 6), „es war der tag, an dem die sonne / schien auf alle sünder,“ (V. 9f.), etc. Dieses wiederholte Ansetzen zum Gedichtanfang setzt sich unter anderem fort bis das Erinnerungswort fällt, und zwar in einem durch Kursivierung hervorgehobenen Einspruch gegen Gottfried Keller:

<sup>41</sup> Vgl. Kirsten (2004: 318f.): „Ein Wort dunklen Ursprungs“; im Internet unter <https://www.lyrikline.org/de/gedichte/ein-wort-dunklen-ursprungs-4336#.Wt8bC4huZPY> (20.2.2018).

<sup>42</sup> Zur Geschichtsliteratur in der DDR vgl. insbesondere Korte (2013).

[...], es war nicht der tag, verehrter  
 Gottfried Keller, *auf grünen pfaden*  
*der erinnerung* zu wandeln, es war  
 erst recht nicht der tag, mit verstellter  
 stimme zu reden, da war nichts mehr  
 geradezubiegen, krummsäbel bleibt  
 krummsäbel, auch blankgezogen, (V. 21-27)

Die kursivierte Stelle ist Zitat, genauer ein Auszug aus dem Satzesatz der zweiten Fassung von Gottfried Kellers „Grünem Heinrich“. Die zweite Fassung, anders als die erste, endet mit einem etwas versöhnlicheren Schluss, der den Entwicklungs- und Künstlerroman nicht mit dem verzweiferten Tod des Protagonisten, sondern mit einem desillusioniert-enttäuschten Bürger enden lässt. Stichworte wie „bruderküsse“, „haus- und heimsuchung“, „schutzmacht“ lassen auf die poetische Verarbeitung einer Hausdurchsuchung in der DDR schließen. Die Aussagesätze werden von Fragen durchbrochen, von denen einzelne zumindest polizeiliche Anschuldigungen gegen den Adressanten vorbringen: „wo ist die schmutzfracht, bürger / und staatsfeind?“ (V. 45f.). Um einen Tag für nostalgische Rückblicke scheint es sich also nicht zu handeln. Diese historische Periode wird, insbesondere bei der Qualifikation als „zeit“ der „widerwärtig dreigestrichen, / nicht ganz speichelfreie illusionen“, richtiggehend abgeurteilt. Überhaupt zieht dieses Gedicht die Vergangenheit vor ein strenges Gericht. In „aller niedertracht“ kommt eine „theatralische[] truppe“ „als überfall“ „getarnt“ „in die stube [ge]schneit“. Die Wertungen sind aufgrund der Wahl der Metaphern untrennbar Teil der Darstellung. Auch in diesem Gedicht kommt es angesichts der Ereignisse zu einem Wortfindungsproblem, denn von dem Tag „blieb / nicht[s] zurück, aber du, aber ich und / der ekel, nichts als ein wort, das sich / im hals noch befindet, ein wort / dunklen ursprungs.“ Die Ursachen sind aber, anders als bei Danz, nicht in der Machtlosigkeit gegenüber dem allgemeinen Erinnerungsdiskurs begründet, sondern im privaten Erinnern, das als traumatische Verstörung der Historiographie gewissermaßen entgegengehalten wird. Mit privater Erinnerung wird ein Gegensatz zum historiographischen Erkenntnisdiskurs entwickelt. Dennoch kann diese Erfahrung nicht vollends zu Wort kommen. Die Wahl des Gedichts ist also insbesondere dadurch motiviert, dass die Versprachlichung dieser Erfahrung an die Grenzen der Ausdrucksmöglichkeiten stößt. Was etwa bei Kirsten das Wort „dunklen ursprungs“ ist, das auch im Titel angesprochen wird, wird eben nicht mehr verbalisiert.

### *Schluss*

Mit diesem Beitrag wurde keine Aussage angestrebt im Sinne von ‚so-und-so-viel Prozent der Lyrik sind wertend‘. Eine solche Aussage würde eine operationalisierte Bestimmung von Wertung voraussetzen, um die es hier nicht ging. Eine solche Operationalisierung wäre nicht zuletzt dadurch erschwert, dass man

sich entscheiden müsste, wie man mit dem Argument umgeht, dass jede Formierung eines Texts als Gedicht eine Wertung impliziert. Sehr wohl ging es aber um das Belegen einer Existenzbehauptung von Wertung.

Die Existenzbehauptung kann relativ leicht mit Gedichten früherer Epochen erfüllt werden, zum Beispiel mit der eingangs diskutierten Klopstock-Ode „Der Zürchersee“. Ein statistischer Vergleich von Texten aus der Sammlung *Lyrikline*, die überwiegend zeitgenössische Gedichte umfasst, mit Gedichten aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts lieferte allerdings Grund zur Annahme, dass explizite Wertungen in der Gegenwartslyrik seltener werden. Diese Entwicklung könnte vor allem Wertungen betreffen, bei denen ein wertender Adressant explizit einen Sachverhalt bewertet und dabei ein kohärentes Wertungssystem zum Ausdruck bringt. Demgegenüber konnte anhand von Williams Gedicht gezeigt werden, dass zwar Wertungshandlungen auch in jüngerer Lyrik vorkommen, diese aber unter Umständen so vage sind, dass wichtige Dimensionen einer vollständigen Wertung wie beispielsweise Wertmaßstab oder Wertungsobjekt implizit bleiben.

Diese Beispiele deuteten bereits an, dass die Auseinandersetzung mit Wertung in der Gegenwartslyrik keine müßige Angelegenheit ist. Die Untersuchung von Gedichten der Gegenwart, die ausgewählt wurden, weil in ihnen Ausdrücke wie „Erinnerung“ und „erinnern“ vorkommen (Stichwörter, die im historischen Vergleich statistisch auffällig waren und gegebenenfalls auf eine Gegenwartsthematik verweisen), hat dann verschiedene Funktionen von Wertung gezeigt. Die Gedichte haben verschiedene Formen der Bewältigung von Vergangenheit dargestellt, wobei gerade die Gedichte von Burkart und Kirsten ein persönliches Erfahren als Teil der Erinnerung gegenüber den offiziellen Aufzeichnungen der Gegenwart (Dorfplan, Geschichtsschreibung) zu etablieren suchen. Auf diese Weise sind die Bewertungen mit Erfahrungen verbunden, die sich komplementär, vielleicht sogar konträr zu offiziell etablierter Faktizität stellen. Damit wird ein sehr individuelles Wissen ‚wie-es-war‘ inszeniert. Zugleich wird das Einnehmen von individuellen Perspektiven stark gemacht.

Worthmann<sup>43</sup> hat Wertung auch als eine Bezugnahme von einem Ist-Zustand zu einem Soll-Zustand umrissen. Ein eindeutiger Soll-Zustand kann bei Kirsten nicht ermittelt werden, da zum historischen Erlebnis kein expliziter Gegenentwurf geboten wird. Bei Burkart wird immerhin der vergangene Zustand als prekär, aber positiv erfahren. Wie der Soll-Zustand aussehen sollte, wird allenfalls bei Danz angesprochen, die ein besseres Erinnern erhofft, also relativ explizit Handlungsvorgaben gibt und sich gleichzeitig ausdrücklich auf den Erinnerungsdiskurs bezieht. Auch wenn das Gedicht immer noch Deutungsoffenheit lässt, bietet Danz an dieser Stelle – mit Lamping gesprochen – „Orientierungswissen“.<sup>44</sup> So explizit sind Bewertungen aber in der Regel nicht mehr.

---

<sup>43</sup> Vgl. Worthmann (2004: 61f.).

<sup>44</sup> Vgl. Lamping (2013: 65f.).

Zugleich zeigt sich bei Danz und Kirsten ein Ergebnis, das sich bereits bei dem Korpora-Vergleich angedeutet hat. Die relativen Worthäufigkeiten ließen darauf schließen, dass Reflexionen über die Möglichkeiten und Grenzen des Gedichts zu den statistisch signifikanten Tendenzen des gegenwartslyrischen Korpus von Lyrikline gehören könnten. Die Auseinandersetzung mit Erinnerung ist auch in beiden Gedichten von Danz und Kirsten eine Auseinandersetzung mit Sprachverlust und Sprachskepsis. Bei Burkart haben wir es demgegenüber mit einer Entzauberung des Kindheitsmoments durch das wissende Benennen des angeblichen Edelweiß zu tun. Hier funktioniert das Benennen, es ist aber zugleich Symptom des Problems.

Dennoch kommt man nicht umhin, einen grundlegenden historischen Wandel zu konstatieren. So kann man sich schwer vorstellen, wie im 21. Jahrhundert noch ein Tugendkanon nach dem Muster von „Üb immer treu und Redlichkeit“ oder „Treue, sie ist doch kein leerer Wahn“ in die Verse einfließen könnte. Die Wertungen in den hier analysierten Beispielen waren zumeist eher vage und deutungs offen. Überhaupt sind sie in den analysierten Beispielen überhaupt von Sprachskepsis grundiert. Eine solche Sprachskepsis zeichnet sich jedenfalls in der eher vagen Referenz von Wertungshandlungen ab. Die Wertungsobjekte sind in den analysierten Beispielen nicht unmissverständlich bezeichnet, und die jeweilige Beimesung von Werten ist insofern verunklart, als Wertungsmaßstäbe nicht mit Gewissheit ermittelt werden können oder gar die Wertungshandlung selbst destabilisiert wird (sei es durch rhetorische Fragen oder Widersprüche in der Argumentation). Nicht zuletzt haben wir es auch wenigstens in zwei Beispielen mit einem Zweifel an den Möglichkeiten der Sprache angesichts der diskursiven Aufgabe zu tun. Dabei handelt es sich jeweils um ein sehr beredtes Verstummen, das darauf schließen lässt, dass wir es hier mit einer generischen Konvention zu tun haben, die die lyrische Rede außerhalb der geordneten Praxis gewissermaßen als Gegendiskurs platziert. Ungeachtet des Verlusts von allgemein verbindlichen Wertmaßstäben wird das Werten selbst im beredten Verstummen unverändert sichtbar.

## Literatur

- Abraham, U. / Kepser, M. (2006): *Literaturdidaktik Deutsch. Eine Einführung*. Berlin.
- Burkart, E. (2005): *Ortlose Nähe. Gedichte*. Zürich.
- Conrad, S. / Biber, D. (2000): *Adverbial Marking of Stance in Speech and Writing*. In: Thompson, G. / Hunston, S. (2000, eds.): 56-73.
- Culler, J. (2015): *Theory of the Lyric*. Cambridge, Mass.
- Culler, J. (2017): *Lyric Words, not Worlds*. In: *Journal of Literary Theory. Sonderheft Theories of Lyric* 11 (1). 32-39.
- Danz, D. (2014): *V. Gedichte*. Göttingen.

- Fricke, H. (1991): Wie wissenschaftlich kann literarische Wertung sein? Argumente und Experimente am Beispiel zeitgenössischer Lyrik. In: Fricke, H. (Hg.): *Literatur und Literaturwissenschaft. Beiträge zu Grundfragen einer verunsicherten Disziplin*. Paderborn. 147-167.
- Gabriel, G. (2015): *Erkenntnis*. Berlin.
- Gittel, B. / Deutschländer, R. / Hecht, M. (2016): Conveying Moods and Knowledge-What-it-is-like through Lyric Poetry. In: *Scientific Study of Literature* 6 (1). 131-163.
- Grübel, R. (2013): Formalistische und strukturalistische Theorien literarischen Wertes und die Werttheorie Bachtins. In: Rippl, G. / Winko, S. (Hg.): *Handbuch Kanon und Wertung*. Stuttgart / Weimar. 25-32.
- Hillebrandt, C. / Klimek, S. / Müller, R. / Zymner, R. (2019): Einleitung: Wer spricht das Gedicht? Adressantenmarkierung in Lyrik. In: Hillebrandt, C. / Klimek, S. / Müller, R. / Zymner, R. (Hg.): *Grundfragen der Lyrikologie 1. Lyrisches Ich, Textsubjekt, Sprecher?* Berlin. 1-21.
- Hunston, S. (2011): *Corpus Approaches to Evaluation. Phraseology and Evaluative Language*. New York & London.
- Kirsten, W. (2004): *Erdlebenbilder. Gedichte aus fünfzig Jahren 1954-2004*. Zürich.
- Klopstock, F. G. (2010): *Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Herausgegeben v. Horst Gronemeyer und Klaus Hurlebusch. Bd. I.1.: Oden. Text*. Berlin.
- Kolmer, P. (2011): *Erkenntnis (allgemein)*. In: Kolmer, P. / Wildfeuer, A. G. (Hg.): *Neues Handbuch philosophischer Grundbegriffe. Begründet von Hermann Krings, Hans Michael Baumgartner, Christoph Wild. 1. Freiburg i. Br.* 688-698.
- Köppe, T. (2007): Vom Wissen in Literatur. In: *Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge* 17 (2). 398-410.
- Korte, H. (2013): *Historie und Historien in der Lyrik der DDR*. In: Detering, H. / Trilcke, P. / Ahrend, H. / Diedrich, A. / Jürgensen, Ch. (Hg.): *Geschichtslyrik. Ein Kompendium. Band 2*. Göttingen. 1136-1162.
- Lamping, D. (2013): *Wahrheiten der Geschichtslyrik*. In: Detering, H. / Trilcke, P. / Ahrend, H. / Diedrich, A. / Jürgensen, Ch. (Hg.): *Geschichtslyrik. Ein Kompendium. Band 1*. Göttingen. 61-75.
- Larkin, Ph. (<sup>2</sup>1989): *Collected Poems. Edited with an Introduction by Anthony Thwaite*. London.
- Neuhaus, St. (2013): *Sozialgeschichtliche und systemtheoretische Wert(ungs)theorien*. In: Rippl, G. / Winko, S. (Hg.): *Handbuch Kanon und Wertung*. Stuttgart / Weimar. 32-41.
- Prinz, K. / Winko, S. (2013): *Wie rekonstruiert man Wertungen und Werte in literarischen Texten?* In: Rippl, G. / Winko, S. (Hg.): *Handbuch Kanon und Wertung*. Stuttgart / Weimar. 402-407.
- Richards, I. A. (1985): *Prinzipien der Literaturkritik. Übers. v. Jürgen Schlaeger*. Frankfurt a.M.
- Rühm, G. (1990): *Geschlechterdings. Chansons, Romanzen, Gedichte*. Hamburg.
- Rühmkorf, P. (2016): *Sämtliche Gedichte. 1956-2008*. Hamburg.
- Sandig, B. (1979): *Ausdrucksmöglichkeiten des Bewertens. Ein Beschreibungsrahmen im Zusammenhang eines fiktionalen Texts*. In: *Deutsche Sprache. Zeitschrift für Theorie, Praxis, Dokumentation*. 2. 137-159.
- Schildknecht, Ch. (2016): *Themenwechsel? Linien des Transfers zwischen phänomenalem Erleben und Texterleben*. In: Schildknecht, Ch. / Wutsdorff, I. (Hg.): *Präsenz und Text. Strategien des Transfers in Literatur und Philosophie*. Paderborn. 19-39.

- Stürmer, A. / Oberhauser, St. / Herbig, A. / Sandig, B. (1997): Bewerten und Bewertungsinventar. Modellierung und computergestützte Rekonstruktionsmöglichkeiten. In: Deutsche Sprache. Zeitschrift für Theorie, Praxis, Dokumentation. 25 (3). 272-288.
- Thompson, G. / Alba-Juez, L. (2014, eds.): Evaluation in Context. Amsterdam / Philadelphia.
- Thompson, G. / Alba-Juez, L. (2014): The many Faces and Phases of Evaluation. In: Thompson, G. / Alba-Juez, L. (2014, eds.): 3-23.
- Thompson, G. / Hunston, S. (2000, eds.): Evaluation in Text. Authorial Stance and the Construction of Discourse, Oxford.
- Thompson, G. / Hunston, S. (2000): Evaluation. An Introduction. In: Thompson, G. / Hunston, S. (2000, eds.): 1-27.
- Williams, W. C. (<sup>2</sup>1973): Die Worte, die Worte, die Worte. Gedichte. Amerikanisch und deutsch. Übertragung, das Gedicht ‚Envoi‘ und Nachworte von Hans Magnus Enzensberger. Frankfurt.
- Winko, S. (1991): Wertungen und Werte in Texten. Axiologische Grundlagen und literaturwissenschaftliches Rekonstruktionsverfahren. Braunschweig / Wiesbaden.
- Worthmann, F. (2004): Literarische Wertungen. Vorschläge für ein deskriptives Modell. Wiesbaden.





## **Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik**

Band 1 (2019): Lyrik und Erkenntnis

Herausgegeben von Ralph Müller und Friederike Reents

Burdorf, Dieter: Rückkehr der Lehrdichtung? Zur Konjunktur des Naturgedichts in der deutschsprachigen Gegenwartslirik im Kontext seiner Vorgeschichte. In: IZfK 1 (2019). 285-313.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-db64-600a

**Dieter Burdorf (Leipzig)**

### **Rückkehr der Lehrdichtung? Zur Konjunktur des Naturgedichts in der deutschsprachigen Gegenwartslirik im Kontext seiner Vorgeschichte**

*The Return of Didactic Poetry? On the Boom of Nature Poetry in Contemporary German Poetry in the Contexts of its Past*

The paper gives a survey on the German tradition of didactic poems and nature poems from the 18<sup>th</sup> century to the immediate present. The early modern pattern of nature as a peaceful Arcadia, the enlightenment pattern of nature reflecting God in every detail, and the romanticist pattern of nature that is impenetrable but nevertheless a permanent object of longing (“Sehnsucht”) are proved to be models of nature poetry that are the most important reference points up to now. The poems about nature written in the early 21<sup>st</sup> century refer to these models as well as to their destruction and deconstruction by the modernists and avant-gardes of the 20<sup>th</sup> century. The most convincing poets devoting their attention to nature today play with these traditions with artistic perfection and in an ironic manner at the same time. Often, annotations, essays, and talks on nature are accompanying the lyrical texts. In the present, female writers are the authors of some of the best poems about nature. In several poems, the relationship between love and nature appears under new perspectives. Other important subjects are the landscapes of far-away countries.

*Keywords: nature poetry, didactic poetry, Arcadia, enlightenment, romanticism*

### 1. Arkadien: Von Göttern und Schafen

Das Bild, das man sich in den neuzeitlichen europäischen Künsten von der Natur macht, zeigt jeweils stellvertretend das Welt- und Menschenbild der Zeit. Wenn wir Bilder von Claude Lorraine, genannt Lorrain (1600-1682), betrachten, sehen wir schöne Landschaften, die kunstvoll vom Vordergrund bis zum Hintergrund gestaffelt und von antiken Göttern, Nymphen und Helden bevölkert sind.<sup>1</sup> Die Botschaft ist klar: Das menschliche Leben ist, ebenso wie das der zahllosen Schafe, Ziegen und Rinder auf diesen Bildern, wohlbehütet in Gottes Welt, die wie ein Arkadien gestaltet ist.<sup>2</sup> Das wichtigste literarische Genre, in dem seit dem 18. Jahrhundert arkadische Landschaften entworfen werden, ist die Idylle. Prototyp sind die „Idyllen“ Samuel Gessners (1756), deren rhythmisierte Prosa Karl Wilhelm Ramler 1787 und 1789 unautorisiert in freirhythmische Verse transformierte.<sup>3</sup> Die Ruinen als Spuren der Vergänglichkeit früheren menschlichen Lebens und Schaffens, die wir bei Lorrain sehen, ändern an diesem Eindruck nichts, denn sie sind Teil glücklichen gegenwärtigen Lebens. Noch in der ‚Ruinenpoesie‘ des 18. und 19. Jahrhunderts bleibt diese Einheit von zerstörter ehemaliger Größe und gegenwärtiger Erinnerungskultur erhalten.<sup>4</sup> Die „Ideal-landschaften“ Lorrains gelten jahrhundertlang als „Urbilder einer arkadischen Übereinstimmung von Mensch und Natur, einer die Antike und das Licht des Südens verklärenden Landschaftsvision“.<sup>5</sup> In Konkurrenz zu ihnen entfaltet der italienische Künstler Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) in seinem graphischen Monumentalwerk „Antichità Romane“ (1756) ein umfassendes Bild des antiken Rom.<sup>6</sup> Auf vielen Blättern erscheinen die überwucherten Ruinen der Stadt als eine zweite Natur.<sup>7</sup>

<sup>1</sup> Vgl. Bätschmann (1989: 29-32).

<sup>2</sup> Zu literarischen Gestaltungen Arkadiens im 17. Jahrhundert vgl. Garber (1974).

<sup>3</sup> Vgl. Böschstein-Schäfer (1977); dies. (1996); Häntzschel (2000a).

<sup>4</sup> Vgl. Immer (2017).

<sup>5</sup> Buttlar (1980: 55). Theoretiker des englischen Landschaftsgartens wie William Mason lehrten daher noch im späten 18. Jahrhundert, „Natur nicht nur mit Lorrains Augen zu sehen, sondern nach ihm im Landschaftsgarten zu gestalten“ (ebd.). Das ‚Sehen mit Lorrains Augen‘ wurde durch eine optische Erfindung perfektioniert: „Etwa in der Mitte des 18. Jahrhunderts begann man, die freie Naturlandschaft nach malerischen Reizen abzusuchen, vorerst mit Hilfe eines Claude-Lorraine-Glases, einer geschliffenen Linse, die die Landschaft zu einem eigenartigen Panorama verdichtete.“ (Ders., 78.) Vgl. auch Eberle / Buttlar (1985); ferner Wedewer (1978).

<sup>6</sup> Vgl. Wolf (1997); Höper (1999).

<sup>7</sup> Erwin Panofsky arbeitet in seinem zuerst 1936 erschienenen Aufsatz über die Wendung „Et in Arcadia ego“ heraus, dass diese Zwiespältigkeit dem Arkadien-Bild von Beginn an inhärent ist: Die – etwa auf Grabmälern zu findende – Formel verweist auf die Anwesenheit des Todes im Leben, sogar in der vermeintlichen Idylle. Vgl. Panofsky (1978); ferner Müller (1971); Romano (1989: 75-78).

## 2. Aufklärung: Gottes sinnvoll und nützlich geordnete Natur

In der lehrhaften Naturlyrik der Frühaufklärung wird die Vorstellung einer arkadischen Natur konsequent weiterentwickelt.<sup>8</sup> Zugleich wird in der antiken Tradition der Lehrdichtung (etwa von Hesiod, Theokrit, Lukrez oder Vergil) der Anspruch erhoben, im Medium der Versdichtung Erkenntnisse über die Natur in ihren verschiedenen Erscheinungen wie in ihrem Zusammenhalt zu vermitteln. Lehrdichtung in diesem strengen Sinne impliziert einen Wahrheitsanspruch und lässt nur einen geringen Spielraum für poetische oder fiktionale Lizenzen.

So preist der Hamburger Ratsherr Barthold Heinrich Brockes in seiner zwischen 1721 und 1748 in neun Bänden erschienenen Gedichtsammlung „Irdisches Vergnügen in Gott“ den Schöpfergott durch die Schilderung jedes einzelnen Details der Natur an, etwa in dem Gedicht „Die Heerde Kühe“: „Der Farben Unterschied“ der gutmütigen, gefleckten Haustiere „vergnüget das Gesicht“, so Brockes.<sup>9</sup> Und er fährt fort:

Mit hin und her bewegten Kiefern stunden  
 Verschiedne glatte Küh' unangebunden,  
 Und ließen aus der vollen Eiter Zitzen  
 Die fette Milch zu unsrer Nahrung spritzen.  
     Liebstes Vieh, da ich hier stehe,  
     Und, wie man dich melket, sehe;  
     Fällt mir bey,  
     Auf was Weis' es möglich sey,  
     Daß in dir das Gras für mich  
     Auf so wundersame Weise  
     So zum Trank als auch zur Speise  
     Zubereitet werd', und sich,  
     Als in lebendigen Oefen, gleichsam selber distillire.  
     Sprich nun, Mensch, ob in der That  
     Dem, der es geordnet hat,  
     Nicht unendlich Lob gebühre!<sup>10</sup>

Ähnlich lobt der Schweizer Dichter Albrecht von Haller in seinem Lehrgedicht „Die Alpen“ von 1729, dass die Hochgebirge seinen Landsleuten ihr tägliches Leben nur scheinbar beschwerlich machten und in Wirklichkeit von größtem Nutzen seien:

<sup>8</sup> Vgl. Albertsen (1967); ders. (1996: bes. 952f.); Böckmann (1968); Richter (1972); Ketelsen (1974); Schneider (1980); Siegrist (1980: bes. 224).

<sup>9</sup> Brockes (1999: 62-64, hier: 63). Innovativ ist die Brockes-Interpretation von Albertsen (1996: 952): „Versuche, Brockes in eine physikotheologische Tradition zu stellen, sind m.E. irreführend; Brockes ist egozentrisch (Gott hilft ihm, reich zu heiraten) und ganz naiv, was einem Dichter keinen Schaden tun muß.“ Vgl. dagegen Peters (1996), der Brockes nach wie vor als Physikotheologen liest.

<sup>10</sup> Brockes (1999: 63f.).

Zwar die Natur bedeckt dein hartes Land mit Steinen,  
Allein dein Pflug geht durch, und deine Saat erinnert;  
Sie warf die Alpen auf, dich von der Welt zu zäunen,  
Weil sich die Menschen selbst die größten Plagen sind [...].

[...]

Glückseliger Verlust von schadenvollen Gütern!  
Der Reichtum hat kein Gut, das eurer Armut gleicht [...].<sup>11</sup>

Der Sprecher in Hallers Langgedicht sieht sich in der besten aller möglichen Welten: Wie bei Brockes der Schöpfergott, so ist es hier die alpine Natur, die alles zum Besten eingerichtet hat; scheinbare Beschwerlichkeiten erweisen sich als weise Einrichtungen, die stets einem höheren, nicht immer auf den ersten Blick sichtbaren Zweck dienen.

Georg Braungart hat die These formuliert, dass die Gattung des ‚naturkundlichen Lehrgedichts‘, die sich schon aus der Antike herschreibt, in der Frühaufklärung bei Brockes und Haller einen neuen Höhepunkt erreicht.<sup>12</sup> Rudolf Brandmeyer hat demgegenüber das Neue an der Aufklärungslyrik herausgearbeitet:

Aber erst seit der Aufklärung gibt es Gedichte, die als N.[aturlyrik] gelten und die nach wenigstens zwei Gesichtspunkten zusammengestellt und betrachtet werden:

1. ästhetische Anschauung der Natur in ihrer sinnlichen Gegenständlichkeit;
2. Reflexion der humanen Bedeutung der Natur als Raum der Begegnung mit Fremdem oder Höherem und als Bildspender für den Ausdruck von Innerlichkeit und Subjektivität.<sup>13</sup>

Naturlyrik in diesem Sinne ist also *niemals bloße Ekphrasis* äußerlicher Landschaften und ihrer Elemente, sondern *stets zugleich Lehrdichtung*, die den Anspruch erhebt, Wichtiges über die Bedeutung der Natur für den Menschen zu äußern; sie ist Ausdruck einer „*Haltung theologischer Lesbarkeit der Natur in allen ihren Details*“<sup>14</sup>, so Brandmeyer mit Hans Blumenberg.<sup>15</sup> In modifizierter

<sup>11</sup> Haller (1965: 3-22, hier: 5).

<sup>12</sup> Vgl. Braungart (2004: 74); ders. (2011: 133-136). – Vgl. neben den schon genannten Forschungsarbeiten (siehe oben, Anm. 8) auch die übrige, außerordentlich reiche Grundlagenliteratur zu Begriff und Geschichte der Naturlyrik, die vor allem in den 1970er und 1980er Jahren „eine gewisse Konjunktur“ (Häntzschel 2000b: 692) erlebte, welcher wissenschaftsgeschichtlich noch nachzugehen wäre: Killy (1972: 5-20); Baioni (1980); Heukenkamp (1982); Grimm (1984); Riedel (1996); ders. (2000); Kittstein (2009). – Zur Lehrdichtung: Siegrist (1974); Jäger (1980); Kühlmann (2000); ders. (2016).

<sup>13</sup> Brandmeyer (2007: 535f.). – Allerdings wird der Begriff ‚Naturpoesie‘ oder ‚Naturdichtung‘ erst mehrere Jahrzehnte nach den Frühaufklärern im Sturm und Drang (namentlich durch Johann Gottfried Herder) geprägt. Der Terminus ‚Naturlyrik‘ selbst ist erst Mitte des 20. Jahrhunderts in die Literaturkritik und Literaturwissenschaft eingeführt worden. Vgl. Häntzschel (2000b: 692).

<sup>14</sup> Brandmeyer (2007: 536).

<sup>15</sup> Vgl. Blumenberg (1983).

Form gilt das sicherlich auch noch für Friedrich Gottlieb Klopstocks große Naturhymnen wie „Die Frühlingsfeyer“ (1759/71).

Aber lässt sich dieser Anspruch über die Aufklärung und die Empfindsamkeit hinaus aufrechterhalten? Gilt er gar heute noch oder wird er in der Gegenwartsliryk sogar erst wiederentdeckt? Welche Wissenspotentiale lassen sich in der aktuellen Naturlyrik und im essayistischen Schreiben über Naturlyrik finden, und welche Funktion haben sie? Das möchte ich im Folgenden untersuchen. Es ist notwendig, dafür auch die Zwischenstufen des Schreibens über Natur in der Romantik und Nachromantik des 19. Jahrhunderts, der Jahrhundertwende um 1900 sowie der Moderne und Nachmoderne des 20. Jahrhunderts kurz in den Blick zu nehmen, da in ihnen konkurrierende Schreibweisen und Weltbilder entwickelt werden, die auf die gegenwärtige Naturlyrik ebenfalls einwirken.

### 3. Romantik und frühe Moderne: Sehnsucht, Selbstzerstörung und Aufbegehren

Schon in den ersten nachaufklärerischen Jahrzehnten scheint der Lehrcharakter der Naturdichtung zurückzutreten. Das hängt eng mit den Subjektivierungstendenzen in der Literatur seit dem Sturm und Drang zusammen. Zugleich verliert die Natur im Zuge der Industrialisierungsschübe des 18. und 19. Jahrhunderts mehr und mehr den Charakter der dem Menschen selbstverständlich vorgegebenen Umwelt, deren Gesetzmäßigkeiten bloß hinzunehmen und nachzuvollziehen sind.

In der deutschen Lyrik der Romantik wird der subjektive Zugriff auf die Natur auf die Spitze getrieben, während der Anspruch, in Gedichten wahre Aussagen über Natur zu machen, fast vollständig zurücktritt. Bei Joseph von Eichendorff etwa ist die geheimnisvolle Natur der Ort der ‚Sehnsucht‘.<sup>16</sup> In seinem Gedicht „Mondnacht“ von 1837 bekräftigt Eichendorff zwar noch einmal die christliche Einheit zwischen Himmel und Erde, aber er formuliert sie in einer ‚als ob‘-Konstruktion:

Es war, *als* hätt' der Himmel  
Die Erde still geküßt,  
Daß sie im Blüten-Schimmer  
Von ihm nun träumen müßt'.<sup>17</sup>

Und das Gedicht schließt:

Und meine Seele spannte  
Weit ihre Flügel aus,  
Flog durch die stillen Lande,  
*Als* flöge sie nach Haus.<sup>18</sup>

<sup>16</sup> Zu Eichendorff vgl. Bormann (1968); zur Naturlyrik der Zeit Heukenkamp (1982: 127-177).

<sup>17</sup> Eichendorff (1987: 1,322f., hier: 322). Hervorhebung D.B.

<sup>18</sup> Ders., 323. Hervorhebung D.B.

Das Vertrauen in die Einheit zwischen Gott, Natur und Mensch geht bis zum Ende des 19. Jahrhunderts vollständig verloren.<sup>19</sup> So ist das Ich in Theodor Storms Gedicht „Über die Heide“ von 1875 völlig allein; es wird bedroht durch die Geräusche und Visionen der Natur:

Über die Heide hallet mein Schritt;  
 Dumpf aus der Erde wandert es mit.  
 [...]
 Brauende Nebel geisten umher;  
 Schwarz ist das Kraut und der Himmel so leer.<sup>20</sup>

Was in diesen Gedichten des 19. Jahrhunderts bleibt, sind die – jetzt allerdings reduzierte – Beschreibung einzelner Naturelemente sowie die nun immer drängender werdende Frage nach der Bedeutung der Natur für den Menschen. Das gilt selbst noch für Stefan Georges Sammlung von Naturgedichten aus dem Jahr 1897, die bezeichnenderweise nicht „Das Jahr der Natur“, sondern „Das Jahr der Seele“ überschrieben ist. George stellt uns die Jahreszeiten vor, als wären sie vom Sprecher der Gedichte selbst produziert worden; und er präsentiert Parks und Gärten als Substitute der freien Natur. In seinem wohl berühmtesten Gedicht, „Komm in den totgesagten park und schau ...“, das den Band eröffnet, ermutigt der Sprecher seinen Adressaten, das, „was übrig blieb von grünem leben“<sup>21</sup>, zu gestalten. Gert Mattenklott hat in seiner Interpretation dieses Gedichts treffend die „Intention der Georgeschen Sprache“ darin gesehen, „die Natur der lebendigen Dinge abzutöten, um ihr Gedächtnis in den erstarrten Bildern des Gedichts aufzubewahren“ – und zugleich dieser „fast programmatischen Eindeutigkeit auszuweichen“.<sup>22</sup> In einem weniger bekannten Gedicht derselben Sammlung, „Die blume die ich mir am fenster hege ...“, steht der Sprecher am Ende gänzlich allein in seinem winterlichen Zimmer, nachdem er die sterbende Blume abgeknickt hat: „Nun heb ich wieder meine leeren augen / Und in die leere nacht

<sup>19</sup> Vgl. Matt (1980); Heukenkamp (1982: 71-126); Schönert (2000); Breuer (2005).

<sup>20</sup> Storm (1987: 93). Vgl. dazu Breuer (2005: 160f.).

<sup>21</sup> George (1976: 121).

<sup>22</sup> Mattenklott (1985: 252 f.). Das Gedicht ist in der Forschung höchst kontrovers diskutiert worden. Breuer (2005: 162) meint etwa – Mattenklotts kritische Sicht noch verschärfend und den hohen Ton des Textes maliziös konterkarierend –, es lese sich „wie eine Bastelanleitung zum Anfertigen von Naturgedichten“: „Jenseits des Kunstanspruchs, der sich alle Naturphänomene mit herrischer Geste unterwirft, bleibt Natur belanglos“ (ders., 163). Andres (2014: 140) arbeitet demgegenüber „das Lebendige, Kunstvolle, Schöne“ an dem nur „totgesagten“ Park heraus. Braungart (2018: 51) liest das Gedicht – wie auch hier vorgeschlagen – als Dokument einer zunehmenden De-Realisierung der Natur im Naturgedicht, die schon mit der Romantik beginnt: „Die mythische Hochzeit zwischen Himmel und Erde [...] findet in Georges Gedicht als rein ästhetisches Ereignis statt, das vom lyrischen Subjekt realisiert wird“. Es sei aber auch ein „Memento-Mori-Gedicht“ in der Tradition der Barocklyrik (ebd.).

die leeren Hände.“<sup>23</sup> Die ‚Abtötung‘ der Natur ist hier ins Existenzielle gewendet: Sie kommt einer Selbstvernichtung gleich.

Eine andere, normative Wendung<sup>24</sup> gibt wenige Jahre später Rainer Maria Rilke der Naturlyrik in seinem 1902 entstandenen Gedicht ‚Herbsttag‘, das er 1906 in die zweite Ausgabe seines ‚Buch[s] der Bilder‘ aufnahm: Der Sprecher erteilt dem adressierten ‚Herrn‘ Anweisungen, wie dieser mit den Jahreszeiten zu verfahren habe:

Herr: es ist Zeit. Der Sommer war sehr groß.  
Leg deinen Schatten auf die Sonnenuhren,  
und auf den Fluren laß die Winde los.

Befiehl den letzten Früchten voll zu sein;  
gieb ihnen noch zwei südlichere Tage,  
dränge sie zur Vollendung hin und jage  
die letzte Süße in den schweren Wein.<sup>25</sup>

Verglichen mit den früheren Konventionen poetischen Sprechens über die Natur, wie sie selbst noch für George gelten, bei dem der Sprecher den Wechsel der Jahreszeiten zunächst erleidet und erst dann zu gestalten versucht, entwickelt Rilke eine offensichtlich blasphemische Perspektive, in welcher der Schöpfergott die Befehle des menschlichen Sprechers empfängt, statt sie diesem zu geben.

#### 4. Zivilisationsbrüche, Brechts und Benns Verdikte, Ende des Millenniums

Man könnte die von George ausgehende Linie weiterverfolgen, etwa in den Bildern zerfallender und zugleich in glühenden Farben leuchtender Landschaften bei Georg Trakl und anderen Expressionisten.<sup>26</sup> Schon Ende der 1920er Jahre begründeten Lyriker wie Oskar Loerke und Wilhelm Lehmann die Richtung des ‚Magischen Realismus‘, für welche die Natur als eine das menschliche Fassungsvermögen übersteigende Macht erscheint. Jüngere, auch nach 1933 in Deutschland lebende Autoren wie Elisabeth Langgässer, Hermann Kasack, Peter Huchel, Günter Eich, Ernst Meister oder Karl Krolow schlossen sich dieser Richtung an, die über die Zivilisationsbrüche der Zeit hinweg anhielt.<sup>27</sup> Wilhelm

---

<sup>23</sup> George (1976: 129).

<sup>24</sup> Der imperativische Duktus gegenüber dem höchsten Gott findet sich auch bereits in Goethes 1773/74 entstandener ‚Prometheus‘-Hymne, in der allerdings die Momente des Naturgedichts gegenüber den mythologischen, religionskritischen und poetologischen Elementen zurücktreten.

<sup>25</sup> Rilke (1996: 281). Vgl. dagegen das Gedicht ‚Herbst‘ (‚Die Blätter fallen, fallen wie von weit ...‘), das etwa gleichzeitig entstanden ist und sich in derselben Abteilung des ‚Buch[s] der Bilder‘ findet: Hier wird konventionell christlich ‚Einer, welcher dieses Fallen / unendlich sanft in seinen Händen hält‘ imaginiert (Rilke 1996: 282f., hier: 283).

<sup>26</sup> Vgl. zum Kontext der Naturlyrik des 20. Jahrhunderts Haupt (1983); Heukenkamp (1999).

<sup>27</sup> Vgl. Schäfer (2009: 209-218 und 257-274).

Lehmann etwa zeichnet in seinen Nachkriegsgedichten das Bild einer zerstörten Natur als Symbol einer aus dem Gleichgewicht geratenen Welt, aber er benutzt dafür dieselben poetischen Mittel wie in seiner vor 1945 entstandenen Lyrik.

Eine radikale Gegenposition dazu formuliert Bertolt Brecht 1939 in seinem programmatischen Exilgedicht „An die Nachgeborenen“:

Was sind das für Zeiten, wo  
Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist  
Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt!<sup>28</sup>

Es scheint keinen schärferen Gegensatz zwischen Natur und Moral in der Geschichte des Naturgedichts zu geben als an dieser Stelle. Man sollte allerdings nicht das Wort „fast“ in der zitierten berühmten Formulierung „fast ein Verbrechen“ übersehen. Dieses „fast“ hat Brecht die Legitimation gegeben, einige Jahre nach dem Ende des Krieges, 1953, mit seinen „Buckower Elegien“ einen Versuch in kleinen Gedichten vorzulegen, in denen Naturbeschreibung und historische Reflexion eine spannungsreiche Einheit eingehen. Brecht selbst nennt sie in einem Brief an den Verleger Peter Suhrkamp von Ende November 1953 „ein paar ‚Buckowlische Elegien‘“ und empfiehlt sie diesem als „Privatlektüre“.<sup>29</sup> Sein eigenes Sommerhaus in Buckow am Schermützelsee in der Märkischen Schweiz wird Brecht zur bukolischen Idylle, die es ihm erlaubt, „wieder etwas HORAZ lesen“<sup>30</sup> zu können (also gerade keinen der römischen Bukoliker im engeren Sinne wie Vergil).

Auch Brechts Westberliner Antipode Gottfried Benn war kein Anhänger der Naturlyrik-Mode seiner Zeit. In der „Vorbemerkung“ zu seiner Sammlung „Frühe Lyrik und Dramen“ setzt er sich 1952 gegen diejenigen zur Wehr, die „die Fischlein und die leuchtende Anmut und das Beerenmoos“<sup>31</sup> in Gedichten gedruckt sehen wollen, und hält ihnen die „skrupellose Art“<sup>32</sup> von ‚Ausländern‘ wie Mallarmé oder Henry Miller als Vorbild entgegen:

Ich meinerseits [...] empfinde diese deutschen Bewisperer von Gräsern und Nüssen und Fliegen so, als lebten sie etwas beengt durch wirtschaftliche und moralische Nöte, zwischen Kindern und Enkeln und in Einehen – und ich kann sie nicht als die alleinigen Vertreter unserer Lyrik ansehen.<sup>33</sup>

Aber auch bei Benn bleiben solche Aussagen nicht ohne Widerspruch, sind doch von ihm Naturgedichte wie „Aster“ (1936), „Rosen“ (1946) oder „März. Brief nach Meran“ (1952) überliefert.

<sup>28</sup> Brecht (1988: 12,85).

<sup>29</sup> Zitiert nach: Kittstein (2012: 314).

<sup>30</sup> Brecht (1973: 982). Eintrag vom 15.7.1952.

<sup>31</sup> Benn (1952: 11).

<sup>32</sup> Ebd.

<sup>33</sup> Ders., 11f.

Gleichzeitig mit dem Spätwerk Benns und Brechts<sup>34</sup> zeichnet die eine Generation jüngere Ingeborg Bachmann zunächst das Bild einer verwundeten und gefährlichen Natur, die unter der Drohung eines neuen Weltkriegs steht, um kurz darauf, 1956, ihre Wahlheimat Italien als „mein erstgeborenes Land“ anzupreisen.<sup>35</sup> Früh schon erweist sich Bachmann jedoch – ganz auf der Benn-Linie – als Natur-Skeptikerin: In ihren künftigen Gedichten solle „kein Grasliches mehr vorkommen“<sup>36</sup>, schreibt sie am 10.7.1949 an Hans Weigel; „Wiesen und Wälder“, die in ihren Gedichten wie „Landnahme“ (1956) angerufen würden, „meinten in Wirklichkeit nicht eine Landschaft, sondern stünden für ‚Sprachland‘“<sup>37</sup> (so die Autorin in einem Gespräch mit Hans F. Nöhbauer vom 5.1.1962); „Mit der Natur hab’ ich nun gar nichts im Sinn“<sup>38</sup>, äußert Bachmann während eines Ausflugs mit ihrer Freundin Toni Kienlechner in der Campagna.

Einen mindestens ebenso skeptischen Abgesang auf die Brockes-Linie der deutschen Naturlyrik stimmt Peter Rühmkorf in seiner Sammlung „Irdisches Vergnügen in g“ (1959) an: „Keine Posaune zurhand, keine Verkündigungen, / der Himmel abgespeckt“.<sup>39</sup>

In seinen seit den späten 1980er Jahren erscheinenden Gedichtbänden zeigt sich Durs Grünbein<sup>40</sup> als jemand, der zunächst noch auf den Spuren Gottfried Benns und Heiner Müllers den Weg hinaus aus der unberührten Natur und hinein in die naturwissenschaftlichen Labore sucht, später dann denjenigen in das „Aroma“ der Ewigen Stadt<sup>41</sup> und in die Nachahmung klassischer Dichter und ihrer Posen.<sup>42</sup> Aber schon in dem Band „Schädelbasislektion“ von 1991 wird das Erkenntnis-Element der Lyrik vehement relativiert und vielfach bildungs- und formgeschichtlich vermittelt, etwa in der „Ode an das Dienzephalon (Nach W.H. Auden nach A.T.W. Simeons)“: „Hier also hältst du, Black Box, dich versteckt. So was / Von Präzision, in sich verstrickt, muß sich rächen.“<sup>43</sup>

<sup>34</sup> Zur Naturlyrik nach 1945 allgemein vgl. Riha (1971); Bormann (1983: 247-249); Schilling (1994); Korte (1995: 628-635); ders. (2004a: 33-46); Jordan (1997: 565-567).

<sup>35</sup> „Das erstgeborene Land“. In: Bachmann (1978: 119f., hier: 119).

<sup>36</sup> Zitiert nach: McVeigh (2016: 228).

<sup>37</sup> Bachmann (1991: 30-34, hier: 33).

<sup>38</sup> Kienlechner (1994: 65).

<sup>39</sup> „Himmel abgespeckt“. In: Rühmkorf (2000: 95). Vgl. auch die desillusionistischen Landschaftsgedichte in der Abteilung „Express“ aus dem Band „Haltbar bis Ende 1999“ von 1979 (in: ders., 361-369) sowie die elegisch-ironische Hymne „Früher, als wir die großen Ströme noch ...“ im Tagebuch vom 2.1.1991; Rühmkorf (1995: 527-529).

<sup>40</sup> Vgl. Korte (2004b: 109-125); Geisenhanslücke (2004); Leeder (2013).

<sup>41</sup> Vgl. Grünbein (2010).

<sup>42</sup> Besonders böse zur dichterischen Entwicklung Grünbeins äußert sich Braun (2006: 38): „Nach der freiwilligen Emigration Grünbeins in den antiken Klassizismus ist diese Position des ‚Götterliebings‘ schon seit längerer Zeit vakant.“

<sup>43</sup> Grünbein (2006: 223).

In dieser auf die Naturlyrik der Gegenwart abzielenden Darstellung ist keine auch nur annähernd vollständige Darstellung der Geschichte der deutschsprachigen Naturlyrik beabsichtigt. In einer solchen wären neben den schon erwähnten Brecht, Huchel und Grünbein zahlreiche weitere Lyrikerinnen und Lyriker der DDR (wie auch solche der anderen deutschsprachigen Länder) zu berücksichtigen, etwa Erich Arendt, Johannes Bobrowski, Günter Kunert, Sarah Kirsch, Rainer Kirsch, Karl Mickel, Volker Braun oder Wulf Kirsten.<sup>44</sup> Ausgespart bleiben hier ebenfalls Tendenzen der westdeutschen Naturlyrik der 1970er Jahre (Nicolas Born, Rolf Dieter Brinkmann, Jürgen Theobaldy), Gedichte, die vor allem in den 1980er Jahren im Rahmen der Umweltschutz- und Anti-Atombewegung entstanden, sowie Tendenzen im Kontext des 'Ecocriticism' aus den letzten Jahren.<sup>45</sup> Stattdessen konzentriere ich mich im Folgenden auf Autorinnen und Autoren der Gegenwart, welche die skizzierten Muster der Naturdichtung aus Aufklärung und Romantik wieder aufgreifen und variieren.

### 5. Kontrafakturen, Neuromantik und Wildgemüse: Naturlyrik von Männern

Die letzten Jahre des vorigen Millenniums waren also keine hohe Zeit der Landschaftsdichtung.<sup>46</sup> Umso bemerkenswerter ist es, dass seit einigen Jahren eine neue und längst noch nicht abebbende Welle der Naturlyrik zu beobachten ist.<sup>47</sup> Ich möchte ein paar Beispiele dafür nennen und danach fragen, wie sie sich zu der skizzierten Tradition der deutschsprachigen Naturlyrik und Lehrdichtung verhalten.

Beginnen wir mit dem Satyrspiel. Thomas Gsella (geboren 1958), der frühere Chefredakteur des Satiremagazins „Titanic“, präsentiert in seinem 2016 erschienenen Buch „Saukopf Natur. Was mal gesagt werden muss“ eine Sammlung von 135 Gedichten, von denen jedes einzelne die Bösartigkeit der Natur in ihren Erscheinungsformen ausstellt. In ihrer Summe bilden die Gedichte – noch erbarungsloser als Rühmkorfs Band von 1959 – eine Art Anti-Brockes, ein ‚Irdisches Missvergnügen ohne Gott‘. Hören wir hinein in diese nicht enden wollende Litanei in vierversigen Reimstrophen, etwa in das Gedicht „Der Herbst“:

<sup>44</sup> Vgl. als Überblick die betreffenden Gedichte in Marsch (1980) und Heukenkamp (2003); ferner dies. (1982: 178-224).

<sup>45</sup> Vgl. Schierbaum / Kramer (2015).

<sup>46</sup> So auch Korte (2004b: 27-33), der geradezu von der „Marginalisierung der Naturlyrik“ (ders., 31) in den 1990er Jahren spricht. – Natürlich stimmen solche allgemeinen Aussagen nie vollständig. Eine ganz eigenständige, reflektierte und kritisch auf die Tradition bezogene Ausprägung einer neuen Naturlyrik hat seit den 1980er Jahren etwa Thomas Kling (1957-2005) entwickelt. Klings naturlyrisches Werk erforderte eine differenzierte eigene Darstellung, auf die hier aus Raumgründen verzichtet werden muss. Vgl. zu Klings ersten fünf Gedichtbänden Grimm (2000); zum Spätwerk Burdorf (2019).

<sup>47</sup> Ähnlich auch Braun (2006: 38).

So trief der Matsch! Der Fuß so taub!  
Wild küsst der Sturm die Nässe!  
Wild legst du dich auf dunklem Laub  
Hell jauchzend auf die Fresse.<sup>48</sup>

Der Band enthält nicht nur respektlose Gedichte über die Jahreszeiten, sondern auch poetische Verdammungsurteile über alle denkbaren Haus- und Wildtiere wie Hunde, Katzen, Esel, Motten, Wespen und Löwen. Er bietet sich damit als dankbares Forschungsobjekt der momentan in den Literatur- und Kulturwissenschaften florierenden Animal Studies an.

Unter den männlichen Naturdichtern der Gegenwart ist weiter der 1962 geborene Norbert Hummelt zu nennen, der sich dezidiert als Nachfolger der Romantik präsentiert. In seinem Gedichtband „Pans Stunde“ von 2011 bezieht sich Hummelt vielfach auf die deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts, etwa mit Titeln wie „nachsommer“ (Stifter) oder „das jahr der seele“ (George); „nachtwache“ erinnert an den 1804 anonym erschienenen Roman der schwarzen Romantik „Nachtwachen. Von Bonaventura“, von dem wir heute wissen, dass er von dem Theaterdirektor August Klingemann verfasst wurde.<sup>49</sup>

In einigen seiner Gedichte malt Hummelt eine nahezu perfekte Idylle. In „arkadien“ etwa erzählt der männliche Sprecher im Präsens und in den für Hummelt charakteristischen langen freirhythmischen und nicht am Ende, sondern nur zuweilen im Inneren gereimten Verszeilen eine wunderschöne Geschichte: wie er seine Geliebte an einem heißen Sommertag auf einer im Schatten gelegenen Bank zurücklässt und nackt in der Berliner Havel baden geht, sich dabei fühlt, als stehe die Zeit still, selbst auf die Gefahr hin, angesichts eines in der anhaltenden sommerlichen Schwüle möglicherweise heranziehenden Gewitters von einem Blitz erschlagen zu werden. Das Gedicht schließt mit den Versen:

wie eigenartig, dich zurückzulassen wo ich im augenblick so  
glücklich bin. Du liegst wohl noch auf deiner bank im schatten.

u. jeder von uns träumt u. treibt dahin.<sup>50</sup>

Wir bemerken keinen Bruch in Hummelts romantischem Bild der Natur, obwohl die Wendung „wie eigenartig, dich zurückzulassen“, die bereits den Gedichtanfang bildet, hier, wo sie wiederholt wird, eine ungleich existenziellere Bedeutung bekommt: „wenn jetzt ein blitz fällt soll er mich erfassen.“<sup>51</sup> Die Wendung ist nicht als bitter ironische Pointe, als abrupter Einbruch von Verzweiflung und Selbstmordgedanken formuliert wie in den postromantischen Gedichten Hein-

---

<sup>48</sup> Gsella (2016: 76).

<sup>49</sup> Hummelt (2011: 11, 27 und 82). Kritisch zu früheren Bänden Hummelts: Jackson (o.J., 5f.). Jackson spricht im Zusammenhang mit den von ihm kritisierten Autoren von „Neuromantik“ (ders., 6).

<sup>50</sup> Hummelt (2011: 83).

<sup>51</sup> Ebd.

rich Heines, sondern als sanftes, kaum merkliches Hinübergleiten in den Moment der Gefahr, die dann doch bei Hummelt niemals Realität wird.<sup>52</sup>

Sehr lohnend wäre auch ein genauer Vergleich mit Brechts motivisch sehr ähnlichem Gedicht „Vom Schwimmen in Seen und Flüssen“ aus der „Hauspostille“ von 1921. Auffällig ist die (für den ganzen Gedichtband typische) starke normative Komponente bei Brecht: Der Sprecher berichtet nicht einfach wie der Hummelts von seinem sommerlichen Schwimmen in Binnengewässern, sondern er dekretiert, wann und wie man in welchen Gewässern schwimmen ‚muß‘ und ‚soll‘. Das Gedicht endet denn auch nicht in einer halbherzigen Erinnerung an die an Land gebliebene Geliebte, sondern in der Instrumentalisierung des Wassers als Sphäre des ‚Weiblichen‘ durch den betont maskulinen Sprecher und Schwimmer, der sich damit sogar zur Gottgleichheit erhebt und nicht wie Hummelt vage „pans stunde“<sup>53</sup> beschwört:

Man soll den Himmel anschauen und so tun  
 Als ob einen ein Weib trägt, und es stimmt.  
 Ganz ohne großen Umtrieb, wie der liebe Gott tut  
 Wenn er am Abend noch in seinen Flüssen schwimmt.<sup>54</sup>

Ganz anders nehmen wir den viel gerühmten und mit dem Preis der Leipziger Buchmesse 2015 ausgezeichneten Gedichtband „Regentonnenvariationen“ von dem Bühnen-Preisträger 2017 Jan Wagner (Jahrgang 1971) wahr, in dem Liebesgeschichten kaum eine Rolle spielen. Blicken wir auf „giersch“, das Eröffnungsgedicht, das sich auch auf der Umschlagrückseite des Bandes findet und damit für diese neue Naturlyrik wirbt. Der Giersch (*Aegopodium podagraria*) gilt im Gartenwesen gemeinhin als Unkraut, das sich in feuchten Gärten und Parks rasch verbreitet, aber auch als Wildgemüse und Heilkraut genutzt werden kann. Wagner spielt mit den Assonanzen des Wortes „giersch“ etwa an ‚Gier‘ („mit dem begehren schon im namen“) und „gisch“.<sup>55</sup> Er versammelt eine geradezu bedrohliche Präsenz des Wortes und Begriffs „giersch“ in seinem Gedicht; sechsmal taucht es auf im Text, unentrinnbar wie die Pflanze selbst.<sup>56</sup> So führt er die sprachliche Macht der Evidenz vor, die Poesie ausüben kann:

nicht zu unterschätzen: der giersch  
 mit dem begehren schon im namen – darum  
 die blüten, die so schwebend weiß sind, keusch  
 wie ein tyrannentraum.

<sup>52</sup> Das gilt trotz des bedrohlichen Titels auch für Hummelts folgenden Gedichtband „Fegefeuer“, vgl. Hummelt (2016).

<sup>53</sup> Vgl. das Titelgedicht in Hummelt (2011: 9).

<sup>54</sup> Brecht (1988: 11, 72f., hier: 73).

<sup>55</sup> Wagner (2014: 7).

<sup>56</sup> Man kann dabei auch an das unterirdisch wuchernde ‚Rhizom‘ denken, das die französischen Philosophen Gilles Deleuze und Félix Guattari 1976 zu ihrem Denk- und Darstellungsprinzip erklärt haben. Vgl. Deleuze / Guattari (1977).

[...] bis giersch  
schieß überall sprießt, im ganzen garten giersch  
sich über giersch schiebt, ihn verschlingt mit nichts als giersch.<sup>57</sup>

Übrigens kommt Wagner nicht das Verdienst zu, das poetische Potential dieses Unkrauts für die deutsche Gegenwartslyrik entdeckt zu haben: Schon 2004 hat Christian Lehnert (Jahrgang 1969) in dem Zyklus „Gedichte aus einem Garten“ aus seinem Band „Ich werde sehen, schweigen und hören“<sup>58</sup> ein „Giersch“-Gedicht platziert. Bei Lehnert affiziert der ‚Giersch‘ allerdings nicht die poetische Darstellung selbst, die bei ihm sachlich-deskriptiv bleibt:

Der Giersch läßt sich nicht vertreiben. Er kehrt wieder  
und wiederholt die vergangenen Selektionen,  
Stetes Rupfen mindert den Wuchs, nicht die Anwesenheit.<sup>59</sup>

Ein eigensinniges Verfahren der poetischen Deskription entwickelt der Schweizer Dichter Raphael Urweider (geboren 1974) in seinem Band „Wildern“ von 2018.<sup>60</sup> Die sechs Gedichte des Zyklus „weilen“ etwa sind je einem Bestandteil des Baums gewidmet: „knospe“, „blüte“, „blatt“, „ast“, „stamm“ und „wurzel“.<sup>61</sup> In ihnen wird aber weder wie bei Brockes das sinnvolle und zugleich schöne Zusammenwirken der natürlichen Elemente geschildert noch wird es wie bei Gsella schroff negiert. Vielmehr wird (vergleichbar vielleicht noch eher den Dinggedichten in Rilkes mittlerem Werk) das innere Telos des natürlichen Gegenstandes ergründet und evoziert:

die knospe zu viel wissen wollen  
zu unzeiten die knospe will  
in ruhe gelassen werden  
[...]  
eine schöne sanfte bombe die nicht  
angefasst werden sollte knospen  
sind geduld verlangende versprechen<sup>62</sup>

Der Zyklus „fruchten“<sup>63</sup> dagegen besteht aus pseudo-botanischen Beschreibungen von acht exotischen Früchten, etwa dem „granatapfel“:

persisch. phönizisch. biblisch.  
mit harten schwarzen samen  
im schleimigen fleisch, zahlreich  
wie die suren im koran.

---

<sup>57</sup> Wagner (2014: 7).

<sup>58</sup> Zu diesem Band vgl. Falkner (2009: 42-44); Hartung (2014: 239-241).

<sup>59</sup> Lehnert (2004: 76).

<sup>60</sup> Zu den ersten beiden Gedichtbänden Urweiders vgl. Braun (2006: 43f.); Jackson (o.J., 2f.).

<sup>61</sup> Urweider (2018: 57-64).

<sup>62</sup> Ders., 59.

<sup>63</sup> Ders., 83-92.

[...]  
 symbol für fast alles  
 in fast allen religionen.  
 gemalt von botticelli.<sup>64</sup>

Der Text liest sich wie eine Sammlung von Exzerpten aus einem Handbuch der Symbolik.<sup>65</sup> Zugleich klingt in der Leichtigkeit, mit der hier botanische Details mit religions- und kunstgeschichtlichen Informationsfetzen verknüpft werden, der sprachliche Habitus des späten Goethe an, etwa in dem Gedicht „An vollen Büschelzweigen ...“ aus dem „Buch Suleika“ des „West-östlichen Divan“.

### 6. Ironische Wege aus Arkadien: Naturlyrik von Frauen

Die meisten Naturgedichte der deutschsprachigen Gegenwartsliryk sind von Frauen geschrieben, was sicherlich auch daran liegt, dass insgesamt ein großer Teil der in den letzten Jahren vorgelegten Lyrikbände von Dichterinnen verfasst ist. Einigen von ihnen gelingt es, neue, radikale und subjektive Sichtweisen in die Naturlyrik hineinzutragen.

Eine genuine Naturlyrikerin ist Nadja Küchenmeister (Jahrgang 1981), etwa mit ihren Bänden „Alle Lichter“ (2010)<sup>66</sup> und „Unter dem Wacholder“ (2014). Ihre Gedichte zeichnen sich auch formal mit ihren Langzeilen durch eine große Nähe zu den Gedichten von Norbert Hummelt aus, dem beide Bände gewidmet sind (so wie ihr dessen Band „Pans Stunde“). Es sind neuromantische Naturbeschreibungen, die Hummelts Gedichte an Harmlosigkeit noch übertreffen, etwa „die mittagsstunde“:

Die mittagsstunde, grau ummantelt, hält die wärme  
 des bettes bereit und das erschöpfte singen der vögel  
 hinter dem vorhang träumt sich so leicht. wie schwer  
 wiegt das lautlose atmen zu zweit [...].<sup>67</sup>

Nur auf den ersten Blick wirken die Gedichte von Anja Kampmann (Jahrgang 1983), die in dem Band „Proben von Stein und Licht“ von 2016 versammelt sind, ähnlich oberflächlich wie die von Küchenmeister. Sehen wir uns den Text mit dem mehrdeutigen Titel „axis“ an. Er beginnt mit der Beschreibung einer morgendlichen Naturszenerie: „war sonne auf einem frühnebefeld“.<sup>68</sup> Aber bald darauf wird klar, dass es ein Paar ist, das hier die Landschaft beobachtet

<sup>64</sup> Ders., 89.

<sup>65</sup> Vgl. etwa Grothues (2008).

<sup>66</sup> Zu diesem Band vgl. – überraschend positiv – Hartung (2014: 336-338).

<sup>67</sup> Küchenmeister (2014: 21).

<sup>68</sup> Kampmann (2016: 82).

und gleichzeitig seine Beziehung reflektiert: „deine wärmere jacke jahre / hier absetzen“.<sup>69</sup> Das Gedicht schließt mit den folgenden Versen:

frage wo  
werden wir sein in fünfzig jahren  
deine hand die ich momentelang scharf sehe  
das weiß auf den bergen.<sup>70</sup>

Hier kommt eine bedrohliche Interferenz zur Sprache zwischen dem Blick in die entfernte Landschaft und der Reflexion über die entfernte Zukunft der beiden, die im Moment, in einem sehr kurzen Moment, einander nah zu sein scheinen.

Auch Nora Bossong, geboren 1982, skizziert in ihren Gedichten Bruchstücke von Landschaften und von Beziehungen mit ungewisser Zukunft.<sup>71</sup> Das Gedicht „Leichtes Gefieder“, das in ihrem Band „Sommer vor den Mauern“ (2011) den Zyklus „Arkadien“ eröffnet<sup>72</sup>, beginnt mit einem doppelten Schock:

Vielleicht zu spät, als eine Krähe  
unsern Morgen kappt. Ein Schlag.  
Und ob sie fällt und ob sie weiterfliegt –  
Ich frag zu laut, ob du noch Kaffee magst.  
Dein Blick ist schroff, wie aus dem Tag gebrochen.  
Es riecht nach Sand.<sup>73</sup>

Der Aufprall der Krähe auf das Fenster bringt den prekären Morgen eines Paares endgültig aus dem Gleichgewicht – und das sogar schon „[v]ielleicht zu spät“.

---

<sup>69</sup> Ebd.

<sup>70</sup> Ebd.

<sup>71</sup> In ihrem Debütband „Reglose Jagd“ (zuerst 2007) evoziert Bossong vor allem Stadtlandschaften mit ihren skurrilen Bewohnern: Tieren wie Menschen. Viele der Texte weisen märchenhafte Elemente auf. Das Gedicht „Außerhalb“ erzählt – wie einige Jahre später „Leichtes Gefieder“ – die Geschichte einer schwierigen Beziehung und ihrer Umgebung: „Macht es was aus, frag ich, dass draußen alles / hypothetisch bleibt? Du lässt / die Scheibenwischer vor uns zucken. / Doch keiner von uns wagt, den andern anzusehen [...]“ (Bossong 2014: 31).

<sup>72</sup> Es handelt sich hierbei um den einzigen der hier untersuchten Texte aus der Gegenwartsliteratur, zu dem eine relativ intensive Feuilletonrezeption und sogar schon eine Forschungsdiskussion existiert, beginnend mit der Besprechung des Bandes durch Wulf Segebrecht in der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“, fortgesetzt mit einer mehrfach wieder abgedruckten Interpretation des Gedichts durch denselben Autor in der „Frankfurter Anthologie“ und einer im Internet ausgetragenen Debatte zwischen Uwe Wittstock und Segebrecht. Ein Aufsatz von Hauke Kuhlmann zur Idylle in der Gegenwartsliteratur stellt das Gedicht in den Mittelpunkt. Vgl. Segebrecht (2011); ders. (2015); Wittstock / Segebrecht (2013); Kuhlmann (2018). Alle genannten Beiträge drehen sich primär um die mythologische Dimension des Gedichts, die durch die Rede des Du von den weißen Krähen und seine Etikettierung der Frau als „Koronis“ aufgebaut wird. Ich konzentriere mich im Folgenden weniger auf diese mythologische Komponente als auf die Aspekte, die dieses Gedicht als Naturgedicht auszeichnen.

<sup>73</sup> Bossong (2011: 17).

Der „Sand“ ist das erste Indiz, dass das „verdammte ungemütliche[] Frühstück“<sup>74</sup> des Paares in einem Ferienhaus stattfindet, vielleicht an einem Strand gelegen; die im Folgenden von der Sprecherin genannte „Aussicht“ ist ein weiteres. Auf das wenig empathische Verhalten des Mannes – er antwortet mit einer Bildungsreferenz auf den antiken Mythos, der erzählt, dass die Krähen (oder Raben) einmal weiß gewesen seien<sup>75</sup> – reagiert die Sprecherin enttäuscht:

[...] ich wünsch mich  
weg von hier, ich möchte niemanden,  
ich möchte höchstens einen andern sehen.<sup>76</sup>

Der männliche Partner zeigt noch immer keine Einsicht, im Gegenteil: „Du nennst mich Koronis“.<sup>77</sup> Koronis ist eine untreue Geliebte Apollons (und die Mutter des Asklepios), der aus Zorn den sie erfolglos bewachenden weißen Vogel (wohl einen Raben) dazu verdammt, schwarz zu werden. Mit der Etikettierung seiner Partnerin als ‚Koronis‘ setzt der Mann also sein präntiöses Spiel mit dem antiken Mythos verschärfend fort: In einem Zuge wirft er der Frau nicht nur Untreue vor, sondern suggeriert sogar, dass sie am Schicksal der verunglückten Krähe schuld sei. Trotzig wehrt sie sich gegen diese doppelte Zumutung und zugleich gegen die männliche mythologische Rede:

Sieh doch, die Aussicht hat sich nicht verändert!  
Was gehen dich die Stunden an, die du nicht kennst?  
Ich will nur Mädchen sein, nicht in Arkadien leben.  
[...]  
Ich bin zu leicht für deine Mythen.<sup>78</sup>

„Arkadien“ ist das Thema des Zyklus, an dessen Beginn dieses Gedicht steht. In der Rede der Sprecherin wird diese Welt ebenso wie die mythologische Rede einerseits evoziert, andererseits als männlich konnotiert und schroff abgelehnt. Die Frau, die sich hier dezidiert als „Mädchen“ bezeichnet, nimmt eine „Aussicht“, einen Blick auf die Landschaft, für sich in Anspruch, der nicht durch diese männlichen Vorstellungswelten verstellt ist; ebenso beansprucht sie für sich eine eigene Zeit und eine ‚Leichtigkeit‘ (ja, geradezu ein „Leichtes Gefieder“, wie es dem Vogel eigen ist), die sich dem bisherigen Partner entziehen. Gerade durch eine solche ‚Mythenkorrektur‘<sup>79</sup> entwickelt Nora Bossong die Rede von Arkadien weiter.

In ihrem zuerst 2004 erschienenen Debütband „Verzückte Distanzen“ findet die 1969 geborene Monika Rinck ironische anstelle melodramatischer Lösun-

<sup>74</sup> Wittstock (2013).

<sup>75</sup> Vgl. Rösch (2008: 287).

<sup>76</sup> Bossong (2011: 17).

<sup>77</sup> Ebd.

<sup>78</sup> Ebd.

<sup>79</sup> Vgl. Vöhler / Seidensticker (2005).

gen, die traditionelle Naturpoesie den Erfordernissen der Gegenwart gemäß zu transformieren. Eine Möglichkeit ist die Entwicklung einer ironischen Sprache der Erotik, so in dem Gedicht „park“, einer Art Remix aus den Spätsommergedichten Stefan Georges und Gottfried Benns („D-Zug“, 1912):

das weiße licht in den straßen  
bündelt die stadt und im park  
über den wegen wo der sommer verbrannt wird  
stehen die segel des rauchs  
wir opfern zuerst deine keuschheit liebster  
und erhalten als gabe die sprache dafür  
erschöpft und gelöst liegen die körper  
im schatten der rede.<sup>80</sup>

Auch in dem Gedicht „es war vorbei“ erzeugt Rinck intertextuelle Bezüge zur Tradition des Naturgedichts, in diesem Fall zu dem Rosen-Überfluss in den späten Gedichten des nur scheinbaren Naturverächters Benn:

es war vorbei – der sommer war es sicherlich  
die sonne kannte nur noch gegensätze  
und wo sie fort war war sie fort –  
ab sonntag deutlich kühler aber  
jetzt noch nicht – was für ein licht  
das uns verlängerte und die fassaden  
in den rechten winkel brachte – harte schatten  
geometrisches – ein enggeschnürtes päckchen  
war die summe dieses sommers – warte doch  
herr doktor benn fegt eben noch  
die fetten rosen hin –<sup>81</sup>

Ein anderer Text heißt schlicht „nicht haben: natur“, und er stellt schon die bloße sinnliche Evidenz der Naturphänomene in Frage: „sind das die bäume oder ist das der regen –“. <sup>82</sup> In dem Gedicht „nicht haben: ziel, oder: das immens irritierende läuten des leittiers“ spricht Rinck sogar von einer „natur mit dreck an den Händen“. <sup>83</sup> Es ist ein entschieden anti-romantisches Bild von Natur, das in diesen Gedichten entfaltet wird. <sup>84</sup>

Silke Scheuermann (geboren 1973) versucht in ihren Gedichten neue und oftmals mystische Wege zur Natur zu finden, aber jeder von diesen Versuchen

---

<sup>80</sup> Rinck (2013: 8). Zu diesem Band vgl. Braun (2006: 48); Falkner (2009: 39).

<sup>81</sup> Rinck (2013: 10).

<sup>82</sup> Dies., 20.

<sup>83</sup> Dies., 18.

<sup>84</sup> Rinck macht das in ihrem zweiten Gedichtband, „zum fernbleiben der umarmung“ (2007), noch deutlicher. Hier findet sich das Gedicht „das unternull der romantik“, eine böse Ekphrasis von Caspar David Friedrichs Gemälde „Das Eismeer“ (1823/24): „das war das höchste eis. krass, caspar david. / [...] das ganze ist fatal.“ (Hier zitiert nach: Geiger 2009: 202).

ist ironisch gebrochen.<sup>85</sup> In ihrem 2014 erschienenen Band „Skizze vom Gras“ gibt sie schon im Eingangsgedicht den „Ausgestorbenen“ eine Sprache und lässt Tiere und Pflanzen sprechen:

Es sind die Pflanzen in den Schlagzeilen, nicht die auf der Wiese,  
in Wäldern und Sümpfen, Gärten und Parks.  
Es sind die Pflanzen, die in den Konjunktiv gezogen sind,  
weil wir sie umtopften in imaginäre Parks,  
Erdgeschichte, Kapitel.<sup>86</sup>

Im Gegensatz zu Jan Wagners Gedicht „giersch“, das in der Evokation eines anarchischen Chaos endet, ist Scheuermanns Text über eine ebenfalls ihre Umgebung überwuchernde Pflanze, „Efeu“, ein Gedicht, in dem die Pflanzen selber sprechen, also ein Rollengedicht. Skizziert wird eine moralische, fast religiöse Position, die direkt an die Menschen gerichtet ist:

Wir sind es leid, euren ständigen Vorwurf:  
Lichtkonkurrenz, flächendeckend, wuchernd, zu viel:  
Was tötet ihr mit den Toten, wenn sie nicht  
auf unseren ewigen Blättern endlich zur Ruhe gebettet,  
endlich aus eurem Kopf in das Himmelreich  
einziehen dürften?

[...]  
Doch erst, wenn ihr aufhört, das Ende  
zu denken, seid ihr geheilt.<sup>87</sup>

Spätestens seit ihrem Band mit dem programmatischen Titel „Grund zu Schafen“ (2004) ist die 1969 geborene Marion Poschmann eine der wichtigsten Naturlyrikerinnen der Gegenwart.<sup>88</sup> In Zyklen wie „Oden nach der Natur“ oder „Et in Arcadia ego“ bezieht sie sich ausdrücklich auf die westlichen Traditionen der Naturdarstellung.<sup>89</sup> Formal geben viele ihrer Gedichte vor, Fragmente zu sein, indem sie mitten in einem Satz beginnen und ebenso enden. Wie einige ihrer Mitstreiterinnen ist auch Marion Poschmann in der Lage, eine ironische Distanz zur Tradition der Naturlyrik und sogar zu ihren eigenen früheren Büchern einzunehmen. In dem Gedicht „Wahl des Waldes“ etwa, publiziert in dem Band „Geistersehen“ von 2010, gibt die Sprecherin (dreister noch als in Rilkes „Herbsttag“) Gott Anweisungen, die Schafe loszuwerden – also gerade diejenige tierische Rasse, deren „Grund“ Poschmann im Titel ihres Gedichtbandes von 2004 gesucht hatte:

<sup>85</sup> Zu den ersten Gedichtbänden der Autorin vgl. Hartung (2002); ders. (2014: 244-247); Jackson (o.J., 3); Braun (2006: 46f.); Törne (2013).

<sup>86</sup> Scheuermann (2014: 7). In dem folgenden Zyklus, „Zweite Schöpfung“, kommt tatsächlich eine Reihe ausgestorbener Lebewesen wie der „Dodo“ und der „Säbelzahn tiger“ zur Sprache (vgl. dies., 9-26).

<sup>87</sup> Scheuermann (2014: 49).

<sup>88</sup> Vgl. Braun (2006: 42); Draesner (2006: 73-75); Falkner (2009: 41f.); Hartung (2014: 242-244).

<sup>89</sup> Poschmann (2004: 5-26).

– verschon uns, Gott, mit Schafen!  
 mein Haar hat über Nacht die Farben abgetan,  
 bei jedem Seitenblick sieht mich die Weite an,  
 als hätte ich zu tief in diesem Wald geschlafen.<sup>90</sup>

### 7. Über Naturlyrik schreiben: Die Auslagerung der lehrhaften Komponente

Die neuzeitlichen Traditionen der Naturgestaltung sind, wie sich als Zwischenergebnis festhalten lässt, in der aktuellen deutschsprachigen Naturlyrik noch immer wirksam, so etwa das *arkadische* Modell, das den Menschen gut aufgehoben weiß in der wohleingerichteten Natur, die *aufklärerische* Vorstellung, dass Gott die Natur in jedem Detail sinnvoll und für den guten Menschen nützlich gestaltet hat, oder das *romantische* Bild einer undurchdringlichen Natur, die dennoch ein permanentes Objekt der ‚Sehnsucht‘ ist. Die Naturgedichte des frühen 21. Jahrhunderts beziehen sich auf diese Modelle ebenso wie auf deren Zerstörung und Dekonstruktion in der modernen Literatur und Kunst des 20. Jahrhunderts. Die überzeugendsten Naturdichter der Gegenwart – und die meisten von ihnen sind Dichterinnen – spielen zugleich virtuos und ironisch mit diesen Traditionen.

Bei diesen virtuos-ironischen Spielen kann allerdings kaum davon die Rede sein, dass das aufklärerische Genre der Lehrdichtung wiederbelebt würde – dazu fehlen heute nach fast dreihundert Jahren nahezu alle epistemologischen Grundlagen. Nur noch in ironischer Brechung wie bei Rühmkorf, Rinck, Bossong, Scheuermann oder Poschmann (ähnlich auch bei Thomas Kling) oder gar als durch und durch pessimistische Kontrafaktur wie bei Gsella hat sich das optimistische Weltbild der Frühaufklärer in die Gegenwart gerettet. Dennoch sucht die Gegenwartsliryk in der Natur und dem Wissen von der Natur immer neue Reibungs- und Anknüpfungspunkte, programmatisch etwa in Steffen Popp (2017 für den Preis der Leipziger Buchmesse nominiertem) Band „118“, der nach der aktuell bekannten Zahl der chemischen Elemente benannt ist.<sup>91</sup> Solche gelehrte Referenzen fordern ebensolche Noten des Autors, in welche die Wissensvermittlung aus den Gedichten ausgelagert wird, so auch zu diesem Titel, den der Autor folgendermaßen erläutert:

<sup>90</sup> Poschmann (2010: 115). – Schon in ihrem zuerst 2006 erschienenen Essay „Energie der Störung. Bemerkungen zu Naturbildern und Poesie“ dekonstruiert Poschmann mit Erwin Panofsky (siehe oben, Anm. 7) den Arkadien-Mythos ebenso wie das Verständnis von Schafen als „Tiere[n] von außerordentlicher Harmlosigkeit“: „Sie ernähren sich vegetarisch, sie sehen aus wie Schönwetterwolken, und sie reimen sich auf ‚Schlaf‘ und auf ‚brav‘, was ihnen in der deutschen Lyrik über Jahrhunderte einen festen Platz in der Idylle und im Wiegenlied sicherte. Dabei haben Schafe, wie alles auf der Welt, ihre Schattenseite.“ (Poschmann 2016b: 11-18, hier: 12).

<sup>91</sup> Popp (2017).

Als Extremgeschöpfe der symbolischen Sprache diesem System gleichsam gegenüber definieren die Gedichte dieses Buches ihre eigenen Elemente – eine Folge (Feld und Wolke) elementarer Bezugsgrößen ihres Autors.<sup>92</sup>

Auch diese *Auslagerung gelehrten Wissens in Fuß- oder Endnoten von Gedichten* steht in aufklärerischer Tradition; extensiv verwendet wird sie etwa von Haller, der uns zu einer Stelle seiner „Alpen“ versichert: „Diese ganze Beschreibung ist nach dem Leben gemalt.“<sup>93</sup> In der Gegenwartslyrik erlebt diese Praxis eine neue Hochkonjunktur. Sie findet sich außer bei Popp<sup>94</sup> etwa bei Marcel Beyer, Nora Bossong, Nico Bleutge, Sylvia Geist, Norbert Hummelt, Anja Kampmann, Nadja Küchenmeister, Thomas Kunst, Marion Poschmann, Ulrike Almut Sandig und Jan Wagner – also bei fast allen bislang genannten Lyrikerinnen und Lyrikern der Gegenwart und bei noch einigen anderen mehr. Mir scheint das eine im literarhistorischen Vergleich auffällige Häufung zu sein. Die Naturlyrikerinnen und -lyriker der Gegenwart stellen damit ihre (von den meisten unter ihnen durchlaufene) akademische Ausbildung aus und beanspruchen zugleich für ihre Gedichte eine Referenz auf Prätexte oder auf außerliterarische Realia, insbesondere auf reale geographische Orte und historische Ereignisse. Vermutlich würde aber niemand von ihnen so weit gehen, zu behaupten, in diesen durch Noten an die außerliterarische Realität angebotenen Gedichten werde zugleich die ‚poetische Wahrheit‘ über diese Realia zur Sprache gebracht (wie es offenbar für einen Autor wie Haller noch gilt). Immerhin lässt sich einer Anmerkung wie der oben zitierten von Popp entnehmen, dass ein Lyriker hier doch seine *subjektive Wahrheit* expliziert, sollen doch die Gedichte seines Buches „ihre eigenen Elemente“ definieren und damit auch die „elementare[n] Bezugsgrößen ihres Autors“ verständlich machen.<sup>95</sup>

Als Steigerung der Auslagerung gelehrten Wissens aus der Naturlyrik in die diese erläuternden Noten kann das Phänomen angesehen werden, dass Lyrikerinnen und Lyriker heute über Natur und Naturdichtung gern ganz außerhalb ihrer Gedichte sprechen, nämlich in *Interpretationen von Naturgedichten anderer* sowie in *Essays und Reden über Natur und Naturlyrik*. Diese Schreib- und Publikationspraxis hängt natürlich literatursoziologisch eng mit dem Umstand zusammen, dass Lyrikerinnen und Lyriker nun wirklich nicht von den Erlösen ihrer Buchverkäufe leben können, sondern auf Einkünfte anderer Art angewiesen sind.<sup>96</sup> Preisverleihungen, Poetikvorlesungen und Aufenthalte als Writers in

---

<sup>92</sup> Popp (2017: 138).

<sup>93</sup> Haller (1965: 7, Anm. zu V. 110).

<sup>94</sup> Es ist daher sicher auch kein Zufall, dass Pops Debütband den Titel „Wie Alpen“ trägt (Popp 2004).

<sup>95</sup> Eine systematische Untersuchung der Anmerkungen zu Gedichtbänden der Gegenwart steht noch aus und kann hier aus Platzgründen nicht geleistet werden.

<sup>96</sup> Viele der Texte von Lyrikerinnen und Lyrikern über Lyrik finden sich allerdings auch in kostenfrei zugänglichen Internetforen wie „lyrikkritik.de“.

Residence drängen Lyrik-Schreibenden die nicht-lyrische Rede über Lyrik auf. Dennoch fällt auch auf diesem Gebiet die außerordentliche Dichte von Essays und Buchpublikationen zum Thema „Poesie und Natur“ oder „Natur und Poesie“ aus den letzten Jahren auf. Die Prosaautorin Brigitte Kronauer hat unter diesen beiden Titeln 2015 sogar ein zweibändiges Essaywerk im Schuber vorgelegt.<sup>97</sup> Im selben Jahr publiziert Silke Scheuermann einen Band „Lyrische Momente“ unter dem Titel „Und ich fragte den Vogel“.<sup>98</sup> Marion Poschmann veröffentlicht 2016 den Essayband „Mondbetrachtung in mondloser Nacht“.<sup>99</sup> Wenigstens zu großen Teilen sind die Stücke ‚Beiläufiger Prosa‘, die Jan Wagner in seinen beiden Bänden „Die Sandale des Propheten“ (2011) und „Der verschlossene Raum“ (2017) versammelt hat, dem Verhältnis von Natur und Lyrik gewidmet<sup>100</sup>; ich erwähne insbesondere die Rede „Avernische Vögel. Über Fakten und Poesie“ von 2006, zu finden im ersten Band.<sup>101</sup> Schließlich sei darauf verwiesen, dass die Prosaautorin und Buchgestalterin Judith Schalansky im Verlag Matthes & Seitz eine Reihe mit dem Titel „Naturkunden“ begründet hat, in der auch ein weitgehend vergessener Naturbeschreiber des mittleren 20. Jahrhunderts wie Wilhelm Lehmann wieder einen publizistischen Ort gefunden hat.<sup>102</sup>

Diese verschiedenen Formen der Auslagerung der lehrhaften Komponente in die Noten zum Text sowie in die von diesem abgelöste essayistische und kommentierende Prosa geben der Naturlyrik der Gegenwart selbst – so meine These – neue Freiheiten und Ausdrucksmöglichkeiten, wie sie insbesondere in der von Autorinnen verfassten Lyrik erprobt und genutzt werden. Damit ergibt sich etwa die Möglichkeit, die verbliebenen Relikte aufklärerischer Lehrdichtung erneut mit Elementen des Arkadischen, mit romantischer Subjektivität, mit den Natur-Kunst-Welten des Fin de siècle oder mit modernen Bildern einer zerstörten oder ganz verlorenen Natur zu kombinieren.

#### 8. „Geliehene Landschaften“: Naturlyrik goes East

Abschließend möchte ich auf eine weitere Beobachtung an der deutschsprachigen Naturlyrik der Gegenwart hinweisen, die bislang noch nicht zur Sprache kam und die im interkulturellen Kontext von besonderem Interesse ist: Diese Lyrik handelt in vielen Fällen nicht von ‚heimatlichen‘, sondern von fremden, häufig sehr weit entfernten Landschaften. Natürlich reichen auch die Vorläufer solcher Reiselyrik weit zurück, mindestens bis zu den Moskau-Gedichten des

---

<sup>97</sup> Kronauer (2015).

<sup>98</sup> Scheuermann (2015).

<sup>99</sup> Poschmann (2016b).

<sup>100</sup> Wagner (2011); ders. (2017).

<sup>101</sup> Wagner (2011: 37-55).

<sup>102</sup> Lehmann (2017).

weitgereisten Paul Fleming oder den großen Hymnen Friedrich Hölderlins über ein imaginäres Griechenland („Patmos“) und ein reales Frankreich („Andenken“).<sup>103</sup> Aber in der Gegenwartslyrik fällt doch die forciert globale Perspektive ins Auge, die nur wenige Vorläufer, etwa im frühen 20. Jahrhundert in der Ostasien-Dichtung Max Dauthendey's, hat. Auch hierbei spielen sicherlich literatursoziologische Faktoren wie die Einladungspolitik der Goethe-Institute und die internationalen Literaturfestivals eine wichtige Rolle. Die Bedeutung und auch die Wirkungskraft solcher lyrischen Reiseführer und Weltbücher werden dadurch nicht relativiert.

So nimmt uns der Berliner Lyriker Michael Speier 2007 auf „welt / raum / reisen“ mit, die ihn etwa in verschiedene Gegenden Mittel- und Südamerikas geführt haben.<sup>104</sup> Jan Wagner unterteilt seinen Gedichtband „Australien“ von 2010 geradezu in die Weltgegenden „Süden“, „Westen“, „Osten“, „Norden“ und „Australien“.<sup>105</sup>

Marion Poschmann schließlich führt uns in ihrem 2016 erschienenen Gedichtband mit dem schönen Titel „Geliebene Landschaften“ in verschiedene nahe und ferne Parks und Gärten, die unter diesem neuen Blickwinkel allesamt unvertraut anmuten: in den „Bernsteinpark Kaliningrad“ und den „Sibeliuspark“ in Helsinki etwa, aber auch in den „Kindergarten Lichtenberg“, über den sie „ein Lehrgedicht“ verfasst, dann in den „Coney Island Lunapark“, das „Regional Evacuation Site“ in Kyoto, den „Park des verlorenen Mondscheins“ in Matsushima und den „Literatengarten bei Shanghai“.<sup>106</sup> Auffällig ist, dass gleich drei der ‚geliebten Landschaften‘ in Asien gelegen sind, davon zwei in Japan. Matsushima gilt, wie uns die Dichterin in ihren „Anmerkungen“ aufklärt, als „eine der klassischen ‚drei schönsten Landschaften Japans‘“.<sup>107</sup> Dorthin, „in den wilden Norden“, begibt sich Matsuo Bashō (1644-1694), „der große Erneuerer des japanischen Haiku“, auf den Spuren seiner verehrten Vorgänger.<sup>108</sup> Und dorthin folgt ihm der Protagonist von Poschmanns 2017, also ein Jahr nach dem Gedichtband, erschienenem Roman „Die Kieferninseln“. Das Buch kann als Haiku-Roman gelesen werden; ein wesentlicher Handlungszug ist die narrative Produktion der japanischen Naturgedichte, die aufgrund ihrer kurzen und prägnanten Form und Bildlichkeit in der europäischen Lyrik des 20. Jahrhunderts vielfach nachgeahmt wurden.<sup>109</sup> Der aus einer vermeintlichen Ehekrise allein nach Japan geflohene junge deutsche Kulturwissenschaftler nutzt die Reisebeschreibung und die Haikus von Bashō zur Orientierung in dem ihm ganz frem-

<sup>103</sup> Vgl. dazu Burdorf (2013).

<sup>104</sup> Speier (2007).

<sup>105</sup> Wagner (2010).

<sup>106</sup> Poschmann (2016a: 7-17, 93-103, 19-29, 31-41, 55-65, 67-80, 81-91).

<sup>107</sup> Dies., 118.

<sup>108</sup> Ebd.

<sup>109</sup> Vgl. Witting (2000); May (2007).

den Land, bis er sich am Ziel seiner Reise schließlich in der Lage sieht, selbst einigermaßen virtuose deutsche Haiku-Nachbildungen zu schaffen:

Fern von zu Hause  
Kiefern, so alt wie der Fels –  
ziehende Wolken.<sup>110</sup>

Poschmanns Japan-Projekt ist gattungsübergreifend angelegt: Die neun Gedichte des „Matsushima“-Zyklus in den „Geliehene[n] Landschaften“ markieren Momentaufnahmen der Japanreise, die im folgenden Roman narrativ ausgeführt werden. Mindestens in der fiktionalen Welt führt die Reise wieder zu Gedichten zurück, nämlich zu den Haikus, die dem Protagonisten als Autor zugeschrieben werden. Dass diese im Roman zu findenden Haikus die deutschsprachigen Adaptionen dieser Form erneuerten und entscheidend bereicherten, kann sicherlich nicht behauptet werden. Doch ein solcher Anspruch wird von der Autorin auch nicht erhoben.

Zum Glück versucht sich Poschmann in ihren eigenen Lyrikbänden nicht in Haikus.<sup>111</sup> Aber mit großer Prägnanz gelingt es ihr zuweilen, die Gleichzeitigkeit von Konstruiertheit und Evidenz in modernen Naturgedichten<sup>112</sup> zu formulieren, so in dem Gedicht „Gartenplan“, das die „Shanghai“-Abteilung der „Geliehene[n] Landschaften“ einleitet:

Aus einer geschützten Ecke heraus  
läßt du den Raum entstehen.  
Frag jetzt nicht, wo die Ecke herkommt,  
sie war bereits da.<sup>113</sup>

---

<sup>110</sup> Poschmann (2017: 159). Im Original kursiv. Übrigens sind Vers 1 und 3 zugleich Adoneen.

<sup>111</sup> Diesen Fehler macht dagegen Durs Grünbein in seinen präziösen „Reisetagebücher[n] in Haikus“, die er als „Reisenotizen in Stenogrammform“ und „günstigste Alternative zum Polaroid“ versteht und nur auf energisches Drängen seiner japanischen Gastgeber zur Veröffentlichung gebracht habe (Grünbein 2008: 107). Warum für solche Tagebuchaufzeichnungen nun ausgerechnet das Haiku besonders geeignet sei, kann Grünbein allerdings nicht plausibel machen. Folgte man diesem Modell, müsste man in Italien möglichst in Terzinen schreiben und im Iran in Ghaselen. Eher schlichte Gebilde, wie sie bei Poschmann ironisch gebrochen als Produkte ihres Romanhelden präsentiert werden, erscheinen bei Grünbein nun als Teil seines lyrischen Gesamtwerks: „Das Ich aufgelöst, / Indifferent die Natur: / Willkommen, Haiku. // 29. Mai 2003 / Tokyo / Im Halbschlaf“ (Grünbein 2008: 63). Übrigens finden sich bei Grünbein in diesem Band direkt unter den Zeit- und Ortsangaben der Gedichte in vielen Fällen erläuternde Anmerkungen.

<sup>112</sup> Ähnlich formuliert es Poschmann auch in ihrem Essay zur Naturlyrik von 2006: „In meinem Lyrikband ‚Grund zu Schafen‘ kommen Birken, Tannen, Wiesen, Enten, Schafe vor, Versatzstücke klassischer Naturgedichte. [...] Der Natureindruck in den Texten ist [...] weniger der konkreten Anschauung als vielmehr der Beschwörung geschuldet, der Konstruktion und dem Herbeizitieren, dem Versuch, etwas Abwesendes in die Gegenwart zu holen.“ (Poschmann 2016b: 11-18, hier: 14).

<sup>113</sup> Poschmann (2016a: 83).

## Literatur

- Albertsen, L. L. (1967): Das Lehrgedicht. Eine Geschichte der antikisierenden Sachepik in der neueren deutschen Literatur mit einem unbekanntem Gedicht Albrecht von Hallers. Aarhus.
- Albertsen, L. L. (1996): Lehrdichtung. In: Das Fischer Lexikon. Literatur. Herausgegeben von U. Ricklefs. Bd. 2. Frankfurt a.M. 937-960.
- Andres, J. (2014): Kontrafaktur. Zu Lutz Seilers Gedicht ‚das neue reich‘. In: George-Jahrbuch 10 (2014/2015). 131-141.
- Bachmann, I. (1978): Werke. Herausgegeben von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. Bd. 1: Gedichte. Hörspiele. Libretti. Übersetzungen. München / Zürich.
- Bachmann, I. (1991): Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews. Herausgegeben von Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. Neuausgabe. München / Zürich.
- Baioni, G. (1980): Naturdichtung. In: Glaser, H. A. (Hg.): Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Bd. 4: Zwischen Absolutismus und Aufklärung: Rationalismus, Empfindsamkeit, Sturm und Drang. 1740-1786. Herausgegeben von R. R. Wuthenow. Reinbek bei Hamburg. 234-253.
- Bätschmann, O. (1989): Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750-1920. Köln.
- Benn, G. (1952): Frühe Lyrik und Dramen. Wiesbaden.
- Blumenberg, H. (1983): Die Lesbarkeit der Welt. 2., durchgesehene Aufl. Frankfurt a.M.
- Böckmann, P. (1968): Anfänge der Naturlyrik bei Brockes, Haller und Günther. In: Grimm, R. / Wiedemann, C. (Hg.): Literatur und Geistesgeschichte. Festgabe für Heinz Otto Burger. Berlin. 110-126.
- Bormann, A. von (1968): Natura loquitur. Naturpoesie und emblematische Formel bei Joseph von Eichendorff. Tübingen.
- Bormann, A. von (1983): Lyrik. In: Glaser, H. A. (Hg.). Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Bd. 9: Weimarer Republik – Drittes Reich: Avantgardismus, Parteilichkeit, Exil. 1918-1945. Herausgegeben von Alexander von Bormann und Horst Albert Glaser. Reinbek bei Hamburg. 235-254.
- Böschenstein-Schäfer, R. (1977): Idylle [1967]. 2., durchges. u. erg. Aufl. Stuttgart.
- Böschenstein, R. (1996): Idylle. In: Das Fischer Lexikon. Literatur. Herausgegeben von Ulfert Ricklefs. Bd. 2. Frankfurt a.M. 777-793.
- Bossong, N. (2011): Sommer vor den Mauern. Gedichte. München.
- Bossong, N. (2014): Reglose Jagd. Gedichte. [Erstausgabe: 2007.] Springe.
- Brandmeyer, R. (2007): Naturlyrik. In: Burdorf, D. / Fasbender, C. / Moennighoff, B. (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. 3. völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart / Weimar. 535f.
- Braun, M. (2006): Die vernetzte Zunge des Propheten. Eine kleine Strömungslehre zur Lyrik des 21. Jahrhunderts. In: Text + Kritik 171: Junge Lyrik. 37-51.
- Braungart, G. (2004): Naturlyrik. In: Wild, I. / Wild, R., Mitarbeit: Kittstein, U. (Hg.): Mörike-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart. 74-77.
- Braungart, G. (2011): Naturlyrik. In: Lamping, D. (Hg.): Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte. Stuttgart / Weimar. 132-139.
- Braungart, W. (2018): „komm in den totgesagten park und schau“. In: George, S.: Dies ist ein lied für dich allein. Vierzig Gedichte ausgewählt und gedeutet von Wolfgang Braungart und Ute Oelmann. Mainz. 49-53.

- Brecht, B. (1973): Arbeitsjournal. Bd. 2: 1942 bis 1955. Herausgegeben von W. Hecht. Frankfurt a.M.
- Brecht, B. (1988): Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Herausgegeben von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. Bd. 11: Gedichte 1. Sammlungen 1918-1938 / Bd. 12. Gedichte 2. Sammlungen 1938-1956. Frankfurt / Berlin / Weimar.
- Breuer, U. (2005): „Farbe im Reflex“. Natur/Lyrik im 19. Jahrhundert. In: Martus, S. / Scherer, S. / Stockinger, C. (Hg.): Lyrik im 19. Jahrhundert. Gattungspoetik als Reflexionsmedium der Kultur. Bern u.a. 140-164.
- Brockes, B. H. (1999): Irdisches Vergnügen in Gott. Naturlyrik und Lehrdichtung. Herausgegeben von H.-G. Kemper. Stuttgart.
- Burdorf, D. (2013): Hölderlins lyrische Kulturräume. In: Detering, H. / Trilcke, P. (Hg.): Geschichtsliteratur. Ein Kompendium. Göttingen. 613-645.
- Burdorf, D. (2019): Die Schönheit und der Tod. *Amaryllis Belladonna L.* In: Ammon, F. v. / Zymner, R. (Hg.): Gedichte von Thomas Kling. Interpretationen. Münster. 269-286.
- Buttlar, A. von (1980): Der Landschaftsgarten. Mit 128 Abbildungen, davon 22 in Farbe. München.
- Deleuze, G. / Guattari, F. (1977): Rhizom [französisch Paris 1976]. Berlin.
- Draesner, U. (2006): Gespräch um Zuneigung. In: Text + Kritik 171: Junge Lyrik. 68-79.
- Eberle, M. / Buttlar, A. von (1985): Landschaften und Landschaftsgarten. In: Deutsches Institut für Fernstudien an der Universität Tübingen: Funkkolleg Kunst, Studienbegleitbrief 7, Weinheim / Basel. 11-50.
- Eichendorff, J. von (1987): Werke in 6 Bänden. Herausgegeben von Wolfgang Frühwald, Brigitte Schillbach, Hartwig Schultz. Bd. 1: Gedichte. Versepen. Herausgegeben von Hartwig Schultz. Frankfurt a.M.
- Falkner, G. (2009): Bemerkungen zum Gedicht von Rinck, Stolterfoht, Poschmann, Lehnert. In: PARK. Zeitschrift für neue Literatur. Herausgegeben von M. Speier. 30 (63). 38-44.
- Garber, K. (1974): Der locus amoenus und der locus terribilis. Bild und Funktion der Natur in der deutschen Schäfer- und Landlebendichtung des 17. Jahrhunderts. Köln.
- Geiger, T. (Hg.) (2009): Laute Verse. Gedichte aus der Gegenwart. München.
- Geisenhanslüke, A. (2004): ‚Mensch ohne Großhirn.‘ Durs Grünbein und das Ende der Utopien? In: Burdorf, D. (Hg.): Die eigene und die fremde Kultur. Exotismus und Tradition bei Durs Grünbein und Raoul Schrott. Iserlohn. 63-78.
- George, S. (1976): Werke. Ausgabe in 2 Bänden. Bd. 1. Düsseldorf / München.
- Grimm, E. (2000): Lesarten der zweiten Natur. Landschaften als Sprachräume in der Lyrik Thomas Klings. In: Text + Kritik 147: Thomas Kling. 59-69.
- Grimm, G. E. (1984): Erfahrung, Deutung und Darstellung der Natur in der Lyrik. In: Wessels, H.-F. (Hg.): Aufklärung. Ein literaturwissenschaftliches Studienbuch. Königstein/Ts. 1984. 206-244.
- Grimm, G. E. (Hg.) (1995): Deutsche Naturlyrik. Vom Barock bis zur Gegenwart. Stuttgart.
- Grothues, S. (2008): Granatapfel. In: Metzler Lexikon literarischer Symbole. Herausgegeben von G. Butzer, J. Jacob. Stuttgart / Weimar. 135-137.
- Grünbein, D. (2006): Gedichte. Bücher I–III. Frankfurt a.M.
- Grünbein, D. (2008): Lob des Taifuns. Reisetagebücher in Haikus. Mit Übertragungen ins Japanische und einem Nachwort von Yûji Nawata. Frankfurt a.M. / Leipzig.

- Grünbein, D. (2010): *Aroma. Ein römisches Zeichenbuch*. Berlin.
- Gsella, T. (2016): *Saukopf Natur. Was mal gesagt werden muss. Gedichte. Mit Bildern von Rudi Hurzlmeier*. München.
- Haller, A. von (1965): *Die Alpen und andere Gedichte*. Herausgegeben von A. Elschenbroich. Stuttgart.
- Häntzschel, G. (2000a): *Idylle*. In: Fricke, H. / Braungart, G. / Grubmüller, K. / Müller, J.-D. / Vollhardt, F. / Weimar, K. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. Bd. II. Berlin / New York. 122-125.
- Häntzschel, G. (2000b): *Naturlyrik*. In: Fricke, H. / Braungart, G. / Grubmüller, K. / Müller, J.-D. / Vollhardt, F. / Weimar, K. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. Bd. II. Berlin / New York. 691-693.
- Hartung, H. (2002): *Undines neue Kleider. Auf Möwenschwingen: Silke Scheuermanns Gedichte*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 11.3.2002.  
(= <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/rezension-belletristik-undines-neue-kleider-152333.html#void> [2.8.2018]).
- Hartung, H. (2014): *Die Launen der Poesie. Deutsche und internationale Lyrik seit 1980*. Herausgegeben von H. Detering. Göttingen.
- Haupt, J. (1983): *Natur und Lyrik. Naturbeziehungen im 20. Jahrhundert*. Stuttgart.
- Heukenkamp, U. (1982): *Die Sprache der schönen Natur. Studien zur Naturlyrik*. Berlin / Weimar.
- Heukenkamp, U. (1999): *Zauberspruch und Sprachkritik. Naturgedicht und Moderne*. In: *Text + Kritik. Sonderband XI (1999)*. Herausgegeben von H. L. Arnold. München. 175-200.
- Heukenkamp, U. (Hg.) (2003): *Der magische Weg. Deutsche Naturlyrik des 20. Jahrhunderts*. Leipzig.
- Höper, C. (1999) in Zusammenarbeit mit Stoschek, J. / Heinlein, S.: *Giovanni Battista Piranesi. Die poetische Wahrheit*. Ausstellungskatalog Staatsgalerie Stuttgart. Graphische Sammlung. Ostfildern-Ruit.
- Hummelt, N. (2011): *Pans Stunde. Gedichte*. München.
- Hummelt, N. (2016): *Fegefeuer. Gedichte*. München.
- Immer, N. (2017): *Mnemopoetik. Erinnerung und Gedächtnis in der deutschsprachigen Lyrik des 19. Jahrhunderts*. Habilitationsschrift (Manuskript). Universität Trier.
- Jackson, H. (o.J.): *Tendenzen zeitgenössischer deutschsprachiger Lyrik [ca. 2006]*.  
<http://www.lyrikkritik.de/tendenzen.htm> [2.8.2018].
- Jäger, H.-W. (1980): *Lehrdichtung*. In: *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Herausgegeben von R. Grimminger. Bd. 3. Teilbd. 2: *Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution. 1680-1789. Sozialer Wandel und literarische Gattungen*. München. 500-544.
- Jordan, L. (1997): *Lyrik*. In: Glaser, H. A. (Hg.): *Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995. Eine Sozialgeschichte*. Bern / Stuttgart / Wien. 557-585.
- Kampmann, A. (2016): *Proben von Stein und Licht. Gedichte*. München.
- Ketelsen, U.-K. (1974): *Die Naturpoesie der norddeutschen Frühaufklärung. Poesie als Sprache der Versöhnung: alter Universalismus und neues Weltbild*. Stuttgart.

- Kienlechner, T. (1994): Wörter und Worte. In: du. Die Zeitschrift der Kultur 9: Ingeborg Bachmann. Das Lächeln der Sphinx. 64f.
- Killy, W. (1972): Elemente der Lyrik. München.
- Kittstein, U. (2009): Deutsche Naturlyrik. Ihre Geschichte in Einzelanalysen. Darmstadt.
- Kittstein, U. (2012): Das lyrische Werk Bertolt Brechts. Stuttgart / Weimar.
- Korte, H. (1995): Lyrik am Ende der Weimarer Republik. In: Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Begründet durch R. Grimminger. Bd. 8: Literatur der Weimarer Republik. 1918-1933. Herausgegeben von B. Weyergraf. München. 601-635.
- Korte, H. (2004a): Deutschsprachige Lyrik seit 1945. 2., völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart / Weimar.
- Korte, H. (2004b): Zurückgekehrt in den Raum der Gedichte. Deutschsprachige Lyrik der 1990er Jahre. Mit einer Auswahlbibliographie. Münster.
- Kronauer, B. (2015): Natur und Poesie. Poesie und Natur. 2 Bde. Stuttgart.
- Küchenmeister, N. (2014): Unter dem Wacholder. Gedichte. Frankfurt a.M.
- Kuhlmann, H. (2018): Die Idylle in der Lyrik der Gegenwart. Nora Bossongs *Sommer vor den Mauern*. In: Gerstner, J. / Riedel, C. (Hg.): *Idyllen in Literatur und Medien der Gegenwart*. Bielefeld. 63.80.
- Kühlmann, W. (2000): Lehrdichtung. In: Fricke, H. / Braungart, G. / Grubmüller, K. / Müller, J.-D. / Vollhardt, F. / Weimar, K. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Bd. II. Berlin / New York. 393-397.
- Kühlmann, W. (2016): Wissen als Poesie. Ein Grundriss zu Formen und Funktionen der frühneuzeitlichen Lehrdichtung im deutschen Kulturraum des 16. und 17. Jahrhunderts. Berlin / Boston.
- Leeder, K. (2013): Durs Grünbein and the Poetry of Science. In: Eskin, M. / Leeder, K. / Young, C. (Hg.): *Durs Grünbein. A Companion*. Berlin / Boston 2013. 67-93.
- Lehmann, W. (2017): *Bukolisches Tagebuch*. Herausgegeben von J. Schalansky. Berlin.
- Lehnert, C. (2004): *Ich werde sehen, schweigen und hören*. Gedichte. Frankfurt a.M.
- Marsch, E. (Hg.) (1980): *Moderne deutsche Naturlyrik*. Stuttgart.
- Matt, P. von (1980): *Naturlyrik*. In: *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte*. Herausgegeben von H. A. Glaser. Bd. 6: *Vormärz: Biedermeier, Junges Deutschland, Demokraten*. 1815-1848. Herausgegeben von B. Witte. Reinbek bei Hamburg. 205-218.
- Mattenklotz, G. (1985): *Bilderdienst. Ästhetische Opposition bei Beardsley und George*. 2., ergänzte Ausg. Frankfurt a.M.
- May, E. (2007): *Haiku*. In: Burdorf, D. / Fasbender, C. / Moennighoff, B. (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. 3. völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart / Weimar. 300f.
- McVeigh, J. (2016): *Ingeborg Bachmanns Wien. 1946-1953*. Berlin.
- Müller, A. (1971): *Arkadisch, Arkadien*. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Herausgegeben von J. Ritter. Bd. 1. Basel. Sp. 518-520.
- Ohde, H. (1986): *Die Magie des Heilen. Naturlyrik nach 1945*. In: *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Herausgegeben von R. Grimminger. Bd. 10: *Literatur in der Bundesrepublik Deutschland bis 1967*. Herausgegeben von L. Fischer. München. 349-367.

- Panofsky, E. (1978): *Et in Arcadia ego*. Poussin und die Tradition des Elegischen. In: Ders.: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst (Meaning in the Visual Arts)*. [Engl. 1957.] Köln. 351-377.
- Peters, G. (1996): *Blumenblitze*. Lektüre und Konstruktion der Natur in der Physikotheologischen Ästhetik von Brockes zu Goethe. In: Zimmermann, J. in Verb. mit Saenger, U. / Darsow, G.-L. (Hg.): *Ästhetik und Naturerfahrung*. Stuttgart-Bad Cannstatt. 195-222.
- Popp, S. (2004a): *Wie Alpen*. Gedichte. Mit einem Nachwort von Anders Winterer. Idstein.
- Popp, S. (2004b): 118. Gedichte. Berlin.
- Poschmann, M. (2004): *Grund zu Schafen*. Gedichte. Frankfurt a.M.
- Poschmann, M. (2010): *Geistersehen*. Gedichte. Berlin.
- Poschmann, M. (2016a): *Geliehene Landschaften*. Gedichte. Berlin.
- Poschmann, M. (2016b): *Mondbetrachtung in mondloser Nacht*. Über Dichtung. Berlin.
- Poschmann, M. (2017): *Die Kieferninseln*. Roman. Berlin.
- Richter, K. (1972): *Literatur und Naturwissenschaft*. Eine Studie zur Lyrik der Aufklärung. München.
- Riedel, W. (1996): *Natur/Landschaft*. In: *Das Fischer Lexikon*. Literatur. Herausgegeben von U. Ricklefs. Bd. 3. Frankfurt a.M. 1417-1433.
- Riedel, W. (2000): *Natur*. In: *Sachlexikon Literatur* [zuerst 1992/93]. Herausgegeben von V. Meid. München. 630-632.
- Riha, K. (1971): *Das Naturgedicht als Stereotyp der deutschen Nachkriegslyrik*. In: Koebner, T. (Hg.): *Tendenzen der deutschen Literatur seit 1945*. Stuttgart. 157-178.
- Rilke, R. M. (1996): *Werke*. Kommentierte Ausgabe in 4 Bänden. Herausgegeben von M. Engel, U. Fülleborn. Bd. 1: *Gedichte 1895 bis 1910*. Herausgegeben von M. Engel, U. Fülleborn, H. Nalewski, A. Stahl. Frankfurt a.M. / Leipzig.
- Rinck, M. (2013): *Verzückte Distanzen*. Gedichte. [Erstausgabe: 2004.] Springe.
- Romano, G. (1989): *Landschaft und Landleben in der italienischen Malerei*. [Ital. 1978.] Berlin.
- Rösch, G. M. (2008): *Rabe*. In: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Herausgegeben von G. Butzer, J. Jacob. Stuttgart / Weimar. 287f.
- Rühmkorf, P. (1995): *TABU I*. Tagebücher 1989-1991. Reinbek bei Hamburg.
- Rühmkorf, P. (2000): *Werke 1: Gedichte*. Herausgegeben von B. Rauschenbach. Reinbek bei Hamburg.
- Schäfer, H.-D. (2009): *Das gespaltene Bewußtsein*. Vom Dritten Reich bis zu den langen Fünfziger Jahren. Erweiterte Neuauflage. Göttingen.
- Scheuermann, S. (2013): *Der Tag an dem die Möwen zweistimmig sangen*. Der zärtlichste Punkt im All. Gedichte 2001-2008. Mit einem Nachwort von Dorothea von Törne. Frankfurt a.M.
- Scheuermann, S. (2014): *Skizze vom Gras*. Gedichte. Frankfurt a.M.
- Scheuermann, S. (2015): *Und ich fragte den Vogel*. Lyrische Momente. Mit einem Nachwort von Hubert Spiegel. Frankfurt a.M.
- Schierbaum, M. / Kramer, S. (Hg.) (2015): *Neue Naturverhältnisse in der Gegenwartsliteratur?* Berlin.
- Schilling, D. (1994): *Projektionen von Geschichte*. Naturlyrik nach 1945. In: Althaus, T. / Matuschek, S. (Hg.): *Interpretationen zur neueren deutschen Literaturgeschichte*. Hamburg. 207-233.

- Schneider, H. J. (1980): Naturerfahrung und Idylle in der deutschen Aufklärung, In: Pütz, P. (Hg.): Erforschung der deutschen Aufklärung. Meisenheim. 289-315.
- Schönert, J. (2000): „Am Himmel fährt ein kalt Gewölk daher!“ Zu Anspruch und Krise des Erfahrungs- und Deutungsmodells ‚Natur‘ in der deutschsprachigen Lyrik 1850-1900. In: Barkhoff, J. / Carr, G. / Paulin, R. (Hg.): Das schwierige neunzehnte Jahrhundert. Germanistische Tagung zum 65. Geburtstag von Eda Sagarra im August 1998. Mit einem Vorwort von Wolfgang Frühwald. Tübingen. 171-185.
- Segebrecht, W. (2011): Ich will nicht in Arkadien leben. Nora Bossong: „Sommer vor den Mauern“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 12.5.2011.  
(= <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/nora-bossong-sommer-vor-den-mauern-ich-will-nicht-in-arkadien-leben-1634280.html> [1.8.2018]).
- Segebrecht, W. (2015): Koronis oder: Warum die Krähen schwarze Federn haben. Nora Bossong: Leichtes Gefieder. In: Ders.: Der Blumengarten oder: Reden vom Gedicht. Würzburg. 286-288.
- Siegrist, Ch. (1974): Das Lehrgedicht der Aufklärung. Stuttgart.
- Siegrist, Ch. (1980): Lehrgedichtung. In: Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Herausgegeben von H. A. Glaser. Bd. 4: Zwischen Absolutismus und Aufklärung: Rationalismus, Empfindsamkeit, Sturm und Drang. 1740-1786. Herausgegeben von R. R. Wuthenow. Reinbek bei Hamburg. 219-233.
- Speier, M. (2007): welt / raum / reisen. Zeichnungen von Xago. Vorwort von Ulrike Draesner. Berlin.
- Storm, T. (1987): Sämtliche Werke in 4 Bänden. Herausgegeben von K. E. Laage, D. Lohmeier. Bd. 1: Gedichte. Novellen. 1848-1867. Herausgegeben von D. Lohmeier. Frankfurt a.M.
- Törne, Dorothea von: Klopffzeichen aus dem Hexenkessel. Eine Zeitreise durch Silke Scheuermanns Gedichte. In: Scheuermann, S.: Der Tag an dem die Möwen zweistimmig sangen. Der zärtlichste Punkt im All. Gedichte 2001-2008. Frankfurt a.M. 187-204).
- Urweider, R. (2018): Wildern. Gedichte. München.
- Vöhler, M. / Seidensticker, B. (2005) in Zusammenarbeit mit Emmerich, Wolfgang (Hg.): Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption. Berlin / New York.
- Wagner, J. (2010): Australien. Gedichte. Berlin.
- Wagner, J. (2011): Die Sandale des Propheten. Beiläufige Prosa. Berlin.
- Wagner, J. (2014): Regentonnenvariationen. Gedichte. Berlin.
- Wagner, J. (2017): Der verschlossene Raum. Beiläufige Prosa. Berlin.
- Wedewer, R. (1978): Landschaftsmalerei zwischen Traum und Wirklichkeit. Idylle und Konflikt. Köln.
- Witting, N. (2000): Haiku. Fricke, H. / Braungart, G. / Grubmüller, K. / Müller, J.-D. / Vollhardt, F. / Weimar, K. (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Bd. II. Berlin / New York. 3-6.
- Wittstock, U. (2013): Antike Eifersucht und das Zeitalter des Smartphones. Nora Bossongs Gedicht „Leichtes Gefieder“. Publiziert am 7. April 2013. In: Die Büchersäuer. Über Literatur und Literaten. Ein Blog von Uwe Wittstock (darin auch ein Kommentar von Wulf Segebrecht und eine Antwort auf diesen von Uwe Wittstock, beides vom 2. Mai 2013). <http://blog.uwe-wittstock.de/?p=760> [1.8.2018].
- Wolf, N. (1997): Giovanni Battista Piranesi. Der Römische Circus. Die Arena als Weltsymbol. Frankfurt a.M.





## **Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik**

Band 1 (2019): Lyrik und Erkenntnis

Herausgegeben von Ralph Müller und Friederike Reents

Gittel, Benjamin: Lehrgedicht, Gedankenlyrik, Stimmungslyrik:  
Überlegungen zur Gattungsspezifität der kognitiven Signifikanz  
von Lyrik mit Analysen zu Christoph Martin Wieland,  
Johann Wolfgang von Goethe und Kerstin Preiwuß.

In: IZfK 1 (2019). 315-341.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-d4fa-92aa

**Benjamin Gittel (Göttingen)**

### **Lehrgedicht, Gedankenlyrik, Stimmungslyrik: Überlegungen zur Gattungsspezifität der kognitiven Signifikanz von Lyrik mit Analysen zu Christoph Martin Wieland, Johann Wolfgang von Goethe und Kerstin Preiwuß**

*Didactic Poetry, Philosophical Poetry, Poetry of Moods: Considerations on the Genre Specificity of the Cognitive Significance of Poetry Illustrated by Poems by Christoph Martin Wieland, Johann Wolfgang von Goethe and Kerstin Preiwuß*

Can we learn something from poetry? Can poems convey to their readers insight, knowledge, orientation, understanding or even wisdom? The paper assumes that general answers to these questions are possible but often lacking in substance. Instead, it is worthwhile to consider (a) different types of cognitive achievements and (b) sub-genres of poetry to which specific cognitive achievements have been attributed in certain aesthetic traditions as well as in literary criticism.

For this purpose, the paper introduces a modern descriptive vocabulary for various types of cognitive significance and advocates an orientation to the concept of “knowledge” instead of more vague terms like “insight” or “understanding”. In a second step, the paper deals with three sub-genres of lyric poetry, whose cognitive value has repeatedly been claimed in aesthetic traditions as well as in literary studies: “didactic poetry”, “philosophical poetry” (Germ. „Gedankenlyrik“) and “poetry of moods”.

By means of concrete examples, the paper shows how each of the three sub-genres privileges a certain type of cognitive significance or a certain “mechanism” of knowledge communication. In a third step, the paper points out which basic features of poetry, such as fictionality, argumentativeness, and literariness, are essential and which are irrelevant to the different types of cognitive significance. Finally, the paper discusses (a) whether the three sub-genres of lyric poetry can be

defined without reference to their cognitive functions and (b) whether it would be more appropriate to postulate corresponding practices of reading lyric poetry that are linked but not restricted to these sub-genres of lyric poetry and therefore can basically be applied to every poem.

*Keywords: subgenre, cognitive value, knowledge acquisition, reading practice, function, Christoph Martin Wieland, Johann Wolfgang von Goethe, Kerstin Preiwuß*

## 1. Einleitung

Fragt man nach der spezifischen Erkenntnisleistung von Lyrik hat man bereits eine wünschenswerte Differenzierung vorgenommen, die die allgemeine Debatte um das „Wissen der Literatur“ häufig vermissen lässt: eine Differenzierung nach Gattungen. Da der Begriff Lyrik, jedenfalls wenn man ihn von normativen Kriterien freihält, jedoch ein sehr weiter Begriff ist, der, so prominente Festlegungen, „die Gattung [...], die alle Gedichte“<sup>1</sup> oder schlicht „Einzelrede in Versen“<sup>2</sup> bezeichnet, hat man es bei der Lyrik immer noch mit sehr vielen verschiedenartigen Texten zu tun. Lyrik in diesem weiten Sinn umfasst eindeutig fiktionale Texte wie z.B. Rollengedichte, aber auch nicht-fiktionale Texte wie Lehrgedichte; lyrische Texte können narrative ebenso wie argumentative Strukturen aufweisen, und onomatopoetische Lyrik besteht überwiegend aus Lauten ohne konventionell fixierte Bedeutung.

Aufgrund dieser verhältnismäßig großen Heterogenität der Texte, die unter den weiten Begriff Lyrik fallen, ist es aus meiner Sicht sinnvoll, die Frage nach der kognitiven Signifikanz lyrischer Texte noch weiter zu differenzieren: nach lyrischen Subgattungen. Die folgende Untersuchung konzentriert sich dabei auf drei relativ prominente Subgattungen, denen in bestimmten poetologischen und literaturwissenschaftlichen Traditionen vergleichsweise konkrete kognitive Leistungen zugeschrieben wurden: das Lehrgedicht, die Gedankenlyrik und die Stimmungslirik.<sup>3</sup>

Die in bestimmten poetologischen und literaturwissenschaftlichen Traditionen postulierten Erkenntnisleistungen sollen voneinander abgegrenzt, in modernem

<sup>1</sup> Burdorf (1997: 20).

<sup>2</sup> Lamping (2010: 326).

<sup>3</sup> Was die Stimmungslirik angeht, mag diese Behauptung möglicherweise überraschen. Wie ich im fünften Abschnitt zu zeigen versuche, lassen sich bestimmte Postulate der Stimmungsästhetik jedoch mithilfe des neueren Begriffs „Wissen-wie-es-sich-anfühlt“ (*knowing-what-it-is-like*) als Behauptungen kognitiver Leistungen verstehen. – Keinesfalls, dies sei ausdrücklich betont, um Missverständnisse zu vermeiden, ist mit der Auswahl dieser drei Subgattungen der Anspruch verbunden, die Gattung der Lyrik als ganze, im Sinne einer Dreiteilung, abzudecken.

Vokabular beschrieben und auf ihre Plausibilität geprüft werden. Zu diesem Zweck werde ich jeweils einen exemplarischen Vertreter dieser Subgattungen untersuchen und meine Ergebnisse tentativ verallgemeinern. Es geht mir zum einen darum zu zeigen, dass bestimmte Subgattungen der Lyrik mit bestimmten Arten kognitiver Signifikanz verknüpft sind, und zum anderen darum, zu erhel- len, inwiefern grundlegende Eigenschaften wie Fiktionalitätsstatus, Argumenta- tivität und Literarizitätsgrad für diese Arten kognitiver Signifikanz relevant oder irrelevant sind. Zunächst sind jedoch grundlegende Begriffe zu erläutern und einige Unterscheidungen einzuführen.

## 2. In aller Kürze: Begriffsklärungen und Unterscheidungen

„Kognitive Signifikanz“ wird hier als ein Oberbegriff verwendet, um die Frage nach dem kognitiven Wert von Lyrik nicht von vorneherein auf Wissen zu beschränken. Denn bekanntlich wird neben dem Erwerb von Wissen der Erwerb einer Reihe an- derer „kognitiver Güter“ – etwa Welterschließung, Orientierung, Aufklärung, Ein- sicht, Weisheit – im Zusammenhang mit Literatur diskutiert.<sup>4</sup> So berechtigt dieses Anliegen auch ist, so vage und vieldeutig sind viele der genannten Begriffe. Dem- entsprechend schwierig erscheint es mir, die Frage verbindlich zu beantworten, ob ein Gedicht Einsicht, Orientierung, Weisheit oder Ähnliches vermittelt.

Daher empfiehlt sich erstens eine Orientierung der Fragestellung am Wis- sensbegriff, der durch erkenntnistheoretische Vorarbeiten präziser fassbar ist und durch seine Auffächerung nach Wissensarten – propositionales Wissen, dass etwas der Fall ist, ein Wissen-wie, ein Wissen-wie-es-sich-anfühlt und ein Wis- sen-durch-Bekanntheit – eine gewisse Variabilität bietet.<sup>5</sup> Die Menge der Werke, anhand derer sich Wissen erwerben lässt, ist daher nach meiner Be- griffsverwendung lediglich eine Teilmenge der kognitiv signifikanten Werke, und um die nähere Bestimmung dieser Teilmenge soll es im Folgenden gehen.

Zweitens ist Wissen-in-Literatur von Wissen-aus-Literatur zu unterscheiden.<sup>6</sup> Wissen spielt im Zusammenhang mit Literatur auf vielfältige Art und Weise eine Rolle: Autoren verwenden bei der Erschaffung literarischer Werke Wissen, literari- sche Werke thematisieren, problematisieren und exemplifizieren Wissensbestände und Leser benötigen ein bestimmtes Wissen, um literarische Werke angemessen zu verstehen. Einige dieser Relationen zwischen Wissen und Literatur werden in der weitverzweigten Debatte um das sogenannte „Wissen der Literatur“ zum Anlass genommen, auch vom Wissen-in-Literatur zu sprechen. Dies ist aus meiner Sicht misslich, weil die Beschreibung, dass A in B enthalten ist, zumindest suggeriert,

---

<sup>4</sup> Vgl. für einen Überblick Scholz (2014).

<sup>5</sup> Vgl. etwa Bieri (1994: 15-25), Grundmann (2008: 71-85).

<sup>6</sup> Vgl. hierzu wie zum Folgenden Gittel (2013: 273-426), wo auch verschiedene Arten des Wissenserwerbs anhand von (fiktionaler) Literatur unterschieden werden.

dass man A, jedenfalls grundsätzlich, aus B gewinnen kann. Viele der zuvor genannten Relationen zwischen Wissen und Literatur ermöglichen dies jedoch grundsätzlich nicht oder nicht ohne Weiteres. Umso wichtiger ist es, die Frage nach dem Wissen-*in*-Literatur von der Frage nach dem Wissen-*aus*-Literatur, also der Frage, ob man Wissen anhand von Literatur erwerben kann, zu unterscheiden.<sup>7</sup>

Meiner Meinung nach ist es grundsätzlich wünschenswert, die allgemeine Frage nach dem Wissen-*aus*-Literatur in zweifacher Hinsicht zu konkretisieren, im Hinblick auf das literarische Werk und im Hinblick auf den Leser, der sich stets in einer konkreten epistemischen Situation mit gewissen Standards befindet.<sup>8</sup> Dementsprechend kann es vorkommen, dass ein Werk, welches zur Entstehungszeit ein Wissen an seine Adressaten vermittelt hat, heutzutage lediglich *persuasive Effekte* hat oder gar keine kognitive Signifikanz mehr entfaltet, etwa weil sich der Wert von Beglaubigungen wie der *invocatio*, der Anrufung übergeordneter Mächte um Inspiration, verändert hat. Da zwei meiner drei Textbeispiele historischer Natur sind und die Beschreibung zweier historischer epistemischer Situationen den Rahmen meines Beitrags sprengen würde, werde ich mich im Folgenden auf die Konkretisierung der Werkseite beschränken, indem ich drei Gedichte auf ihre kognitive Signifikanz hin untersuche. Was den Erwerb von propositionalem *Wissen*, also einen anspruchsvollen Spezialfall kognitiver Signifikanz, betrifft, ist entscheidend, dass literarische Werke nicht nur Hypothesen ausdrücken (Bedeutungsrelation) oder anregen (Kausalrelation), sondern auch selbst, auf unterschiedliche Art und Weise, ein Faktor bei der erfolgreichen Rechtfertigung dieser Hypothesen in einer bestimmten epistemischen Situation sein können.

Zu guter Letzt ist zu berücksichtigen, dass zwei Haupteinwände gegen den Wissenserwerb anhand von Literatur sich explizit auf fiktionale Literatur beziehen. Diese Einwände werden in der Forschung in unterschiedlichem Vokabular formuliert und ziehen die Wahrheitswertfähigkeit und die Begründungsleistung fiktionaler Sätze in Zweifel: Fiktionale Sätze seien nicht wahr über die als real ausgezeichnete Welt und könnten keine Gründe für Hypothesen über die reale Welt liefern. Nun gibt es zum Zusammenhang von Lyrik und Fiktionalität in der Forschung bekanntlich unterschiedliche Positionen, die von der Nicht-Fiktionalitätsthese (K. Hamburger), über die Indifferenzthese (J. Anderegg / D. Burdorf) und die Unabhängigkeitsthese (Fr. Zipfel) bis zur These eines lyrischen Pakts (A. Rodriguez / C. Fischer) reichen, der von der Fiktional-faktual-Unterscheidung gar nicht erfasst werde.<sup>9</sup> Ohne hier dafür argumentieren zu können, werde ich im Folgenden davon ausgehen, dass Fiktion und Lyrik voneinander unabhängige Begriffe sind.

<sup>7</sup> Diese Frage bezieht sich auf Wissen, dessen Gegenstand weder das literarische Werk und die (gegebenenfalls) durch es aufgebaute fiktionale Welt noch sein Autor ist. Andernfalls wäre die Frage kaum kontrovers zu diskutieren.

<sup>8</sup> Zum Begriff der „epistemischen Situation“ vgl. Danneberg (2006) und jüngst Albrecht et al. (2016).

<sup>9</sup> Vgl. Zipfel (2011) und zum lyrischen Pakt den Überblick bei Zymner (2016: 23f.).

### 3. Das Lehrgedicht

Das Lehrgedicht, dessen Tradition bis in die Antike, insbesondere zu Lukrez' „De rerum natura“ und Vergils „Georgica“, zurückreicht, ist wohl eine der ersten lyrischen Subgattungen, die einem in den Sinn kommt, wenn man nach der kognitiven Signifikanz der Lyrik fragt. So fällt schon in literaturwissenschaftlichen Begriffsbestimmungen von Lehrgedicht oder Lehrdichtung häufig explizit der Begriff „Wissensvermittlung“<sup>10</sup>. Bei diesem zu vermittelnden Wissen kann es sich, je nach Zeit und Autor, um ein Wissen über sehr unterschiedliche Gegenstandsbereiche handeln: vom (natur)philosophischen Wissen über historisches, landwirtschaftliches, medizinisches oder poetologisches Wissen bis hin zu ethisch-moralischem Wissen.

Das Lehrgedicht gilt im Allgemeinen als nicht-fiktionale Gattung<sup>11</sup> und ist von daher den oben erwähnten Einwänden gegen den Wissenserwerb anhand von fiktionaler Literatur nicht ausgesetzt. Obwohl die Wirkabsichten der Autoren von Lehrgedichten wohl häufig vielfältiger waren, als es die Rede von didaktischer Dichtung und Wissensveranschaulichung vermuten lässt,<sup>12</sup> so behaupten Autoren von Lehrgedichten in aller Regel bestimmte Dinge und – denn Lehrgedichte sind in einem weiten Sinne *argumentativ* – begründen sie auch. In dieser Hinsicht scheint sich der Wissenserwerb anhand von Lehrgedichten *prima facie* nicht grundlegend vom Wissenserwerb anhand nicht-fiktionaler Texte wie etwa philosophischer Traktate zu unterscheiden.

Um zu untersuchen, ob dem wirklich so ist, soll hier Christoph Martin Wielands frühe Lehrdichtung „Die Natur der Dinge“ (1751) herangezogen werden, mit der Wieland nicht nur die Widerlegung verschiedener Lehrmeinungen, sondern – und das ist eher selten – die Kommunikation eines dezidiert *neuen* Wissens beabsichtigte.<sup>13</sup> Das Lehrgedicht<sup>14</sup> ist, wie schon der Titel verrät, auf Lukrez' „De rerum natura“ bezogen, stellt jedoch durch seine anti-materialistische Ausrichtung eher einen sogenannten „Anti-Lukrez“ dar; so auch der Titel einer wichtigen Quelle Wielands, des zu seiner Zeit sehr populären „Anti-Lucretius sive De Deo et Natura“ (1748) des französischen Kardinals Melchior de Polignac.<sup>15</sup>

---

<sup>10</sup> Vgl. Schweikle (1990: 262).

<sup>11</sup> Vgl. Effe (1977: 13).

<sup>12</sup> Vgl. Krämer (2015: 39).

<sup>13</sup> Vgl. Wieland (1752) (Alle Seitenangaben in Klammern im Fließtext beziehen sich auf diese Ausgabe.); Thomé (1978: 108). Zur komplexen Frage, ob sich in Literatur auch *neues* Wissen befinden kann, vgl. die wichtigen Überlegungen in Danneberg und Spoerhase (2011: insbes. 59-64).

<sup>14</sup> Nicht alle Definitionen von „Gedicht“ bzw. „lyrischem Gedicht“ setzen die in Wielands Fall sicher nicht gegebene „relative Kürze“ voraus. Deutlich sparsamer etwa der Definitionsvorschlag „Einzelrede in Versen“ von Dieter Lamping, vgl. Lamping (2010: 326).

<sup>15</sup> Wieland selbst referiert in seinem Lehrgedicht überschwänglich auf Polignac: „Du, großer Polignac, Du Krone unserer Zeit“ (Wieland 1752: 10).

Die anthropologischen, kosmologischen, theologischen und ethischen Fragen, die das Werk nach Anrufung verschiedener Götter (Minerva, Klio, die Wahrheit selbst) verhandelt, sind ebenso zahlreich wie komplex.<sup>16</sup> Ich konzentriere mich im Folgenden auf das Dritte Buch, das das Leib-Seele-Problem behandelt. Hintergrund ist die seit Descartes' Unterscheidung von *res cogitans* und *res extensa* vieldebattierte Frage, wie Körper und Geist miteinander interagieren können, wenn sie von so unterschiedlicher Natur sind, wie Descartes annimmt. In der Zeit gibt es darauf drei prominente Antworten:<sup>17</sup>

- den *Interaktionismus*, der annimmt, dass es sich um eine kausale Beeinflussung handelt;
- den *Okkasionalismus* (z.B. Nicholas Malebranche), der annimmt Gott greife regelmäßig und gezielt ein, um zwischen den beiden Sphären zu vermitteln;
- Leibniz' Theorie der *prästabilierten Harmonie*, nach der die Welt von Gott so eingerichtet ist, dass mentale Ereignisse (etwa: Schmerz) und entsprechende körperliche Ereignisse (etwa: ein Stich) immer gleichzeitig auftreten.

Wieland schließt sich im Wesentlichen der Cartesianischen Unterscheidung von *res extensa* und *res cogitans* an,<sup>18</sup> lehnt jedoch alle drei Antworten ab und möchte ein eigenes neues Modell vorschlagen, wie schon aus der Synopsis des Dritten Buches hervorgeht.<sup>19</sup> In ihr heißt es:

Widerlegung der drei bekannten Hypothesen, über die Art des Zusammenhangs der Seele mit dem Leibe. Vortrag einer neuen Auflösung dieses Problems, von welcher es einigen Lesern scheinen wird, daß sie ihrem Erfinder nicht viel begreiflicher sey, als ihnen.<sup>20</sup>

Wie eine solche Widerlegung von Hypothesen in einem Lehrgedicht aussehen kann, soll exemplarisch an Wielands Attacke auf die Theorie des französischen Mediziners Claude-Nicolas Le Cat dargestellt werden. Nach Le Cats Theorie, einer Variante des Interaktionismus, vermittelt ein «fluide des nerfs», ein Nervenstoff, Empfindungen und Motorik-Impulse zwischen Leib und Seele.<sup>21</sup> Wieland umschreibt Le Cats Hypothese wie folgt:

Vergessend, daß ein Geist vom Stoff nicht leiden kann,  
Nimmt man vom Stagirit mißkennte Sätze an;

<sup>16</sup> Einen Überblick verschaffen Kemper (1997: 398-409) und Martin (2008: 152-156).

<sup>17</sup> Vgl. zum Folgenden Beckermann (2008: 43-49).

<sup>18</sup> Vgl. etwa: „Das Wesen, das den Stoff vom Geist unendlich trennt / Ist, daß er keine Zahl in seinen Theilen kennt / Daß auch sein kleinster Theil, so sehr man ihn zerschneid / Doch stets ein Körper bleibt und stete Theilung leidet.“ (Wieland 1752: 62).

<sup>19</sup> Die Synopsen wurden in der dritten Ausgabe von 1770 hinzugefügt.

<sup>20</sup> Wieland (1856: 7).

<sup>21</sup> Vgl. Spindler (1999: 105).

Und läßt den Nervensaft sich in die Seel' ergießen,  
 Und diese in den Leib hinwieder, herrschend, fließen.  
 Die Bilder drücken sich in unsern Körper ein,  
 Hier formt ein flüchtig Naß der Dinge Widerschein,  
 Der unbegreiflich schnell zum Geist gebrochen stralet,  
 Und ein empfindbar Bild ins Ungedehnte malet.<sup>22</sup>

An dieser überaus kursorischen Art, in der die Hypothese des *influxus physicus* eingeführt wird, zeigt sich, dass Wieland sich an einen mit der Debatte bestens vertrauten Leser wendet.<sup>23</sup> Es geht nicht primär darum, Positionen darzustellen, sondern sie zu kritisieren. Nachdem Wieland bereits auf den Grundfehler („Vergessend, daß ...“) und die fälschliche Inanspruchnahme der Autorität des Aristoteles<sup>24</sup> aufmerksam gemacht hat, geht er in einer Serie rhetorischer Fragen zum direkten Angriff auf seinen imaginären Widersacher („der du dem Leib die Seele öffnen willst“<sup>25</sup>) über.<sup>26</sup> Kurz gesagt bezweifelt er, dass ein flüssiges und zu einem gewissen Grade träges Element wie der Nervensaft die vielfältigen und subtilen Eindrücke, die ein Mensch empfängt, in der notwendigen Geschwindigkeit aufnehmen kann, um sie der Seele zu übermitteln.

Im Gegensatz zu solchen ganz offenkundig kritisch-argumentativen Passagen finden sich in Wielands Lehrgedicht auch Passagen der „poetischen Vergegenwärtigung oder Verkündigung“<sup>27</sup>, die sich in hohem Maße bildlicher Sprache bedienen. Horst Thomé hat argumentiert, solche Passagen hätten im „empiristische[n] Zeitalter“ die Funktion, Begründungsdefizite der großteils metaphysischen Konstruktionen des Gedichts zu kaschieren.<sup>28</sup> Mir scheint diese These für die Passagen, in denen Wieland die Musen oder gar die Wahrheit selbst anruft, durchaus plausibel, obwohl andere Forscher in ihnen primär eine Orientierung am Modell der ‚Heiligen Poesie‘ (insbesondere Klopstock) sehen.<sup>29</sup> Allerdings

<sup>22</sup> Wieland (1752: 66f.).

<sup>23</sup> Dementsprechend bestimmt Christoph Siegrist den Leserkreis der Lehrdichtung der Aufklärung als „kleinen Zirkel von Gleichgebildeten und Gleichgesinnten, von Fachkollegen und Freunden, die sich die Vertiefung und künstlerisch hochstehende Präsentation aufklärerischer Gedanken angelegen sein ließen.“ (Siegrist 1974: 236).

<sup>24</sup> Später wird deutlich, dass Wieland einer Aristoteles-Deutung folgt, die davon ausgeht, dass Aristoteles' fünftes Element, der Äther, ebenso das Element ist, aus dem die Seelen bestehen.

<sup>25</sup> Wieland (1752: 67).

<sup>26</sup> Vgl.: „Sprich doch, der du dem Leib die Seele öffnen willst, / Wie drückt sich in den Geist ein körperliches Bild? / Wie kann, was Theile hat, das Ungedehnte rühren? / Kann auch der feuchte Stoff [= der Nervensaft (siehe auch die 3. Ausgabe der „Natur der Dinge“); Anm. d. Verf.] sein Wesen wohl verlieren? / Entkörpert sich vielleicht des Hirns äthersche Fluth, / Und wird schnell zur Idee, wenn sie zum Geist sich thut?“ (Wieland 1752: 67).

<sup>27</sup> Thomé (1978: 108).

<sup>28</sup> Vgl. Thomé (1978: 110).

<sup>29</sup> Vgl. Jacob (1997).

gibt es auch Passagen, in denen die poetische Vergegenwärtigung eine klar benennbare argumentative Funktion erfüllt. So etwa die folgende:

Und wenn der Nervensaft auch durch geheime Gänge,  
 Die kein Verstand entdeckt, sich in die Seele dränge;  
 Wie könnte doch sein Druck so oft verändert seyn,  
 Als Bilder andrer Art sich in die Sinne streun?  
 Dich trägt ein hoher Wald von jovialschen Eichen,  
 Mit lüftgem Laub umkränzt und duftenden Gesträuchen,  
 Der Sonne wallend Gold wirft dort ein zitternd Licht  
 Auf grüne Wipfel hin, und blendet dein Gesicht;  
 Ein perlenfarbner Bach durchmurmelt hier die Auen,  
 Erfreut, die junge Zucht der Flora anzuthauen;  
 Der Rosen holdes Roth, fast so entzückend schön  
 Als meiner Doris Mund, wenn Weste um ihn wehn,  
 Lacht deine Augen an, und hauchet süße Düfte  
 Den feinsten Nerven zu, durch die erwärmten Lüfte;  
 Dieß siehst, dieß fühlst du, der ganze Wald regt sich,  
 Ein jedes Blatt wird Ton, und singt vergnügt um dich [...]<sup>30</sup>

Diese an Metaphern („der Sonne wallend Gold“, „jedes Blatt wird Ton“, „holdes Roth“), Neologismen („durchmurmeln“, „anzuthauen“), Personifikationen („der ganze Wald regt sich“, Blätter singen) und persönlichen lebensweltlichen Bezügen („meiner Doris Mund“<sup>31</sup>) gesättigte Beschreibung ist nun kein rhetorisches Beiwerk, sondern hat eine eindeutige Funktion für Wielands Argument. Denn je vielfältiger und subtiler die Sinneseindrücke sind, desto unwahrscheinlicher muss es dem Leser erscheinen, dass der Nervensaft so wandelbar sei, sie alle augenblicklich aufzunehmen und ‚abzubilden‘.

An dieser Stelle möchte ich Wielands Einwände gegen Leibniz’ „prästabilierte Harmonie“ überspringen, die er aus Pierre Bayles „Historischem und kritischen Wörterbuch“ übernimmt, um noch zu skizzieren, in welcher Form Wieland seinen eigenen Vorschlag zur Lösung des Leib-Seele-Problems einführt.<sup>32</sup> Der Vorschlag besteht in einer Variante der Astralleib-Theorie, die Neuplatoniker (Plotin, Porphyrios, Iamblichos u.a.) aus der in verschiedenen Platonischen Dialogen vorkommenden Vorstellung eines Wagens der Seele (griech. *ὄχημα*) und der Aristotelischen Äther- und Pneumalehre entwickelt haben.<sup>33</sup> Wieland führt aus:

<sup>30</sup> Wieland (1752: 67f.).

<sup>31</sup> Vgl. Kemper (1997).

<sup>32</sup> Bemerkenswert ist folgende Stelle, die versucht Leibniz’ später noch in Anspruch zu nehmende Autorität zu wahren und gleichzeitig zur Kritik an ihm überzuleiten: „Zwar hat dein heller Geist, von unsrer Nacht befreyt, / ein ungewohntes Licht in die Natur gestreut, / Doch da dein kluger Fuß der Wahrheit nachgestrichen, / Ist im verirrtten Pfad er seitwärts abgewichen.“ (Wieland 1752: 58).

<sup>33</sup> Vgl. Halfwassen (1995). Eine zu Wielands Vorstellung verwandte Idee der Vermittlung zwischen Körper und Seele durch den Astralleib findet sich bereits im 17. Jh. bei dem Cambridger Platoniker Ralph Cudworth; vgl. ders., 114.

Des Schöpfers weise Hand hat jede Geistigkeit  
 In einen Leib gehüllt. Ein unsichtbares Kleid,  
 Von feinem Stoff gewebt, der bloß dazu erlesen,  
 Umhüllt unabgelegt die idealschen Wesen.  
 Der äußern Körper Druck, der unsre Sinne rührt,  
 Wird unbegreiflich schnell in diesen Leib geführt.  
 Hier bildet sich alsdenn der Vorwurf der Ideen,  
 Und läßt dem innern Geist die Gegenstände sehen,  
 Die seinen Leib gerührt. Der Geist ist ohne Licht,  
 Dem Tode gleich, wenn ihm des Körpers Hülf gebricht:  
 Und doch stößt nicht der Leib die Bilder in die Seele,  
 Den Vorwurf zeigt er nur, und bringet die Befehle,  
 Des Geists zur Wirklichkeit. So bald der Gegenstand  
 In diesem Leib sich malt, den Gott dem Geist verband,  
 Sobald empfindt der Geist, und hätte nicht empfunden,  
 Hätt er den Abdruck nicht in seinem Leib gefunden.<sup>34</sup>

Auffallend ist hier neben der zentralen nicht-konventionalisierten Metapher („unsichtbares Kleid“, „von feinem Stoff gewebt“) für den Astralleib<sup>35</sup> die kausalbegriffarme Beschreibung des Verhältnisses zwischen Astralleib und Seele im Gegensatz zum Verhältnis zwischen Außenwelt und Astralleib: Der Gegenstand „malt sich“ in den Leib und hinterlässt einen „Abdruck“, während die Beziehung zwischen Astralleib und Seele vor allem als rezeptiver Vorgang gestaltet wird; der Astralleib „läßt dem innern Geist die Gegenstände sehen“ oder „zeigt“ sie ihm.<sup>36</sup> Nur durch diese subtile sprachliche Gestaltung gelingt es Wieland seine Konzeption als wirklichen Gegenentwurf zu den oben angerissenen Modellen einzuführen – eine Konzeption, die das Leib-Seele Problem nicht löst, sondern lediglich verlagert: Denn wie der feinstoffliche Astralleib die Seele affizieren kann (sodass diese Bilder von Gegenständen aufnehmen kann), ist in einem dualistischen Theorie-Setting genauso erklärungsbedürftig wie eine direkte Einwirkung des Körpers auf die Seele.<sup>37</sup>

<sup>34</sup> Wieland (1752: 79f.). In der dritten Ausgabe heißt es im dritten Vers hingegen, „von seinem Stoff gewebt“, also vom Stoff des Schöpfers!

<sup>35</sup> Später ist die Rede auch vom „feinen Leib“. Der Begriff „Astralleib“ ist im Gegensatz zu „siderischer Leib“ oder „gestirnt Leib“ (Paracelsus 1571: 40, in: „Astronomia Magna“) jüngerem Datums.

<sup>36</sup> Lediglich in der anderen Richtung, der von Seele zu Körper, gibt es den kausal konnotierten Begriff „Befehl“.

<sup>37</sup> An einer späteren Stelle gibt Wieland die Begrenztheit seiner eigenen Konzeption zu erkennen, die vor allem ex negativo motiviert ist: „Mein Satz zeigt dir zwar nicht die Zeugung der Ideen, / Und wie sie aus dem Schooß der Geistigkeiten gehen; / Und doch vermeidet er die Fehler, welche man / Mit Recht am Aristot und Leibnitz tadeln kann.“ (Wieland 1752: 80).

#### 4. Gedankenlyrik

Die Gedankenlyrik, so schreibt Klaus Weimar im „Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft“, unterscheidet sich zum einen von der Stimmungslyrik dadurch, „daß sie überhaupt allgemeine Gedanken enthält“ und zum anderen von „didaktischen Gedichten“ dadurch, dass sie „nur gewisse Arten von Gedanken (jedenfalls keine fachwissenschaftlichen) auf besondere Weise (nicht diskursiv bzw. direkt belehrend) vorträgt.“<sup>38</sup> Der Begriff „Gedankenlyrik“ wird im Allgemeinen dem Philosoph und Schriftsteller Moriz Carrière zurückgeschrieben, der in seinem Werk „Das Wesen und die Form der Poesie“ von 1854 eine Dreiteilung der Lyrik in „Lyrik des Gefühls, der Anschauung und des Gedankens“ vornahm.<sup>39</sup> Der Begriff hat sich gegenüber vergleichbaren Begriffen wie „Lyrik der Reflexion“ (Rudolf v. Gottschall) oder „Lyrik der Betrachtung“ (Friedrich Theodor Vischer) durchgesetzt und wurde mindestens bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts auch in der Literaturwissenschaft verwendet. Heutzutage gibt es Versuche, den Begriff durch den Ausdruck „philosophische Lyrik“ zu ersetzen.<sup>40</sup>

Als Kernbestand der Gedankenlyrik galten und gelten mit großer Konstanz bestimmte Teile der Lyrik Goethes und Schillers wie etwa mehrere Anfang des 20. Jahrhunderts erschienene Gedichtsammlungen sowie literaturwissenschaftliche Arbeiten bezeugen.<sup>41</sup> Aus diesem Grund soll hier ein Gedicht Goethes als Vertreter der Gedankenlyrik herangezogen werden. Das Gedicht „Gesang der Geister über den Wassern“ entstand 1779 auf der zweiten Schweizer Reise Goethes und wurde zuerst 1789 in den „Schriften“, Band 8, in folgender überarbeiteter Fassung gedruckt:

*Gesang der Geister über den Wassern*

Des Menschen Seele  
Gleicht dem Wasser:  
Vom Himmel kommt es,  
Zum Himmel steigt es,  
Und wieder nieder  
Zur Erde muß es,  
Ewig wechselnd.

<sup>38</sup> Weimar (1997: 668f.).

<sup>39</sup> Vgl. ebd.; Todorow (1980: 13-16). Allerdings hat Heinrich Friedrich Wilhelmi schon 1852 in der Einleitung zur Anthologie „Die Lyrik der Deutschen in ihren vollendetsten Schöpfungen während der letzten hundert Jahre, vornehmlich von Göthe bis auf die Gegenwart“ „drei Hauptabtheilungen der Lyrik“ unterschieden: „I. als Lyrik des Gefühles, oder, wenn dieser Ausdruck Anstoß verursachen sollte, als reine Lyrik; II. als Lyrik des Gedankens oder didaktische Lyrik, und III. als Lyrik des Begebnisses oder erzählende, als epische Lyrik.“ (Wilhelmi 1852, VIII).

<sup>40</sup> Vgl. Lamping und Schwarz (2010: 146).

<sup>41</sup> Vgl. Matthias (1902); Weichhardt (1910); Herder (1914); Adler (2000).

Strömt von der hohen,  
 Steilen Felswand  
 Der reine Strahl,  
 Dann stäubt er lieblich  
 In Wolkenwellen  
 Zum glatten Fels,  
 Und leicht empfangen,  
 Wallt er verschleyernd,  
 Leisrauschend  
 Zur Tiefe nieder.

Ragen Klippen  
 Dem Sturz entgegen,  
 Schäumt er unmuthig  
 Stufenweise  
 Zum Abgrund.

Im flachen Bette  
 Schleicht er das Wiesenthal hin,  
 Und in dem glatten See  
 Weiden ihr Antlitz  
 Alle Gestirne.

Wind ist der Welle  
 Lieblicher Buhler;  
 Wind mischt vom Grund aus  
 Schäumende Wogen.

Seele des Menschen,  
 Wie gleichst du dem Wasser!  
 Schicksal des Menschen,  
 Wie gleichst du dem Wind!<sup>42</sup>

Offensichtlich ist für das gesamte Gedicht die bereits in den ersten beiden Versen behauptete Analogie zwischen der menschlichen Seele und dem Wasser konstitutiv. Das ganze Gedicht kann als Extension dieses uneigentlichen Vergleichs, also eines Vergleichs zweier Dinge aus „nicht aneinandergrenzenden Vorstellungssphären“<sup>43</sup> begriffen werden, eine Extension, die um die Frage kreist, worin sich Wasser und Seele ähneln. Diese Frage wird nun weder durch eine Nennung des *tertium comparationis* (etwa der Weg, den Wasser und Seele gehen) noch durch Aussagen über Wasser *und* Seele beantwortet, sondern ausschließlich durch eine Beschreibung des Wassers, seiner Formen („der reine Strahl“, der „See“, „Welle“, „Woge“) und seines Weges. Die Strophen 2 bis 4 beschreiben als „deskriptiver Teil“<sup>44</sup> des Gedichts, den Weg des Wassers von einer Felsquelle über einen Bach in einen See und erweitern den Vergleich zu einer Allegorie.

<sup>42</sup> Goethe (1787-91: Bd. 8, 187f.).

<sup>43</sup> Knapp (2003: 3,755f.).

<sup>44</sup> Probst (1974: 238).

Dabei sind zwei Dinge zu beachten: Erstens gibt es Aussagen über das Wasser, die *wenn* man sie auch auf die Seele bezieht (und gängiges kulturelles Wissen über die Seele heranzieht) buchstäblich wahr sind, z.B. „Vom Himmel kommt es, / Zum Himmel steigt es“. Zweitens, der größere Teil der Aussagen über das Wasser ist jedoch nur in einem metaphorischen Sinne auf die Seele zu beziehen. Es obliegt dem Leser zu verschiedenen Entitäten des Bildbereichs (etwa Felswand, Klippen, Wiesental, Gestirne) und den beschriebenen Zusammenhängen zwischen ihnen Entsprechungen im Sachbereich zu finden und so positive oder negative Analogien zur Seele bilden.<sup>45</sup> Nachvollziehen lässt sich das etwa anhand der im Kommentar der Hamburger Ausgabe angeführten Deutung Victor Hehns:

Und wie das fließende Element [= das Wasser, Anm. d. Verf.], von Klippen im Sturz aufgehalten, unmutig zischt und schäumt, dann im Wiesentale ruhig sich ausbreitend den Mond und die Gestirne spiegelt, so regen heftige Leidenschaften die Seele in trüber Verworrenheit auf, oder mit klarer Harmonie nimmt sie die Bilder der Welt und der ewigen himmlischen Ideen in sich auf. Jene Klippen sind dann die Hindernisse, an denen der begehrende Wille zersplittert.<sup>46</sup>

In der letzten Strophe wird die vom Leser geforderte allegorische Deutung bekräftigt, indem einem zuvor eingeführten Element des Bildbereichs, dem „Wind“, eine Entsprechung aus dem Sachbereich, das „Schicksal“, zugeordnet wird.<sup>47</sup>

Das Gedicht erfüllt die beiden von Klaus Weimar benannten Kriterien der Gedankenlyrik zur Abgrenzung von der didaktischen Lyrik: Erstens dürfte Wissen über die menschliche Seele trotz der zu dieser Zeit entstehenden „Erfahrungsseelenkunde“ (Karl Philipp Moritz) keinesfalls als entproblematisiert gegolten haben. Zweitens findet sich in Goethes Gedicht keine direkte Belehrung. Die einzige (einmal wiederholte) explizite Aussage über die Seele ist ein uneigentlicher Vergleich, der *prima facie* schlicht falsch ist. Mögliche Gründe für die Akzeptanz der behaupteten Ähnlichkeit zwischen Seele und Wasser sind im Gedicht nicht explizit formuliert, sondern durch den Leser vielmehr erst zu konstruieren. Daher ist anhand des Gedichts unter gewöhnlichen Umständen *kein* Wissenserwerb über die menschliche Seele möglich.<sup>48</sup> Das Gedicht provoziert jedoch eine entspre-

<sup>45</sup> Zu diesen Begriffen vgl. Hesse (1963).

<sup>46</sup> Zit. bei Trunz (1966: Bd. 1, 557).

<sup>47</sup> Reed deutet hier richtig auf eine Ungereimtheit in der im Gedicht selbst begonnenen Allegorese hin: Wieso wird der Wind zuerst als „[l]ieblicher Buhler“ bezeichnet, wenn er für das Schicksal steht? Vgl. Reed (1996: 196f.).

<sup>48</sup> Lediglich unter sehr speziellen Umständen ließe sich meiner Meinung nach von einem Wissenserwerb anhand des Gedichts sprechen: ein Leser, der Goethe als Autorität auf dem Gebiet des ‚Wissens über die Seele‘ ansieht, das Gedicht als nicht-fiktional rezipiert und sich in einer epistemischen Situation befindet, in der entsprechende Autoritätsargumente grundsätzlich statthaft sind. Unter solch speziellen Umständen würde die Tatsache, dass die Ähnlichkeit zwischen Seele und Wasser in einem Gedicht Goethes durch Goethe behauptet wird, zu einem Faktor bei der erfolgreichen Rechtfertigung der Hypothese, dass die Seele dem Wasser ähnelt.

chende Hypothesenbildung, indem es die Analogie zwischen Seele und Wasser einführt, ohne sie aufzulösen, und ist insofern kognitiv anregend.

Der Fiktionalitätsstatus des Gedichts scheint mir für den beschriebenen Mechanismus der kognitiven Anregung des Lesers relativ unerheblich. Es spielt keine Rolle, ob man die Behauptung, die menschliche Seele gleiche dem Wasser, Goethe selbst oder einem fiktiven, textinternen Sprecher zuschreibt, wie es der Titel des Gedichts „Gesang der Geister über den Wassern“ und eine frühere dialogische Fassung nahelegen.<sup>49</sup> In beiden Fällen ist der Leser des Gedichts mit einer zunächst enigmatisch erscheinenden Aussage konfrontiert, die er (a) verstehen und (b) vor dem Hintergrund seiner eigenen Erfahrungen bewerten muss.

Der Grund für diese bemerkenswerte Indifferenz des Gedichts – und möglicherweise der Gedankenlyrik generell – gegenüber der ‚Fiktional-faktual-Unterscheidung‘ liegt darin, dass es generische Aussagen, d.h. keine Aussagen über Einzeldinge, sondern über Klassen von Einzeldingen enthält.<sup>50</sup> Solche Aussagen können jedoch nur schwer als Einladungen, sich eine fiktive Welt vorzustellen, begriffen werden. Es ist sicher nicht unmöglich, jedoch psychologisch intrikat, sich eine Welt vorzustellen, in der menschliche Seelen dem Wasser gleichen, weil diese Einladung so unkonkret ist.

## 5. Stimmungsllyrik

Der Begriff „Stimmung“ kann heutzutage einerseits affektive Zustände eines personalen Subjekts (im Folgenden: „Stimmung<sub>1</sub>“) und andererseits flüchtige und nuancenreiche Atmosphären von Gegenständen, Orten bzw. Räumen, Situationen oder Szenerien (im Folgenden: „Stimmung<sub>2</sub>“),<sup>51</sup> also präsumtiv ganzheitliche Eigenschaften von Gegenständen oder Gruppen von Gegenständen bezeichnen. Wir sprechen davon, dass ein Mensch, aber auch, dass zum Beispiel ein Wintertag oder eine Landschaft eine melancholische Stimmung haben. Stimmungen<sub>1</sub> werden in der Rezeptionspsychologie neben Emotionen als wichtigste Art der affektiven Reaktion auf literarische Texte angesehen und von diesen für gewöhnlich folgendermaßen unterschieden: Stimmungen<sub>1</sub> dauern länger an als Emotionen, haben kein intentionales Objekt und keine klar spezifizierbare Ursache.<sup>52</sup> Ein weiteres, oft genanntes Kriterium, das jedoch je nach Theorie unterschiedlich ausgelegt wird, ist die Wirkung oder Konsequenz des affektiven Zustands: Emotionen legen in Form von Handlungsdispositionen bestimmte An-

<sup>49</sup> Vgl. Reed (1996).

<sup>50</sup> Vgl. auch Burdorf (1997: 168), der ähnlich argumentiert und behauptet „Gedankendichtung dieser Art“ sei „a-fiktional“.

<sup>51</sup> Vgl. zu entsprechenden Atmosphärenarten Bulka (2015: 264-289).

<sup>52</sup> Vgl. Beedie / Terry / Lane (2005).

schlussbehandlungen nahe, Stimmungen<sub>1</sub> nicht; Emotionen beeinflussen Handlungen, Stimmungen<sub>1</sub> beeinflussen die Wahrnehmung.<sup>53</sup>

Neben dem eingangs angesprochenen Doppelcharakter des Stimmungsbegriffs, der sowohl affektive Zustände eines personalen Subjekts als auch Atmosphären bezeichnen kann, spielt für die ästhetische Tradition seine „Hermeneutisierung“ in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine entscheidende Rolle. Stimmung wird von einer Bedingung für Kommunikation oder Urteile (etwa Kants „Kritik der Urteilskraft“) zum subjektiven Gehalt dessen, was kommuniziert werden soll.<sup>54</sup> Diese neue Konzeption, die, insbesondere im 19. Jahrhundert, die poetologischen Vorstellungen und die Werkpolitik von Autoren beeinflussen sollte,<sup>55</sup> impliziert neue Probleme, die neue poetologische und hermeneutische Konzeptionen, unter anderem die Einfühlungshermeneutik, zu lösen suchen. Daher ist die Geschichte des Stimmungsbegriffs eng mit der Begriffsprägung „Einfühlung“ im späten 19. Jahrhundert verbunden, dem Vorläufer von „Empathie“, der seinen Weg über die Rezeption Theodor Lipps' in die englische Sprache fand.<sup>56</sup> Als folgenreich erweist sich in der Geschichte der Stimmungsästhetik die Tendenz, diese auf eine Ästhetik des Ausdrucks von Innerlichkeit, also von Stimmung<sub>1</sub>, zu reduzieren.<sup>57</sup> Insbesondere nach 1945 gerät die Stimmungsästhetik als ideologisch zweifelhaft, ästhetisch fragwürdig oder schlicht altmodisch vermehrt in die Kritik.<sup>58</sup> Nach 2000 erfährt der Stimmungsdiskurs jedoch in verschiedenen Feldern eine neuerliche Konjunktur<sup>59</sup> und es gibt sehr unterschiedlich geartete Versuche, Stimmungen im Zusammenhang mit ästhetischen Darstellungen auch jenseits kulturhistorischer oder ideengeschichtlicher Forschung wieder zum Gegenstand zu machen.<sup>60</sup> Schon allein die Tatsache, dass Lyrik-Neupublikationen wie die prämierte Gedichtsammlung „Regentonnenvariationen“ von Jan Wagner wie folgt beworben werden, deutet daraufhin, dass (Erwartungen) rezeptionsseitige(r) Stimmungserwartungen auch für die Gegenwartsliteratur eine prominente Rolle spielen: „Es ist immer wieder ein Wunder, wie es diesem Lyriker gelingt, Bilder zu schaffen, die in einem Halbvers Stimmungen heraufbeschwören – bis längst Vergessenes oder nie Gesehenes plastisch vor Augen steht.“<sup>61</sup>

<sup>53</sup> Vgl. Davidson (1994).

<sup>54</sup> Vgl. Wellbery (2003: 715).

<sup>55</sup> Vgl. Martus (2007: 410-543, 548f., 558).

<sup>56</sup> Vgl. Depew (2005); Stueber (2014).

<sup>57</sup> Vgl. Meyer-Sickendiek (2011b).

<sup>58</sup> Vgl. Reents (2015: 375-458).

<sup>59</sup> Vgl. Gisbertz (2011); Reents (2015: 459-482).

<sup>60</sup> Vgl. Andermann und Eberlein (2011); Carroll (2003); Gumbrecht (2012); Hiergeist (2014: 67-95); Meyer-Sickendiek (2011b); Meyer-Sickendiek (2011a).

<sup>61</sup> Auszug aus dem Klappentext von Wagner (2014: letzte S., ohne Seitenangabe).

Was ist nun die Verbindung zwischen Stimmungsllyrik einerseits und kognitiver Signifikanz andererseits? Es liegt nahe, in einer Antwort auf den in epistemologischen Debatten etablierten Begriff *knowing-what-it-is-like* (Wissen-wie-es-sich-anfühlt) zurückzugreifen. Denn vielen stimmungsllyrischen Konzeptionen (seien sie produktionsästhetischer oder rezeptionsästhetischer Art) geht es im Kern um die Vermittlung der qualitativen Erlebnisdimension mentaler Zustände und ihrer phänomenalen Reichhaltigkeit,<sup>62</sup> die dieser Wissensbegriff in den Blick nimmt. Die kognitive Funktion von durch Lyrik vermittelten Stimmungen<sub>1</sub>, so die These, besteht im Erwerb eines Wissens, wie es sich anfühlt, in einer bestimmten Situation zu sein.<sup>63</sup> Obwohl Wissen-wie-es-sich-anfühlt sich *per definitionem* immer auf mentale Zustände, also *inter alia* auf Stimmungen<sub>1</sub> bezieht,<sup>64</sup> ist dieser Wissensbegriff auch geeignet stimmungsllyrische Konzeptionen, die sich am Atmosphärenbegriff orientieren,<sup>65</sup> einzufangen: Man kann wissen, wie es sich anfühlt, nach langer Zeit wieder süße Melancholie (eine Stimmung<sub>1</sub>) zu empfinden, oder wie es sich anfühlt, an einem Frühlingstag auf dem Markusplatz zu stehen, also wie sich die Atmosphäre auf dem Markusplatz (eine Stimmung<sub>2</sub>) als Stimmung<sub>1</sub> anfühlt.

Wohl kein deutscher Dichter wurde und wird mit dem Begriff der Stimmungsllyrik innerhalb und außerhalb der Literaturwissenschaft so regelmäßig assoziiert wie Joseph von Eichendorff. Um die anhaltende Bedeutung stimmungsllyrischer Traditionen für die Gegenwartsllyrik zu illustrieren, soll hier ein Gedicht der jüngst mit dem Eichendorff-Literaturpreis ausgezeichneten Autorin Kerstin Preiwuß herangezogen werden. Das titellose, 2013 in der renommierten Berliner Literatur- und Kunstzeitschrift „Herzattacke“ veröffentlichte, 2016 in den Band „Gespür für Licht“ eingegangene Gedicht lautet:

Das ist der Winter.  
 Jeder Baum ein Schneegesteck.  
 Jeder Ast eine Korallenhand.  
 Ein Blatt wie ein Löwenkopf  
 dreht sich leicht um ein Vogelnest.

<sup>62</sup> Vgl. auch Reents (2015: 96), die die „Herausforderung an die Mitteilbarkeit an sich höchst individueller Zustände“ als „idealistische[s] Dilemma“ der Stimmungsllyrik bezeichnet.

<sup>63</sup> Die Begriffe „Wissen-wie-es-ist“ und „Wissen-wie-es-sich-anfühlt“ werden hier wie im Folgenden synonym als Übersetzungen von „knowing-what-it-is-like“ verwendet. „In einer bestimmten Situation“ soll hier wie im Folgenden in einem weiten Sinne verstanden werden, der „an einem bestimmten Ort“, „in Gegenwart eines bestimmten Gegenstandes“ oder „in einer bestimmten Szenerie“ miteinschließt.

<sup>64</sup> Vgl. die Definition von Tye (2004: 16).

<sup>65</sup> Vgl. insbes. Meyer-Sickendiek (2011b); Meyer-Sickendiek (2011a).

Der Löwe lauert seinem Sternbild auf.  
 Ein Ast fährt die Krallen aus.  
 Schnee liegt auf allem.  
 Wind geht durch die Korallen.<sup>66</sup>

Auffallend ist erstens der Beginn des Gedichts mit der lyrikuntypischen, generischen Aussage „[d]as ist der Winter“. Unklar ist jedoch die Referenz des Demonstrativpronomens „[d]as“. Bezieht es sich auf eine in den nächsten Versen folgende Bestimmung des Winters oder bezieht es sich auf eine konkrete, durch das lyrische Ich wahrgenommene oder erinnerte winterliche Szenerie? Der Fortgang des Gedichts, in dem sich Referenzen auf Einzeldinge („ein Blatt, „ein Vogelnest“, „ein Ast“) häufen, spricht eher für Letzteres. Zweitens besteht eine Spannung zwischen der malerischen, verzauberten Winterszenerie in der ersten Strophe, in der anmutige, zierliche („Schneegesteck“) und zerbrechliche Gegenstände („Korallenhand“) den Bildbereich der Metaphern bilden und den eher bedrohlichen Handlungen („auflauern“) und Gegenständen der zweiten Strophe. Dabei werden die Gegenstände des Bildbereichs aus Strophe eins nun gewissermaßen zu Realien. War der Löwenkopf in der ersten Strophe noch bildliche Entsprechung eines Blattes, das sich „leicht“ um ein Vogelnest windet, so lauert er in der zweiten Strophe (als Subjekt mit Existenzpräsupposition<sup>67</sup>) seinem eigenen Sternbild auf (das in der griechischen Mythologie den unverwundbaren Nemeischen Löwen darstellt). Strukturell analog bekommt die zunächst metaphorische „Korallenhand“ in der zweiten Strophe auf einmal Krallen. Diese Bedrohungssituation wird aber in den letzten beiden Versen nicht nur bildlich unter einem Schneemantel verborgen, sondern auch durch den harmonisch wirkenden Binnenreim („Krallen“, „Korallen“) formal überdeckt.

Ohne Zweifel sind diese sprachlich-semantischen Strukturen dazu geeignet, eine nuancenreiche und spannungsvolle Stimmung<sub>1</sub> bzw. Stimmung<sub>2</sub> – das ist interpretatorisch in diesem Fall nur schwer zu entscheiden – auszudrücken, die sich nach meiner Interpretation mit Begriffen wie „ruhig“, „anmutig“ und „bedrohlich“ beschreiben lässt. Aber erwerben Leser des Gedichts auch ein Wissen, wie es sich anfühlt, in einer bestimmten Situation zu sein?

Diese komplexe Frage kann hier leider nicht *in extenso* diskutiert werden, es sei jedoch auf einige Punkte hingewiesen, die, meiner Meinung nach, in diesem Zusammenhang relativ häufig übersehen werden: Zunächst ist zu unterscheiden, zwischen der durch ein Gedicht ausgedrückten und der durch ein Gedicht evozierten Stimmung<sub>1</sub>. Für den Erwerb von Wissen-wie-es-sich-anfühlt ist es erstens notwendig, dass tatsächlich eine Stimmung<sub>1</sub> beim Rezipienten evoziert wird. Zweitens muss diese Stimmung<sub>1</sub> eine ganz bestimmte Stimmung mit einer ganz bestimmten Erlebnisqualität sein. Denn kaum jemand bezweifelt, dass Gedichte Stimmungen<sub>1</sub> evozieren können, aber nicht jede Stimmungsevokation kann den

<sup>66</sup> Preiwuß (2016: 131).

<sup>67</sup> Zum Begriff der Präsupposition vgl. Strawson (1950).

Erwerb eines Wissens-wie-es-sich-anfühlt bedeuten; dies würde die Frage nach dem Erwerb von Wissen-wie-es-sich-anfühlt anhand von Gedichten einfach *per definitionem* entscheiden. Drittens ist das Haben der fraglichen Stimmung<sub>1</sub> noch keine hinreichende Bedingung für den Erwerb eines entsprechenden Wissens-wie-es-sich-anfühlt. Es lässt sich nämlich mit guten Gründen dafür argumentieren, dass der Leser unter den speziellen Bedingungen der literarischen Rezeptionssituation, in der Konfrontation mit künstlich arrangierten „Reizkonfigurationen“<sup>68</sup>, wissen muss, wofür die Stimmung<sub>1</sub>, die er erlebt, ein Beispiel ist. Einem Leser, der durch Preiwiß' obenstehendes Gedicht in die besagte ruhig-anmutig-bedrohliche Stimmung<sub>1</sub> versetzt wird, der jedoch der Meinung ist, so fühle es sich an, in der ersten Sommernacht unter dem Sternenhimmel zu stehen, wird man kaum das fragliche Wissen-wie-es-sich-anfühlt zuschreiben wollen. Der hier imaginierte Leser befindet sich zwar in der ‚richtigen‘ Stimmung<sub>1</sub>, kategorisiert sie jedoch falsch und erwirbt deshalb kein Wissen-wie-es-sich-anfühlt.

Diese eben genannten, hier nur sehr verkürzt dargestellten Punkte betreffen allgemeine Bedingungen des Erwerbs von Wissen-wie-es-sich-anfühlt durch literarische Texte. Ob und, wenn ja, unter welchen konkreten Umständen für welche Texte und welche Leser diese Bedingungen erfüllt sind, ist jedoch eine letztlich nur empirisch zu beantwortende Frage. Solche empirischen Untersuchungen müssen u.a. zwei Herausforderungen begegnen: Zunächst müssen Stimmungen<sub>1</sub> als diffuse affektive Zustände mit ihrer qualitativen Erlebnisdimension messbar gemacht, also operationalisiert werden. Dies kann mit multidimensionalen psychologischen Messinstrumenten geschehen, bei der die Probanden verschiedene Items (etwa „ruhig“, „ausgeglichen“, „melancholisch“, „niedergeschlagen“, „deprimiert“) auf Intensitätsskalen raten, um so eine Stimmung<sub>1</sub> in ihren verschiedenen Facetten zu beschreiben.<sup>69</sup> Eine zweite Herausforderung bezieht sich auf die oben noch bewusst offen formulierte Bedingung, dass eine ganz *bestimmte* Stimmung<sub>1</sub> durch das Gedicht evoziert werden muss. Eine empirische Untersuchung muss ein Kriterium dafür festlegen, wann das der Fall ist. Leider gibt es jedoch bis heute kein elaboriertes, auch nur annähernd konsensuell anerkanntes Verfahren, um die Stimmung eines Gedichts intersubjektiv zu bestimmen.<sup>70</sup> Daher liegt es, auch vor dem Hintergrund des oben umrissenen wirkmächtigen Einfühlungsdiskurses, nahe, die Intention der Autoren, eine bestimmte Stimmung auszudrücken, als Kriterium zu nutzen. Damit wird der Erwerb eines Wissens-

---

<sup>68</sup> Anz (2012: 156).

<sup>69</sup> Ein solches Messinstrument mit 20 Items und Skalen von „0“ bis „6“ (keine Intensität bis maximale Intensität) ist etwa das Berliner Alltagssprachliche Stimmungsinventar. Vgl. Schimmack (1997).

<sup>70</sup> Der für Emotionen so erfolgreiche Kodierungsansatz scheint auf Stimmungen nicht ohne Weiteres übertragbar, da Stimmungen durch ihren diffusen Charakter keine klaren Zuordnungen der Art X kodiert (gemäß dem kulturellen Wissen W) Y erlauben. Vgl. jedoch die Überlegungen von Simone Winko Stimmungen analog zu „Mischgefühlen“ zu begreifen in Winko (2003: insbes. 347-353).

wie-es-sich-anfühlt anhand eines Gedichts als Wissenstransfer vom Autor zum Leser konzeptualisiert: Der Autor wusste, wie es sich anfühlt in einer bestimmten Stimmung<sub>1</sub> zu sein, evoziert *idealiter* dieselbe Stimmung<sub>1</sub> mittels seines Gedicht beim Leser, welcher, sofern er die evozierte Stimmung<sub>1</sub> auch noch richtig kategorisiert, das fragliche Wissen-wie-es-sich-anfühlt erwirbt.

Eine entsprechende empirische Studie, die Stimmungsintentionen professioneller Autoren (d.h. Beschreibungen ihrer Intentionen, eine bestimmte Stimmung auszudrücken) zu Leserreaktionen in Beziehung setzt und auch das oben stehende Gedicht von Kerstin Preiwuß heranzieht, hat u.a. gezeigt:<sup>71</sup> (a) Es ist für Autoren schwieriger, Stimmungen<sub>1</sub> zu evozieren als sie auszudrücken. (b) Die Stimmungsreaktionen der Leser fallen qualitativ sehr unterschiedlich aus. (c) Gerade die Kategorisierung der evozierten Stimmung<sub>1</sub> ist für die Leser keineswegs trivial, weshalb nur verhältnismäßig wenige Leser durch die Lektüre eines Gedichts ein Wissen-wie-es-sich-anfühlt erwerben. Auch hinsichtlich der Fiktional-faktual-Unterscheidung ist die Studie aufschlussreich, zeigt sie doch, dass Leser, die Gedichte als fiktional einstufen, zwar intensivere Stimmungen<sub>1</sub> empfinden, jedoch, gemessen an der Autorintention, nicht erfolgreicher im Erfassen der fraglichen Stimmung<sub>1</sub> sind als Leser, die das Gedicht als nicht-fiktional rezipieren.

## 6. Problematisierung: Subgattung, Funktion und Rezeption

Ausgangspunkt meiner Überlegungen war die Beobachtung, dass den drei Subgattungen Lehrgedicht, Gedankenlyrik und Stimmungslyrik in bestimmten poetologischen und literaturwissenschaftlichen Traditionen regelmäßig konkrete kognitive Leistungen zugeschrieben werden. Ich habe versucht, diese kognitiven Leistungen an konkreten Beispielen näher zu untersuchen, in modernem Vokabular zu beschreiben und voneinander abzugrenzen. Dabei konnte die aus der Geschichte der Ästhetik und der Forschung abgeleitete Arbeitshypothese, dass diese Subgattungen auf sehr unterschiedliche Art und Weise kognitiv signifikant sind, weitgehend bestätigt werden. Die untersuchten Beispiele der Subgattungen privilegieren in der Tat bestimmte Arten der kognitiven Signifikanz bzw. im Fall des Lehrgedichts und der Stimmungslyrik bestimmte Mechanismen der Wissenskommunikation.

Es gib jedoch einen naheliegenden Einwand gegen diese These der Gattungsspezifität der kognitiven Signifikanz. Er lautet, dass die kognitive Signifikanz weniger ein Ergebnis unterschiedlicher Gattungseigenschaften, sondern vielmehr Ergebnis unterschiedlicher Umgangsweisen mit diesen Texten ist. Warum

<sup>71</sup> Vgl. Gittel / Deutschländer / Hecht (2016). Die Stimmungsintentionen der Autoren wurden wie die Reaktionen der Leser mithilfe des Berliner Alltagssprachlichen Stimmungsinventars (vgl. Anm. 69) erfasst. Die Autoren durften zusätzlich drei Items frei wählen, die dann randomisiert mit den anderen 20 Items den Lesern zur Einschätzung der vom Gedicht ausgedrückten bzw. evozierten Stimmung (je nach Versuchsgruppe) vorlagen.

sollte es zum Beispiel nicht möglich sein, so könnte man fragen, dass Goethes „Gesang der Geister über den Wassern“ bei bestimmten Lesern eine Stimmung evoziert oder dass Preiwuß’ „Das ist der winter“ eine Hypothese nahelegt, etwa die Hypothese, dass der Winter eine latent bedrohliche Jahreszeit ist? Müsste man dann nicht sagen, dass es sich bei Goethes Gedicht um Stimmungslyrik und bei „Das ist der winter“ in Wirklichkeit um Gedankenlyrik handelt? Dieser Einwand macht auf eine wichtige Frage aufmerksam, die bisher ausgespart wurde: Ist es überhaupt möglich die diskutierten Subgattungen unabhängig vom Umgang mit ihnen zu definieren?

Betrachtet man existierende Definitionen von Lehrdichtung, Gedankenlyrik und Stimmungslyrik näher, fällt auf, dass sie oft (implizit) auf externe Funktionen Bezug nehmen.<sup>72</sup> Lehrdichtung, so heißt es im „Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft“, sei „[ü]berwiegend versgebundenes Schrifttum zur Vermittlung von Sach-, Verhaltens- und Orientierungswissen“<sup>73</sup> und die Gedankenlyrik sei wesentlich eine „Variante des Lehrgedichts“<sup>74</sup>, die sich durch bestimmte, in Abschnitt 4 genannte Merkmale „von didaktischen Gedichten“ unterscheide. Obwohl oder möglicherweise gerade weil Stimmungslyrik bzw. Gefühlslyrik des Öfteren mit Lyrik generell identifiziert wurde,<sup>75</sup> sind explizite Definitionen von Stimmungslyrik Mangelware.<sup>76</sup> Es gibt aber zwei naheliegende Kandidaten für solche Definitionen, die in der Ästhetikgeschichte auch vorkommen: (1) Stimmungslyrik umfasst alle Gedichte, die eine bestimmte Stimmung ausdrücken,<sup>77</sup> und (2) Stimmungslyrik umfasst alle Gedichte, die eine bestimmte Stimmung hervorrufen.<sup>78</sup> Beide Definitionen sind jedoch problematisch; die erste, weil es meines Wissens bis jetzt kein zufriedenstellendes intersubjektives Interpretationsverfahren gibt, das es erlauben würde zu bestimmen, ob und, wenn ja, welche Stimmung ein Gedicht ausdrückt.<sup>79</sup> Die zweite Definition ist problematisch, weil sie implizit einen Rezipientenbezug enthält, also zu ergänzen wäre, etwa „Stimmungslyrik umfasst alle Gedichte, die *bei den meisten Rezipienten* eine bestimmte Stimmung hervorrufen“. Da es jedoch nicht besonders praktikabel ist, rezeptionspsychologische Untersuchungen zur Voraussetzung einer Textklas-

<sup>72</sup> Zum Unterschied externer und interner Funktionen vgl. Fricke (1981: 91f.).

<sup>73</sup> Kühlmann (2000: Bd. 2,393).

<sup>74</sup> Weimar (1997: Bd. 1,668).

<sup>75</sup> Dieter Lamping spricht hier auch von der „Subjektivitäts-Theorie“ der Lyrik. Vgl. Lamping (1989: 56f.).

<sup>76</sup> Der Begriff taucht weder im „Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft“ noch im „Metzler Literatur-Lexikon“ als Lemma auf.

<sup>77</sup> Ganz Ähnliches definiert etwa Eduard von Hartmann, vgl. Meyer-Sickendiek (2011b: 211).

<sup>78</sup> Vgl. etwa Kommerells (1985: 21) Diktum: „Die Stimmung eines Gedichts ist also etwas sehr Zusammengesetztes. In ihr war der Dichter gestimmt, ist das Gedicht gestimmt und wird der Leser gestimmt.“

<sup>79</sup> Vgl. die Ausführungen in Anmerkung 70.

sifikation zu machen, liegt es auch hier *prima facie* nahe, eine funktionsorientierte Definition zu wählen: Stimmungslyrik umfasst alle Gedichte, die die Funktion haben eine bestimmte Stimmung hervorzurufen.

Ob man die fraglichen Subgattungen unabhängig von bestimmten Umgangsweisen definieren kann, hängt also maßgeblich davon ab, wie man den literaturwissenschaftlichen Funktionsbegriff auffasst. Ohne dieses komplexe Thema hier *in extenso* diskutieren zu können, stehen sich hier idealtypisch zwei Positionen gegenüber: solche, die den Funktionsbegriff als *Dispositionsbegriff*, und solche, die ihn als *Interpretationsbegriff* begreifen. Dispositionen verweisen grundsätzlich auf Beobachtbares; mit dem klassischen, von den Logischen Empiristen viel diskutierte Beispiel „Zucker hat die Disposition, sich in Wasser aufzulösen, genau dann, wenn sich Zucker unter Normalbedingungen in Wasser auflöst“.<sup>80</sup> Analog könnte man sagen, dass ein Gedicht nur dann die Funktion haben kann, ein bestimmtes Wissen zu vermitteln, wenn es dieses Wissen unter Normalbedingungen (weniger technisch: unter geeigneten Umständen oder „in aller Regel“<sup>81</sup>), auch an Leser vermittelt. Aus dieser Auffassung des Funktionsbegriffs folgt, dass literaturwissenschaftliche Funktionszuschreibungen grundsätzlich durch geeignete empirische (Normalbedingungen simulierende) Untersuchungen über die Rezeption konkreter Gedichte widerlegbar wären. Vertritt man hingegen die Meinung, dass es sich bei „literaturwissenschaftlichen Funktionszuordnungen um sinnkonstruktive Interpretationen, um Formen des wissenschaftlichen Verstehens handelt“<sup>82</sup>, so hängt die Plausibilität dieser Funktionszuordnungen – von der Rede

<sup>80</sup> Für einen Überblick vgl. Spohn (2010), dort auch verschiedene Optionen den Ausdruck „unter Normalbedingungen“ zu präzisieren.

<sup>81</sup> Fricke (1981: 90). Fricke's Ausführungen zu Funktionen als Wirkungsdispositionen überzeugen indes nur teilweise. Er erläutert sein Verständnis mit dem Beispiel eines Vergasers im Auto, dem man, auch wenn er kaputt ist und er seine Funktion nicht erfüllt, die Funktion (Bereitstellung Kraft-Luft-Gemisch) zuschreiben könne. Sein Argument lautet, dass man die (interne) Funktion eines Vergasers bestimmt, indem man sich eine ganze Reihe von Vergasern (daher: „in der Regel“) anschaut, d.h. man stellt die Frage, was ist die Funktion einer Sache X vom Typ Y. Meiner Meinung nach bestimmt man so nicht die Funktion eines einzelnen Vergasers, sondern die Funktion der Gegenstandsklasse „Vergaser“ und überträgt sie dann auf die Funktion des konkreten (kaputten) Vergasers. Wenn man die Funktion eines Einzeldings bestimmen will, so wäre der Ausdruck „in der Regel“ auf das Verhalten des konkreten Gegenstandes X in vielen verschiedenen Situationen zu beziehen. Dementsprechend hat ein Vergaser, der unter Normalbedingungen gut funktioniert, die entsprechende Funktion, ein kaputter (vgl. „nicht-funktionierender“) Vergaser hingegen hat aktuell keine Funktion für das Fahrzeug. Möglicherweise spielt auch die Tatsache, dass Fricke's Beispiel mit einer internen Funktion arbeitet, eine hier nicht zu diskutierende Rolle, nichtsdestoweniger erscheint mir seine Behauptung, dass literarische Funktionen als Wirkungsdispositionen vollkommen unabhängig von „kollektiven subjektiven Reaktionen“ (ders., 90) seien, wenig plausibel.

<sup>82</sup> Zymner (2013: 82). Etwas überraschend referiert Rüdiger Zymner affirmativ auf Harald Fricke's Bestimmung des Funktionsbegriffs als Dispositionsbegriff (vgl. ders., 80, Anm. 203), scheint diese Bestimmung jedoch nicht in Spannung zu seiner eigenen Konzeption zu sehen.

von Wahrheit wird in diesem Fall eher abgesehen<sup>83</sup> – wesentlich von übergeordneten Annahmen bestimmter Interpretationskonzeptionen ab.

Was folgt daraus für die Frage, ob es möglich ist, die drei diskutierten Subgattungen unabhängig vom Umgang mit ihnen zu definieren? Wenn man Funktionsbegriffe als Dispositionsbegriffe im strengen Sinne auffasst, so ist dies nicht möglich. Die Aussage „Gedicht X hat die Funktion, eine bestimmte Stimmung hervorzurufen“, wäre dann synonym mit „Gedicht X ruft unter Normalbedingungen eine bestimmte Stimmung hervor“, also eine empirisch überprüfbare Aussage über die Rezeption. Wenn man Funktionsbegriffe als Interpretationsbegriffe auffasst, dann ist es grundsätzlich möglich, die drei diskutierten Subgattungen unabhängig vom Umgang mit ihnen zu definieren. Die Frage ist nur, welche Interpretationskonzeption man voraussetzt. Setzt man allerdings eine aktual-intentionalistische Interpretationskonzeption voraus,<sup>84</sup> ein naheliegender Kandidat für eine Interpretationskonzeption im Fall von Funktionen,<sup>85</sup> so wird man letztlich wieder auf Funktionen als Wirkungsdispositionen und damit auf Rezeption verwiesen.<sup>86</sup>

Der oben formulierte Einwand deutet jedoch auf ein weiteres Problem hin. Es ist nicht nur schwierig, die Subgattungen unabhängig von ihrer Funktion und damit von ihrer Rezeption zu definieren, ein weiteres Problem, insbesondere bei der Gedankenlyrik und der Stimmungslyrik, besteht darin, dass die fraglichen Funktionen nicht exklusiv für diese Subgattungen zu sein scheinen, dass also auch Gedichte, die konsensuell nicht der fraglichen Subgattung angehören, die charakteristische Funktion erfüllen können. Wie bereits angedeutet, dürfte es ohne Weiteres möglich sein, dass Goethes „Gesang der Geister über den Wassern“ eine Stimmung hervorrufft oder dass Preiwuß’ „Das ist der winter“ eine Hypothese nahelegt (für die dann in einem zweiten Schritt stützende Gründe gefunden werden können). Dies legt folgende empirisch prüfbare Hypothese nahe: Zumindest bei der Gedankenlyrik und der Stimmungslyrik hat man es weniger mit klar abgrenzbaren Textsorten im Sinne Fricke,<sup>87</sup> sondern eher mit charakte-

---

<sup>83</sup> Vgl. „Von der ‚Wahrheit‘ der Behauptung, der Sachverhalt x habe diese oder jene Funktion, kann indes grundsätzlich nicht gesprochen werden, denn Interpretationen können lediglich mehr oder weniger plausibel sein, sie können jedoch nicht ‚wahr‘ sein“ (Zymner 2013: 82).

<sup>84</sup> Vgl. Stecker (2006); Carroll (2000).

<sup>85</sup> Vgl. Zymner (2013: 82f.).

<sup>86</sup> Setzt man eine moderat aktual-intentionalistische Interpretationskonzeption voraus (vgl. etwa Stecker 2006; Carroll 2000), so hat ein Gedicht die Funktion, eine bestimmte Stimmung hervorzurufen, wenn der Autor des Gedichts intendierte, dass das Gedicht die Funktion hat, eine bestimmte Stimmung hervorzurufen und diese Intention im Gedicht erfolgreich realisiert ist. Wann ist nun die Intention, dass ein Gedicht, die Funktion hat, eine bestimmte Stimmung hervorzurufen, erfolgreich im Gedicht realisiert? Folgende Antwort drängt sich auf: Wenn das Gedicht so gestaltet ist, dass es unter Normalbedingungen eine bestimmte Stimmung tatsächlich hervorrufft.

<sup>87</sup> Zur Unterscheidung zwischen Textsorte als systematischem Ordnungsbegriff und Genre als „historisch begrenzte[r] literarische[r] Institution“ (vgl. Fricke 1981: 132-138, hier: 132).

ristischen *Umgangsweisen* mit Lyrik zu tun, die jedenfalls von literarisch gebildeten Lesern relativ variabel auf beliebige Gedichte angewendet werden können.<sup>88</sup> Anders formuliert, die spezifischen Umgangsweisen mit ihrem jeweiligen kognitiven Nutzen werden nur zu einem gewissen Grad durch bestimmte intrinsische Eigenschaften einer Textsorte (Textmerkmale) ausgelöst, aber auch durch rezeptionsseitige Faktoren wie literarische Bildung und Erwartungen der Rezipienten, Dauer und situativer Kontext der Lektüre gesteuert.

### 7. Zusammenfassung: Literarizität, Fiktionalität und Argumentativität

Ziel des Beitrags war es, verschiedene Modi oder Mechanismen der Wissenskommunikation dreier Subgattungen der Lyrik und die Relevanz grundlegender Eigenschaften wie Fiktionalitätsstatus, Argumentativität und Literarizitätsgrad für diese Mechanismen zu untersuchen. Es sei noch einmal hervorgehoben, dass es sich dabei notwendigerweise um ein Verfahren der tentativen Verallgemeinerung handelte, dass darauf zielte relativ abstrakte Überlegungen mit konkreten Textanalysen zu exemplarischen Einzeltexten der drei Subgattungen zu verbinden. Eine Prüfung der weiter ausgreifenden Ergebnisse an anderen Vertretern der drei untersuchten Subgattungen erscheint daher wünschenswert und notwendig.

Anhand von Wielands *nicht-fiktionalem* und *argumentativem* Lehrgedicht konnten zeitgenössische Leser, sofern sie ihn als kompetent und aufrichtig ansahen, grundsätzlich ein propositionales Wissen erwerben. Häufig ist dieses Wissen seiner Form nach Metawissen (etwa „Theorie X ist falsch“), da Wieland seine eigenen Wissensansprüche in Auseinandersetzung mit existierenden philosophischen, naturwissenschaftlichen und theologischen Theorien entwickelt. Dieser genuine, intendierte Wissenstransfer gleicht dabei in gewisser Hinsicht der Wissenskommunikation in anderen nicht-fiktionalen Texten, etwa philosophischen Traktaten: Wieland stellt in Form von (versifizierten) Aussagesätzen Behauptungen auf und begründet diese mithilfe verschiedener Argumentationsverfahren. Für diese Art der Wissenskommunikation ist der Fiktionalitätsstatus des Textes wesentlich: Nur wenn man die Aussagesätze als Behauptungen über die als real ausgezeichnete Welt auffasst und nicht etwa als Einladungen, sich bestimmte Sachverhalte vorzustellen, kann der Wissenstransfer in der beschriebenen Form stattfinden. Die Literarizität des Gedichts spielt hingegen eine untergeordnete Rolle für den Wissenstransfer: Während die Versifikation und viele weitere stilistische Mittel in den von mir untersuchten Passagen rein rhetorische Funktio-

<sup>88</sup> Es ist wichtig zu sehen, dass es sich bei diesen Umgangsweisen nicht um genrespezifische Umgangsweisen handeln kann. Genres als historisch begrenzte literarische Institutionen (nach Fricke) verfügen zwar über ein eigenes Set von Regeln für Produktion und Rezeption, allerdings liegt jeder Definition von Genre eine Textsortendefinition zugrunde (ein Genre grenzt immer eine Teilmenge aus allen Texten einer Textsorte aus) und genau diese ist ja bei den fraglichen Subgattungen problematisch.

nen haben, lassen sich einigen Metaphern und Personifikationen an *bestimmten* Stellen klar benennbare argumentative Funktionen zuordnen.

Goethes „Gesang der Geister über den Wassern“, das hier als Beispiel für die Gedankenlyrik herangezogen wurde, kann entweder als fiktionales Gedicht oder als nicht-fiktionales Gedicht gelesen werden. Im ersten Fall wären die fünf Strophen als Monolog eines fiktiven Sprechers, eines Geistes oder mehrerer Geister aufzufassen. Im zweiten Fall behauptete Goethe selbst die für das Gedicht konstitutive Analogie zwischen Wasser und Seele. Bemerkenswerterweise spielt der Fiktionalitätsstatus für die kognitive Signifikanz nur eine untergeordnete Rolle. Der Grund dafür ist, dass das Gedicht lediglich eine überraschende Hypothese über die Ähnlichkeit von Wasser und Seele formuliert, es jedoch dem Leser obliegt, Gründe für die Akzeptanz dieser Ähnlichkeitsannahme zu finden, die im Gedicht zwar angedeutet, jedoch nicht explizit formuliert werden. Daher sollte man bei der Gedankenlyrik von kognitiver Signifikanz, jedoch nicht von Wissenskommunikation sprechen. Das entscheidende Charakteristikum der Gedankenlyrik in diesem Zusammenhang ist ihre fehlende Argumentativität.

Kerstin Preiwuß' ebenfalls nicht-argumentatives und hinsichtlich seines Fiktionalitätsstatus deutungsoffenes Gedicht „Das ist der winter“ diente zur Illustration einiger Probleme, die mit der eingängigen und bis heute poetologisch und publikumsseitig einflussreichen Idee verbunden sind, dass Gedichte bestimmte Stimmungen oder Atmosphären ‚transportieren‘ und so ein Wissen-wie-es-sich-anfühlt vermitteln. Die Bedingungen für den Erwerb eines solchen Wissens, wie es sich anfühlt, sind komplexer als von Lyrikbegeisterten gemeinhin angenommen. Unter anderem muss die fragliche Stimmung durch das Gedicht nicht nur ausgedrückt, sondern auch evoziert werden und der Leser muss die evozierte Stimmung auch treffend kategorisieren können. Empirische Studien deuten darauf hin, dass der zugeschriebene Fiktionalitätsstatus eines Gedichts für die Intensität evozierter Stimmungen, nicht jedoch für ihre qualitative Akkuratheit relevant ist.<sup>89</sup>

Zu guter Letzt sei darauf hingewiesen, dass die gewisse Ungleichbehandlung der verschiedenen Modi der Wissenskommunikation im Rahmen der vorliegenden Untersuchung, d.h. der Akzent auf der Rezeption bei der Stimmungslyrik, nicht suggerieren soll, dass empirische Rezeptionsprozesse bei Lehrdichtung oder Gedankenlyrik unwichtig wären. Auch hier ließe sich natürlich immer die Frage stellen, ob die im Rahmen der skizzierten hermeneutischen Szenarien formulierten Schritte (z.B. der Leser fasst das Gedicht als fiktional auf, bildet angeregt durch den uneigentlichen Vergleich eine konkrete Hypothese und findet bestimmte Gründe, die die Hypothese stützen ...) auch wirklich stattfinden bzw. bei welchen Lesern, unter welchen Bedingungen sie stattfinden. Dies ist

---

<sup>89</sup> Für wertvolle Hinweise und Kritik danke ich den Organisatoren und allen Teilnehmerinnen und Teilnehmern des Workshops „Lyrik und Erkenntnis. Methodologische und praktische Überlegungen aus lyrikologischer und philosophischer Sicht“ an der Universität Trier, 28. Februar – 3. März 2018.

letztlich eine gegebenenfalls durch die Historische Rezeptionsforschung (für historische Leser) bzw. die Rezeptionspsychologie (für zeitgenössische Leser) zu beantwortende Frage. Der Grund, warum eine Untersuchung der Rezeption im Fall der Stimmungsliteratur jedoch besonders relevant erscheint, besteht darin, dass es hier gar nicht in analoger Weise möglich ist, plausible und elaborierte hermeneutische Szenarien zu entwickeln, weil wir a) über die hochkomplexen auf dem Zusammenspiel von lautlichen und semantischen Eigenschaften beruhenden Prozesse, durch die ein Gedicht eine bestimmte Stimmung evoziert, so wenig wissen und b) die Stimmungen, die durch ein Gedicht hervorgerufen werden, hinsichtlich ihrer Erlebnisqualität von Rezipient zu Rezipient stark variieren.

## Literatur

- Adler, J. (2000): Goethe's Gedankenlyrik: From *Mailed* and *Ein Gleiches* to *Vermächtnis* in the light of Goethe's principle of 'Synthese'. In: Reed, T. J. / Swales, M. / Adler, J. (Hg.): *Goethe at 250: London Symposium = Goethe mit 250*. München. 247-64.
- Albrecht, A. / Danneberg, L. / Spoerhase, C. / Werle, D. (2016): Zum Konzept Historischer Epistemologie. In: *Scientia Poetica* 20 (H. 1). 137-165.
- Andermann, K. / Eberlein, U. (2011, Hg.): *Gefühle als Atmosphären: Neue Phänomenologie und philosophische Emotionstheorie*. Berlin.
- Anz, Th. (2012): Gefühle ausdrücken, hervorrufen, verstehen und empfinden. Vorschläge zu einem Modell emotionaler Kommunikation mit literarischen Texten. In: Poppe, S. (Hg.): *Emotionen in Literatur und Film*. Würzburg. 155-170.
- Beckermann, A. (2008): *Analytische Einführung in die Philosophie des Geistes*. Berlin / New York.
- Beedie, Chr. / Terry, P. C. / Lane, Andrew M. (2005): Distinctions Between Emotion and Mood. In: *Cognition and Emotion*. 19 (6). 847-78.
- Bieri, P. (1994): Generelle Einführung. In: Ders.: *Analytische Philosophie der Erkenntnis*. Weinheim. 9-72.
- Bulka, Th. (2015): *Stimmung, Emotion, Atmosphäre: Phänomenologische Untersuchungen zur Struktur der menschlichen Affektivität*. Zugl.: Würzburg, Julius-Maximilians-Univ., Diss, 2015. Münster.
- Burdorf, D. (1997): *Einführung in die Gedichtanalyse*. Stuttgart.
- Carroll, N. (2000): Interpretation and Intention. In: *Metaphilosophy*. 31. 75-95.
- Carroll, N. (2003): Art and Mood. In: *The Monist*. 86. 520-555.
- Danneberg, L. (2006): Epistemische Situationen, kognitive Asymmetrien und kontrafaktische Imaginationen. In: Raphael, L. / Tenorth, H. (Hg.): *Ideen als gesellschaftliche Gestaltungskraft im Europa der Neuzeit. Beiträge für eine erneuerte Geistesgeschichte*. München. 193-221.
- Danneberg, L. / Spoerhase, C. (2011): Wissen in Literatur als Herausforderung einer Pragmatik von Wissenszuschreibungen: Sechs Problemfelder, sechs Fragen und zwölf Thesen. In: Köppe, T. (Hg.): *Literatur und Wissen – Sondierung eines Forschungsterrains*. Berlin / New York. 29-76.

- Davidson, R. J. (1994): On Emotion, Mood and Related Affective Constructs. In: Ekman, P. / Davidson, R. J. (eds.): *The Nature of Emotion: Fundamental Questions*. New York. 51-55.
- Depew, D. (2005): Empathy, Psychology, and Aesthetics: Reflections on a Repair Concept. In: *An Interdisciplinary Journal of Rhetorical Analysis and Invention*. 4 (1). 99-107.
- Effe, B. (1977): *Dichtung und Lehre: Untersuchung zur Typologie des antiken Lehrgedichts*. München.
- Fricke, H. (1981): *Norm und Abweichung. Eine Philosophie der Literatur*. München.
- Gisbertz, A. (2011): ‚Stimmung‘ im Diskurs der Ästhetik und Psychologie um 1900. In: Arburg, G. v. / Rickenbacher, S. (Hg.): *Concordia discors: Ästhetiken der Stimmung zwischen Literaturen, Künsten und Wissenschaften*. Würzburg. 183-198.
- Gittel, B. (2013): *Lebendige Erkenntnis und ihre literarische Kommunikation: Robert Musil im Kontext der Lebensphilosophie*. Münster.
- Gittel, B. / Deutschländer, R. / Hecht, M. (2016): Conveying Moods and Knowledge-what-it-is-like Through Lyric Poetry. An Empirical Study of Authors' Intentions and Readers' Responses. In: *Scientific Study of Literature*. 6 (1). 131-63.
- Goethe, J. W. (1787-91) (Hg.): *Goethe's Schriften* [bei G. J. Göschen]. Leipzig.
- Grundmann, Th. (2008): *Analytische Einführung in die Erkenntnistheorie*. Berlin / New York.
- Gumbrecht, H. (2012): *Atmosphäre, Mood, Stimmung: On a Hidden Potential of Literature*. Palo Alto.
- Halfwassen, J. (1995): ‚Seelenwagen‘. In: J. Ritter / K. Gründer (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 9. Basel. 111-118.
- Herder, K. (Hg.) (1914): *Goethes und Schillers Gedankenlyrik in Auswahl*. Mit ausführlichen Erläuterungen für den Schulgebrauch und das Privatstudium. Paderborn.
- Hesse, M. B. (1963): *Models and Analogies in Science*. London, New York.
- Hiergeist, T. (2014): *Erlesene Erlebnisse. Formen der Partizipation des Rezipienten an narrativen Texten*. Bielefeld.
- Jacob, J. (1997): *Heilige Poesie: Zu einem literarischen Modell bei Pyra, Klopstock und Wieland*. Tübingen / Berlin.
- Kemper, H. (1997): *Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit: Empfindsamkeit*. Berlin u.a.
- Knapp, F. P. (2003): Vergleich. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. Herausgegeben von H. Fricke, K. Grubmüller, J.-D. Müller, K. Weimar. Berlin. Bd. 3. 755-757.
- Kommerell, M. (1985): *Gedanken über Gedichte*. Frankfurt a.M.
- Krämer, O. (2015): Transformationen des wissenschaftlichen Lehrgedichts um 1800. In: Hufnagel, H. / Krämer, O. (Hg.): *Das Wissen der Poesie: Lyrik, Versepiik und die Wissenschaften im 19. Jahrhundert*. Berlin / Boston. 37-68.
- Kühlmann, W. (2000): Lehrdichtung. In: Fricke, H. / Braungart, G. / Grubmüller, K. / Müller, J.-D. / Vollhardt, F. / Weimar, K. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. Berlin. Bd. 2. 393-397.
- Lamping, Ch. / Schwarz, A. (2016): Philosophische Lyrik. In: Lamping, D. (Hg.): *Handbuch Lyrik: Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart. 145-151.
- Lamping, D. (1989): *Das lyrische Gedicht: Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung*. Göttingen.

- Lamping, D. (2010): Theorien der Lyrik. In: Zymner, R. (Hg.): Handbuch Gattungstheorie, Stuttgart. 324-327.
- Martin, D. (2008): Frühwerk. In: Heinz, J. (Hg.): Wieland-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart. 150-68.
- Martus, S. (2007): Werkpolitik: zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert; mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George. Berlin, New York.
- Matthias, A. (1902, Hg.): Goethes Gedankenlyrik: für Schule und Haus. Leipzig.
- Meyer-Sickendiek, B. (2011a): Lyrisches Gespür: Vom geheimen Sensorium der Poesie. Paderborn.
- Meyer-Sickendiek, B. (2011b): Stimmungen als Gegenstand moderner Lyrik: aktuelle Perspektiven einer Kontroverse. In: Poppe, S. (Hg.): Emotionen in Literatur und Film. Würzburg. 193-217.
- Preiwuß, K. (2016): Gespür für Licht. Gedichte. Berlin.
- Probst, G. F. (1974): Conrad Ferdinand Meyers Gedicht Der römische Brunnen und Goethes Gesang der Geister über den Wassern. In: The German Quarterly. 47 (2). 233-244.
- Reed, T. J. (1996): Gesang der Geister über den Wassern. In: Otto, R. / Witte, B. (Hg.): Goethe-Handbuch: In vier Bänden. Stuttgart. Bd. 1, 195-98.
- Reents, Fr. (2015): Stimmungsästhetik: Realisierungen in Literatur und Theorie vom 17. bis ins 21. Jahrhundert. Göttingen.
- Schimmack, U. (1997): Das Berliner-Alltagssprachliche-Stimmungs-Inventar (BASTI): Ein Vorschlag zur kontextvaliden Erfassung von Stimmungen. In: Diagnostics. 43 (2). 150-173.
- Scholz, O. R. (2014): Fiktionen, Wissen und andere kognitive Güter. In: Klauk, T. / Köppe, T. (Hg.): Fiktionalität: Ein interdisziplinäres Handbuch. Berlin, New York. 209-234.
- Schweikle, G. (1990): Lehrdichtung. In: Metzler-Literatur-Lexikon: Begriffe und Definitionen. Herausgegeben von G. Schweikle, I. Schweikle. Stuttgart. 262-263.
- Siegrist, Ch. (1974): Das Lehrgedicht der Aufklärung. Stuttgart.
- Spindler, G. (1999): Das „Wörterbuch“ als Werk der Philosophia sacra. In: Schneider, H. / Otte, H. / Schrader, H. J. (Hg.): Biblisches und emblematisches Wörterbuch. Friedrich Christoph Oetinger: Abt. VII. Band 3: Biblisches und emblematisches Wörterbuch. Teil 1: Text. Teil 2: Anmerkungen. Berlin (= Texte zur Geschichte des Pietismus, Abt. VII, Bd. III). 85-107.
- Spohn, W. (2010): Begründungen a priori – oder: ein frischer Blick auf Dispositionsprädikate. In: Lenzen, W. (Hg.): Das weite Spektrum der analytischen Philosophie: Festschrift für Franz von Kutschera. Berlin. 323-345.
- Stecker, R. (2006): Moderate Actual Intentionalism Defended. In: The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 64 (4). 429-38.
- Strawson, P. F. (1950): On Referring. Mind. 59. 320-344.
- Stueber, K. (2014): Empathy. In: The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Winter Edition). Edited by E. N. Zalta. Stanford.
- Thomé, H. (1978): Roman und Naturwissenschaft: Eine Studie zur Vorgeschichte der deutschen Klassik. Frankfurt a.M.
- Todorow, A. (1980): Gedankenlyrik. Stuttgart.
- Trunz, E. (1996): Anmerkungen. In: Ders. (Hg.): Goethes Werke. Textkritisch durchgesehen und kommentiert von Erich Trunz. Bd. 1 (Gedichte und Epen I). Hamburg. 445-777.

- Tye, M. (2004): Knowing What It is Like. In: Ludlow, P. J. / Nagasawa, Y. / Stoljar, D. (eds.): There's Something About Mary: Essays on Phenomenal Consciousness and Frank Jackson's Knowledge Argument. Cambridge, Mass. u.a. 143-61.
- Wagner, J. (2014): Regentonnenvariationen. Gedichte. Frankfurt a.M.
- Weichhardt, J. (1910, Hg.): Gedankenlyrik Goethes und Schillers. Bielefeld / Leipzig / Berlin.
- Weimar, K. (<sup>3</sup>1997): Gedankenlyrik. In: Fricke, H. / Braungart, G. / Grubmüller, K. / Müller, J.-D. / Vollhardt, F. / Weimar, K. (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Berlin. 668-69.
- Wellbery, D. (2003): Stimmung. In: Barck, K. H. (Hg.). Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 5. Stuttgart. 703-733.
- Wieland, Chr. M. (1752): Die Natur der Dinge in sechs Büchern. Mit einer Vorrede Georg Friedrich Meiers, öffentlichen ordentlichen Lehrers der Weltweisheit zu Halle, und Mitgliedes der königl. preußischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Halle.
- Wieland, Chr. M. (1856): Sämtliche Werke. Bd. 25: Die Natur der Dinge oder die vollkommenste Welt. Ein Lehrgedicht in sechs Büchern. Leipzig.
- Wilhelmi, H. Fr. (<sup>2</sup>1852): Vorwort und Einleitung. In: Wilhelmi, H. F. (Hg.): Die Lyrik der Deutschen in ihren vollendetsten Schöpfungen während der letzten hundert Jahre, vornehmlich von Göthe bis auf die Gegenwart. Bde. III–XIV. Frankfurt a.M.
- Winko, S. (2003): Kodierte Gefühle: zu einer Poetik der Emotionen in lyrischen und poetologischen Texten um 1900. Berlin.
- Zipfel, Fr. (<sup>2</sup>2016): Lyrik und Fiktion. In: Lamping, D. (Hg.): Handbuch Lyrik: Theorie, Analyse, Geschichte. Stuttgart. 184-188.
- Zymner, R. (2013): Funktionen der Lyrik. Münster.
- Zymner, R. (<sup>2</sup>2016): Theorien der Lyrik seit dem 18. Jahrhundert. In: Lamping, D. (Hg.): Handbuch Lyrik: Theorie, Analyse, Geschichte. Stuttgart. 23-37.





## **Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik**

Band 1 (2019): Lyrik und Erkenntnis

Herausgegeben von Ralph Müller und Friederike Reents

Hillebrandt, Claudia: Schema L? Zur wissensvermittelnden und erkenntnisgenerierenden Funktion von Schemata in Lyrik am Beispiel einiger Altersgedichte von Harald Hartung.

In: IZfK 1 (2019). 343-361.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-971b-cdc1

**Claudia Hillebrandt (Jena)**

### **Schema L? Zur wissensvermittelnden und erkenntnisgenerierenden Funktion von Schemata in Lyrik am Beispiel einiger Altersgedichte von Harald Hartung**

*Schema L? On the Knowledge-Imparting and Knowledge-Generating Function of Schemata in Poetry on the Example of a Few Poems of Aging by Harald Hartung*

This paper characterizes several ways of transferring knowledge via lyric poetry. It is argued that conveying information via schemata is a prevalent mode of that kind. But there are also others like employing a concise use of language or pointing at other texts using intertextual references. Besides, many poetry books establish some sort of a lyric sequence to further elaborate a certain topic. As information in lyric poetry is not only schematized, but also sketchy, from a critical reception point of view it may also be highlighted that recipients can make use of it as some kind of a template that enables them to gain new insights related to their own living environment.

The important role of schemata as well as the other kinds of knowledge transfer specified in this paper are exemplified with reference to the contemporary poetry of ageing and with a special focus on several poems by Harald Hartung. As ageing is a process that becomes more and more important to western societies due to demographic development, the poetry of ageing and of old age in particular may serve as a tool for gaining knowledge and especially knowledge of what-it-is-like regarding that topic. This adds even more authority to the question of how knowledge is transferred via literature and lyric poetry in particular.

*Keywords: ageing, intertextuality, knowledge of what-it-is-like, lyric sequence, old age, schemata, template, Harald Hartung*

Nutzen der Wissenschaft. Der bekannte Altersforscher lobt die enorme „Plastizität“ des Menschen allgemein und die des alten im besonderen. Nach Achtzig allerdings nehme die Zufriedenheit mit dem eigenen Status ab, steigere sich aber mit Neunzig wieder. Auf Nachfrage räumt er ein, dies könne mit gewissen Ungenauigkeiten der Erhebung zusammenhängen. Ja, er artikuliert sogar Skepsis gegen die Statistik. Die Toten fielen aus der Erhebungsgruppe heraus, seien also nicht mehr zu befragen! Zwischendurch bemerkt er unvermittelt, er selbst werde demnächst Sechzig und kürzlich sei seine Frau gestorben. Was er denn gegen die Altersdepression vorschlage? – Weisheit. Und die Lektüre Montaignes.<sup>1</sup>

Aus dieser Notiz zur Altersforschung oder Gerontologie sprechen sowohl ein großes Interesse an den physiologischen wie psychologischen Aspekten des Alterungsprozesses und deren wissenschaftlicher Erforschung als auch eine mild-spöttische Skepsis gegenüber dem lebenspraktischen Nutzen der wissenschaftlichen Erkenntnisse über das Alter, die ihre Bestätigung in den persönlichen Aussagen des interviewten Wissenschaftlers selbst findet, insbesondere mit dem Hinweis auf Montaigne und auf Weisheit. Hilfe zur Bewältigung persönlicher Alterserfahrungen kommt gerade nicht von den exakten Wissenschaften. Ob aber essayistischen oder – in Erweiterung – lyrischen oder literarischen Ausdrucksformen eine Erkenntnisfunktion, eine Beförderung der Weisheit, zugesprochen wird oder nicht, bleibt dank des beiordnenden „und“ uneindeutig.

Die Interviewnotiz stammt von Harald Hartung, der zu den profiliertesten Kennern und Vermittlern der gegenwärtigen (auch internationalen) Lyrik wie auch zu den wichtigsten deutschsprachigen Lyrikern der Gegenwart zählt. Nicht nur Hartungs tagebuchartiger Band „Der Tag vor dem Abend“, aus dem das Eingangszitat stammt, sondern auch sein lyrisches Werk – vor allem die jüngeren Gedichtbände – ist durchzogen von Altersreflexionen.<sup>2</sup> Wissen über das Alter ist für ihr Verständnis zentral – sei es aus eigener Erfahrung erworben oder auch nicht. Hartungs Alterslyrik eignet sich in diesem Sinne gut als Ausgangspunkt für Überlegungen zur wissensvermittelnden und erkenntnisgenerierenden Funktion von Lyrik.

Die Frage nach der Vermittlung von Alterswissen durch Lyrik wird hier auch deswegen als Beispielfall gewählt, weil dem Thema des Älterwerdens und Altseins für die Gegenwartsliteratur und -kultur, die den historischen Schwerpunkt dieses Bandes bilden, eine nicht zu unterschätzende Relevanz zukommt. Ausgehend von der Diskussion über die Folgen eines sich verschärfenden demographischen Wandels erregen literarische Neuerscheinungen

---

<sup>1</sup> Hartung (2008: 25).

<sup>2</sup> Hartung selbst stellt seine neueren Gedichtbände als Alterswerk dar. Sie enthalten zahlreiche Altersreflexionen. Auch die paratextuelle Rahmung seiner Gedichte und Gedichtbände sowie die engen poesiologischen Bezüge zwischen diesen und „Der Tag vor dem Abend“ legen diese Zuordnung nahe. Entgegengesetzte Formen der Werkpolitik bei Max Frisch und Friederike Mayröcker rekonstruiert Schwieren (2012).

zum Thema Alter ein breites Interesse in der Öffentlichkeit<sup>3</sup> und auch in der Literaturwissenschaft und den Kulturwissenschaften.<sup>4</sup> Parallel dazu erlebt die Gerontologie, die sich gezielt mit den psychophysiologischen wie auch den soziokulturellen Aspekten des Älterwerdens und Altseins auseinandersetzt, eine neue Konjunktur in vielen Wissenschaften.<sup>5</sup>

Die verstärkte Auseinandersetzung mit den physiologischen, psychologischen, sozialen und kulturellen Aspekten des Älterwerdens und Altseins zeigt an, dass sich traditionelle kulturelle Prägungen von Altersrollen verschieben, die eine Neubewertung dieser Lebensphase und damit auch des bereits vorhandenen und neu hinzugekommenen Wissens über das Alter erfordern. Daraus lässt sich die Vermutung ableiten, dass gerade die wissensvermittelnde Funktion von Literatur das Interesse an diversen Neuerscheinungen zum Thema ‚Alter‘ erklären kann. Der *Lyrik* über das Alter<sup>6</sup> allerdings hat die neuere literaturwissenschaftliche Forschung bisher vergleichsweise wenig Aufmerksamkeit geschenkt.<sup>7</sup>

Dieser Beitrag untersucht, wie in Lyrik Wissen über das Alter vermittelt wird. Ausgangspunkt der Überlegungen ist die in der Lyrikforschung in unterschiedlichen Spielarten vorgetragene Beobachtung von der lyriktypisch „skizzenhaften

---

<sup>3</sup> Das Spektrum der literarischen Auseinandersetzungen mit dem Alter ist vielfältig. Neben Texte, die traditionelle Themen und Topoi wie den des alternden Liebhabers oder den der Altersweisheit aktualisieren, treten z.B. neue Themen oder gar Genres wie der Pflegeheim- oder der Demenzroman oder Variationen von Figurenmodellen wie die pathetische Altersklage aus weiblicher Perspektive. Vgl. zur Altersdarstellung in der Gegenwartsliteratur z.B. Hellström / Platen (2010).

<sup>4</sup> Neuere Publikationen aus diesem Forschungsfeld sind z.B. Elm et al. (2009, Hg.); Fangerau (2007); Fitzon et al. (2011, Hg.); Freiburg / Kretzschmar (2012, Hg.); Gunreben (2016); Heindrichs (2005); Herwig (2009, Hg.); dies. (2014, Hg.); dies. (2016, Hg.); Kiesel (2008); Küpper (2004); Pontzen / Preußner (2011, Hg.); Pott (2008); Reichert (2006); Süwolto (2016); Vedder / Willer (2012, Hg.).

<sup>5</sup> Auch literaturwissenschaftliche gerontologische Studien erleben in diesem Zuge einen Boom, auch wenn eine Reihe von älteren Studien zur Altersdarstellung in Literatur vorliegen, die vor dieser Hochphase der Gerontologie entstanden sind. Vgl. z.B. Lauritzen (1990) oder Rauser (2001). Einen etwas älteren bibliographischen Überblick über das Forschungsgebiet bietet Schneider (2010).

<sup>6</sup> Eine Anthologie mit Lyrik über das Alter bietet Hildebrandt (2004, Hg.).

<sup>7</sup> Als Ausnahmen zu nennen sind Fitzon (2009); Fuhrer (2009); einige der Interpretationen in Reichert (2006) sowie Rose (2014). Lyrische Selbstzeugnisse werden am Rande diskutiert in Czarnecka (2012). Eine kunstgeschichtliche Perspektive nimmt der Beitrag von Schonlau / auf der Horst (2009) ein. Gattungssystematische Aspekte der Vermittlung von Alterswissen durch Lyrik diskutieren diese Beiträge, die einem anderen Erkenntnisinteresse verpflichtet sind, erwartungsgemäß nicht. Fitzon (2009) zeigt allerdings am Beispiel des Topos vom ‚Greis im Frühling‘ exemplarisch, wie ein etablierter Alters-Topos variiert und transformiert wurde. Auf seine Überlegungen wird unten zurückzukommen sein.

Konturierung der Information“,<sup>8</sup> die dem Anspruch, Lyrik habe eine wissensvermittelnde und ggf. sogar erkenntnisfördernde Funktion, *prima facie* im Wege zu stehen scheint. Die folgenden Überlegungen konzentrieren sich dabei auf die Vermittlung von Alterswissen anhand von lyrischen Figuren und damit auf die Wissensvermittlung durch Elemente einer lyrischen Textwelt.<sup>9</sup>

Zunächst wird ein kurzer Überblick über die Forschung zum Alterswissen in der Literaturwissenschaft gegeben (Abschnitt 1). Anschließend wird erläutert, wie Figurenwissen in Lyrik sich von Figurenwissen in den anderen Gattungen unterscheidet und inwiefern dies eine Herausforderung für Wissensvermittlung und Erkenntnisförderung darstellt (Abschnitt 2). Es wird argumentiert, dass ein wichtiger Modus der Wissensvermittlung durch lyrische Textwelten der Darbietung schematisierter Informationen und deren Variation und Transformation ist. Anhand eines Gedichts von Harald Hartung soll im 3. Abschnitt dieses Beitrags beispielhaft gezeigt werden, wie Schematisierung, intertextuelle Bezugnahme und stilistische Konzision zusammenwirken, um einerseits die Menge an Informationen über den Themenkomplex ‚Liebe im Alter‘ zu erhöhen und andererseits eine Fokussierung auf besonders relevante Informationen des Schemas des alternden Liebhabers zu ermöglichen. In einem kurzen Exkurs wird darüber hinaus das Verfahren der Reihenbildung diskutiert, mittels dessen die Menge an Informationen über die Altersthematik auf textübergreifender Ebene erhöht werden kann (Abschnitt 3.1). Ergänzend zur Beschreibung dieses textbasierten Verfahrens der Wissensvermittlung wird betont, dass aus einer rezeptionsästhetischen

<sup>8</sup> Vgl. Zymner (2009: 79). Diese Feststellung folgt aus der mitunter als unpräzise kritisierten Beobachtung von der Tendenz der Lyrik zur relativen Kürze. Vgl. zu Kürze als Tendenz der Lyrik exemplarisch Müller-Zetzelmann (2000: 73-82), die differenziert nach Textkürze und Reduktion des Dargestellten; zur Kritik am Kürze-Kriterium, insbesondere an dem der Textkürze Zymner (2009: 73-92); für einen Überblick über Kürze als Bestimmungskriterium in der Lyriktheorie Burdorf (2015: 7-9).

<sup>9</sup> Nicht diskutiert wird damit die Frage, ob und wenn ja wie mittels Lyrik, die keine Textwelt etabliert, Wissen weitergegeben oder Erkenntnis befördert werden kann. Auch der ganze Bereich der Gedankenlyrik wird hier ausgespart. Für diesen Fall liegt klarer auf der Hand, wie Wissensvermittlung und Erkenntnisförderung erreicht werden können, etwa durch die Nachahmung eines Reflexionsvorgangs oder die (ggf.) metaphorische Umschreibung seines Ergebnisses wie im folgenden Beispiel: „Ende der Partie / Wir legen die Schmerzen ab (den Schmerz) / die Bitterkeiten (die Bitterkeit) / die Träume (den Traum) / und die Worte (das Wort) / jene Karte die endlich / zeitlupenhaft den ganzen Stapel / ins Rutschen bringt“ (zitiert nach Hartung 2005: 380). Dieses Gedicht lässt sich als komplexe Allegorie auf das Alter lesen, die hier nur in Andeutungen beschrieben sei: Die letzten Lebensjahre werden mit den letzten Zügen eines Kartenspiels parallelisiert und es wird nahegelegt, dass die individuellen Erfahrungen des Lebens den einzelnen Spielkarten in ihrer doppelten Rolle als individueller Karte und als generalisiertem Funktionsträger innerhalb der Regeln des Kartenspiels entsprechen. Zu welchen Schlussfolgerungen genau diese Parallelisierung führen kann und was es bedeutet, dass die Wortkarte den Stapel ins Rutschen bringt, wird nicht gesagt, die Parallelisierung von Lebensgeschichte und Kartenspiel soll offenbar eher zu eigenständigen weiterführenden Reflexionen anregen.

Perspektive gerade die Schematisierung lyrischer Figurenmodelle eine erkenntnisfördernde Funktion haben kann, die allerdings mit rezeptionsgeschichtlichen, nicht mit textwissenschaftlichen Methoden zu erfassen ist (Abschnitt 3.2).

### *1. Alter als Thema der Gegenwartsliteratur*

Der demographische Wandel ist in Deutschland wie auch in vielen anderen westlichen nachindustriellen Gesellschaften ein deutlich spürbarer und viel diskutierter gesellschaftlicher Veränderungsprozess: Steigende Lebenserwartung und Geburtenrückgang bedingen eine sich verändernde Altersstruktur dieser Gesellschaften und haben zur Folge, dass das Alter als eigenständige Lebensphase für einen immer größeren Prozentsatz der Bevölkerung eine immer größere Bedeutung gewinnt. Die soziodemographische Entwicklung bildet daher auch die zentrale Triebkraft für eine verstärkte diskursive Auseinandersetzung mit vielfältigen Aspekten des Älterwerdens.<sup>10</sup>

In der gerontologischen Forschung wird betont, dass kalendarische, biologische und psychologische Aspekte des Alterns in der Erfahrung des Älterwerdens zusammenwirken und dass diese Erfahrung auch von kulturell evolvierten und tradierten Vorstellungen vom Alter abhängig ist.<sup>11</sup> Wie man sich selbst als älter werdender und / oder alter Mensch erlebt, ist also wesentlich durch individuell erfahrene wie auch soziokulturell geprägte Altersbilder und Altersrollen mitbestimmt. Die Konstitution und den Wandel kultureller Altersvorstellungen zu beschreiben, ist Aufgabe der kulturgeschichtlichen und damit auch der literaturwissenschaftlichen Forschung.

Die vier schon in der Antike zentralen rhetorischen Dimensionen der Alterstopik – Altersklage, Altersspott, Alterslob und Alterstrost – werden, wie die neuere literaturwissenschaftliche Altersforschung herausgearbeitet hat, bis heute immer wieder aufgegriffen und aktualisiert,<sup>12</sup> aber auch um neue Aspekte ergänzt. So werden in den letzten Jahrzehnten z.B. Pflegebedürftigkeit und Demenz zu Erfahrungen einer immer größeren Zahl von Personen und zugleich auch häufiger Thema der Literatur. Aber auch kulturell wirkmächtige Vorstellungen von altersangemessenen Verhaltensnormen oder von genderspezifischen Altersrollen werden variiert oder verändert, z.B. in Bezug auf die Frage nach

---

<sup>10</sup> „Wer hier und heute über das Alter nachdenkt, tut das unweigerlich im Zusammenhang intensiver Debatten um die derzeitige demographische Entwicklung der westlichen Gesellschaften, in denen ‚die Alten‘ durch Langlebigkeit immer zahlreicher und ‚die Jungen‘ durch den Geburtenrückgang immer weniger werden.“ (Vedder / Willer 2012: 255.)

<sup>11</sup> Vgl. dazu neben den in Anm. 4 bereits genannten kulturwissenschaftlichen Arbeiten zur Gerontologie, die von dieser Prämisse ausgehen, aus Sicht der Psychologie z.B. Staudinger (2012: 187-200).

<sup>12</sup> Vgl. Gunreben (2016: 27), zu Alterslob und Altersspott Elm et al. (2009: 3).

Formen der Sexualität im Alter<sup>13</sup> oder auf eine dezidiert weibliche, nicht herabsetzende Perspektive auf den eigenen Alterungsprozess.<sup>14</sup>

Eine wichtige Ursache für den hier nur mit Beispielen angedeuteten Wandel von Altersvorstellungen liegt in der gestiegenen Lebenserwartung, die dazu beiträgt, dass kulturell etablierte Alterszäsuren sich verschieben und die Lebensphase des Alters nicht nur an Dauer, sondern eben auch an individueller und sozialer Relevanz gewinnt. Altersgewinne und -verluste wie z.B. ein Zuwachs an Lebenserfahrung oder Einschränkungen der Mobilität müssen im Lichte dieser Verschiebungen wie auch im Lichte neuer medizinischer und sozialer Herausforderungen, die die größere Verbreitung von altersbedingten Krankheiten und eine sich verändernde Altersstruktur der Gesellschaft mit sich bringt, neu bewertet und eingeschätzt, zum Teil auch überhaupt erstmalig reflektiert werden. Vor diesem Hintergrund liegt es also nahe, dass literarischen Auseinandersetzungen mit dem Alter in diesem Selbstverständigungsprozess eine wichtige wissensvermittelnde und ggf. auch erkenntnisfördernde Funktion zukommen kann.<sup>15</sup>

Insbesondere sind es Romane und Filme, die in diesem Zusammenhang Aufmerksamkeit erhalten.<sup>16</sup> Dies ist insofern nicht verwunderlich, als beide eine Fülle an Informationen über die verschiedensten Aspekte des Älterwerdens und Altseins vermitteln können und damit ggf. besonders ergiebig sind im Hinblick auf die Interessen vieler Rezipienten. Wie stellt sich demgegenüber die Vermittlung von Alterswissen in Lyrik dar?

## 2. (Figuren-)Wissen in Lyrik

Die These von der skizzenhaften Konturierung der Information wird in der Lyrikforschung, wie oben betont worden ist, seit längerem in verschiedenen Spielarten vertreten. In einer ziemlich simplen Auslegung scheint sie zu der Schlussfolgerung zu führen, dass Lyrik kein besonders geeignetes Vehikel für die Übermittlung von Wissen oder gar Erkenntnis darstellt: Je geringer die Menge an Informationen, die gegeben werden, ließe sich vermuten, desto weniger Wissen kann auch vermittelt werden und desto geringer ist die Wahrscheinlichkeit, dass neues Wissen erworben und damit ein Erkenntnisprozess ausgelöst

<sup>13</sup> Miriam Seidler zufolge thematisieren viele literarische Neuerscheinungen Fragen der Sexualität im Alter mit dem Ziel „Liebes- und Sexualitätskonzepte zu hinterfragen und neue Modelle der Beziehung zu erproben.“ (Seidler 2014: 146.)

<sup>14</sup> Vgl. z.B. Seidler (2014: 137).

<sup>15</sup> Besonders von Interesse dürfte es für viele Leser sein, Wissen darüber zu erwerben, wie die Alterserfahrung sich anfühlt. Vgl. speziell zu diesem Wissen-wie-es-ist bzw. Wissen-wie-es-sich-anfühlt, die Beiträge von Klimek, Schildknecht und Zymner in diesem Band.

<sup>16</sup> Die Korpora der meisten in Anm. 4 aufgeführten Studien beziehen sich auf längere Erzählliteratur oder auf Filme.

werden kann.<sup>17</sup> Allerdings basiert diese Annahme auf einer rein quantitativen Vorstellung von Wissensvermittlung, die die Wahrscheinlichkeit eines Wissenserwerbs eng an die Menge an übermittelter Information knüpft, und erscheint daher in dieser einfachen Form wenig plausibel. So gibt es auch in der Lyrik Möglichkeiten, die Dichte der zur Verfügung gestellten Information zu erhöhen, etwa durch einen konzisen Stil oder durch (text-)verknüpfende Verfahren wie Reihenbildung oder intertextuelle Bezugnahmen.

Sinnvoller mag es stattdessen sein, danach zu fragen, ob es typisch lyrische Verfahren der Wissensvermittlung gibt. Im Folgenden soll plausibel gemacht werden, dass Wissen in Lyrik häufig in schematisierter Form dargeboten wird und dass Schemavariation und -transformation daher einen wichtigen Modus der Wissensvermittlung in Lyrik darstellen.

In der neueren kognitionswissenschaftlichen Figurenforschung wird ausgehend von der Feststellung von der Kargheit der Information in lyrischen Gebilden die These vertreten, dass die Information über Elemente der Textwelt wie z.B. deren Figuren in diesen Gebilden besonders stark schematisiert dargeboten wird.<sup>18</sup> Diese Schematisierungsthese lässt sich nutzen, um die oben genannten These von der „defizitären“ Wissensvermittlung durch Lyrik zu entkräften. Was genau heißt aber ‚Schematisierung‘?

Schemata sind komprimierte Wissensstrukturen, die auf der Auswahl relevanter Informationen und Relationen zwischen diesen Informationen beruhen.<sup>19</sup> Schemabildung ist keineswegs ein speziell gegenüber Lyrik wichtiger Modus der Informationsverarbeitung, sondern ein zentraler Mechanismus der kognitiven Verarbeitung von Informationen überhaupt. Wie die kognitive Literaturwissenschaft wiederholt herausgearbeitet hat, werden bei jedem Rezeptionsvorgang Textweltmodelle, die auf Basis literarischer Texte gebildet werden, aus Gründen der kognitiven Ökonomie durch schematische Reduktionen gewonnen.<sup>20</sup> Die Pointe der Schematisierungsthese besteht für die Lyrikologie nun aber darin, dass die Information über die Textwelt im Gedicht tendenziell schon schematisiert dargeboten wird und damit die Schemabildung nicht erst in der kognitiven Verarbeitung durch den Rezipienten stattfindet. Vielmehr ist die Kenntnis entsprechender Schemata und ihrer Traditionsbezüge oft die Voraussetzung für eine adäquate Deutung der dargebotenen Textweltelemente: Lyrische Gebilde

---

<sup>17</sup> Therese Fuhrer (2009: 54) geht in ihrem Beitrag zur Stimme der alternden Frau in der horazischen Lyrik von der Annahme aus, dass die topischen Elemente der *Vetula-Skoptik*, der Horaz' Darstellung alternder Frauen in seiner Lyrik folgt, gerade keinen Erkenntnisgewinn bewirken können.

<sup>18</sup> Vgl. Winko (2010: 208-231).

<sup>19</sup> Vgl. z.B. Wege (2013: 149).

<sup>20</sup> „Mentale Modelle sind demnach notwendigerweise unvollständig und schematisch. Schematisierung bedeutet intelligente Kompression durch Auswahl relevanter ‘figures and relations.’“ (Wege 2013: 149).

tendieren, wie die lyrikologische Figurenforschung gezeigt hat, wegen der skizzenhaften Information zur Präsentation minimalistischer und / oder zur Präsentation schematisierter Figuren in Standardsituationen.<sup>21</sup> So werden Figuren z.B. häufig durch die Verwendung von Pronomina konstituiert und semantisch damit besonders schwach festgelegt.<sup>22</sup> 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.<sup>23</sup> Minimalismus und Schematisierung lyrischer Figurenmodelle seien kurz an folgendem Hartung-Gedicht illustriert:

*Schlüssel verloren*

Bei Coladosen rostet ein Gartenstuhl  
 im Brunnenbecken während an einem Baum  
 der alte Penner singend sein Wasser läßt  
 Es ist schon meine wievielte Runde und  
 im zweiten Stock noch immer kein Licht zu sehn  
 Es kommt der Alte mit den beschiffen Jeans  
 Er brabbelt etwas, feucht ist sein Bruderblick  
 Auch du mein Sohn! auch du wirst bald bei uns sein<sup>24</sup>

Der vom Adressanten beschriebenen Figur werden neben ihrem Altsein nur wenige weitere Eigenschaften zugeschrieben: Sie lebt das Leben eines Obdachlosen und sie scheint dauerhaft so einsam und unbehaust, wie der Adressant es in diesem Moment des Wartens auf die Rückkehr der Person ist, die ihn einlassen könnte. Ob der Gesang, die beschiffte Jeans und das Brabbeln auf zentrale Merkmale der Figur wie Fröhlichkeit, aber auch körperliche oder mentale Altersinbußen schließen lassen, bleibt offen. Den Figureneigenschaften des Altseins und der Obdachlosigkeit kommt allein dadurch besondere Relevanz für die Konstitution des Figurenmodells zu, weil sie die einzigen sind, die über die Figur sicher bekannt sind. Sie werden also an der Figur besonders hervorgehoben.

Insgesamt handelt es sich bei dem alten Penner um eine minimalistisch entworfene Figur mit einer geringen Zahl an vom Text vorgegebenen Eigenschaften. Ähnliches ließe sich auch über die *persona* des Adressanten sagen. Und gerade diese Fokussierung auf ihr Altsein ermöglicht es, schematisiertes Alterswissen aufzurufen und zu vermitteln. Das Gedicht folgt dem Topos der Altersklage und in der Darstellung des Penners dem figuralen Schema des Greises. Unter Berufung auf die kognitive Aktivierung von Schemata lassen sich aber die scheinbar vorübergehenden, transitorischen Eigenschaften der Figur wie die beschiffte Jeans oder das Brabbeln ebenfalls als zentrale Figurenmerkmale deuten und in das Figurenschema integrieren. Altersverluste wie Einsamkeit, körperlicher Ver-

<sup>21</sup> Vgl. Winko (2004: 214).

<sup>22</sup> Vgl. Burdorf (2015: 193); Winko (2010: 214-216).

<sup>23</sup> Vgl. Winko (2010: 219-220).

<sup>24</sup> Hartung (2005: 310).

fall und nachlassende Handlungsautonomie werden in der Figur des Penners zur Anschauung gebracht und von diesem selbst oder in dessen Wahrnehmung durch den Adressanten als antizipierbare Entwicklung auch des Adressanten markiert. In diesem Sinne indiziert die schematisierte Darstellung der Figur eine kompakte Wissensvermittlung über zentrale defizitäre Aspekte des Alterungsprozesses als eines unausweichlichen, beklagenswerten Verfalls der Kräfte und der sozialen Beziehungen. Die schematisierte Darstellung begünstigt in der Rezeption die Wahrnehmung der Figur des alten Penners als einer symbolischen Repräsentation einer karikiert defizitären Altersvorstellung.<sup>25</sup> Die Figur kann regelrecht als eine Aufforderung gelesen werden, die dargestellten Ereignisse in dieser exemplarischen Weise zu deuten.

Ausgehend von der These, dass Figurenwissen in Lyrik typischerweise schematisiert dargeboten wird, dass die Schematisierung also nicht nur ein Effekt der Rezeption ist, sondern bereits in der skizzenhaft konturierten Information des Textes angelegt ist, bleibt nun zu fragen, wie auf diese Weise Erkenntnis, hier verstanden als Erwerb neuen Wissens, gefördert werden kann. Will man diese Erkenntnisfunktion textbasiert belegen, ist es notwendig nachzuweisen, dass vorhandene Schemata nicht einfach nur reproduziert, sondern auch variiert oder transformiert werden.<sup>26</sup> Im vorliegenden Fall stellt die Darstellung des Greises als Obdachloser eine solche Schemavariation dar. Sie dient offenbar dazu, die Alterserfahrung der Figur durch die Zuschreibung der Obdachlosigkeit und die damit als verwandt gekennzeichnete Alltagserfahrung des verlorenen Schlüssels verständlich zu machen auch für diejenigen, denen Wissen, wie sich diese Alterserfahrung anfühlt, fehlt, und damit ein Wissen als Wiedererkennen, wie es wäre, zu vermitteln.<sup>27</sup> Dieses Wissen geht nun auch in die Konstitution des Figurenmodells des Greises ein und gibt diesem Figurenmodell einen spezifisch modernen Zug.

Eine solche Schemavariation und -transformation von Figurenmodellen des Alters lässt sich auch kulturgeschichtlich nachweisen: Am Beispiel des Topos vom Greis im Frühling hat Torsten Fitzon im Anschluss an Wilhelm Schmidt-Biggemann und Anja Hallacker nachgewiesen, dass und wie neues Alterswissen durch Fragmentierung einzelner Wissensselemente, deren Rekombination

---

<sup>25</sup> Figuren können in mindestens vier verschiedenen Hinsichten betrachtet und analysiert werden: Auf Basis eines mentalen Modells werden sie (1) als fiktive Wesen wahrgenommen, mittels indirekter oder höherstufiger Bedeutungszuweisungen (2) als Repräsentationen eines symbolischen Gehalts, im Hinblick auf den kommunikativen Rahmen des Textes (3) als Symptome von Kommunikationsabsichten, als künstlich erzeugte Vorstellungsgegenstände (4) mit Bezug auf ihren Artefaktcharakter. Vgl. Eder (2008: 134-143).

<sup>26</sup> Dass neues Wissen auch mittels der Reflexion über Figuren erworben werden kann, wird in neueren Arbeiten zur literarischen Figur angenommen. Vgl. dazu den Forschungsüberblick in Jappe / Krämer / Lampart (2012: 15).

<sup>27</sup> Vgl. zum Wissen als Wiedererkennen, wie es wäre, den Beitrag von Schildknecht in diesem Band.

und Inversion generiert und gerade in ihrer topischen Verdichtung in Lyrik vermittelt werden kann.

Die Figur des Greises im Frühling ist ein neuzeitlicher Topos der Empfindsamkeit, der auf den Topos vom Alter als Winter des Lebens intertextuell antwortet. Die Diskrepanz zwischen dem wintergleich abgestorbenen Leben einerseits und der zyklischen Wiederkehr der Jahreszeiten andererseits provozierte seit dem Humanismus literarische Sinnstiftungen, die den Topos zu einem Vorstellungsmodell menschlicher Lebenszeit erweiterten. Die empfindsame Dichtung des 18. Jahrhunderts reagierte auf den Pessimismus dieses Vorstellungsmodells mit der Figur des Greises im Frühling, einem Topos, der die sozialen Altersrollen des Rückzugs und der Jenseitsorientierung mit der subjektiven Alterserfahrung harmonisierte. Die tröstliche Vorstellung einer inneren Zeit, die mit dem Heilsplan der Welt korrespondiert, wurde im 19. Jahrhundert invertiert und zugunsten einer Selbstbehauptung des Alters in der Gegenwart teilweise wieder zurückgewiesen.<sup>28</sup>

Topoi – verstanden als schematisierte Argumente (und nicht im Sinne der rhetorischen *inventio* als Anleitung zur Auffindung von Argumenten) – können ohne Weiteres als literaturgeschichtlich besonders wirkmächtige Formen tradierter Schemata aufgefasst werden.<sup>29</sup> Vor diesem Hintergrund lassen sich Fitzons Ergebnisse zur Illustration der These heranziehen, dass Schemavariation und -transformation zentrale Modi der Vermittlung neuen Wissens in Lyrik sind.

In der folgenden Musteranalyse soll dieses Verfahren der Wissensvermittlung und des Erkenntnisgewinns mittels schematisiert dargebotener Information nun nicht noch einmal belegt werden. Vielmehr soll sie zeigen, wie schematisierte Figuren- und Textwelteinformationen, konziser Stil und intertextuelle Verweise zusammenwirken, um in kompakter Form eine sehr komplexe Vorstellung von der Liebe im Alter zu entwickeln und damit Alterswissen zu vermitteln. Alle diese Verfahren dienen dazu, die Relationen zwischen skizzenhaft konturierter Information im Text und verfügbaren Informationen im Rezeptionsprozess zu verändern und dadurch bestehendes schematisiertes Wissen zu diesem Thema zu variieren und neues Wissen zu generieren.

### 3. (Figuren-)Wissen und Alter in Harald Hartungs „EINMAL NACHTS“

Um das Thema ‚Alter‘ möglichst facettenreich entwickeln zu können, arbeitet Hartung häufig mit intertextuellen Verweisen und hier insbesondere Verweisen

<sup>28</sup> Fitzon (2009: 219). Ähnlich argumentiert auch Gunreben (2016: 433-441).

<sup>29</sup> Wegen der geringeren Reichweite und der Unschärfe des Toposbegriffs soll dieser hier allerdings nicht den Schemabegriff ersetzen, auch wenn er in der literaturwissenschaftlichen Altersforschung eine gewisse Verbreitung gefunden hat. Vgl. neben dem Sammelband von Elm et al. zu Alterstopoi z.B. Gunreben (2016: 27-44).

auf alte Figuren.<sup>30</sup> Das folgende Beispiel, in dem schematisiertes Figurenwissen durch einen intertextuellen Verweis auf eine spezifische alte Figur ergänzt wird, stellt eine besonders komplexe Auseinandersetzung mit Problemen der Liebe im Alter dar:

EINMAL NACHTS vom Klo aus ge-  
sehen ein Larkin-Mond ich  
  
trag ihn im Mund hinüber  
wo du in den Kissen leis  
  
atmest und der Mond im Mund  
diese prähistorische  
  
Taschenlampe gleitet  
über dein Antlitz das lächelt  
  
Am nächsten Morgen sagst du  
was ich dir alles erzählt  
  
hab in der zweiten Hälfte  
der völlig mondlosen Nacht<sup>31</sup>

Dass dieser Text ein Gedicht über die Liebe im Alter darstellt, wird auf der Ebene der entworfenen Textwelt durch den nächtlichen Toilettengang und die deutlich hervorgehobene Paarbeziehung zwischen Adressant und Adressat nur angedeutet. Der Adressant wird schematisch als vermutlich verheirateter Mensch mit eventueller Blasenschwäche entworfen. Nur durch den intertextuellen Verweis auf den Larkin-Mond wird gleich zu Beginn unmissverständlich klar, dass die erzählte Begebenheit auf das Problem der Liebe im Alter referiert. Dieser Verweis erhöht außerdem die Menge der Informationen über den Adressanten ganz beträchtlich. Er bezieht sich auf Philip Larkins Gedicht "Sad Steps", in dem der Adressant nach einem nächtlichen Toilettengang den Mond erblickt und über die Liebe und das Alter zu reflektieren beginnt:

*Sad Steps*

Groping back to bed after a piss  
I part thick curtains, and am startled by  
The rapid clouds, the moon's cleanliness.  
  
Four o'clock: wedge-shadowed gardens lie  
Under a cavernous, a wind-picked sky.  
There's nothing laughable about this,  
  
The way the moon dashes through clouds that blow  
Loosely as cannon-smoke to stand apart  
(Stone-coloured light sharpening the roofs below)

<sup>30</sup> So werden etwa Ovids Philemon und Baucis genannt, vgl. Hartung (2005: 280), auf Horaz' Postumus wird angespielt (ders., 305) oder auf Andersens alten Kaiser von China (ders., 301).

<sup>31</sup> Hartung (2005: 338; Kapitälchen im Original).

High and preposterous and separate –  
 Lozeng of love! Medallion of art!  
 O wolves of memory! Immensements! No,  
 One shivers slightly, looking up there.  
 The hardness and the brightness and the plain  
 Far-reaching singleness of that wide stare  
 Is a reminder of the strength and pain  
 Of being young; that it can't come again,  
 But is for others undiminished somewhere.<sup>32</sup>

Dieses Gedicht verbindet die topische Altersklage mit der Erkenntnis, dass die starken Gefühle der Jugend und insbesondere die Fähigkeit zu leidenschaftlicher Liebe, die von dem alternden Adressanten in der Rückschau noch in ihrer Unerfülltheit als positives Gefühl bewertet wird, für diesen selbst nicht mehr erlebbar ist. Naheliegende figurale Schemata wie das des Lustgreises oder des verliebten Alten<sup>33</sup> werden damit implizit als unzutreffende Vorstellungen von der Liebeserfahrung im Alter zurückgewiesen. Denn in Larkins Gedicht wird die leidenschaftliche Erlebensfähigkeit im Alter selbst in Frage gestellt: Das Alter wird nicht nur als einsame Lebensphase mit Alterseinbußen wie einer schwachen Blase dargestellt, sondern als Lebensphase, die durch abnehmende Hoffnung und Gefühlsintensität, vor allem der Kraft und des Schmerzes der Liebesleidenschaft gekennzeichnet ist. Diese Einsicht wird als Erkenntnisvorgang des Adressanten inszeniert. Und diese Erkenntnis jagt dem Adressanten einen Schauer über den Rücken. Das Alter, so scheint es, ist eine wirklich durch und durch trostlose Lebensphase.

Diese Trostlosigkeit lässt sich auch am titelgebenden intertextuellen Verweis wie auch an der formalen Gestaltung ablesen: Larkins Gedicht nimmt seinerseits wiederum auf einen Prätext Bezug. Es stellt eine Kontrafaktur eines Sonetts aus Sir Philip Sidneys Sonettensammlung "Astrophil and Stella" aus den 1580er Jahren dar, das gerade die unerhörte Liebesleidenschaft eines *jungen* Mannes beklagt, der den Mond als stummen Gefährten des erfahrenen Liebesleids anspricht:

WITH how sad steps, ô Moone, thou climb'st the skies,  
 How silently, and with how wan a face,  
 What, may it be that even in heav'nly place  
 That busie archer his sharpe arrows tries?  
 Sure, if that long with *Love* acquainted eyes  
 Can judge of *Love*, thou feel'st a Lover's case;  
 I reade it in thy lookes, thy languisht grace,  
 To me that feele the like, thy state decries.

<sup>32</sup> Larkin (1989: 169).

<sup>33</sup> Vgl. zu diesen figuralen Schemata Seidler (2010: 72-73).

Then ev'n of fellowship, ô Moone, tell me  
 Is constant *Love* deem'd there but want of wit?  
 Are Beauties there as proud as here they be?  
 Do they above love to be lov'd, and yet  
 Those Lovers scorne whom that *Love* doth possesse?  
 Do they call *Vertue* there ungratefulness?<sup>34</sup>

In Larkins Gedicht wird ein Reflexionsprozess geschildert, der zu der Erkenntnis führt, dass das Leid des alten Menschen schlimmer ist als das des jungen, der noch hoffen kann. Bei Larkin ist sogar noch der Verlust der Leiden der Lebensphase der Jugend beklagenswert und Gemeinschaft kann nicht einmal mehr mit dem Mond hergestellt werden, wie es dem Adressanten bei Sidney noch gelingt. Dieser auf Sidney bezogenen Überbietungsgeste auf der Ebene der Information korrespondiert bei Larkin formal die Verwendung der nicht geschlossenen, „demo-lierten“ Terzinenform, die an die Stelle der für die Liebesdichtung traditionell häufig verwendeten Sonettform tritt und damit die Hoffnungslosigkeit und Todesnähe des alternden Adressanten auf der Ebene der Faktur weiter unterstreicht.<sup>35</sup> Durch den intertextuellen Bezug des Adressanten auf Sidneys klagenden jungen Liebhaber wird das Figurenmodell des alten einsamen Adressanten in Larkins Gedicht komplexer und die Art der Bezugnahme mittels Kontrafaktur wird auch auf der Ebene der Faktur durch die Wahl der Gedichtform deutlich markiert.

Auf dieses komplexere Figurenmodell greift nun wiederum Hartung zurück und variiert das Schema des einsamen alten Mannes dabei noch einmal: zum einen wie schon Larkin auf der Ebene der Faktur, denn Hartung wählt statt der demo-lierten Terzinen- eine zweizeilige Strophen- und eine quantifizierend siebensilbige, reimlose Versform;<sup>36</sup> zum anderen auf der Ebene der Information, denn es gibt in dieser Textwelt ein Gegenüber, dem der Adressant nahe steht. Dies wird durch die Metapher vom Mond als einer prähistorischen Taschenlampe, die auch formal durch eine leicht variierte Versform hervorgehoben ist, deutlich, die eine nicht ganz einfach zu deutende Rollenverschiebung gegenüber Larkins Gedicht darstellt: Der Adressant scheint einerseits für sein Gegenüber wie der Mond zu sein, sodass eine Art von Gemeinschaft zwischen ihm und diesem gestiftet wird, ganz ähnlich wie bei Sidney. Diese Gemeinschaft ist nun aber nicht nur durch eine Gleichartigkeit des Gefühls der Liebesehnsucht, sondern auch durch räumliche Distanz gekennzeichnet. Die Angst vor Einsamkeit, die in der Vorstellung von einer nächtlichen Betrachtung des Gesichts des geliebten Gegenübers anklingt, scheint also eine andere zu sein als bei Larkin: Nicht die Liebesfähigkeit selbst wird in Frage gestellt, wohl aber kommt die Angst vor dem Verlust des Objekts

<sup>34</sup> Sidney (1989: 180; Hervorhebung im Original).

<sup>35</sup> Die Terzinenform wird bekanntermaßen gern zur Thematisierung der menschlichen Vergänglichkeit verwendet. Vgl. Burdorf (2015: 106).

<sup>36</sup> Diese wird nur in Vers 7 und 8 nicht streng eingehalten, als der Adressant im Traum den geliebten Adressanten betrachtet. Diese Variation des Versmaßes lässt sich als Hinweis auf die emotionale Aufgewühltheit des Adressanten deuten.

dieses Gefühls deutlich zum Ausdruck. Dies ist die eine Facette der Metapher vom Taschenlampenmond. Gleichzeitig trägt der Adressant den Mond im Mund, so dass die Metapher auch als metaphorisch-metonymische Ersetzung von Dichtung allgemein und von Larkins Gedicht im Besonderen oder auch von Kommunikation verstanden werden kann. Der Adressant erzählt im Traum dem entfernten Gegenüber offenbar von der Angst, die der Larkin-Mond in ihm auslöst.

Durch die lapidare Bemerkung des Adressaten am Ende des Gedichts wird die existentiell verunsichernde Erkenntnis, die Larkins Adressant anhand des Mondes gewinnt, nun allerdings als Teil des Traumes des Adressanten kenntlich gemacht. Das Alterswissen aus Larkins kontrafaktischem Mondgedicht wird damit nicht vollständig zurückgewiesen. Die in ihm ausgedrückte Verzweiflung über die Abnahme aller Lebenskräfte im Alter und der Liebesleidenschaft im Besonderen wird aber eingeschränkt: Sie scheint in ihrer Erlebnisqualität nur einen Aspekt der Alterserfahrung auszumachen, eine dunkle Facette einer Lebensphase, die auch von großer Nähe erfüllt sein kann. Die erfüllte, reife, bindende Liebe wird geradezu als Gegengewicht zu den Verlustängsten und -erfahrungen des Alters in Stellung gebracht und findet ein Abbild auch in der Form der metrisch fast gleichmäßig gebauten, zweizeiligen Abschnitte.

Bezieht man diese kursorischen Beobachtungen zur Behandlung der Altersthematik in Hartungs Gedicht auf die Frage nach der Vermittlung von Alterswissen, lässt sich also Folgendes festhalten: Das Schema des oder der einsamen, klagenden Alten, das in Hartungs Text wesentlich durch den intertextuellen Verweis auf Larkins Gedicht konstituiert wird, stellt schon bei Larkin eine Variation der Altersklage und eine Kontrafaktur figuraler Schemata des Lustgreises oder des verliebten alten Mannes dar. Das Alter wird nicht nur als Lebensphase mit schwindenden sozialen Beziehungen gekennzeichnet, sondern auch als Phase abnehmender Gefühlsintensität, die es erschwert, neue Beziehungen anzuknüpfen, und der gegenüber die Einsicht von Hoffnungslosigkeit und ein Gefühl der Verzweiflung angemessen ist. Bei Hartung wird diese Schemavariation zum Teil bestätigt, denn sie bildet den Ausgangspunkt der Reflexionen des Adressanten in „EINMAL NACHTS“. Dieser Reflexionsprozess wird allerdings als Traumerfahrung gekennzeichnet und durch den anschließenden Dialog mit dem Adressaten werden Einsamkeit und Hoffnungslosigkeit auch als mögliche, nicht als zwingende Folge des Älterwerdens beschrieben. Die umfassende Angst vor Einsamkeit bei Larkin wird transformiert in eine Angst vor dem Verlust eines konkreten Liebesobjekts. Der konzise Stil – die demolierte Terzinen- wie auch die Parzeilen-Form – dient zusätzlich dazu, diese Schemavariation bzw. -transformation anzuzeigen.

### *Exkurs: Informationszuwachs durch Reihenbildung*

Schemavariation, konziser Stil und intertextuelle Bezugnahmen, die in Hartungs „EINMAL NACHTS“ bei der Konstruktion des Figurenmodells des Adressanten

zusammenwirken, stellen Verfahren dar, mittels denen etabliertes Alterswissen variiert oder gar transformiert werden kann. Eine andere Möglichkeit stellt die Reihenbildung dar. In diesem Fall werden einzelne lyrische Gebilde innerhalb eines Bandes durch textuelle oder paratextuelle Signale zueinander in eine thematische Beziehung gesetzt mit dem Ziel, über das einzelne lyrische Gebilde hinausweisende komplexe Altersvorstellungen zu entwickeln. Dies wird im Falle des Figurenwissens dadurch begünstigt, dass Figuren in Lyrik eher als in Dramen oder längeren Erzähltexten dazu anregen, als Symptome von Kommunikationsabsichten oder als Repräsentationen eines symbolischen Gehalts wahrgenommen zu werden, sodass sie als von individuellen Zügen weitgehend freie Träger der Altersthematik fungieren können.

Reihenbildung zwischen Gedichtfolgen kann sowohl zwischen einzelnen Gedichten als auch global für den gesamten Gedichtband erfolgen.<sup>37</sup> Als Beispiele seien Hartungs dem Altersspott zuzurechnenden Gedichte „Mobilat“ und „Satura“ genannt. Sie stehen im Gedichtband auf einer Doppelseite nebeneinander und sind nicht nur thematisch durch verdeckte und offene Anspielungen auf Fragen der Sexualität und Kreativität im Alter, sondern auch formal eng aufeinander bezogen, durch die Form des „halbierten“ Sonetts wie auch durch den in beiden zum Ausdruck kommenden, auf antike Topoi verweisenden Altersspott:

*Satura*

Der Puls ist noch palpabel  
das Hirn noch sporogen  
Doch zwischen Kalb und Kabel  
will uns kein Gott erstehn

Schon leichtes Magendrücken  
verändert den Diskurs  
Wir sehen in den Lücken  
den Schatten des Komturs

Vom Ein- zum Appenzeller  
da war wohl ein Moment  
als würde alles heller

Nun lesen wir die Daten  
die uns an uns verraten  
als unser Testament

*Mobilat*

Mit Mobilat als Narde  
in fleckigstarrer Hand  
die alte Avantgarde  
rühmt nun den Ehestand

Man hebt sich aus den Kissen  
wie aus Matratzengruft  
und schnuppert den gewissen  
Moschus- und Musenduft

Die Gattin steht im Rahmen  
frisch wie ein Obstsalat  
und nickt in deine Richtung

O Psalmenende Amen  
gelingt auch nicht die Tat  
sie läßt dir ja die Dichtung<sup>38</sup>

Weitere Möglichkeiten der Reihenbildung stellen die Rahmung durch Titel oder durch andere Paratexte dar. So ist der vorletzte Gedichtband Hartungs beispielsweise als „Wintermalerei“ übertitelt und spielt damit auf die topische Be-

<sup>37</sup> Vgl. dazu auch Greene (1991).

<sup>38</sup> Hartung (2005: 314-315). „Satura“ benennt dabei explizit die Gattung des Spottgedichts, mit „Mobilat“ – dem Namen einer Salbe gegen Muskel- und Gelenkschmerzen – wird auf milde Formen von Alterseinbußen verwiesen.

schreibung des Alters im Sinne der Jahreszeitenfolge an.<sup>39</sup> Sein bisher letzter Gedichtband, „Das Auto des Erzherzogs“, wird mit einem Gedicht über „Die Muse des Alters“ eröffnet.<sup>40</sup> Titel wie auch Eröffnungsgedicht in den beiden Bänden legen nahe, dass jeweils der ganze Band im Lichte der Alterserfahrung (seines Autors) gelesen werden kann, und lassen sich somit als Signal verstehen, in den einzelnen Gedichten aufgerufenes Alterswissen miteinander zu verknüpfen. Wie diese Verknüpfungen dann vorgenommen werden, ist im Vergleich mit der textinternen vorgenommenen Schematisierung weniger stark vorgegeben.

Reihenbildung ist daher eine Möglichkeit, nicht nur spezifisches Alterswissen zu vermitteln oder zu verändern, sondern auch zur eigenständigen Reflexion über verschiedene Altersaspekte anzuregen. Eine in diesem Sinne verstandene rezeptive Erkenntnisfunktion, die weniger stark von textuellen Vorgaben abhängig ist, kann man auch der Lyrik insgesamt zuerkennen. Dies sei abschließend noch einmal am Beispiel der lyrischen Figur erläutert.

Bisher wurden mit Schemavariation, konzisem Stil, Intertextualität und Reihenbildung textbasierte Verfahren der Evokation und der Transformation von Alterswissen in Lyrik genauer beschrieben. Alle diese Verfahren dienen dazu, die Menge an Informationen zu erhöhen bzw. die Relationen zwischen einzelnen Informationen zur Altersthematik zu verändern und auf diese Weise Wissen über das Alter zu vermitteln und ggf. auch Erkenntnisse von Rezipienten über das Alter anzuregen.

Die Unbestimmtheit bzw. Unvollständigkeit lyrischer Welten, die aus deren skizzenhafter Konturierung entspringt, lässt sich aber auch auf einer anderen Ebene als *Movens* der Erkenntnisgenerierung begreifen. Gerade weil die lyrische Information karg und unvollständig ist, besteht nämlich ein größerer Spielraum für Rezipienten, Textweltmodelle mit eigenen Imaginationen zu füllen. Dazu tragen im Falle der Figurenpräsentation z.B. die generischen oder pronominalen Benennungspraktiken bei, die eine Übertragung auf die eigene Lebenswelt gestatten. Begünstigt wird diese Übertragung z.B. dadurch, dass lyrische Welten in ihrem Fiktionsstatus oft undeutlich bleiben und daher unmittelbarer als die meisten Dramen- oder Erzähltexte dazu einladen, in ihren symptomatischen oder symbolischen Bedeutungsaspekten wahrgenommen zu werden. Alte Figuren in Lyrik wirken dann wie Schablonen, die eine strukturierte Reflexion über Alterserfahrungen als Teil der eigenen Lebenswelt ermöglichen. Diese Art der Erkenntnisgenerierung kann allerdings nur rezeptionsgeschichtlich ermittelt werden und stand hier nicht im Fokus des Interesses.

---

<sup>39</sup> Hartung (2010). Vgl. zum mit dem Titel aufgerufenen Topos noch einmal Fitzon (2009).

<sup>40</sup> Hartung (2017: 7).

#### 4. Zusammenfassung

Alterswissen in Lyrik wird in vielen Fällen schematisch dargeboten und daher schon auf der Ebene der Information, nicht erst der Verarbeitung schemabasiert vermittelt. Das gilt insbesondere für Alterswissen, das über lyrische Figuren vermittelt wird. Neben der Darbietung bereits etablierter Schemata kann Alterswissen in Lyrik jedoch auch verändert werden. Dies gelingt zum einen durch Schemavariation oder auch -transformation, zum anderen dadurch, dass die Menge an Informationen gesteigert wird, z.B. durch konzisen Stil, intertextuelle Bezugnahmen oder Reihenbildung. Darüber hinaus kann gerade die Kargheit der Information weitergehende Reflexionen anregen, die sich der im Text gegebenen Informationen wie einer Art „Schablone“ bedienen.

#### Literatur

- Burdorf, D. (2015): Einführung in die Gedichtanalyse. 3., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart / Weimar.
- Czarnecka, M. (2012): Bilder des Alters. Die ‚alte Frau‘ im 17. Jahrhundert – zwischen Selbstzeugnissen und literarischen Projektionen. In: Zeitschrift für Germanistik. 2. 332-344.
- Eder, J. (2008): Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse. Marburg.
- Elm, D. / Fitzon, T. / Liess, K. / Linden, S. (2009, Hg.): Alterstopoi. Das Wissen von den Lebensaltern in Literatur, Kunst und Theologie. Berlin / New York.
- Fangerau, H. (2007, Hg.): Alterskulturen und Potentiale des Alter(n)s. Berlin.
- Fitzon, T. / Linden, S. / Liess, K. / Elm, D. (2011, Hg.): Alterszäsuren. Zeit und Lebensalter in Literatur, Theologie und Geschichte. Berlin / New York.
- Fitzon, Thorsten: ‚Der Greis im Frühling‘. Schöpferische Toposvariationen in der Lyrik des 18. und 19. Jahrhunderts. In: Elm et al. (2009, Hg.): Alterstopoi. 187-219.
- Freiburg, R. / Kretschmar, D. (2012, Hg.): Alter(n) in Literatur und Kultur der Gegenwart. Würzburg.
- Fuhrer, T. (2009): Alter und Sexualität. Die Stimme der alternden Frau in der horazischen Lyrik. In: Elm et al. (2009, Hg.): Alterstopoi. 49-69.
- Greene, R. (1991): Post-Petrarchism. Origins and Innovations of the Western Lyric sequence. Princeton.
- Gunreben, M. (2016): Das Alter und die Weisheit. Literarische Entwürfe vom Realismus bis zur Gegenwart. Würzburg.
- Hartung, H. (2005): Aktennotiz meines Engels. Gedichte 1957-2004.
- Hartung, H. (2010): Wintermalerei. Gedichte. Göttingen.
- Hartung, H. (2012): Der Tag vor dem Abend. Aufzeichnungen. Göttingen.
- Hartung, H. (2017): Das Auto des Erzherzogs. Gedichte. Göttingen.
- Heindrichs, U. (2005, Hg.): Alter und Weisheit im Märchen. Krummwisch.

- Hellström, M. / Platen, E. (2010, Hg.): *Alter und Altern. Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur VI.* München.
- Herwig, H. (2009, Hg.): *Alterskonzepte in Literatur, bildender Kunst, Film und Medizin.* Freiburg.
- Herwig, H. (2014, Hg.): *Merkwürdige Alte. Zu einer literarischen und bildlichen Kultur des Alter(n)s.* Bielefeld.
- Herwig, H. (2016, Hg.): *Alte im Film und auf der Bühne. Neue Altersbilder und Altersrollen in den darstellenden Künsten.* Bielefeld.
- Hildebrandt, D. (2004, Hg.): *Jünger werden mit den Jahren. Gedichte vom Älterwerden.* München, Wien.
- Hillebrandt, C. (2019): *Figur und Person im Gedicht. Zum Stand der lyrikologischen Figurenforschung und zur Funktion von Figuren in lyrischen Gebilden.* In: Hillebrandt, C. / Klimmek, S. / Müller, R. / Zymner, R. (Hg.): *Lyrisches Ich, Textsubjekt, Sprecher? Grundfragen eines Forschungsfeldes.* Berlin / New York. 148-163.
- Jappe, L. / Krämer, O. / Lampart, F. (2012.): *Einleitung. Figuren, Wissen, Figurenwissen.* In: Dies. (Hg.): *Figurenwissen. Funktionen von Wissen bei der narrativen Figurendarstellung.* Berlin / New York. 1-35
- Jannidis, F. (2004): *Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie.* Berlin / New York.
- Kiesel, H. (2008): *Das Alter in der Literatur.* In: Staudinger, U. / Häfner, H. (2008, Hg.): *Was ist Alter(n)?* Heidelberg. 173-188.
- Küpper, T. (2004): *Das inszenierte Alter. Seniorität als literarisches Programm von 1750 bis 1850.* Würzburg.
- Larkin, P. (1989): *Collected Poems.* Ed. by Anthony Thwaite. London.
- Lauritzen, C. (1990): *Jetzt, da ich älter bin. Wechseljahre und Altern der Frau im Spiegel der Literatur.* 2., überarbeitete Auflage. Ulm.
- Müller-Zettelmann, E. (2000): *Lyrik und Metalyrik. Theorie einer Gattung und ihrer Selbstbespiegelung an Beispielen aus der englisch- und deutschsprachigen Dichtkunst.* Heidelberg.
- Pontzen, A. / Preußner, H. (2011, Hg.): *Alternde Avantgarden.* Heidelberg.
- Pott, H. (2008): *Eigensinn des Alters. Literarische Erkundungen.* München.
- Rauscher, J. (2001): *„Über die Herbstwelten in der Literatur.“ Alter und Altern als Themenkomplex bei Hans Henny Jahnn und Arno Schmidt.* Frankfurt a.M.
- Reichert, K. (2006): *Radikalität des Alters. Prosa – Lyrik – Essay.* Göttingen.
- Rose, D. (2014): *Lebensende, Epochenanfang, „Zauber der Form“.* Fontanes Alterslyrik. In: Herwig (2014, Hg.): 279-310.
- Schneider, G. (2010): *Die Facetten des Alter(n)s. Annotierte interdisziplinäre Bibliografie zur modernen Gerontologie im deutschen Sprachraum: Sachtexpte und Belletristik. Mit Textauszügen unter Berücksichtigung der amerikanischen Forschung.* Wien.
- Schonlau, A. / auf der Horst, C. (2009): *„Wie ich es vor Alter nicht gekonnt hätte?“ – Alter und Kunst in der Frühen Neuzeit am Beispiel von Michelangelo Buonarottis Briefen und Lyrik.* In: Herwig (2009, Hg.): 71-86.
- Schwieren, A. (2012): *„Alterswerk“ als Schicksal. Max Frisch, Friederike Mayröcker und die Poetologie des ‚Alters‘ in der neueren Literatur.* In: *Zeitschrift für Germanistik* 2. 290-305.
- Seidler, M. (2010): *Figurenmodelle des Alters in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur.* Tübingen.

- Seidler, M. (2014): Silver Sex?! Liebe und Sexualität in Altersrepräsentationen der Gegenwart. In: Herwig (2014, Hg.): 127-150.
- Sidney, P. (1989): *The Poems of Sir Philip Sidney*. Ed. by A. Ringler Jr. Oxford.
- Staudinger, U. (2012): Fremd- und Selbstbild im Alter. Innen- und Außensicht und einige Konsequenzen. In: Graf Kielmannsegg, P. / Häfner, H. (2012, Hg.): *Alter und Altern. Wirklichkeiten und Deutungen*. Berlin. 187-200.
- Süwolto, L. (2016): *Altern in einer alterslosen Gesellschaft. Literarische und filmische Imaginationen*. Paderborn.
- Vedder, U. / Willer, S. (2012, Hg.): *Schwerpunkt Alter und Literatur. Zeitschrift für Germanistik 2*.
- Wege, S. (2013): *Wahrnehmung – Wiederholung – Vertikalität. Zur Theorie und Praxis der Kognitiven Literaturwissenschaft*. Bielefeld.
- Winko, S. (2010): *On the Constitution of Characters in Poetry*. In: Eder, J. / Jannidis, F. / Schneider, R. (Hg.): *Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film and Other Media*. Berlin / New York. 208-231.
- Zymner, R. (2013): *Funktionen der Lyrik*. Münster.
- Zymner, R. (2009): *Lyrik. Umriss und Begriff*. Paderborn.





## Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik

Band 1 (2019): Lyrik und Erkenntnis

Herausgegeben von Ralph Müller und Friederike Reents

Klimek, Sonja: Invasivmedizin und komplementäre Erkenntnis  
in der Gegenwartslyrik. In: IZfK 1 (2019). 363-382.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-4713-0795

**Sonja Klimek (Fribourg/Bern)**

### **Invasivmedizin und komplementäre Erkenntnis in der Gegenwartslyrik**

#### *Invasive Medicine and Complementary Knowledge in Contemporary Poetry*

How do Germanophone contemporary writers conceive of their poetry in relation to their proper lives and experiences? Comparing two cycles of poems from the beginning of the years 2000 dealing with invasive medical treatments their empirical authors supposedly have undergone themselves – Ulrike Draesner's „bläuliche sphinx (metal)“ on a missed abortion and Thomas Kling's „Gesang von der Bronchoskopie“ on a biopsy of the lungs –, this paper explores how poetic language is used to shape and to offer experiences that are staged as escaping entire translation into linguistic propositions, thus claiming a kind of ‘complementary knowledge’ that is conceived as exclusively conveyed, or rather generated, by poetry.

*Keywords: Life writing, autobiographical lyric poetry, literary self-fashioning, poetry on medical interventions, contemporary German poetry*

#### *1. Einleitung: Lyrik und Erfahrung in Literatur- und Poetikgeschichte*

Erkenntnis, verstanden als Prozess des Erkennens, ist personenbezogen und insofern immer an ein erkennendes Subjekt gebunden. Theoretisches Wissen, wie etwas ist, aber auch praktisches Wissen, wie man etwas macht (“knowing how to”), sowie das Wissen, wie sich etwas anfühlt (“knowledge by acquaintance”),<sup>1</sup> gehen – neben jeweils anderen Zusatzbedingungen – letztlich immer auf Erfahrung des erkennenden Subjekts zurück. Dabei gilt nur das theoretische Wissen

---

<sup>1</sup> Gabriel (2015: 59).

als propositionales (satzförmiges und insofern wahrheitsfähiges), rein in Worten kommunizierbares Wissen.<sup>2</sup> Seit dem 18. Jahrhundert wird das, was wir heute Lyrik nennen (zunächst in Form der Gedichtsorte Ode, später des Liedes, dann der ‚Lyrik‘ als neukonzipierter dritter Großgattung im Ganzen)<sup>3</sup>, jedoch als diejenige Gattung konzeptualisiert, in der es vorrangig um Erfahrungen und das dadurch entstandene Wissen, wie etwas sich anfühlt, geht. In den Jahrhunderten zuvor stand im Zeichen der humanistischen Gelehrtdichtung das angemessene Dichten *für* Gelegenheiten im Zentrum. Die ‚occasio‘, d.h. der Redeanlass (z.B. die Hochzeit, Doktorpromotion oder Beisetzungsfest), lag häufig in der Zukunft und wurde von den Autor/innen gedanklich antizipiert, um ein für den Anlass gehöriges ‚Casualcarmen‘ zu verfassen, in dem Gefühle nach rhetorisch tradierten Regeln bei den Rezipient/innen durch Sprache geweckt und/oder kanalisiert werden sollten. Doch bereits im 17.<sup>4</sup> und verstärkt dann im 18. Jahrhundert wurde im Rahmen einer allgemeinen Rhetorikkritik und der damit verbundenen zunehmenden Ablehnung der aus der Antike übernommenen Affektenlehre<sup>5</sup> die Forderung nach Aufrichtigkeit (im zeitgenössischen Sprachgebrauch: ‚Redlichkeit‘) immer größer.<sup>6</sup> Ein Gedicht sollte nicht nur dem Gegenstand und dem Anlass angemessen, sondern auch ‚echt‘ sein, d.h. authentische Rede eines redlichen Dichters, und insofern auch den Eindruck erwecken, es stelle eigene Gefühle dar und versuche nicht primär, die Affekte der Rezipierenden zu steuern. So wurde die traditionelle Kasualpoesie (das Schreiben *für* eine Gelegenheit) im Verlauf des 18. Jahrhunderts zunehmend zum Dichten, das *durch Gelegenheiten veranlasst* wurde – oder sich zumindest so gab. So erfolgreich dieses Lyrik-Verständnis auch bis heute teilweise noch sein mag, so wurde es doch bereits im späten 19. Jahrhundert wieder angefochten, und zwar zunächst von Dichtern (etwa Symbolisten und Verfassern hermetischer Lyrik), im deutschsprachigen Raum jedoch bald auch durch die literaturwissenschaftlichen Strömungen unter dem Schlagwort der „Werkimmanenz“: Im Gedicht spreche nicht der Dichter selbst, sondern – in Analogie zur Figur im Theaterstück – stets ein fiktives „lyrisches Ich“, so Margarete Susman bereits 1910.<sup>7</sup> Der Dichter als von den Göttern erwählter Seher („poeta vates“) oder als inspirierter Liebling der Musen, dem es – wie Goethes Tasso-Figur – ein Gott gab zu sagen was er leide, wo normale Menschen in ihrer Qual verstummen:<sup>8</sup> dieses Dichter-Bild ist bis heute für die meisten Autor/innen gänzlich unmöglich geworden. Gestützt wird diese Haltung der Autor/innen von vielen Vertreter/innen der Literaturwissenschaft – bis hin-

---

<sup>2</sup> Vgl. Schildknecht (2014).

<sup>3</sup> Vgl. Krummacher (2013: 77-124).

<sup>4</sup> Vgl. Benthien / Martus (2006).

<sup>5</sup> Vgl. Martin (1992).

<sup>6</sup> Vgl. Till (2009).

<sup>7</sup> Susman (1910: 19).

<sup>8</sup> Vgl. Goethe (1790/1998: 166).

ein in die Praxis der Fachdidaktik Deutsch:<sup>9</sup> Der bereits aus der Antike stammende „Fiktions-Topos“<sup>10</sup> (man dürfe von den Versen eines Dichters nie auf sein eigenes sittliches Verhalten schließen) ist aus seinem ursprünglichen Kontext, in dem er eine Schutzfunktion für die Verfasser erotischer Lyrik erfüllte, losgelöst und zur Prämisse für den ‚gebildeten‘, ‚nicht-naiven‘ Umgang mit Lyrik überhaupt erklärt worden. So pflegen denn auch eine Vielzahl der heutigen Verfasser/innen lyrischer Gebilde tatsächlich lieber unter dem Stichwort der „Autofiktion“<sup>11</sup> eine neofrühromantisch-ironische Praxis gleichzeitiger Selbstinszenierung und Selbstverschleierung

Statt produktionsästhetisch konzipierter Gefühlsdarstellung oder Entfaltung eines durch Textanalyse beschreibbaren Wirkungspotentials der Emotionssteuerung lenkt moderne Lyrik die Aufmerksamkeit der Rezipierenden oft auf die Sprache selbst, deren Erfahrungsdimension nicht nur oder sogar nicht primär im Ausgesagten, sondern in der Form der Sprachverwendung, in ihrer Faktur liegt: neben den heute häufig nicht mehr zielführenden Analyse kategorien von Metrum und Strophenform also auch in ihren ‚Klangqualitäten‘ beim Gedichtvortrag bzw. der Subvokalisation beim stillen Lesen, in ihrer Rhythmik und, im Falle von graphisch repräsentierter Lyrik, auch in ihrer Schriftbildlichkeit.

Wie jedoch verhält es sich mit der Gegenwartslyrik? Bietet sie, neben der Betonung ihrer eigenen Lyrizität (der besonderen Herausstellung ihrer Funktion, „generisches Display sprachlicher Medialität“ zu sein),<sup>12</sup> keine „Erfahrungen“ mehr, aus denen sich „Wissen“ und (gegebenenfalls auch ganz eigene, ‚poetische‘) „Erkenntnis“<sup>13</sup> erlangen ließe? Exemplarisch werden im Folgenden zwei motivisch verwandte Gedichtzyklen von kurz nach der Jahrtausendwende behandelt: „bläuliche sphinx (metall)“ aus Ulrike Draesners (\*1962) drittem Gedichtband „für die nacht geheuerte zellen“ (2001), in dem es um eine Curettage nach einer verhaltenen Fehlgeburt geht, und „Gesang von der Bronchoskopie“ über eine Lungenspiegelung als Krebsdiagnostik in Thomas Klings (1957-2005) letztem Buch „Auswertung der Flugdaten“ (2005). Beide Gedichtzyklen haben

<sup>9</sup> Z.B. das Lernvideo für Oberstufenschüler „Lyrisches Ich – mustewissen Deutsch“: [https://www.youtube.com/watch?v=63E\\_GY1DDb0](https://www.youtube.com/watch?v=63E_GY1DDb0) [05.04.2018]: „Im Gedicht spricht immer eine fiktive, eine erfundene Stimme. Eben das lyrische Ich und nicht der Autor selbst. [...] Und woran erkenne ich jetzt, ob der Autor oder das lyrische Ich mit mir spricht?“ – Laut zuerst vorgetragener Prämisse wäre diese Frage unsinnig, denn im Gedicht könne ja nie der Autor selbst sprechen. Die Frage wird in diesem inkonsistent argumentierenden Video aufschlussreicherweise dann auch nicht mehr beantwortet.

<sup>10</sup> Stenzel (1974: 651).

<sup>11</sup> Vgl. Zipfel (2009).

<sup>12</sup> Vgl. die Explikation von „Lyrik“ in Zymner (2009: 140).

<sup>13</sup> Das entspräche nach Zymners o.g. Explikation evtl. dem zweiten Merkmal von Lyrik, nämlich „generischer Katalysator ästhetischer Evidenz“ zu sein.

somit laut ihrer Titel invasivmedizinische Abläufe in menschlichen Extremsituationen zwischen Leben und Tod zum Thema.

Die distanziert-ärztliche Perspektive auf den kranken, sterbenden oder toten menschlichen Körper gehört mindestens seit Gottfried Benns Gedichten zum wirkmächtigen Kanon der modernen deutschsprachigen Lyrik.<sup>14</sup> Etwa seit den 1990er Jahren nimmt sich die Lyrik nun vermehrt der „Virulenz“ biotechnischer „Wissensparadigmen“ an. Wichtige Lyriker konzipieren „lyrisches Sprechen und Schreiben als physiologisch gesteuerte Prozesse“ jenseits „metaphysisch oder humanistisch geprägter Sinnggebung“, so Anne-Rose Meyer.<sup>15</sup> In der heutigen Zeit, deren „Leitdisziplinen [...] Gentechnologie, Hirnforschung, Reproduktions- und Transplantationsmedizin“<sup>16</sup> ständig neue brisante Forschungsergebnisse liefern, nimmt jedoch auch die Betroffenenperspektive wiederum eine neue Qualität an. Die beiden hier behandelten Gedichtzyklen rufen, u.a. über deiktische Ausdrücke sowie paratextuelle Autorinszenierungen, genau diese Wahrnehmungsperspektive des existentiell betroffenen Patienten bzw. der Patientin auf – und nicht etwa die des professionell ausführenden, aber persönlich unbeteiligten Klinik-Personals. Im Folgenden soll untersucht werden, auf welche Weise die Gedichte Draesners und Klings über das Darstellen rein physiologischer Vorgänge hinausgehen, wie sie aus Psyche und Soma verwobene Erfahrungen der existentiellen Betroffenheit thematisieren und ob sie damit – und sei es jenseits von Metaphysik und Humanismus – ein ‚Mehr‘ an Wissen und/oder Erkenntnis erzeugen können.

## 2. Thomas Klings „Gesang von der Bronchoskopie“ und die Ablagerungen der Sprache zu Literatur

Der Zyklus „Gesang von der Bronchoskopie“ erschien im März 2005 in Thomas Klings letztem Buch „Auswertung der Flugdaten“. Nur etwa vier Wochen nach dieser Veröffentlichung erlag der Verfasser einem Lungenkrebsleiden. Der formal vielgestaltige Band enthält mehrere Gedichtzyklen, aber auch Prosa-Abhandlungen sowie Gedicht-Fotografie-Verbindungen, die Kling zusammen mit seiner Frau Ute Langanky angefertigt hat. „Auswertung der Flugdaten“ zeugt insgesamt von dem Bewusstsein des Lyrikers, dass dies sein letztes Buch sein wird und dass seine Krankheit und sein Tod die Rezeption dieses Bandes entscheidend mitprägen werden. Bisher war die Performance seiner Texte ein wichtiger

<sup>14</sup> Auch von Benn gibt es ein Gedicht über eine „Curettage“, in dem in der dritten Person und ohne erkennbare emotionale Beteiligung über die betroffene Frau gesprochen wird: „Nun liegt sie in derselben Pose, / wie sie empfing, / die Schenkel lose / im Eisenring.“ (Benn 1988/2000/2006: 39.)

<sup>15</sup> Meyer (2002: 108).

<sup>16</sup> Ebd.

Bestandteil seines Werkverständnisses gewesen. Bei diesem Gedichtband stand jedoch wohl schon vor dem Druck fest, dass es diesmal keine Liveauftritte, keine inszenierten Lesungen, Interviews oder Diskussionsrunden mit dem Autor geben würde. Als der Band erschien, lag Thomas Kling bereits im Sterben. In diese Richtung verweist der Titel des gesamten Gedichtbandes: „Flugdaten“ werden bekanntlich nach dem Absturz ausgewertet. Diesen autobiographischen Bezugsrahmen eröffnet bereits der erste Gedichtzyklus, „Gesang von der Bronchoskopie“, der aus sechs Gedichten besteht: Das erste mit dem geheimnisvoll-neologistischen Titel „Arnikabläue“ (außerdem ein Oxymoron, denn die Arnikablume ist bekanntlich in der Natur gelb) ist rein druckgraphisch betrachtet in einer dreiversigen Strophenform gesetzt, beginnt aber mit einer auffälligen Lücke zu Beginn der ersten Zeile, was den Eindruck eines Einstiegs ‚in medias res‘ sowohl inhaltlich als auch formal und des Fehlens eines Anfangs erweckt:

so fran-  
st grafit das hochgebirge aus mir:  
den kopf, die abzählbaren kuppen.  
  
sonne strahlt arnika, trotzdem: frantic,  
reichlich alles. die im blauen kranz,  
herzkranz austobt sich, protuberanzen.

[...]

Die „sonne“, geeignet, Assoziationen von Wärme und Licht zu erzeugen, „strahlt“ hier zwar „arnika“ (eine klassische Heilpflanze), wird aber nur als Kontrastfolie für das „trotzdem“ herrschende Gefühl von Panik („frantic“, Englisch für: außer sich, rasend, wild) aufgebaut. Das Gedicht stellt diese Gefühlslage aber weder dar noch lädt es Leser/innen ein, sich eine Figur im bangen Zustand vor einer möglichen Krebsdiagnose vorzustellen. Vielmehr nutzt es den Klang und das Schriftbild des sprachlichen Zeichens, um einzutauchen in die Tiefendimensionen der Sprache: das ‚Ausfransen‘ der von grauen Ablagerungen („grafit“) überzogenen Lungenlappen, die „im blauen *kranz*“ (vielleicht eine Assoziation des Halogen-Lichts an der Spitze des eingeführten Bronchoskops?) sichtbar werden, führt assoziativ zum „herzkranz“ (ein Neologismus, erfunden durch Aufspaltung des Kompositums ‚Herzkranzgefäße‘) und von dort zu den sachlich nicht verbundenen, aber klanglich ähnlichen „protuberanzen“, den wabernden Gasexplosionen auf der Sonnenoberfläche – und somit sachlich zurück zur „sonne“. Gleichzeitig wird mit den Signifikanten „hochgebirge“ und „kuppen“ ein landschaftliches Setting aufgerufen, in welches das im Zyklus rekurrente Bergbau-Motiv eingebunden ist. Dieses wird vom Titel des zweiten Gedichts, „Vitriolwasser“, literarisch rückgebunden an E.T.A. Hoffmanns romantische Erzählung *Die Bergwerke zu Falun*.<sup>17</sup> Der Sage nach, die Hoffmann hier verarbeitet, blieb der tote Körper eines Bergarbeiters im schwedischen Falun nach einem

<sup>17</sup> Vgl. Braun (2005).



dem Primat des Sagens über das Ausgesagte dementsprechend: „Das Gedicht, als optisches und akustisches Präzisionsinstrument verstanden, entspringt und dient der Wahrnehmung, der *genauen* Wahrnehmung von Sprache.“<sup>20</sup> Bezogen auf den „Gesang von der Bronchoskopie“ würde das bedeuten, dass dieser Zyklus in seiner Gesamtheit eben nicht die an eine Person (ggf. den empirischen Autor oder eine fiktive ‚persona‘) gebundene ‚Erfahrung‘ einer Bronchoskopie kommuniziert, sondern dass der situative Rahmen eines solchen chirurgischen Eingriffs bestenfalls den Anlass gibt für eine besondere Form der „Wahrnehmung, der *genauen* Wahrnehmung von“ gesprochener Alltags- und medizinischer, montaner, astrophysikalischer Fach-„Sprache“, die wiederum im Gedicht mit literarischer Sprache (etwa der Romantik) amalgamiert wird – ein spracharchäologisches Programm, das sich auch durch die anderen Texte in Klings letztem Sammelband durchzieht. „Gesang“ im Zyklustitel verweist zwar noch auf die dionysische Tradition des Dichters als mythischem Sänger und der „Lyrica“ als derjenigen „getichte[,] die man zur Music sonderlich gebrauchen kan“,<sup>21</sup> doch führt dieser Titel auch vor, dass die Metapher längst verblasst ist: Klings Gedichtzyklus ist kein Liederkreis, und statt in der Rolle des Sängers wird der Adressant – zumindest in denjenigen der Gedichte, in denen er überhaupt noch markiert wird – in der des Arrangeurs von ebenso mehrdeutigem wie assoziationsanregendem Schriftzeichenmaterial präsentiert.

Mit Sprache können Menschen mehr tun als Geschichten erzählen, d.h. Texte produzieren, die mit Kohärenz und Kohäsion Ereignisfolgen und deren Bedeutung für Figuren darstellen. Klings Gedichte sind in diesem Sinne keinem Darstellungsrealismus verpflichtet. Die Gedichte des Zyklus „Gesang von der Bronchoskopie“ markieren auch keinen gedichtübergreifend einheitlichen Adressanten<sup>22</sup>: „[Flur. Diagnose]“ beispielsweise ist als Ganztext in doppelte Anführungszeichen gesetzt, mithin als Zitat oder auch Figurenrede aufzufassen. Da jedoch eine inquit-Formel fehlt, bleibt offen, wem dieser Text als Äußerung zugeschrieben werden könnte. Und obwohl einige der Gedichttitel im Zyklus auf Momente während einer diagnostischen Untersuchung des im Zyklustitel aufgerufenen ‚frames‘ einer Bronchoskopie referieren könnten, lassen sich andere Gedichttitel nicht als Bezeichnungen chronologischer Ereignisabläufe in einem solchen Untersuchungskontext verstehen. Stattdessen wird mit dem bereits im Eröffnungsgedicht „Arnikabläue“ eingeführten, „literaturgeschichtlich aufgeladenen“<sup>23</sup> Bildbereich des Bergbaus Intertextualität zum Strukturprinzip erhoben, Klings Literatur als

---

<sup>20</sup> Kling (2012: 77; Hervorhebung im Original).

<sup>21</sup> Martin Opitz (1624/2008: 33).

<sup>22</sup> Zum Begriff des Adressanten, vgl. Hillebrandt / Klimek / Müller / Zymner (2018: 12f.): „[W]ir schlagen [...] vor, mit dem Ausdruck ‚Adressant‘ die Markierung eines pragmatischen Ausgangspunktes des lyrischen Sprachzeichengebildes in dem Sprachzeichengebilde selbst und mit den Mitteln des Sprachzeichengebildes zu bezeichnen.“

<sup>23</sup> Knoblich (2012: 223).

Zitat von Literatur erkennbar. Die Bronchoskopie, von der der Gedichtzyklus dem Titel nach handelt, wird durch die vielfach ausgearbeitete Bergwerksmetapher bei Kling zu einem Spiel mit literarischen Anspielungen, mit literarischer Überlieferung als Fund-Grube, in der der Dichter nach sprachlichen Schätzen schürft. Durch die Autorinszenierungen im Klappentext und durch den Zyklustitel, der auf die Krebserkrankung des empirischen Autors verweist, wird in diesem Gedichtband und besonders im Zyklus „Gesang von der Bronchoskopie“ zwar neben vielen literarischen Motiven auch mit dem Gattungskonzept der Lyrik als demjenigen Genre, das Erfahrungen kommuniziert, gespielt. Eine etwaige dahingehende Erwartungshaltung der Rezipierenden wird jedoch in den Gedichttexten selbst weitgehend enttäuscht. In den Gedichten überwiegt die Selbstreferenz des sprachlichen Zeichens, die literarische Intertextualität, die Inszenierung „ästhetischer Evidenz“, die Kling nicht als inspirierten, besonders empfindsamen Dichter, sondern noch in Todesnähe ganz im Sinne der klassischen Moderne als Lyriker in der Rolle des aufmerksam beobachtenden, auch entlegene Klangbeziehungen aufspürenden „Materialbearbeit[ers]“<sup>24</sup> inszeniert.

Vergleicht man Klings „Gesang von der Bronchoskopie“ mit anderen zeitgenössischen Werken, in denen sich Künstler mit ihren Krebserkrankungen auseinandersetzen, so fällt auf, dass Kling gerade nicht, wie etwa der ebenfalls später an Lungenkrebs verstorbene Theatermacher Christoph Schlingensiefel,<sup>25</sup> das lange Leiden, die Operationen, die anschließenden Chemo- und Bestrahlungstherapien, das seelische Auf und Ab zwischen Erholung und Rückschlägen oder das Ineinander psychischer und somatischer Erfahrung thematisiert. Bei Kling gibt es nur die „genaue Wahrnehmung“ und Installation von Sprache, das sich an einer nur andeutungsweise als eigene Erfahrung inszenierten „Bronchoskopie“ entzündet.<sup>26</sup> Eine Bronchoskopie ist jedoch kein therapeutischer, sondern zuerst einmal nur ein diagnostischer Eingriff. Klings Gedichtzyklus ist mithin kein ‚Schwanengesang‘, kein Lied des Sterbenden, sondern eine Installation von Sprachzeichen und Literatur als Zitat, zeitlich ‚geframed‘ durch den Kontext der Diagnostik, mithin der Momente des Noch-nicht-Wissens, zwischen erstem Verdacht und endgültiger Diagnose.

<sup>24</sup> Vgl. Zymner (2009: 140, 195).

<sup>25</sup> Vgl. Schlingensiefel (2010).

<sup>26</sup> Die Qualen der Atemnot findet man im Schlussgedicht „Inhalator“ (Kling 2005: 20) benannt. Hier wird auch erneut das Motiv der „Arnikabläue“ variiert, als „arnika- / blaue lüfte“ (eine Anleihe bei Mörikes Gedicht „Er ist’s“, in dem der „Frühling läßt sein blaues Band / wieder flattern durch die Lüfte“?), die als „emser salz [...] wölkchen“ dem Inhalationsgerät entströmen. Da das Gedicht jedoch immer noch im Zyklus „Gesang von der Bronchoskopie“ steht, deute ich die hier angedeutete Erfahrung eher als eine Form der postoperativen Therapie denn als Sterbeszene.

### 3. Ulrike Draesners „bläuliche sphinx (metall)“: Weibliche Körpererfahrungswelten – in Sprache übersetzt?

Der zweite, hier zu untersuchende Gedichtzyklus ist zwar zeitlich vor Klings „Gesang von der Bronchoskopie entstanden“, doch legt die Verfasserin Ulrike Draesner (\* 1962) in der Nachbemerkung zu ihrem ersten Gedichtband „gedächtnisschleifen“ von 1995 explizit offen, dass Kling, neben Hölderlin, Benn, Friederike Mayröcker und Durs Grünbein, zu ihren wichtigsten Vorbildern gehörte.<sup>27</sup> 2001 veröffentlichte Draesner nach „Anis-o-trop“ (1997) dann ihren dritten Gedichtband. Dessen Titel „für die nacht geheuerte zellen“ ist ein Zitat aus ihrem Gedicht „angehn (*missed abortion, aushub 80 gr*)“,<sup>28</sup> dem dritten von insgesamt zehn Gedichten im Zyklus „bläuliche sphinx (metall)“<sup>29</sup>. Durch den eingeklammerten Untertitel dieses Gedichtes wird das Thema des gesamten Zyklus benannt: Es geht um eine so genannte ‚verhaltene Fehlgeburt‘ (auf Englisch: „missed abortion“), bei der das Kind im Bauch seiner Mutter stirbt, von deren Körper anschließend aber nicht abgestoßen wird. Da in solchen Fällen mit der Zeit die Infektionsgefahr steigt, wird meist nach einigen Tagen ein medizinischer Eingriff vorgenommen, die so genannte Curettage oder „Ausschabung“. Mit dieser spezifisch weiblichen Erfahrung der Fehlgeburt begibt sich Draesner gezielt auf lyrisches Neuland. Dabei nutzt sie das Potential der Form Gedichtzyklus, sowohl „in narrativer Sukzession“ erzählend Ereignisse darzustellen als auch in formaler und „thematischer Variation“ enge Bezüge der Gedichte zueinander aufzubauen.<sup>30</sup> In den Gedichten 2 bis 10 wird eine „äußere und innere Chronologie“ skizziert. Das erste Gedicht, „lied im bauch“, scheint dagegen dieser Abfolge enthoben zu sein:

#### *lied im bauch*

schmerz; das sind die geschabten wände  
im bauch  
– leer geräumt, stillgestellt,  
in allen muskelfasern, in allen fasern  
fehlt das kind –  
im bauch. es gelten die gesetze  
der reproduktion, sie machen geräusch, die  
küretten, sie saugen sich fest  
im keim, im dezember  
– im bauch. Krankentische  
klappen herunter, weiß und geschabt, die

<sup>27</sup> Draesner (1995: 123). – Kiefer (2001: 177) identifiziert darüber hinaus Celan als denjenigen, der „den litaneihaften, hohen Ton nach Art des biblischen Parallelismus“, den Draesner passagenweise übernimmt, „vorexerziert hat“.

<sup>28</sup> Kursivierung der eingeklammerten und eingerückt auf die zweite Zeile gesetzten Untertitel im Original.

<sup>29</sup> Der Untertitel des Zyklus ist dagegen im Original weder eingerückt noch kursiv gesetzt.

<sup>30</sup> Vgl. Ort (2003: 899).



Körperteile wird in der dritten Person evoziert („schmerz“, „in allen fasern / fehlt das kind / – im bauch“). Da jedoch an einer Stelle durch die Verwendung der zweiten Person („würzelchen, du.“) so etwas wie ein Adressat markiert wird, könnte man sich hier im Umkehrschluss auch zur Vorstellung einer adressierenden Äußerungsinstanz eingeladen fühlen und diese als die nicht-mehr-werdende Mutter verstehen, die in einem für die Klagelyrik aller Zeiten typischen Gestus imaginativen Überwindens der Grenze zwischen Leben und Tod ihr gestorbenes Kind anredet.<sup>32</sup> Wie Kling, so arbeitet auch Draesner stark mit der Klangdimension von Lyrik, indem sie beispielsweise durch Lautmalerei, Alliterationen und Anaphern einen besonders eindringlichen Ton erzeugt: „es gelten die gesetze / der reproduction, sie machen geräusch, die / küretten sie saugen sich fest / im keim, im dezember / – im bauch. krankentische / klappen herunter“ (S. 37, V. 6-11)<sup>33</sup>, später unvermittelt noch einmal „sie klappen / herunter, sie klappen / herauf“ (S. 38, V. 9-11).<sup>34</sup> Die Aufzählung einzelner „geräusch[e]“ und sichtbarer Dinge („Krankentische / klappen herunter, weiß“, „sitzt der stöpsel im rücken der hand“) suggeriert zudem punktuell einen distanzierten Beobachter, der an Benns Gedicht „Curette“ erinnert („Die Wände fallen, Tische und Stühle / sind alle voll von Wesen [...]“).<sup>35</sup> Anthropomorphisierte Dinge wie „der stöpsel“, der „trinkt“, und die „äste“, die „schrubben“, lassen an die sich verselbstständigende Dingwelt der expressionistischen Lyrik allgemein denken. Zudem geben die zahlreichen Satzfragmente den Rezipierenden Rätsel auf: Wer „weint“ eigentlich? Der „mensch“ aus der Zeile davor? Oder metaphorisch der ganze Körper? Auch die eingestreuten, abgerissenen, abstrakten Gedanken („was aber heißt / ,wolke‘“) sind, als kontextarme Äußerungen verstanden, relativ deutungsoffen. Während die Syntax das Ausgesagte also eher verrätselt als erhellt, singularisieren eingestreute Zeitangaben das Ereignis und erwecken den Eindruck einer zeitlichen Kontinuität („im dezember“). Doch ist die erst im zweiten Gedicht thematisierte „op (narkose)“ (S. 39f.) im ersten Gedicht des Zyklus bereits vorbei, die „geschabten wände / im bauch“ sind durch den medizinischen Eingriff schon ganz am Anfang des Zyklus „leer geräumt“ (S. 37). Das dritte Gedicht, „angehn (missed abortion, aushub 80gr)“ (S. 41) beschreibt den Vorgang der Curettage („[...] dieser elektrische / schlag an der nach unten / geöffneten schenkeltür, vertrocknende / noppen, flackern, flackern, / im absaugwind / zwei ärmchen / an einer schüssel / voll schlaf“, S. 41, V. 19-26).<sup>36</sup> Es folgen die Ge-

<sup>32</sup> Auch im zweiten Gedicht, „op (narkose)“, kommt es zu diesen Anreden mit Kosenamen, wobei dort auch die Adressantin klar durch das „ich“ markiert ist: „sie spritzen dich mir / zwischen den beinen / aus, kind, blümchen, / ,nackter strand‘, je nachdem“ (Draesner (2001): 39, V. 14-17).

<sup>33</sup> Alle Seitenzahlen beziehen sich im Folgenden auf die Ausgabe Draesner (2001).

<sup>34</sup> Alle Hervorhebungen von mir, S.K.

<sup>35</sup> Benn (1988/2000/2006: 39).

<sup>36</sup> Es handelt sich hierbei wohl eher um eine Vision als einen Erlebnisbericht, denn Ausschabungen werden meist unter Vollnarkose durchgeführt.

dichte mit den kursivierten Untertiteln „(ultraschallkontrolle, kurz danach)“ (S. 42),<sup>37</sup> „(am tag darauf)“ (S. 43), „(in der siebten nacht)“ (S. 44), „(in der achten nacht, traum)“ (S. 45), „(beim verlassen des krankenhauses)“ (S. 47), und das letzte Gedicht des Zyklus mit dem Untertitel „(drei monate später)“. Während im Mittelteil des Zyklus, im zweiten bis neunten Gedicht, offenbar das Pronomen „ich“ auf die Frau, die die Fehlgeburt erlebt, verweisen soll, kann es im letzten Gedicht, „du / (drei monate später)“, als Referent für „das tote Kind“ verstanden werden. Dieses artikuliert sich jedoch nicht aus einem transzendenten „Jenseits“ (wie Gabriele Wild meint),<sup>38</sup> sondern immanent, in derselben Welt wie die Mutter, nur eben nicht mehr als ‚Mensch‘, sondern in gewandelter Form: „[...] ich schneie als Winter ins Zimmer hinein. / du lächelst. [...]“ (S. 49, V. 3).

Die narrative Binnenstruktur der mittleren acht Gedichte darf aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass auch Ulrike Draesner, ebenso wie Kling, keine „mimetische Kunstauffassung“<sup>39</sup> vertritt. Ihre Lyrik ist kein realistisches Erzählen in Versen. Statt von einem Zusammenhang der Signifikate wird die Diktion, wie bei Kling, häufig gelenkt durch eine Art assoziatives Schweifen von Signifikant zu Signifikant: „**ungestillt.** / fasern. auf **stille gestellt.** / doch *hungrig* [...] / **unstillbar**“ (S. 38, V. 14-19).<sup>40</sup> So ermöglicht das Gedicht Assoziationen einer ungestillten (und unstillbaren) Sehnsucht nach dem toten Baby ebenso wie Reflexionen darüber, dass das tote Kind nun für immer „ungestillt“ bleiben wird, dass also diese körperliche Erfahrung auch der betroffenen Frau (zumindest mit diesem Kind) nicht mehr offen steht. Die Brücke bietet das Lexem „still“ in Stille (Totenstille) sowie im Stillen als körperlichem Vorgang.

In ihrem Essay „Atem, Puls und Bahn. Das Denken des Körpers im Zustand der Sprache“ beschreibt Draesner ihr Dichten metaphorisch: Es gehe ihr darum, die „Sprache des Körpers [zu] destillieren / ab[zu]ziehen. Als Rhythmus, Bild und Wort ist das Gedicht der Extrakt eines körperlichen Zustandes. [...] Ande-

<sup>37</sup> Das Gedicht auf dieser Seite besitzt keinen fett gedruckten Haupttitel, weshalb die druckgraphische Gestaltung ihrerseits interpretationsbedürftig ist: Handelt es sich um ein eigenständiges Gedicht, ohne Titel? Eine andere Möglichkeit wäre, dass es sich überhaupt nur um den zweiten Teil unter dem Haupttitel „angehn“ handeln könnte. Gleiches gilt für die Gedichte auf S. 44, 45, und 46. Bei denjenigen Gedichten, die keinen eigenen fett gedruckten Haupttitel haben, ist die entsprechende Zeile leer, d.h. der bedruckte Bereich der Seite beginnt etwas weiter unten.

<sup>38</sup> Wild (2008: 45).

<sup>39</sup> Ertel (2011: 84).

<sup>40</sup> Alle Hervorhebungen von mir, S.K. – Dieses assoziative, durch den Gleichklang geleitete Schweifen bildet, ähnlich wie in Klings „Vitriolwasser“, auch ein Strukturprinzip im Gedicht „angehn / (missed abortion [...])“: Dieses beginnt mit der deutschen Übersetzung des Untertitels, allerdings dem hier nicht gemeinten Homonym vom englischen ‘abortion’ als ‚abtritt‘, und assoziiert dann wiederum ein nicht gemeintes Homonym von ‚abtritt‘ (als Gegenteil von ‚auftritt‘, kommt so zum ‚anlauf‘ und von dort zurück zur Kürettage mit der dort „ständig aufge / sogen[en] abluft“ (Draesner [2001]: 41, V. 1-4).

rerseits: der Körper ist nie ganz in die Sprache übersetzbar.<sup>41</sup> Dieser Versuch, „Rhythmus, Bild und Wort“ des Gedichtes (mithin seine Faktur) aus dem „Körper“ heraus zu gewinnen, im gleichzeitigen Bewusstsein für die begrenzte Reichweite dieses poetischen Verfahrens, zeigt sich auch in der für Draesners Zyklus so typischen Vermischung von medizintechnischen Abläufen („ultraschallkontrolle, / kurz danach“, S. 42) und psychischen Reaktionen auf das dabei Wahrnehmbare („im / screen schwimmt / eine erinnerung“, ebd., V. 8-10).<sup>42</sup>

Im Jahr 2000 macht Theo Elm in der Einleitung zum Reclam-Band „Lyrik der neunziger Jahre“ eine „Zweiteilung der deutschen Lyrik-Szene“ aus, in der auf der einen Seite Autor/innen wie Ulla Hahn „Erlebnisdichtung“ bzw. „Bewußtseinspoesie der alten Art“ produzierten, während auf der anderen Seite Schriftsteller/innen wie Durs Grünbein „ausgerechnet im Gedicht, also in der subjektivsten Gattung, dem cartesianischen ‚Ich‘ als ‚bedingtem Reflex‘ (Homo sapiens correctus)“ die Absage erteilten und diesem „Ich“ „computeranalog als ‚Neuronales Netz‘ und ‚Black Box‘ die aufklärerische Idealität entzogen“ hätten.<sup>43</sup> Ulrike Draesner sprengt spätestens mit ihrem dritten Lyrikbuch (also 2001) diese Schematisierung Elms. Mit Grünbein teilt sie zweifellos die „Durchdringung von [...] körperlicher Realität und modernen, wissenschaftlich-medizinischen Innovationen“ in ihrer Lyrik, das Interesse an „genetischen Konstellationen und elektro-chemischen Reaktionen,<sup>44</sup> das auf Bennis „Morgue“-Gedichte (1912) sich berufenden Interesse am „Einfluss naturwissenschaftlicher Erkenntnisse unserer Zeit auf Körperdarstellungen und Sprachgebrauch im Gedicht.“<sup>45</sup> Doch der Unterschied ist, dass in ihrem Zyklus „bläuliche sphinx (metall)“ „das kreative Autoren-Ich“,<sup>46</sup> wie Meyer noch für Gedichte aus Draesners früherem Gedichtband konstatierte, durch die Kenntnis neurophysiologischer Abläufe und genetischer Bedingtheit nicht mehr „postmodern negiert“ wird. Draesners Zyklus restauriert auch kein „romantisierendes Selbst- und Wertverständnis“,<sup>47</sup> aber es ‚verabschiedet‘ das Ich auch nicht einfach ‚postmodern‘. Obwohl auch Draesner mit Satzfragmenten arbeitet, wird von ihren Gedichten sehr viel stärker als bei Kling die Adressantin (zumindest in den mittleren acht Gedichten) markiert. Die Sprachzeichen repräsentieren in diesem Zyklus (‚repräsentieren‘ als ‚erneut vergegenwärtigen‘ oder ‚verweisen auf‘) das an sich unaussprechliche (laut Draesner „nie ganz in Sprache übersetzbar[e]“, s.o.) „Wissen, wie es sich anfühlt“: das Erfahrungswissen eines sich der gentechnischen wie neurophysiologischen Kenntnisse des frühen 21. Jahrhunderts

---

<sup>41</sup> Draesner (1999: 63f.).

<sup>42</sup> Auf dem Monitor sieht *man* nach der Kürettage natürlich nurmehr eine jetzt leere Gebärmutter, keine wie auch immer zu verstehende „erinnerung“.

<sup>43</sup> Elm (2000: 16). Zur Erlebnisdichtung, vgl. grundsätzlich Wunsch (1997).

<sup>44</sup> Meyer (2002: 109).

<sup>45</sup> Dies., 110. Vgl. auch Geisenhanslüke (2015: 364).

<sup>46</sup> Meyer (2002: 111).

<sup>47</sup> Dies., 109.

(mithin seiner ganzen Bedingtheit) bewussten Ichs, das sich selbst dennoch und plötzlich, als Bewusstsein mit einem Körper, existentiell wirksamen invasivmedizinischen Vorgängen ausgesetzt erlebt. Diese Wahrnehmungsperspektivierung auf ein „Ich“ hin ist bei Draesner viel stärker ausgeprägt als bei Kling.

Mit der starken Inszenierung eines „Ichs“ und einer Wahrnehmungsperspektive in ihren Gedichten korreliert bei Draesner eine auch epi- und peritextuell stärkere Inszenierung ihrer eigenen Person als Ursprung der in den Gedichten gestalteten Erfahrungen als bei Kling. So spricht sie etwa in ihrem autobiographischen Hörbuch außer über Erfahrungen mit dem weiblichen Körper wie erste Menstruation und Wechseljahre auch über die Erfahrung ihrer Fehlgeburten:

Meine erste Fehlgeburt... Da war ich im vierten Monat, ging guten Mutes – fröhlich, weil ich mich auf das Kind freute – zum Frauenarzt, zu einer Routineuntersuchung. Es war zum ersten Mal, dass sie die Herztöne des Kindes hören wollten. Und suchten die, und fanden die nicht. Und meinten aber, naja, es ist aber auch gerade erst vierter Monat [...]. Dann lag ich da auf dem Stuhl und dann kommt der Ultraschall, und dann – ich guckte da natürlich hin. Zu diesem Zeitpunkt sieht man da ein Kind liegen, mit Händen, Füßen, Kopf. Du siehst das alles schon. [...] und... das bewegte sich nicht und es wurde irgendwie klar... das sagte die Frauenärztin auch... dass das nicht mehr lebt. Und in dem Moment platzte irgendwie die Zeit. [...] Die Zeit dehnte sich auf und ich sah in meinen eigenen Bauch hinein, aber hab es so als Gegenüber erlebt, über den Bildschirm, sah das tote Kind da liegen. [...] Und das bin ich, unglaublich eigentlich, das ist ja ein Teil von mir, in meinem Körper findet das alles statt, es ist etwas Geliebtes in mir, das ein Teil von mir ist, aber doch nicht identisch mit mir. Das sehe ich und lerne, das ist etwas, das in meinem Körper stattgefunden hat – als Entwicklung, aber auch als Sterben. Und davon hab ich nichts gemerkt.<sup>48</sup>

Später in ihrem Hörbuch, im Kapitel „Körperliche Erinnerungen“, spricht Draesner dezidiert über ihren Gedichtzyklus „bläuliche sphinx (metall)“ und darüber, dass er autobiographisch gemeint ist und auf Lesungen auch als Darstellung einer realen Fehlgeburt verstanden und Anlass zum Austausch mit anderen Frauen über ähnliche Erfahrungen wird.<sup>49</sup>

Mit solchen epitextuellen Autorinnen-Inszenierungen positioniert sich Ulrike Draesner als dezidiert weibliche Stimme in einem Buch- und Medienmarkt, in dem in der Zeit um 2000 häufig ein anderer, sehr viel ironischerer Umgang mit der eigenen Person praktiziert wird. Jan Wagner, der sich selbst in seinem preisgekrönten Lyrikband „Die Eulenhasser in den Hallenhäusern“ (2015) gleich in drei (allerdings allesamt stark überzeichneten) Dichter-Figuren verfremdet teilverportraitierte (und immer wieder betonte, dass keiner der Drei, nicht einmal der

<sup>48</sup> Draesner (2016: CD 2, Track 2, 0:00-2:58). Transkription von mir, S.K. – In einer Rezension in der „Zeit“ heißt es zu dieser Stelle: „Am stärksten hallt vielleicht der Moment nach, in dem Draesner von einer Fehlgeburt erzählt und daraus überzeugend eine Leiblichkeitswahrnehmung herleitet.“ (Cammann 2016)

<sup>49</sup> Vgl. Draesner (2016: CD 2, Track 4, 3:02-4:17).

Herausgeber, wirklich ihn selbst darstelle),<sup>50</sup> fragte Ulrike Draesner einmal nach dem „Verhältnis zwischen persönlichem Erleben und Gedicht, zwischen Themen, die ans Innerste rühren, und bewusst geformter Sprache.“ Draesner antwortete, Gedichte gingen für sie nicht auf im persönlich-biographischen Anlass (sonst wären sie „langweilig, flüchtig“). Sie ist also keine vehemente Vertreterin des „Affekt-Topos“.<sup>51</sup> „Erfahrung, Gefühl, Imagination, Empathie, Wissensdurst, Wissenssuche, Denken“ – all das müsse für Draesner aber eben doch zusammen zum Einsatz kommen, damit ein Gedicht entstehen könne, das dann als sprachliches Gebilde wie ein „(komplexe[r]) Name[...] einer nicht anders zu benennenden ‚Sache‘“ funktioniere, „als Übersetzung aus einem Erlebens-, Denk- oder Körperbereich in Sprache.“ Dieses Erleben von Körper und Denken könne jedoch durchaus autobiographische Erfahrung sein.<sup>52</sup>

In ihren autorpoetischen Statements kommt Ulrike Draesner immer wieder darauf zurück, dass für sie „Literatur“ „eine zur Wissenschaft komplementäre Funktion übernimmt“.<sup>53</sup> Literatur könne ein Wissen speichern, das „spezifisches Menschenwissen“ sei und „sich nirgendwo anders kartographieren“ lasse als in Literatur. In einer an die Romantik gemahnenden Metapher erklärt sie Literatur zum „Anwalt des wissenschaftlich Unsichtbaren“.<sup>54</sup> Dies könne gerade Lyrik, die „aus dem Körper kommt“ und „auf den ganzen Körper zielt“.<sup>55</sup> Es geht Draesner in ihren Gedichten mithin zentral um die „Versprachlichung von körperlichen Prozessen, Zuständen und Erfahrungen“,<sup>56</sup> wie sie zumal den so genannten ‚Life Sciences‘ nicht möglich ist, aber eben gleichzeitig auch um eine spezifisch poetische Erfahrbarmachung dieser Prozesse für die Rezipierenden. Laut Anna Ertel besteht hierin für Draesner die „eigene, bewusst komplementäre Funktion“ von Literatur, die eine ganz spezifische Form von Erkenntnis möglich mache (so genannte „poetische Erkenntnis“).<sup>57</sup> In diesem Dichtungsverständnis zeigt sich Draesner als Erbin der sensualistischen Ästhetik, wie sie Baumgarten und Meier um die Mitte des 18. Jahrhunderts in die deutsche Dichtungstheorie einbrachten. Deren Vorstellung nach würden ästhetische Artefakte (‚poemata‘) nicht nur die Ratio des Menschen ansprechen, sondern vor allem unmittelbar auf seine Sinne (die ‚unteren Seelenkräfte‘) wirken, und somit „ihre eigenen Wahrheiten“ besitzen, die nicht jenseits der Vernunft stehen, sondern „deren Komplement“ bilden würden.<sup>58</sup> Dennoch geht Draesner nicht von einer quasi-

---

<sup>50</sup> Vgl. Klimek (2017).

<sup>51</sup> Vgl. Stenzel (1974: 651).

<sup>52</sup> Alle Zitate Draesner und Wagner (2014: 11).

<sup>53</sup> Ertel (2014: 19).

<sup>54</sup> Draesner, zitiert nach Ertel (2014: 21).

<sup>55</sup> Draesner, zitiert nach Ertel (2014: 22).

<sup>56</sup> Ertel (2014: 22).

<sup>57</sup> Dies., 23.

<sup>58</sup> Vgl. Alt (2007: 84).

magischen Kraft der Poesie aus, vermittelt derer Autor/innen mit räumlich und zeitlich entfernten Leser/innen ‚kommunizieren‘ und diesen ihre eigenen Erfahrungen störungsfrei übermitteln könnten. Vielmehr schrieb sie 2018 in der schriftlichen Ausarbeitung ihrer Frankfurter Poetikvorlesung von 2016:

[...] Sie haben sich mitunter beim Lesen von Gedichten gewundert, was Sie packt – und versetzt? Ich wünsche es Ihnen. Sie spürten **Nähe**. Sie nahmen sie als die Nähe zu einer **Person** wahr. In Wirklichkeit verdankt der **Effekt** sich dem Übersetzungsprozess, den ich als das Hervorarbeiten körperlicher Stimme in wortsemantische Sprache bezeichne.<sup>59</sup>

Für Draesner hat Literatur sich genau dort einzuschalten, wo die Medizin mit ihren hochtechnisierten, größtenteils invasiven Methoden (zumindest momentan noch) aufhört. Fast schon als Paraphrase Baumgartens formuliert Draesner in ihrer Poetikvorlesung:

Ich rührte keinen Gedichtfinger mehr, gäbe es in und mit Gedichten nicht etwas zu entdecken, das sich nirgends anders findet.

Die Bereiche unseres Wissens lassen sich in vier Kategorien einteilen: Wir wissen, was wir wissen. Wir wissen, was wir nicht wissen. In einem dritten, großen Bereich wissen wir nicht einmal, dass wir nicht wissen. Wir können ihn ableiten, angeben – aber nicht konkretisieren.

Fehlt die letzte Kombination, jenes Wissen, das wir haben, aber nicht wissen. Ein Wissen an der Grenze zu seiner Verfügbarkeit.<sup>60</sup>

Draesner nennt dies den „opaken vierten Bereich“ „ungewussten Wissens“. Was genau aber meint sie mit dieser selbst schon wieder poetischen, interpretationsbedürftigen Formulierung? Nehmen wir zum Beispiel den Titel ihres Gedichtzyklus, „bläuliche sphinx (metall)“. Der eingeklammerte Untertitel wirkt zunächst kryptisch, erschließt sich aber im Kontext des ganzen Gedichtbandes „für die nacht geheuerte zellen“: Dieser besteht nämlich aus sechs Gedichtzyklen, von denen „bläuliche sphinx“ der zweite ist. Jeder Zyklus hat einen Haupttitel und einen solchen Klammerzusatz, nämlich „(feuer)“, „(wasser)“, „(luft)“, „(erde)“ und „(holz)“. Im Anmerkungsteil, über den dieser Gedichtband auffälligerweise auch verfügt (als kommentiere die Autorin ihr eigenes Werk gleichsam als Editorin selbst) heißt es: „Holz, Feuer, Erde, Wasser und Metall sind die traditionellen Elemente der Akupunktur. Luft ‚ist fremd‘ und fliegt hinaus.“<sup>61</sup> Der Gedichtband entlehnt also sein zentrales formales Gliederungskriterium eben nicht den von Grünbein und anderen lyrikfähig gemachten „Leitdisziplinen“ der Gegenwart, wie „Gentechnologie, Hirnforschung, Reproduktions- und Transplantationsmedizin“,<sup>62</sup> nicht der Schul-, sondern der so genannten Alternativme-

<sup>59</sup> Draesner (2018: 129). Hervorhebungen von mir, S.K.

<sup>60</sup> Ebd., 149.

<sup>61</sup> Dies. (2001: 127).

<sup>62</sup> Meyer (2002: 108).

dizin: der Akupunktur als dem wichtigsten Teilgebiet der Traditionellen Chinesischen Medizin. Diese ist in ihrer Wirksamkeit umstritten. Nicht zuletzt daher, dass sie von einer Fünf-Elemente-Lehre ausgeht, die als Theorie zur Erklärung aller Wandlungsprozesse des Lebens auf das Buch „Tao te king“ des chinesischen Weisen Laotse (ca. 6. Jahrhundert v. Chr.) zurückgeht und von einer Zyklus-Form aller Naturabläufe und somit auch der Prozesse im menschlichen Körper ausgeht, mithin also völlig anderen Prämissen folgt als die statistisch basierte westliche Schulmedizin und Krankenhausökonomie. Im fernöstlichen, von Philosophie und mythisch-literarisch überlieferter Anthropologie geprägten Behandlungsansatz steht das Element „Metall“ u.a. für das „Gefühl, dass etwas fehlt“<sup>63</sup> – so wie in Draesners Gedichtzeilen in „Lied im Bauch“ „das Kind“ – optisch erfahrbar als Leerstellen im Druckbild der Verse – „fehlt“.<sup>64</sup> Ulrike Draesners Lyrik verhält sich also zur sachlichen Rede über körperliche Erfahrungen so, wie Chinesische Medizin sich zur Schulmedizin verhält – nämlich komplementär. Literatur ist für Draesner „nicht nur Speicher von Befindlichkeiten, nicht nur Speicher von Wissen, sondern selbst Instrument der Erkenntnis.“<sup>65</sup>

Draesners Zyklus „bläuliche sphinx (metall)“ ist ein Beispiel dafür, dass auch in einem Teil der Gegenwartsliteratur durchaus weiterhin zentral auf persönliche Erfahrungen rekurriert wird, dass diese Erfahrungen aber letztlich nie ganz in Sprache übersetzbar sind und insofern als Ausgangspunkt, als ‚Gelegenheit‘ dienen, von der aus eine sprachliche Arbeit neue Erfahrungen ermöglicht – für die Schreibende und für Lesende.

#### 4. Fazit

Anne-Rose Meyer kommt bei ihrem Vergleich einiger (allerdings früherer) Gedichte von Kling und Draesner zu dem Schluss, dass beide – Kling wie Draesner – eine naturwissenschafts-„kritische Sicht auf das neurologisch programmierte, lyrische Subjekt“ formulieren, dass Draesner jedoch auch „die Folgen“ der modernen Medizintechnik, ihre „psychischen Auswirkungen auf das Individuum thematisiert“, wohingegen „sich Klings Blick – abgeklärt und unbehelligt von gefühlsmäßigen Implikationen – nicht auf innere Befindlichkeiten, sondern nach außen“, auf das „Verhältnis von Signifikant und Signifikat und das metapoetisch reflektierte Verhältnis zwischen beiden“ richte.<sup>66</sup> Nach eingehender Untersuchung zweier

---

<sup>63</sup> <http://www.5elements.ch/5-elemente-akupunktur.html> [14.02.2018].

<sup>64</sup> Gleichzeitig ist gerade die Erfahrung gynäkologischer Untersuchungen und zumal die der Ausschabung ganz entscheidend durch den intimen Körperkontakt mit metallischen Instrumenten (die löffelartige Kürette, das schnabelförmige Späkulum etc.) gekennzeichnet. (Für diesen Hinweis danke ich der Gottfried-Benn-Kennerin Friederike Reents.)

<sup>65</sup> Draesner (2018: 149).

<sup>66</sup> So Meyer (2002).

Gedichtzyklen von Kling und Draesner muss dieser Befund jedoch modifiziert werden. Auch in seinem letzten Gedichtband zeigen sich Klings Gedichte noch immer vor allem als Sprach-Installationen, in denen orthographische und klangliche Assoziationen („atemmail, wie metal aim / gezähnte lüfte. so lautet inhalt, kurz hall-mail“)<sup>67</sup> auch über Sprachgrenzen hinweg ein Spiel mit dem Material auslösen. Noch immer soll das Gedicht vor allem „die genaue Wahrnehmung von“ Literatur als „Sprache“ (s.o.) befördern. Hinzu tritt jedoch im „Gesang von der Bronchoskopie“ die Figur des „dichter[s]“<sup>68</sup>. Dieser „inhaliert“ das Buchstabenmaterial und die durch Buchstaben repräsentierten Klänge, sein „handwerkszeug“<sup>69</sup>, solange er noch kann. Letztlich – und das ist neu für Kling und generiert eine Dimension persönlicher Erfahrung und Betroffenheit – ist der Gedichtzyklus „Gesang von der Bronchoskopie“ nicht nur Sprach-, sondern auch Selbstinstallation.<sup>70</sup>

Ulrike Draesner dagegen exponiert sich in ihrer Lyrik und ihren Lyrikbänden von vorn herein sehr viel stärker als Kling in seinem Zyklus „Gesang von der Bronchoskopie“ als mögliche Referenz für das „Ich“ in den Gedichten. Nicht nur im Gedicht und seinen Peritexten, auch in zahlreichen Epitexten (während Dichterinnen-Lesungen und Diskussionsrunden, auf ihrer eigenen Website, in Essays und anderen Sachtexten) verknüpft Draesner ihre Werke sehr eng mit ihrer Person, oder besser: mit einem medial erzeugten Bild ihrer Person und ihres Lebens. Draesner kokettiert mit diesem Habitus: Schreiben sei für sie immer auch „Life writing“.<sup>71</sup> Nach der Lektüre von Draesners Gedichtzyklus „bläuliche sphinx (metall)“ haben die Leserinnen (und erst recht die Leser) zwar noch immer kein Erfahrungswissen darüber, wie eine Fehlgeburt und Kürettage sich anfühlen. Aber sie haben sich während der Erfahrung ihrer Gedichtlektüre (der Erfahrung der lautlichen, rhythmischen, optischen Qualitäten des Gedichtes) vorgestellt, wie es sich anfühlen und welche Assoziationen es auslösen könnte. Die Lektüre von Draesners an autobiographischen Peri- und Epitexten so reichen Gedichten schult also, wie der Umgang mit Literatur das häufig tut,<sup>72</sup> Empathie und imaginative Perspektivübernahme. Der ‚Mehrwert‘ des Gedichtes gegenüber einem autobiographischen Erlebnisbericht ist jedoch durch die generisch besondere, sinnlich wirkende Sprachverwendung zum rein propositionalen Inhalt (z.B. ‚Es war schrecklich und es tat weh.‘) hinzutretende, nicht-propositionale graphische und akustische Erfahrungsqualität des Textes. Als solches können Lyrik im Allgemeinen und Draesners Zyklus über eine verhaltene Fehlgeburt im Spezial-

<sup>67</sup> Kling (2005: 20: „Inhalator“, V. 10f.).

<sup>68</sup> Ebd., 20: „Inhalator“, V. 12.

<sup>69</sup> Ebd., 15: „Vitriolwasser“, V. 1.

<sup>70</sup> Vgl. Klimek (2019).

<sup>71</sup> Ulrike Draesner: Life Writing. <http://www.draesner.de/life-writing/> [06.04.2018]. – Der englische Begriff lässt sich sowohl mit ‚biographischem Schreiben‘ (als Prozess) als auch mit ‚Biographie‘ (als Textgattung) übersetzen.

<sup>72</sup> Vgl. dazu auch Draesner (2018: 18f.) selbst.

len tatsächlich eine ganz eigene, zum propositionalen, sprachlich verfü- wie kommunizierbaren Wissen komplementäre Erkenntnis in den Leserinnen – und sogar in den Lesern – auslösen.

## Literatur

- Alt, P.-A. (2007): *Aufklärung. Lehrbuch Germanistik*. Stuttgart / Weimar.
- Becker-Cantarino, B. (1987): *Der lange Weg zur Mündigkeit. Frau und Literatur (1500-1800)*. Stuttgart.
- Benn, G. (1988/2000/2006): *Gedichte*. Herausgegeben von C. Perels. Stuttgart.
- Benthien, C. / Martus, S. (2006): Einleitung. Aufrichtigkeit – zum historischen Stellenwert einer Verhaltenskategorie. In: dies. (Hg.): *Die Kunst der Aufrichtigkeit im 17. Jahrhundert*. Tübingen. 1-16.
- Braun, M. (2005): Auswertung der Flugdaten. Gedichte von Thomas Kling. In: *NZZ*, 02.03.2005. Neu veröffentlicht auf [www.planetlyrik.de/thomas-kling-auswertung-der-flugdaten/2011/06](http://www.planetlyrik.de/thomas-kling-auswertung-der-flugdaten/2011/06) [5.4.2018].
- Cammann, A. (2016): Mitten im Leben. Ulrike Draesner erzählt über ihr Altern als Frau. In: *Die Zeit*, 30.11.2016. Online abrufbar: <http://www.zeit.de/2016/46/happy-aging-hoerbuch-ulrike-draesner> [14.02.2018].
- Draesner, U. (1995): *gedächtnisschleifen. Gedichte*. Frankfurt a.M.
- Draesner, U. (1999): Atem, Puls und Bahn. Das Denken des Körpers im Zustand der Sprache. In: *Lettre International*. 4. 62-67.
- Draesner, U. (2001): *für die nacht geheuerte zellen. Gedichte*. München.
- Draesner, U. (2004): bläuliche sphinx. In: Zarnegin, K. (Hg.): *buchstäblich traurig*. Basel. 17-27.
- Draesner, U. (2016): *Happy Aging. Ulrike Draesner erzählt ihre Wechseljahre*. 2 CDs. Berlin.
- Draesner, U. (2018): *Grammatik der Gespenster. Frankfurter Poetikvorlesungen*. Stuttgart.
- Draesner, U. / Wagner, J. (2014): Über Stockung und Stein. Ein Gespräch. In: Ulrike Draesner. *Text + Kritik*. 201. 4-18.
- Elm, T. (2000): Einleitung. In: Ders. (Hg.): *Lyrik der neunziger Jahre*. Stuttgart. 15-38.
- Ertel, A. (2011): *Körper, Gehirne, Gene. Lyrik und Naturwissenschaft bei Ulrike Draesner und Durs Grünbein*. Berlin / New York.
- Ertel, A. (2014): Zur Poetik Ulrike Draesners. In: Ulrike Draesner. *Text + Kritik*. 201. 19-26.
- Gabriel, G. (2015): *Erkenntnis*. Berlin / Boston.
- Geisenhanslüke, A. (2015): Draesner, Ulrike: *gedächtnisschleifen. Gedichte*. In: Tommek, H. / Galli, M. / Geisenhanslüke, A. (Hg.): *Wendejahr 1995: Transformationen der deutschsprachigen Literatur*. Boston / Berlin. 363-367.
- Goethe, J. W. (1790/1998): *Werke*. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden (textidentisch mit der 12., durchgesehenen Auflage 1994). Band 5: *Dramatische Dichtungen III*. München.
- Gottsched, J. C. (1730): *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen*. Leipzig.
- Hillebrandt, C. / Klimek, S. / Müller, R. / Zymner, R. (2018): Einleitung: Wer spricht das Gedicht? Adressantenmarkierung in Lyrik. In: dies. (Hg.): *Lyrisches Ich, Textsubjekt, Sprecher? Grundfragen der Lyrikologie*. Berlin / Boston. 1-21.

- Kiefer, S. (2001): Seele, Soma, Sema. Gedichte von Norbert Hummelt und Ulrike Draesner. In: *neue deutsche literatur*. 49 (6). 171-179.
- Klimek, S. (2017): Vergessene Dichter, die es nie gab. Zu Jan Wagners Gedicht „Kröten“. In: Jürgensen, C. / Klimek, S. (Hg.): *Gedichte von Jan Wagner. Interpretationen*. Münster. 175-194.
- Klimek, S. (2019): Sterben als Sprach- und Selbstinstallation. „Arnikabläue“ und die Autorinszenierungen in Thomas Klings letztem Gedichtband ‚Auswertung der Flugdaten‘. In: Ammon, F. von / Zymner, R. (Hg.): *Gedichte von Thomas Kling. Interpretationen*. Münster. 251-268.
- Kling, T. (2005): *Auswertung der Flugdaten*. Köln.
- Kling, T. (2012): *Das Brennende Archiv*. Berlin.
- Knoblich, A. (2012): „The old men’s voices“. Stimmen in Thomas Klings später Lyrik. In: Ammon, F. von / Trilcke, P. / Scharfschwert, A. (Hg.): *Das Gellen der Tinte. Zum Werk Thomas Klings*. Göttingen. 215-237.
- Krummacker, H.-H. (2013): *Lyra. Studien zur Theorie und Geschichte der Lyrik vom 16. bis zum 19. Jahrhundert*. Berlin / Boston.
- Martin, B. (1992): Affektenlehre. [Abschnitt: In Deutschland.] In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Herausgegeben von G. Ueding. Bd. 1. Tübingen. 228-233.
- Meyer, A.-R. (2002): Physiologie und Poesie. Zu Körperdarstellungen in der Lyrik von Ulrike Draesner, Durs Grünbein und Thomas Kling. In: *GegenwartsLiteratur. Ein germanistisches Jahrbuch / A German Studies Yearbook*. 1. 107-133.
- Opitz, M. (1624/2008): *Buch von der Deutschen Poeterey*. Studienausgabe. Herausgegeben von Herbert Jaumann. Stuttgart.
- Ort, C.-M. (2003): Zyklus. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. III. Herausgegeben von J.-D. Müller. Berlin / New York. 899-901.
- Schildknecht, C. (2014): Literatur und Philosophie: Perspektiven einer Überschneidung. In: Demmerling, Ch. / Ferran, Í. V. (Hg.): *Wahrheit, Wissen und Erkenntnis in der Literatur. Philosophische Beiträge*. Berlin. 41-56.
- Schlingensief, C. (2010): *So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein! Tagebuch einer Krebserkrankung*. München.
- Stenzel, J. (1974): „Si vis me flere...“ – „Musa iocosa mea“. Zwei poetologische Argumente in der deutschen Diskussion des 17. und 18. Jahrhunderts. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. 48. 650-671.
- Susman, M. (1910): *Das Wesen der modernen deutschen Lyrik*. Stuttgart.
- Till, D. (2009): Verbergen der Kunst. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Herausgegeben von G. Ueding. Bd. 9. Tübingen. 1034-1041.
- Wild, G. (2008): *Schillernde Wörter. Eine Rezeptionsanalyse am Beispiel von Ulrike Draesners Lyrik*. Wien / Münster.
- Wünsch, M. (1997): Erlebnislyrik. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Band 1. Herausgegeben von Klaus Weimar. Berlin / New York. 498-500.
- Zipfel, F. (2009): Autofiktion. In: Lamping, D. (Hg.): *Handbuch der literarischen Gattungen*. Stuttgart. 31-36.
- Zymner, R. (2009): *Lyrik. Umriss und Begriff*. Paderborn.
- Zymner, R. (2017): Lyric and Its ‘Worlds’. In: *Journal of Literary Theory*. 11 (1). 149-159.



## **Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik**

Band 1 (2019): Lyrik und Erkenntnis

Herausgegeben von Ralph Müller und Friederike Reents

Schwaetzer, Harald: Transition ins Wort. Zum Verhältnis von Dichten, Denken und Sprache bei Hölderlin.

In: IZfK 1 (2019). 383-399.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-26b6-773c

**Harald Schwaetzer (Bernkastel-Kues)**

### **Transition ins Wort. Zum Verhältnis von Dichten, Denken und Sprache bei Hölderlin**

*Annette Sabban zum Gedenken*

*Transition into Word. On the Relationship of Composition, Thought and Language in Hölderlin*

According to the “Ältestes Systemprogramm des deutschen Idealismus” philosophy resolves itself into poetics at the end. Hölderlin elaborates this idea in his poetic fragments. The article describes the systematic impact of Hölderlin’s concept of „Wechsel der Töne“ on the act of composing poems. On the example of the seven keywords of an unwritten poem „Ovids Rückkehr nach Rom“, the article focusses on a specific metamorphosis: the one from a pure intellectual and pre-lingual realm into the lingual sphere of a concrete poem. Thereby it becomes clear that the way of thinking (in its pre-lingual sense) is poetic; the process of thinking transforms itself into a genuine poetic progress, and vice versa the structure of a poem turns out to be part of a creative development of thinking. By contrast, the described transformative process elucidates an impact of contemporary poetics, because transformation as a core issue is mostly only referred to linguistic, social, or cultural aspects.

*Keywords: Hölderlin, Language, Poetry, Thought, Poetology, Philosophy*

Wer der Verfasser des sogenannten „Ältesten Systemprogramms“ ist, ist unklar. Bekanntlich ist das Fragment in der Handschrift Hegels überliefert, als Verfasser kommen aber neben Hegel Schelling und auch Hölderlin in Frage. Möglicherweise ist es auch ein Ergebnis gemeinsamen Denkens.<sup>1</sup>

Unbestreitbar ist jedoch, dass die Ideen des Fragments für alle drei Denker von Bedeutung sind. Zwei Wendungen seien hier hervorgehoben. Zum einen ist es die Idee einer neuen Mythologie, die vorgestellt wird:

Zuerst werde ich hier von einer Idee sprechen, die, soviel ich weiß, noch in keines Menschen Sinn gekommen ist – wir müssen eine neue Mythologie haben, diese Mythologie aber muß im Dienste der Ideen stehen, sie muß eine Mythologie der *Vernunft* werden.<sup>2</sup>

Die Verhältnisbestimmung von Metaphysik und Mythos als Mythologie der Vernunft begründet ein Denken, in dem Mythos als Bildlichkeit, Philosophie der Vernunft als Logik und beide gemeinsam als Poesie gedacht werden. Konsequenz folgt aus dieser Idee der Gedanke, dass der Philosoph Dichter werden muss:

Der Philosoph muß ebensoviel ästhetische Kraft besitzen als der Dichter. [...] Die Poesie bekommt dadurch eine höhere Würde, sie wird am Ende wieder, was sie am Anfang war – *Lehrerin der Menschheit*; denn es gibt keine Philosophie, keine Geschichte mehr, die Dichtkunst allein wird alle übrigen Wissenschaften und Künste überleben.<sup>3</sup>

Unter den möglichen Verfassern ist keiner den Weg so konsequent gegangen wie Hölderlin. Dichtung bildet für ihn einen Prozess, der schon im rein Geistigen beginnt, aber zugleich ganz im Konkreten verankert ist. Im Folgenden möchte ich auf einen bestimmten Moment und Aspekt im Dichtungsvollzug Hölderlins hinweisen. Hölderlin lässt uns nämlich an einer bestimmten Stelle in seine Dichtungswerkstatt in der Weise schauen, dass dadurch ein ganz bestimmter Teilvervollzug dichterischen Schaffens sichtbar wird. Ich wähle diesen Aspekt, weil er in besonderer Weise die Verwandtschaft von Philosophie und Poesie an einem vorsprachlichen Quellpunkt deutlich werden lässt. Das Provokante an dieser These ist sicherlich, dass Poesie und Philosophie dabei im Vorsprachlichen, rein Gedanklichen verbunden werden. Wenn diese Idee auch für die Zeit eines ältesten Systemprogramms systematisch von hoher Relevanz ist, so ist sie doch in gegenwärtigen Bestimmungen von Poesie und Philosophie anders als von Sulzer bis wenigstens Nietzsche eher ungewöhnlich.<sup>4</sup> Dass die Gegenwart, vor allem

<sup>1</sup> Vgl. zur Diskussion: Jamme / Schneider (1988; mit kritischer Edition des Textes und Wiederabdruck der wichtigsten Aufsätze der Forschung); Hansen (1989).

<sup>2</sup> Vgl. die Edition in: Frank / Kurz (1975, Hg.: 110-112, hier: 111f.). Ferner ist das Fragment auch in der Frankfurter Ausgabe der Werke Hölderlins von Sattler abgedruckt (FHA 14,14-17).

<sup>3</sup> Frank / Kurz (1975, Hg.: 111).

<sup>4</sup> Man erinnere sich aber u.a. daran, dass noch Nietzsche unter Verweis auf Schiller allem Dichten eine musikalische Stimmung vorgehen lässt. Es findet sich auf dieser Grundlage folgende Bestimmung der Poesie (Nietzsche, KSA 1, 58): „Die Sphäre der Poesie liegt nicht

die Postmoderne, eine solche Form geistiger Übersprachlichkeit nicht kennt, liegt in der Voraussetzung eben des Denkens der Postmoderne. Es ist keine poetische, sondern eine weltanschauliche Prämisse.<sup>5</sup> Von hierher stellen die folgenden Ausführungen die Frage an die gegenwärtige Lyrik, wie sie sich zu einer Transition in die Sprache als poetischer Vollzug verhält.

### 1. Worte einer vorsprachlichen Poetik

Kurz vor dem 4. Dezember 1799 notiert Friedrich Hölderlin unter der Überschrift „Ovids Rückkehr nach Rom“ folgende Worte untereinander in sein Folioheft:

Klima. Heimath. Scythen. Rom. Völker. Heroen. Götter.<sup>6</sup>

Diese sieben Worte geben einigen Aufschluss, so möchte ich zeigen, über das Verhältnis von Logik und Poetik. An ihnen wird sichtbar, dass für Hölderlin die Poetik eine Metamorphose der Logik darstellt, indem sie die klassische Lehre von Begriff, Urteil und Schluss in die ‚lebendige Sphäre‘<sup>7</sup> des Übergangs von vorsprachlichem Geist vermittelt der reinen Seele in das empirisch-rationale Bewusstsein transformiert.<sup>8</sup>

ausserhalb der Welt, als eine phantastische Unmöglichkeit eines Dichterhirns: sie will das gerade Gegentheil sein, der ungeschminkte Ausdruck der Wahrheit und muss eben deshalb den lügenhaften Aufputz jener vermeintlichen Wirklichkeit des Culturmenschen von sich werfen.“ Zu Sulzer vgl. Tumarkin (1933: 80f.).

<sup>5</sup> Ein Beleg unter vielen ist z.B. Schröder (2004: 17-20), der die vier gängigen Klassen des Geistes für die Gegenwart treffend zusammenfasst: Sinnesempfindungen, propositionale Inhalte, Empfindungen, Charaktereigenschaften. Noch für die Kulturphilosophie Albert Schweitzers ist die ausschließliche Konzentration auf ein derartiges Geistverständnis der Grund für die Kulturlosigkeit, deren Phänomen der Erste Weltkrieg ist. Vgl. Schweitzer (1971: 23-93). Für Hölderlin ist mit der Gegenwartsposition nur die eine Hälfte des Lebens bezeichnet; die zweite fehlt. Vgl. weiter unten das Zitat zur „Antigonä“.

<sup>6</sup> BA 8,94.

<sup>7</sup> Vgl. Hölderlin (ed. 1998: 10): „Weder aus sich selbst allein, noch einzig aus den Gegenständen, die ihn umgeben, kann der Mensch erfahren, daß mehr als Maschinengang, daß ein Geist, ein Gott, ist in der Welt, aber wohl in einer lebendigeren, über die Nothdurft erhabenen Beziehung, in der er stehet mit dem was ihn umgiebt. Und jeder hätte demnach seinen eigenen Gott, in so ferne jeder seine eigene Sphäre hat, in der er wirkt und die er so erfährt, und nur in so ferne mehrere Menschen eine gemeinschaftliche Sphäre haben, in der sie menschlich, d.h. über die Nothdurft erhaben wirken und leiden, nur in so ferne haben sie eine gemeinschaftliche Gottheit; und wenn es eine Sphäre giebt, in der zugleich alle Menschen leben, und mit der sie in mehr als notdürftiger Beziehung sich fühlen, dann, aber nur in so ferne, haben sie alle eine gemeinschaftliche Gottheit.“

<sup>8</sup> Mit der These greife ich dankbar Ideen auf, die Johann Kreuzer formuliert hat. Seine Einleitung zur Ausgabe der „Theoretischen Schriften“ schließt er mit der Idee einer „natürlichen Logik des Poetischen“ (ebd. LIII). Im Übrigen steht die Frage nach dem Wechsel der Töne als Übergangsproblem einer übersprachlichen, geistigen Ebene in dichterische Sprache nicht im

Um diese These einer vorsprachlichen Poetik zu verdeutlichen, werde ich zunächst kurz auf die biographische Situation der Jahre 1799/1800 bei Hölderlin eingehen und deren werksystematische Bedeutung skizzieren, um von da aus in eine Analyse der sieben Worte zu gehen, indem sie von Hölderlins Idee eines „Wechsels der Töne“ her gedeutet werden. Abschließend soll der systematische Ertrag für gegenwärtige Lyrik reflektiert werden.

Methodisch konzentriere ich mich auf die detaillierte Analyse eines ausgewählten Primärtextes, den ich mit klassisch texthermeneutischen Methoden, modifiziert auf den Autor Hölderlin, untersuche.<sup>9</sup> Inhaltlich behandle ich dabei dichterische Erkenntnis nicht von der Rezipienten-, sondern von der Produktionsseite, und dieses in einem sehr voraussetzungsreichen Raum der Übergänge vorsprachlicher Gedankenbewegungen. Systematisch möchte ich damit auf einen in den Poetiken und Erkenntnistheorien der Gegenwart eher vernachlässigten Bereich von Lyrik hinweisen, der in Erkenntnis und Poetik auf Transition angewiesen ist. Mit dem Begriff der „Transition“ ist hier der Übergang von einem Transzendental-Transzendenten<sup>10</sup> in ein Wort- und Vorstellungshaftes gemeint.

## 2. Hölderlin 1799/1800: Die Vereinigung von Wissenschaft und Leben

Es ist vor diesem Hintergrund nicht unwichtig, auf die Verbindung von Biographie und poetologischen Entwürfen hinzuweisen. Die Zeit um 1799 ist für Hölderlin biographisch durch die Trennung von Susette Gontard bestimmt. Wohl Ende September 1798 muss Hölderlin das Haus des Bankiers Gontard überraschend und abrupt verlassen, nachdem dem Hausherrn die Liebe seiner Frau und seines Hauslehrers bekannt geworden ist.<sup>11</sup> Auf diese plötzliche Trennung folgt eine Zeit, in der sich Hölderlin und Susette Briefe schreiben. Von

---

Zentrum der Diskussion. Vgl. mit einiger grundlegender Literatur den Passus im Hölderlin-Handbuch (Schmid 2002: 118-127).

<sup>9</sup> Hölderlin schafft als philosophischer Autor, wie spätestens seit der Edition der FHA deutlich ist, ein eigenes Genre, was die Texte angeht. Gerade in der späten Phase, aber auch schon in der hier behandelten muss man in einem modernen Sinne eher von einem Textgefüge sprechen als von abgeschlossenen Texten. Diese methodischen Fragen müssen allerdings nicht im Rahmen dieses Aufsatzes diskutiert werden; denn im vorliegenden Falle reichen die klassisch-hermeneutischen Methoden nahezu hin.

<sup>10</sup> Den Begriff entlehne ich der Einfachheit halber von dem Existenzphilosophen Heinrich Barth, Lehrstuhlkollege von Jaspers in Basel und gemeinsam mit seinem Bruder Karl Barth Begründer der sogenannten dialektischen Theologie, einem innerhalb der Existenzphilosophie namhaften Denkers. Vgl. zur Sache: Schwaetzer 2010; zuletzt zum Barthschen Denk- und Systembegriff: Graf et al. 2019. Der Begriff bezeichnet den Umstand, dass eine Auffassung des Transzendenten denkbar ist, welche nicht hinter die Einsichten der Kantischen Transzendentalphilosophie zurückfällt. Diese Auffassung teilt Hölderlin z.B. mit Schiller, Fichte oder Schelling.

<sup>11</sup> Vgl. Lawitschka (2002: 35).

Hölderlin sind drei Briefkonzepte erhalten, von Susette 17.<sup>12</sup> Der Briefwechsel bricht am 8. Mai 1800 nach den uns erhaltenen Zeugnissen ab.

Hölderlin lebt in Homburg. Von Dezember 1798 an kommt er jeden ersten Donnerstag im Monat nach Frankfurt, um Briefe mit Susette zu tauschen. Wahrscheinlich im Mai 1800 sehen sich beide noch einmal.<sup>13</sup> Susette zieht sich zunehmend aus der Gesellschaft zurück; ihr seelisches Leiden interpretiert sie als nahenden Tod. 1802 erkrankt sie, angesteckt von ihren Kindern, und stirbt am 22. Juni 1802.

Das Jahr 1799 und der Jahresbeginn 1800 stehen damit für Hölderlin ganz im Zeichen der Briefe mit Susette: Trennung, Leiden und Tod sind die Parameter, von denen die Briefe bestimmt werden. In dieser Zeit, die von einem ‚überwörtlichen‘ Miteinander-Leben in der Trennung, mit der Frage nach einer Verbundenheit auch über den Tod hinaus, geradezu durchwoben ist, schreibt und entwickelt Hölderlin die wesentlichen Gedanken seiner Poesie der Transition.<sup>14</sup>

Den äußeren Anlass dieser Fülle von theoretischen Arbeiten bietet Hölderlins Versuch, ein Journal zustande zu bringen. In einem Brief vom 18. Juni 1799 an den Verleger Johann Friedrich Steinkopf beschreibt Hölderlin seinen Plan ausführlich. Die Grundidee ist für das Verhältnis von Logik und Poetik wichtig:

Als Vereinigung und Versöhnung der Wissenschaft mit dem Leben, der Kunst und des Geschmacks mit dem Genie, des Herzens mit dem Verstande, des Wirklichen mit dem Idealischen, des Gebildeten (im weitesten Sinne des Wortes) mit der Natur – diß wird der allgemeinste Charakter, der Geist des Journals seyn.<sup>15</sup>

Der „Geist des Journals“ steht also in einem engen Bezug zur idealistischen Philosophie der Zeit. Offenkundig ist die Nähe zu Schelling, der gerade an seinem 1800 erscheinenden „System des transzendentalen Idealismus“ schreibt und denkt. Naturphilosophie und Transzendentalphilosophie zusammen zu denken, Wirkliches und Ideales, dazu den Genie-Begriff zu verwenden – auch wenn man sieht, dass Hölderlins Akzente andere sind als diejenigen Schellings: der Plan zum Journal bewegt sich auf einer Ebene, die ganz auf der Höhe der Zeit und an ihren Problemen ist.

Einen ganz eigenen Akzent setzt aber gleich der Anfang des Zitats: die Vereinigung und Versöhnung der Wissenschaft mit dem Leben. Diese frühe Formulierung einer Existenzphilosophie hat verschiedene Schichten. Eine davon, und hier modifiziert Hölderlin wiederum die Bahn Schillers, Goethes und Schellings, ist die Idee einer lebendigen Wissenschaft. Während diese Idee für Goethe vor allem in eine Wissenschaft des Lebendigen geht, bei Schiller ihren erkenntnistheore-

---

<sup>12</sup> Ebd.

<sup>13</sup> Ebd.

<sup>14</sup> Die auch hier noch im Hintergrund stehende Auseinandersetzung mit Schiller hat ihre kritischen Wurzeln in der zunehmenden Loslösung in den Jahren 1796/1797. Zur Chronologie vgl. Gaier (1996: 310ff.).

<sup>15</sup> BA 7,118.

tisch-ästhetischen Ausdruck in den Bildungsideen der „Ästhetischen Briefe“ findet und bei Schelling in eine „Philosophie der Kunst“ münden wird,<sup>16</sup> geht es Hölderlin viel konkreter um das Lebendigwerden des Denkens. Wenn Wissenschaft (oder Logik) lebendig wird, was wird dann aus ihr? Seine Antwort: Poesie.<sup>17</sup>

Diese Linie nimmt wohl auch Anregungen auf, die sich schon in den Frankfurter Aphorismen niederschlagen.<sup>18</sup> Novalis, aber auch Schlegel, Blütenstaub und Athenäum, stehen hier Pate.<sup>19</sup> Indes findet Hölderlin wieder zu charakteristischen eigenen Formulierungen:

Das ist das Maas der Begeisterung, das jedem Einzelnen gegeben ist, daß der eine bei größerem, der andere nur bei schwächerem Feuer die Besinnung noch im nöthigen Grade behält. Da wo die Nüchternheit dich verläßt, da ist die Gränze deiner Begeisterung. Der große Dichter ist niemals von sich selbst verlassen, er mag sich so weit über sich selbst erheben als er will. Man kann auch in die Höhe *fallen*, so wie in die Tiefe.<sup>20</sup>

Das Ineins von Nüchternheit und Begeisterung als eigentliche Form des Bewusstseins, welche unendlich steigerbar in Graden von Begeisterung ist, steht hier im Mittelpunkt der Identität von Leben und Wissenschaft als Bedingung der Möglichkeit von Poesie. Es ist keine Frage, dass dieser Ansatz eben kein theoretischer ist, sondern Existenz und Denken ineinsfallen lässt. Der „Geist des Journals“ ist auch der Geist der Existenz, der Biographie in der konkreten Situation von 1799.

Die Versöhnung von Wissenschaft und Leben ist ein existentielles Geschehen in jenem Zwischenraum zwischen Wort und sprachlich verfasstem Bewusstsein, welcher durch die lebendige Wissenschaft der Poetik erfasst werden kann. Diese Poetik ist zugleich biographische Lebensbedingung, eine Einsicht, die noch einsichtiger wird, wenn man die geschilderte biographische Situation vor Augen hat, zumal gerade bei Hölderlin der innere Zusammenhang von Person und Werk ja unbestritten von besonders hoher Relevanz ist.

---

<sup>16</sup> Eine klare Kritik an Schelling und Fichte findet sich z.B. bereits im Zusammenhang mit den sieben Maximen aus Mitte März 1799, vgl. BA 6,217f.: „Die Weisen aber, die nur mit dem Geiste, nur allgemein unterscheiden, eilen schnell wieder ins reine Seyn zurück, und fallen in eine um so größere Indifferenz [...]“.

<sup>17</sup> Dass diese Antwort eine ist, die schon seit dem sogenannten „Ältesten Systemprogramm“ gegeben ist, bedarf keiner Erwähnung. Aus dieser Perspektive scheint es gerechtfertigt, wenn FHA 14 mit dem „Ältesten Systemprogramm“ die Entwürfe zur Poetik beginnen lässt. Vgl. auch Waibel (1996: 252ff.).

<sup>18</sup> Unter dem Titel „Sieben Maximen“ in FHA 14,51ff.

<sup>19</sup> Vgl. Gaier (1996: 318-323, vor allem 321): „Auf die ‚Blütenstaub‘-Fragmente vom Mai 1798 antwortete Hölderlin schnell und überbietend mit poetischen Fragmenten.“ „Iduna“ ist als Gegenentwurf zum „Athenäum“ gedacht.

<sup>20</sup> FHA 14,69. Der zentrale Satz „Da wo die Nüchternheit“ etc. ist von Hölderlin nachformuliert worden, vgl. den Faksimiledruck der Seite (ebd. 53).

Konsequenterweise entstehen ausgehend von den Untersuchungen zur „Ilias“ (zum Charakter des Achills<sup>21</sup>) die großen poetologischen Entwürfe „Das untergehende Vaterland“ sowie „Wenn der Dichter einmal des Geistes mächtig sein wird“ und außerdem die kleineren Texte und die poetologischen Tafeln alle in dieser Zeit.

Der geschilderte Grundgedanke der Versöhnung von Wissenschaft und Leben wird indes nicht nur im Journalplan verfolgt. Bereits Ende August 1797 notiert Hölderlin den (Frankfurter) „Plan zum Empedokles“.<sup>22</sup> Dieser zunächst noch als bürgerliches Trauerspiel gehaltene Entwurf wird spätestens 1799 dann vollständig umgeformt. Mitte November 1799, also nur etwa zwei Wochen vor den angeführten sieben Worten zu Ovids Rückkehr, findet sich das zentrale Dokument für die eigentliche Gestaltung des „Empedokles“, der Aufsatz „Grund zum Empedokles“.<sup>23</sup> Gleich der erste Satz lautet: „Natur und Kunst sind sich im reinen Leben nur harmonisch entgegengesetzt“.<sup>24</sup> Das angeschlagene Thema ist also gerade dasselbe. Entfaltet wird es jetzt, nicht zuletzt mit Schiller im Hintergrund, mit der Frage des Verhältnisses von Individuellem und Allgemeinem und deren Verbindung. Sie wird tragisch beschrieben: „In der Mitte liegt der Tod des Einzelnen“.<sup>25</sup> Freilich wird dieser Tod zugleich gedacht als der Tod des Empedokles, also des Philosophen, der in den Bereich des Lebens, der lebendigen Elemente, aus denen alles besteht, einzudringen vermochte. In Empedokles als tragischer Figur kehrt also die Identität von Wissenschaft und Leben sowohl in der Wissenschaft als auch in der Biographie aufs Neue rein wieder.

Diesen Gedanken nimmt „Das untergehende Vaterland“ wiederum auf. Es diskutiert die Frage nach dem „Übergang“ zwischen dem endlichen Individuum und dem Unendlichen. Dieser Übergang wird verstanden als ein in der Zeit stattfindender, vom Individuum her, und zugleich als einer von Endlichkeit in Unendlichkeit. Wenn das Mögliche wirklich wird, dann muss es, so Hölderlin, das Wirkliche, das bis dahin bestand, auflösen. Das Altindividuelle wird ein Neuindividuelles durch den Eintritt des Möglichen ins Wirkliche. In diesem Übergang liege das „originelle jeder ächtragischen Sprache, das immerwährendschöpferische.“<sup>26</sup> „Aus dieser tragischen Vereinigung des Unendlichneuen und endlichalten entwickelt sich dann ein neues Individuelles.“<sup>27</sup>

---

<sup>21</sup> FHA 14,75-81. Für Hölderlin wird der Held Achill zu einer gewissen Identitätsfigur, der gegenüber seinem Schmerz freilich ein noch gesteigerter ist. Vgl. BA 6,218-220 – der „Achill“ entsteht in unmittelbarem Anschluss an die sieben Maximen. Im Brieffragment zum Achill heißt es: „Er ist mein Liebling unter den Helden“, vgl. FHA 14,78.

<sup>22</sup> BA 6,7-10. Vgl. dazu in: Gaier (1996: 304ff.).

<sup>23</sup> BA 8,57-61.

<sup>24</sup> Ders., 8,57.

<sup>25</sup> Ders., 8,58.

<sup>26</sup> FHA 14,174.

<sup>27</sup> Ders.,177.

Mit diesen Bestimmungen wird klar, dass Hölderlin auf der einen Seite anthropologische und erkenntnistheoretische Fragen einer Ich-Philosophie behandelt und auf der anderen Seite systematische Übergangsformen im Akt des Schöpferischen als Übergang von Geist in Worte beschreibt. Der Schnittpunkt zeigt sich als tragischer Akt des Übergangs – ein Moment, auf das wir im Folgenden zurückkommen werden.

Zunächst ist die Beschreibung des Übergangsmoments aber noch um ein zusätzliches Charakteristikum zu erweitern. Poetik ist für Hölderlin eine Beschreibung der Wandlungen des Bewusstseins auf die andere Hälfte des Geistes hin. In den „Anmerkungen zur Antigonä“ notiert Hölderlin:

Der kühnste Moment eines Taglaufs oder Kunstwerks ist, wo der Geist der Zeit und Natur, das Himmlische, was den Menschen ergreift, und der Gegenstand, für welchen er sich interessiert, am wildesten gegeneinander stehen, weil der sinnliche Gegenstand nur eine Hälfte weit reicht, *der Geist aber am mächtigsten erwacht, da wo die zweite Hälfte angehet*. In diesem Momente muss der Mensch sich *am meisten festhalten*, deswegen steht er auch da am offensten in seinem Charakter.<sup>28</sup>

Der Zusammenhang als Vereinigung von Wissenschaft und Leben in der Poetik in der lebendigen Gesetzmäßigkeit der Übergänge im Dichten und Denken von der anderen Hälfte des Geistes her als tragischer Lebensvollzug beschreibt die Grundbewegung der Poetik Hölderlins.

### 3. Ovids Rückkehr

In einem nächsten kurzen Abschnitt können wir uns den sieben Worten zur Rückkehr Ovids<sup>29</sup> zuwenden, um das festgestellte Ideal der Identität von Leben und Wissenschaft daran deutlich zu machen.

Ovid, der erotische Dichter, der Dichter der „Metamorphosen“, wurde etwa in seinem 50. Lebensjahr, auf der Höhe seines Ruhms, von Kaiser Augustus in die Verbannung geschickt – ans Ende der Welt. In seinen „Epistulae ex Ponto“<sup>30</sup> klagt der Dichter vergeblich, bittet vergebens um die Erlaubnis zur Rückkehr. Obwohl die Bewohner dieses Ortes im Niemandsland ihm das Leben so angenehm wie möglich zu machen suchen, sind Schöpferkraft und Lebensfreude des Dichters dahin. Der Tod im Jahre 17 n. Chr., also etwa nach zehnjähriger Verbannung, ist ihm Erlösung. Soweit die Historie des Stoffs.

Dazu ist nunmehr dreierlei zu sagen:

<sup>28</sup> Hölderlin (ed. 1998: 102f.). Von hier aus erklärt sich auch „Hälfte des Lebens“, was keineswegs Ausdruck einer Midlifecrisis ist; denn es geht bei der „Hälfte“ um die Hälfte des Geistes. Deswegen auch die Anspielungen auf die antiken Mysterien, die sich in dem Gedicht finden.

<sup>29</sup> Siehe oben, Seite 3.

<sup>30</sup> Kritische Textausgabe vgl. Ovid (12-17; ed. 1990).

1. Hölderlin setzt mit der Idee einer Rückkehr des Ovids an. Faktisch ist dieser nicht zurückgekehrt. Der tragische Ausgang scheint also gegeben. Was meint hier „Rom“? – gilt es zu fragen.

2. Indes liegt in dem angedeuteten Gestus, dass der Dichter sein Vaterland verlässt, um nach einer gewissen Zeit der Ferne zu ihm zurückzukehren, eine kaum zu übersehende Anspielung. Keineswegs ein identisches, wohl aber ein verwandtes Vorlagenmotiv bieten Schillers „Ästhetische Briefe“. Dort heißt es:

Der Künstler ist zwar der Sohn seiner Zeit, aber schlimm für ihn, wenn er zugleich ihr Zögling oder gar noch ihr Günstling ist. Eine wohlthätige Gottheit reiße den Säugling beizeiten von seiner Mutter Brust, nähre ihn mit der Milch eines bessern Alters und lasse ihn unter fernem griechischen Himmel zur Mündigkeit reifen. Wenn er dann Mann geworden ist, so kehre er, eine fremde Gestalt, in sein Jahrhundert zurück; aber nicht, um es mit seiner Erscheinung zu erfreuen, sondern furchtbar wie Agamemnons Sohn, um es zu reinigen. Den Stoff zwar wird er von der Gegenwart nehmen, aber die Form von einer edleren Zeit, ja jenseits aller Zeit, von der absoluten unwandelbaren Einheit seines Wesens entlehnen. Hier aus dem reinen Äther seiner dämonischen Natur rinnt die Quelle der Schönheit herab, unangesteckt von der Verderbnis der Geschlechter und Zeiten, welche tief unter ihr in trüben Strudeln sich wälzen.<sup>31</sup>

Sollte also Ovid tatsächlich zurückkehren, so gäbe es eine Parallele zu Schillers Künstler, der aus dem fernen Griechenland in seine Zeit zurückkommt. Der Dichter des „Hyperions“ führt mit den Überlegungen zu Ovids Rückkehr wohl auch eine Auseinandersetzung mit seinem Vorbild Schiller und dem spannungsreichen Verhältnis zu ihm.

3. Auf der biographischen Ebene ist die Idee von „Ovids Rückkehr“ auf der Hand liegend. Verhandelt wird „die eigene Rückkehr nach Württemberg“<sup>32</sup> oder, noch eine Ebene tiefer liegend, die Lösung des tragischen Konflikts seiner Liebe. Homburg ist ohne jeden Zweifel ein Ort der Verbannung.

Der Rückgriff auf „Ovids Rückkehr“ ist also nichts weniger als zufällig.<sup>33</sup> Er bildet sehr getreu die Vereinigung von Wissenschaft und Leben ab. Deswegen steht nun auch zu erwarten, dass die entsprechenden sieben Worte Ausdruck eines poetologischen Denkens sind.

---

<sup>31</sup> Schiller: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen (in: SW 5,593).

<sup>32</sup> So Sattler in BA 8,94.

<sup>33</sup> Insgesamt findet sich in Hölderlins Werk ein systematischer Rückgriff auf Ovid. Vgl. dazu: Hirsch (2009: 253-260).

#### 4. Zur Poetik

Wir vergegenwärtigen uns nochmals die sieben Worte, die Ovids Rückkehr charakterisieren:

Klima. Heimath. Scythen. Rom. Völker. Heroen. Götter.<sup>34</sup>

In dieser Reihe fällt zunächst auf, dass sich Beziehungen ergeben. Die rahmenden Begriffe und der Mittelbegriff: „Klima – Rom – Götter“ bilden einen eigenen Raum. Heimat und Völker, Skythen und Heroen korrespondieren einander. Skythen und Heroen bilden offenbar ein heroisches oder tragisches Moment: Das Sein bei den Skythen ist für Ovid dasjenige, was er nicht zu ertragen vermag. Denselben Gegensatz thematisiert auf einer anderen Ebene das Paar Heimat und Völker. Die Skythen sind natürlich gesprochen ein anderes Volk, sie verkörpern eine andere Heimat. Für Rom und Götter ist deutlich, dass es sich um idealische Bezugspunkte für Ovid handelt. Einzig über Klima mag man ein wenig zweifeln.<sup>35</sup>

Diese vorsichtigen Überlegungen können deutlich machen, dass Hölderlin möglicherweise die sieben Begriffe in einer gewissen inneren Rhythmik der Gedankenbewegung (nicht der Sprache) gedacht hat.

Auf einen Beleg für diese Ansicht hat bereits Sattler hingewiesen. Es findet sich auf der Rückseite des Blattes, auf dem die sieben Begriffe notiert sind, so Sattler, eine poetologische Reihe:

id. n. her. id. n. h. id.<sup>36</sup>

Sie bietet in den Abkürzungen ein bestimmtes poetologisches Schema, welches mit den drei in dieser Zeit erarbeiteten Grundstimmungen des Naiven (oder Natürlichen), des Heroischen (oder Tragischen) und des Idealischen arbeitet. Hölderlin hat sie im Rahmen seiner Ideen zum „Wechsel der Töne“ zunächst aus den drei Gattungen von Epik, Lyrik und Dramatik abgeleitet. Es kommen aber weitere Elemente hinzu. In einem Rückgriff auf ihm bekannte Konzeptionen fügt er die Begriffe von Empfindung, Leidenschaft und Phantasie ein:

Die Empfindung *spricht* im Gedichte idealisch – die Leidenschaft naiv – die Phantasie energisch.<sup>37</sup>

Diese Elemente werden nun wechselweise zueinander in Bezug gesetzt. Daraus ergeben sich komplizierte, von Hölderlin nach und nach kurz vor der Jahres-

<sup>34</sup> Siehe oben Anm. 6.

<sup>35</sup> Man muss den Begriff aber aus dem Kontext der Zeit denken. U.a. Herder ist hier ein wichtiger Vermittler. Dieser Begriff von Klima war noch weiter gedacht. Er hat u.a. auch im 20. Jahrhundert eines der wichtigen, viel diskutierten Werke der Kyoto-Schule inspiriert: Tetsuro (2017: insbesondere 217-245 zu Herder und Umfeld). Zur historischen Klimatologie der Zeit vgl. Horn (2016: 87-102).

<sup>36</sup> BA 8,94.

<sup>37</sup> Hölderlin (ed. 1998: 63).

wende 1800 entwickelte, poetologische Schemata und Reihen. In dem Text „Über die verschiedenen Arten, zu dichten“ legt Hölderlin eine ausführliche Beschreibung des Natürlichen, Epischen vor.<sup>38</sup> Das Natürliche wird charakterisiert als „bestimmt, klar“, nicht zu hochgespannt, nicht zu abgespannt, es lässt die Dinge wie sie sind, es ist das Prinzip des Thales: das Wasser, aus dem alles in seinem ruhigen Dahinfließen entsteht.<sup>39</sup>

Innerhalb dieses Natürlichen gibt es zunächst nichts, was Anlass bieten würde für eine Reflexion und damit einen bewussten idealischen Zugriff. Der Übergang im Sinne des „untergehenden Vaterlands“ nimmt also notwendig einen überwältigenden Charakter an; er muss heroisch, tragisch werden. Erst aus der Auseinandersetzung mit dem Heroischen kann sich dann ein Idealisches ergeben.

So resultiert in dem hier geschilderten Sinne die Abfolge des Natürlichen, Heroischen und Idealischen; sie ist die Abfolge für das epische Gedicht. Mit ihr sollten nur an einem kleinen Beispiel die drei Töne und eine erste Form ihres Wechsels eingeführt werden.

Blicken wir auf „Ovids Rückkehr“, so ist Ovid Typus des lyrischen Dichters, wie Homer für den Epiker und Sophokles für den Tragiker steht. Damit schimmert eine weitere Schicht der Ovid-Figur durch: Denn der griechische Lyriker schlechthin für Hölderlin ist natürlich Pindar. An ihm aber ließe sich der hier gemeinte Stoff nicht entfalten. Mitzudenken sind indes die Pindar-Überlegungen und -Übersetzungen, wenn wir uns unserem kleinen Fragment von sieben Worten widmen.

Wie stellt sich nun aber das poetologische Schema im Lyrischen dar? Die geschilderte Abfolge lautet: „id. n. her. id. n. h. id.“ Wir klären im ersten Schritt die grundsätzliche Reihenfolge der drei Töne im Lyrischen und gehen dann auf die Siebenzahl ein.

Das Lyrische ist bei Hölderlin mit dem Idealischen verbunden.<sup>40</sup> Die Reihenfolge, die er notiert, lautet (als Dreierschema vereinfacht): idealisch, naiv, heroisch.<sup>41</sup> Offenbar denkt Hölderlin auch hier eine spezifische Gedankenbewegung: Ein Idealisches, welches als Idealisches für ein Natürliches genommen wird, ohne sich der Spannung bewusst zu sein – um etwa ein schlichtes Beispiel zu nehmen: ein utopischer Entwurf, der unmittelbar in die Wirklichkeit übersetzt wird, führt offenbar ins Tragische.

Nun lässt sich jeder Ton zu den beiden anderen in Beziehung setzen; das Idealische kann entweder naiv Idealisch oder heroisch Idealisch sein usw. Aus dieser Beobachtung ergibt sich eine Erweiterung des Schemas. Sie führt zu einer doppelten Abfolge: idealisch, naiv, heroisch, idealisch, naiv, heroisch, die wie-

<sup>38</sup> FHA 14,129-133.

<sup>39</sup> Ebd.

<sup>40</sup> Vgl. z.B. FHA 14,333, Zeile 16, wo Hölderlin *supra* lin. „lyrische“ über „idealische“ ergänzt.

<sup>41</sup> Ebd.

derum ihren Abschluss im Anfang findet: idealisch. So entsteht eine Siebenerreihe. Diese lässt sich ihrerseits entsprechend differenzieren.

Der Ausgangspunkt des Idealischen, der in ein Natürliches führt, ist gemäß dem zugrundeliegenden Hölderlinschen Gedanken ein naiv genommenes Idealisches. Dieser Unterton wird dann zum Hauptton im Folgenden. Ein naiv Idealisches wird als Naives umgesetzt. Diese Umsetzung ist (man denke an das Beispiel der Utopie) notwendig im Unterton heroisch bzw. tragisch. Das daraus entstehende Tragische wiederum hat den Unterton des Idealischen.

Die einfache Reihe, die Hölderlin folglich mit Blick auf Ovids Rückkehr formuliert hat, lässt sich damit spezifizieren, gemäß seinem eigenen poetologischen Schema:<sup>42</sup> naiv Idealisch, heroisch Naiv, idealisch Heroisch.

Wenn es an dieser Stelle weitergeht (es könnte das Heroische ja auch einen letzten Endpunkt bilden), dann entsteht aus dem idealisch Tragischen wiederum ein Idealisches, nun aber nicht mehr mit einem naiven Ton wie am Anfang, sondern offenbar mit einem heroischen – einer aus der Katastrophe errungenen Idealität. Der vierte Ton ist also „heroisch Idealisch“.

Diese Überlegung ist kurz zu reflektieren. Denn damit ist das schematische Gesetz der bisherigen Bildung unterlaufen. Bislang ist jedes Mal der Unterton zum Hauptton im Folgenden geworden und der Hauptton ganz zurückgetreten. Bei Anwendung dieses Gesetzes müsste der vierte Schritt wieder „naiv Idealisch“ heißen. Indes sind die Gesetze der Poetologie eben nicht schematisch, sondern aus dem lebendigen Vollzug, des Produzierens statt des Produktes, wie Goethe sagen würde, gewonnen, wie eben versucht worden ist darzustellen. So schlage ich folgende Erklärung vor: Das „idealisch Heroische“ kann nicht unmittelbar ins „naiv Idealische“ übergehen. Der Übergang von „idealisch Heroisch“ sollte vielmehr notwendig ins „heroisch Idealisch“ gehen, weil ein neues Idealisches aus der durchlebten Katastrophe errungen werden muss; deswegen kann es nicht wieder natürlich oder naiv sein. Ein unmittelbarer Übergang ins Naive ist deswegen schlechterdings undenkbar.

Bemerkenswerterweise versieht Hölderlin in der Handschrift den Übergang dieser beiden Positionen auch mit einer Klammer.<sup>43</sup> An dieser Stelle schlägt also das „Individuellneue“ in das alte ein – um es in der Sprache der Abhandlung „Das untergehende Vaterland“ zu sagen.

Dadurch kehrt sich auch die Gesetzmäßigkeit um. Im Schritt von Position 3 zu 4 gilt: Nicht der Unterton wird Oberton im Folgenden, sondern umgekehrt der Oberton Unterton.

Dadurch ergibt sich als weitere Reihe: Das „heroisch Idealische“ wird zu einem „idealisch Naiven“, dieses zu einem „naiv Heroischen“ und dieses abschließend zu

<sup>42</sup> Ders., 14,337. Faksimile 336.

<sup>43</sup> Ders., 336. – Für die entsprechenden Übergänge im Epischen und Tragischen gilt dasselbe.

einem „heroisch Idealischen“, wenn kein neuer Einschlag eines Neuen erfolgt. Wenn doch, dann gilt auch hier, dass es dann ein „heroisch Naives“ werden müsste.

Wäre dieses aber der Fall, dann wäre jetzt die Hauptabfolge „idealisch, naiv, heroisch“ unterbrochen, indem auf „heroisch“ „naiv“ folgen würde. Damit jedoch wäre auch zugleich der Grundzug der Gattung durchbrochen. Deswegen endet die Reihe aufgrund der Eigengesetzlichkeit ihrer Entwicklung in dieser Auflösung nach der siebten Position.

Mit dieser kleinen Reihe ist an einem Beispiel vorgeführt, wie Hölderlin eine *rein* gedankliche Entwicklung jenseits von Sprache, Rhythmus, Form, Gehalt, Sinn etc. *rein* aus Übergängen denkt. Diese *reine* Übergangsbewegung wird der Quellpunkt von Hölderlins Gedichten.

Wenn wir die Reihe auf „Ovids Rückkehr“ übertragen, erhalten wir nunmehr folgendes Gesamtschema:

Klima.	naiv Idealisch
Heimath.	heroisch Naiv
Scythen.	idealisch Heroisch
Rom.	heroisch Idealisch
Völker.	idealisch Naiv
Heroen.	naiv Heroisch
Götter.	heroisch Idealisch

Aus dieser Gestalt heraus gewinnen die Begriffe bereits einiges Leben. Es wird sichtbar, wie der eigentliche Umschwung zwischen „Scythen“ und „Rom“ liegt. „Rom“ selbst muss in der Darstellung heroisch Idealisch werden – der Dichter in der Verbannung kann „Rom“ nur als heroisch errungenes Ideal innerlich halten. Zugleich bricht damit die biographisch-zeitlich-räumlich Ebene um, wie sie in der Abfolge von Klima, Heimat, Skythen und Rom zum Ausdruck kommt. Mit der Weiterführung Völker, Heroen, Götter schwenkt der dichterische Verlauf unstreitig auf die andere Hälfte des Lebens, wie immer die eigentliche Ausführung gedacht war. So wird aus dem heroisch idealischen „Rom“ eine Entwicklung, die zu den heroisch idealischen „Göttern“ führt. Die irdische Waagerechte wird um die geistige Senkrechte ergänzt und in ihr befestigt.

Die Idee eines lyrischen Gedichts Ovids im Exil kann also vermutungsweise so skizziert werden: Der Dichter findet sich in ein anderes Klima versetzt. Der Gegensatz ist ihm geistig klar. Aber er empfindet zunächst die faktische, natürliche Verbannung. Der Ton ist also naiv Idealisch etwa mit einer vergleichenden Klage über die Zustände in Rom und im Exil. Daraus ergibt sich die existentielle, tragische Frage nach Heimat, aber sie ist noch gestellt in dem aufgespannten Raum zwischen Rom und Pontus, sie ist heroisch naiv. Mit den „Scythen“ wird Hölderlin diesen Gegensatz jetzt idealisch heroisch weiterführen: die Lage Ovids in der Verbannung unter den Scythen wird zu einer geistig-existentiellen Entscheidungssituation. Das ferne Rom muss heroisch als eigentliches Ideales er-

rungen werden in der Verbannung. Damit bricht das Neue ein: Dieses „Rom“ kann nicht das geographisch-physische Rom sein. Die Rückkehr des Dichters ist keine faktische. „Rom“ muss geistig errungen werden, als ein heroisches Ideal. Auf diese Weise ist aber auch der Gegensatz zu den Skythen aufgelöst. Anders als das faktische Rom erlaubt das geistige Rom keinen Gegensatz zu den Skythen. Die umgreifende Idee der Völker als einer gemeinsamen Sphäre entsteht. In dem die Skythen Völker sind, gewinnt der Gedanke der Heimat eine neue Kraft – die Wandlung des Naiven vom Idealischen ins Heroische: Die Skythen, verstanden als Volk ohne den Gegensatz zu Rom, können Heimat bieten. Doch muss man diese Idee zwar idealisch, aber naiv nennen. Hölderlin, der große Pindar-Übersetzer, weiß natürlich, dass alle Identität eines Volkes oder einer Familie am Ende immer auf einen Heros zurückgeht, auf ein Wesen zwischen Gott und Mensch. Der Heros legitimiert in nahezu jeder Ode Pindars die Sippe und ihre Mitglieder. Der Heros als natürlicher Ursprung der Gemeinschaft ist damit naiv wie heroisch, trifft er doch auf Götter, ist gleichsam Gestalt gewordener Übergang. Das geistige Rom wäre bei den Skythen in einer solchen Metamorphose zu finden. Sie verlangt aber am Ende den heroisch idealischen Blick auf die Götter.

Die einfache Anwendung des poetologischen Schemas als Gedankenvollzugs zeigt also, so sollte hier versucht werden zu zeigen, wie in den sieben Worten zu Ovids Rückkehr tatsächlich sehr genau ein ganzes Gedicht mit allen seinen Farben schon hervorschimmert. Die produktive Kraft einer in Poesie verwandelten Logik wird sichtbar. Freilich hat sich der die sieben Worte Denkende dabei wie Hölderlin in jenen Übergangsvollzug zwischen Geist und Sprache zu stellen, aus dem die Worte stammen.

### 5. Reflexion

Auf derselben Seite im Folioheft, auf der sich das poetologische Schema befindet, welches wir herangezogen haben, notiert Hölderlin auf der oberen Hälfte einen Gedichtentwurf, in dem sich die Zeilen finden:

Zu rühmen Höhers, darum gab die  
Sprache der Gott, und den Dank ins Herz mir.<sup>44</sup>

Sprache und Dank, nicht nur Sprache gab der Gott, und er gab sie ins Herz. Wenn Hölderlin also Höhers rühmen möchte, dann ist dieses mit Dank und im lebendigen Rhythmus des vom Herzen gedachten Gedankens aufzufassen. Auch wenn „Ovids Rückkehr“ niemals ein konkretes Gedicht geworden ist, wird vielleicht gerade deswegen an ihm deutlich, wie die Poesie in der Lage ist, bewegte

<sup>44</sup> FHA 14,332 das Faksimile, 333 die Transkription.

Ideen in ihrer lebendigen Gesetzmäßigkeit weit vor den Fragen von Klang, Rhythmus, Wortwahl, Anordnung etc. aufzufassen.<sup>45</sup>

Damit ist freilich nicht gesagt, als ob im reinen vorsprachlichen Raum die gesamte Dichtung sich vollzöge. Vielmehr ist hier nur ein Teilaspekt beschrieben, dessen gedankliche Kraft immer anwesend bleibt bis in die letzte Konkretion. So lassen sich auch Hölderlins „Lückentexte“ in der Konzeption von Gedichten verstehen. Die Foliohefte zeigen ja, dass er um einzelne Verse, manchmal Vers- teile oder Worte weiß, dazwischen aber noch Stellen nicht ausgeführt sind. Es ist ein eigener Akt der Dichtung, derartige bewegte Gestalten in Sprache zu gießen, und wie bei einem lebendigen Wesen, das sich nur scheu zeigt, muss der Dichter Nach Hölderlins Auffassung ein geistiges Vermögen ausbilden, bald hier, bald dort eine Zeile oder eine Strophe des Ganzen zu erhaschen.

Hölderlins Transzendentalpoesie lässt sich auch nicht schematisch anwenden. Sie verlangt, dass der Dichter selbst sich der gebotenen Transformation unterzieht. Die Verbindung von Poesie und Philosophie führt am Ende auf dieselbe Methode, welche die scheinbar so unpoetische, harte Erkenntnistheorie des Neukantianismus lehrt, wie beispielsweise bei Johannes Volkelt:

Mein Gewißsein hat seiner selbst inne zu werden und sich selbst zu besinnen. Ich kann auch sagen: das Erkenntnisproblem muß von dem Erleben des Erkennens aus in Angriff genommen werden. Ich habe meine Aufmerksamkeit daraufhin einzustellen: was *erlebe* ich, wenn ich gewisse Vorstellungszusammenhänge mit dem Anspruch vollziehe, mit ihnen eine Erkenntnis zustande gebracht zu haben?<sup>46</sup>

In beiden Fällen geht es um die Entwicklung einer Fähigkeit, sich selbst zu beobachten und der eigenen Wandlungs- wie Entwicklungsfähigkeit im Denkvollzug gewahr zu werden. Freilich geht der Dichter um 1800 einen Schritt weiter als der Philosoph um 1900.<sup>47</sup> Ihm wird die Verwandlung des Erkennens als Dichtung anschaulich, und sie führt ihm das Erkennen in die konkrete Existenz und das Leben.

<sup>45</sup> Man kann als Einwand vorbringen, dass ja gerade kein Gedicht aus diesen sieben Gedanken geworden ist, allerdings heißt dieses den Charakter Hölderlinschen Dichtens zu verkennen. Wenn jemand immer wieder Gedichte ändert, verwirft, weiterentwickelt, aus einem andere hervorgehen lässt etc., dann ist es sicher Hölderlin, was beispielsweise zu den bekannten Schwierigkeiten einer Edition geführt hat: Die Stuttgarter Ausgabe historisch-kritisch, die Frankfurter sehr dicht an den Folioheften, die Bremer die Dichtung auch noch in den biographischen Kontext stellend. Zudem ist der Wechsel der Töne insgesamt für die Dichtung Hölderlins zu fundamental. Es ist hier eher der günstige Fall, dass ein nicht-fertiges Stück besser den Einblick in die Werkstatt erlaubt.

<sup>46</sup> Volkelt (1930: 30). Ausdrücklich merkt er an, dass der Weg von der Gewißheit zur Wahrheit eines transsubjektiven-seinsgültigen Erkennens gehe.

<sup>47</sup> Die Unterscheidung von „Dichter“ und „Philosoph“, die hier vielleicht überraschend zwischen Hölderlin und Volkelt vorgenommen wird, reflektiert zwei Kontexte: Erstens den idealistischen: Man denke an Schillers Reflexionen über sein Zwitterdasein zwischen Philosoph und Dichter, aber auch schon Wielands Betrachtungen (etwa sein Plato-Bild im „Aristipp“, insbesondere im dritten Buch). Zweitens ist die Scheidung von Dichter und Philosoph für die Zeit Volkelts eine

Unter dem Titel „Pros eauton“ („An sich selbst“) schreibt Hölderlin auf der nächsten Seite des Folioheftes, wo ebenfalls unten poetologische Reihen notiert sind, das Distichon nieder:

Lern im Leben die Kunst, im Kunstwerk lerne das Leben,  
Siehst du das Eine recht, siehst du [das] andere auch.<sup>48</sup>

## Literatur

- Frank, M. / Kurz, G. (1975, Hg.): Materialien zu Schellings philosophischen Anfängen. Frankfurt a.M.
- Gaier, U. (1996): „Was ich dichte“. In: Gaier, U. / Lawitschka, V. / Metzger, St. / Rapp, W. / Waibel, V. (Hg.): Hölderlin Texturen 3: Gestalten der Welt. Frankfurt 1796-1798. Tübingen. 279-327.
- Graf, Ch. / Hueck, J. / Zeyer, K. (2009, Hg.): Heinrich Barth. Philosophische Systematik an ihren Grenzen. Heinrich Barths ‚transzendental begründete‘ Existenzphilosophie. Regensburg.
- Hansen, F.-P. (1989): Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus. Rezeptionsgeschichte und Interpretation. Berlin.
- Hirsch, J. (2009): Ovid in Hölderlins Andenken. Fundstücke in zwei Verspaaren. In: Hölderlin-Jahrbuch 36. 2008-2009. Tübingen. 253-260.
- Hölderlin, F. (FHA 14): Sämtliche Werke. Frankfurter Ausgabe. Historisch-Kritische Ausgabe herausgegeben v. D. E. Sattler. Band 14: Entwürfe zur Poetik. Frankfurt a.M., 1979.
- Hölderlin, F. (ed. 1998): Theoretische Schriften. Herausgegeben v. J. Kreuzer. Hamburg.
- Hölderlin, F. (BA): Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente. Herausgegeben von D. E. Sattler. Bremer Ausgabe. München, 2004.
- Horn, E. (2016): Klimatologie um 1800. Zur Genealogie des Anthropozäns. In: Zeitschrift für Kulturwissenschaften. 1. 87-102.
- Jamme, Ch. / Schneider, H. (1988, Hg.): Mythologie der Vernunft. Hegels ältestes Systemprogramm des deutschen Idealismus. Frankfurt a.M.
- Kreuzer, J. (2002, Hg.): Hölderlin-Handbuch. Leben. Werk. Wirkung. Stuttgart / Weimar.
- Lawitschka, V.: Liaisons – Imago und Realität. In: Kreuzer (2002, Hg.): 31-36.
- Nietzsche, F. (KSA): Kritische Studienausgabe. Hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Neuausgabe. München, 1999.
- Ovid (1990): Publii Ovidi Nasonis Ex Ponto libri quattuor. Recensuit J. A. Richmond. Leipzig.

---

systematische Frage im Umgang mit der Transzendenz, vgl. dazu Schwaetzer (2006). Mit der Pointierung ist also auch intendiert, auf einen philosophischen Beitrag des sogenannten Dichters Hölderlin zu einer Transgression eines bestimmten Philosophen-Bildes anzuspielden.

<sup>48</sup> FHA 14,335 das Faksimile, richtige Transkription auf 334. Das „das“ ergänzt in BA 8,71. Sattler (ebd.) weist daraufhin, dass die Verse in einem Zusammenhang stehen mit dem Empedokles-Entwurf.

- Schiller, F. (SW): Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. Sämtliche Werke. Auf Grund der Originaldrucke herausgegeben von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert. Bd. 1-5, Band 5. München, <sup>4</sup>1962. 570-669.
- Schmid, H. (2002): Wechsel der Töne. In: Kreuzer (2002, Hg.): 118-127.
- Schröder, J. (2004): Einführung in die Philosophie des Geistes. Frankfurt a.M.
- Schwaetzer, H. (2010): Transzendente Transzendenz – eine Annäherung via Kultur und Religion. In: Existentielle Wahrheit. Heinrich Barths Philosophie im Spannungsfeld zwischen Wissenschaft, Kunst und christlichem Glauben. Herausgegeben von Christian Graf und Harald Schwaetzer in Verbindung mit Andreas Siemens. Regensburg. 103-122.
- Schweitzer, A. (1971): Verfall und Wiederaufbau der Kultur. In: Ders.: Ausgewählte Werke. Band 2. Berlin. 23-93.
- Tetsuro, W. (2017): Fudo. Der Zusammenhang zwischen Klima und Kultur. Berlin.
- Tumarkin, A. (1933): Der Ästhetiker Johann Georg Sulzer. Frauenfeld / Leipzig.
- Volkelt, J. (<sup>2</sup>1930): Gewissheit und Wahrheit. München.
- Waibel, V. (1996): „Der höchste Akt der Vernunft“. In: Gaier, U. / Lawitschka, V. / Metzger, St. / Rapp, W. / Waibel, V. (Hg.): Hölderlin Texturen 3: Gestalten der Welt. Frankfurt 1796-1798. Tübingen. 249-278.