

Der Autor:

Dieter Burdorf ist Professor für Neuere deutsche Literatur und Literaturtheorie an der Universität Leipzig.



Gedruckt auf chlorfrei gebleichtem, säurefreiem und alterungsbeständigem Papier

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

ISBN 978-3-476-02227-1

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Speicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2015 J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung
und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart
www.metzlerverlag.de
info@metzlerverlag.de

Einbandgestaltung: Finken & Bumiller, Stuttgart
Satz: primustype Hurler GmbH, Notzingen
Druck und Bindung: Kösel, Krugzell · www.koeselbuch.de

Printed in Germany
Verlag J. B. Metzler, Stuttgart

Inhaltsverzeichnis

Aus dem Vorwort zur 1. Auflage	VIII
Vorwort zur 3. Auflage (Neubearbeitung)	IX
1 Was ist ein Gedicht?	1
1.1 Zur Geschichte der Begriffe ›Lyrik‹ und ›Gedicht‹	2
1.2 Neuere Definitionsversuche	6
1.2.1 Das Lied als ›Kern der Lyrik‹	6
1.2.2 Kürze, Reduktion, Prägnanz als ›Elemente der Lyrik‹	7
1.2.3 Differenztheoretische Ansätze	9
1.2.4 Lyrik als Versrede	10
1.2.5 Weitere Kriterien zur Definition von Lyrik	18
1.2.6 Vorschlag einer Lyrikdefinition	20
2 Der Ort des Gedichts in der Sprache	25
2.1 Das Gedicht als Lied: Lyrik und Musik	27
2.1.1 Volkslied und Kunstlied	27
2.1.2 Das populäre Lied im 20. und 21. Jahrhundert	29
2.2 Das gesprochene Gedicht: lyrische Klangfiguren	32
2.2.1 Reim, Assonanz und Alliteration	33
2.2.2 Lautmalerei (Onomatopoeie)	39
2.2.3 Formen lyrischer Klanggebilde	40
2.3 Das Gedicht als Schrift: graphische Ausdrucksformen	45
2.3.1 Die Handschrift und das Faksimile	46
2.3.2 Typographie, Orthographie und Interpunktion	47
2.3.3 Figurengedichte und visuelle Poesie	48
2.3.4 Innovative lyrische Schriftformen	52
2.3.5 Buchstabenspiele: Akrostichon und Anagramm	53
2.3.6 Lyrik und bildende Kunst, Fotografie und Film	55
3 Die Form des Gedichts	59
3.1 Das Verhältnis zwischen Metrum, Rhythmus und Syntax	60
3.1.1 Formale Merkmale von Prosatexten	61
3.1.2 Das Gedicht im Spannungsfeld zwischen Vers- und Satzstruktur	63
3.1.2.1 Besonderheiten des Satzbaus	66
3.1.2.2 Enjambement	69
3.1.2.3 Glatte und harte Fügung; Zäsur	72
3.1.3 Zum Problem des Rhythmus	74
3.2 Metrische Grundformen	78
3.2.1 Versformen	79
3.2.1.1 Grundsätzliches zum Versmaß neuhochdeutscher Gedichte	79
3.2.1.2 Liedvers und Knittelvers	84
3.2.1.3 Die Opitz'sche Versreform: der Zwang zur Alternation	88
3.2.1.4 Romanische Versformen: Alexandriner, Vers commun, Madrigalvers, Endecasillabo, Romanzenvers	89

3.2.1.5 Antikisierende Versformen: Hexameter, Pentameter und jambischer Trimeter 93

3.2.1.6 Zusammenfassung: Wie bestimme ich das Versmaß deutschsprachiger Gedichte? 97

3.2.2 Strophenformen 98

3.2.2.1 Der Ausdruckswert der Strophenformen 99

3.2.2.2 Chevy-Chase-Strophe und Vagantenstrophe 102

3.2.2.3 Romanzenstrophe 104

3.2.2.4 Neue Formen vierzeiliger Strophen seit 1900 104

3.2.2.5 Terzine, Ritornell und Stanze 105

3.2.2.6 Antike Formen: sapphische, asklepiadeische und alkäische Odenstrophe 109

3.2.3 Gedichtformen 115

3.2.3.1 Verschiedene romanische Gedichtformen: Triolett, Rondel, Rondeau, Glosse, Sestine, Kanzone, Madrigal 117

3.2.3.2 Das Sonett 119

3.2.4 Freie Rhythmen und freie Verse – Hymnen und verwandte Formen (Dithyrambus, Pöan, Psalm) 124

3.3 **Der Aufbau des Gedichts** 131

3.4 **Der Rand des Gedichts: Autorname, Datierung, Titel, Widmung und Motto** 133

4 Wort, Bild und Bedeutung im Gedicht 139

4.1 **Besonderheiten des Wortgebrauchs:**

Wortarten und Wiederholungen, Leitmotive und Topoi .. 139

4.2 **Bildlichkeit** 145

4.2.1 Allegorie 147

4.2.2 Symbol 150

4.2.3 Vergleich 152

4.2.4 Personifikation 153

4.2.5 Metapher 153

4.2.6 Metonymie und Synekdoche 157

4.2.7 Metonymische und metaphorische Lyrik 158

4.3 **Die Vieldeutigkeit des Gedichts** 160

5 Wirklichkeitsbezug und Perspektive des Gedichts 167

5.1 **Mimesis und Fiktionalität** 167

5.2 **Zeit und Raum** 173

5.3 **Personen- und Kommunikationsstrukturen im Gedicht** .. 182

5.3.1 Drei problematische Kategorien: Erlebnis, Stimmung und lyrisches Ich 183

5.3.2 Das Ich und die anderen: Personalität im Gedicht 193

5.3.2.1 Textsubjekt und erste Person: Wer spricht? 194

5.3.2.2 Die zweite Person: Wer wird angesprochen? 202

5.3.2.3 Die dritte Person: Von wem oder was ist die Rede? 210

aula 2

aula 5
(à distance)

6 Das Gedicht in der Geschichte – die Geschichte im Gedicht .. 217

6.1 **Geschichtliche Bedingungen der Gedichtproduktion: Literarhistorische Tradition, Zeitgeschichte und Lebensgeschichte** 217

6.2 **Übersetzte und mehrsprachige Lyrik** 218

6.3 **Publikations-, Editions- und Wirkungsgeschichte** 221

6.4 **Entstehung und werkgeschichtlicher Zusammenhang des Gedichts** 224

6.4.1 Die Textgenese: Zum Umgang mit Fassungen und Varianten 224

6.4.2 Das fragmentarische Gedicht 230

6.4.3 Das Gedicht im Werkkontext: Zyklen und andere Sammlungen; das Problem der Parallelstellen 232

7 Anhang 237

7.1 **Bibliographie** 237

7.1.1 Grundlagenliteratur 237

7.1.2 Literaturverzeichnis 238

7.2 **Abbildungsverzeichnis** 278

7.3 **Personenregister** 279

7.4 **Sachregister** 284

Zur Räumlichkeit in der Literatur vgl. allgemein Bachelard 1992; H. Meyer 1963, 33–56; H. Meyer 1987, 133–146; zur räumlichen Struktur von moderner Lyrik Rimbach 1964; Schenkel 1993; Ziolkowski 2014. – Der so genannte *spatial* oder *topographical turn* in den Geistes- und Kulturwissenschaften der letzten Jahre (die Konzentration auf die räumlichen Dimensionen kultureller Gebilde, also auch der Literatur) hat sich in der Lyriktheorie und der Praxis der Lyrikforschung bislang kaum niedergeschlagen (vgl. als allgemeine Orientierung Günzel 2010; M. Ott 2010; Nünning 2013 a; Dünne 2013; Bachmann-Medick 2013). So fehlen in Lampings *Handbuch Lyrik* (2011) einschlägige Einträge (wie auch solche zur zeitlichen Dimension von Gedichten) völlig.

Die zeitliche Dimension der Lyrik ist wesentlich eingehender erforscht worden als die räumliche; vgl. z. B. Walzel 1926, 277–296; Killy 1972, 40–65; Staiger 1976; Ledanff 1981; I. Schneider 1984 (zur Lyrik nach 1945); Anderegg 1985, 130–132; Rudolph/Wismann 1992 (verschiedene Beiträge); Grätz 2013. Zu Raum und Zeit in der Lyrik des Realismus vgl. Heinz Schlaffer 1966. M. Zeller (1982) versteht in seiner Studie zur bundesdeutschen Lyrik zwischen 1965 und 1975 Zeit vor allem als geschichtliche Zeit. Zur ›Plötzlichkeit‹ und zur ›Epiphanie‹ in der Literatur (besonders in der modernen Lyrik seit Baudelaire) vgl. Bohrer 1981, 1994, 1996 und 2003. Die philosophische Dimension vertieft M. Frank in seiner Studie zum Zeitbegriff der Romantik (1972). Zum Vergleich mit Zeitstrukturen in erzählender und dramatischer Literatur vgl. F. H. Link 1977. Eine an Dimensionen der Zeit und Zeitlichkeit orientierte exemplarische Gedichtlektüre (zu Hölderlins *Ister-Hymne*) hat Felix Christen (2013) vorgelegt. – In der neueren kulturwissenschaftlichen Diskussion zur literarischen Zeitdarstellung bleibt die Lyrik weitgehend ausgespart (vgl. B. Neumann 2013). Eine Ausnahme bilden die Ansätze zu einer Narratologie der Lyrik, die in Kapitel 5.3.2.3 diskutiert werden.

5.3 | Personen- und Kommunikationsstrukturen im Gedicht

Wer spricht in einem Gedicht? Welchen Status haben Personen, die in Gedichten reden oder von denen die Rede ist? Spricht der Autor, die Autorin selbst durch das Gedicht, oder ist es autonom, völlig losgelöst von dem Subjekt, das es produziert hat? Wer wird im Gedicht angedredet; können die Leserinnen und Leser selbst gemeint sein? Was bedeutet es, wenn Lyriker wie Fernando Pessoa oder Jan Wagner (*Die Eulenhasser in den Hallenhäusern*, 2012) ganze Gedichtzyklen und -bände fiktiven anderen Autoren zuschreiben? Fragen dieser Art bilden einen der wichtigsten Schwerpunkte der germanistischen Lyrikforschung seit Beginn des 20. Jahrhunderts. Bezeichnend für sie ist, dass sie fast durchgängig so formuliert sind, dass Lyrik allein als gesprochene Sprache erscheint. Damit könnte suggeriert werden, man habe es bei der Lektüre von Gedichten mit einem lebendigen Gegenüber zu tun, mit einem anderen Subjekt, dessen Stimme zu hören und dessen Atem zu spüren ist. Um diesen Anschein zu vermeiden, sei auch an dieser Stelle – wie schon einige Male zuvor in diesem Buch – darauf hingewiesen, dass ›Sprechen‹ und ›Reden‹ hier gleichsam metonymisch immer auch die schriftlich niedergelegte, verbreitete und rezipierte Sprache mitbedeuten. Will man den Anklang an ein bestimmtes sprachliches Medium vollständig neutralisieren, so kann man den Begriff ›Artikulation‹ verwenden. Darauf wird weiter unten zurückzukommen sein.

Bis heute werden viele Gedichtinterpretationen noch von einem begrifflichen Instrumentarium dominiert, das an der Lyrik Goethes und der Romantik orientiert ist, vor und nach dieser Zeit entstandenen Gedichten aber nicht angemessen ist. Eine kritische Diskussion der drei problemati-

schen Begriffe Erlebnis, Stimmung und lyrisches Ich ist daher eine notwendige Voraussetzung für die Entwicklung einer präziseren Analysemethode.

5.3.1 | Drei problematische Kategorien: Erlebnis, Stimmung und lyrisches Ich

Lyrik als Ausdruck von Subjektivität (Hegel): Die Überzeugung, dass der Lyrik gegenüber den anderen Gattungen eine engere Verbindung zur Sphäre der Subjektivität und besonders auch zur Persönlichkeit und Erfahrungswelt des Autors zukomme, konnte sich erst ausbilden aufgrund einer Veränderung der lyrischen Ausdrucksformen, die sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vor allem in der deutschen Literatur (im Gefolge des Sturm und Drang, des Klassizismus und der Romantik), aber beispielsweise auch im englischen Sprachraum (bei Romantikern wie Wordsworth und Keats) vollzog (zur Entwicklung in der englischen Lyrik vgl. W. G. Müller 1979; Hühn 1995). Hegel hat diese Vorstellung in seinen *Ästhetik*-Vorlesungen (postum 1835–38) in epochemachender Weise auf den Begriff gebracht:

Aus der Objektivität des Gegenstandes steigt der Geist in sich selber nieder, schaut in das eigene Bewußtsein und gibt dem Bedürfnisse Befriedigung, statt der äußeren Realität der Sache die Gegenwart und Wirklichkeit derselben im subjektiven Gemüt, in der Erfahrung des Herzens und Reflexion der Vorstellung und damit den Gehalt und die Tätigkeit des innerlichen Lebens selber darstellig zu machen.

G. W. F. Hegel:
Vorlesungen über
die Ästhetik 3, 416

Im 19. Jahrhundert wurde die Vorstellung, Lyrik sei der adäquate Ausdruck des inneren Lebens des Subjekts, das heißt zunächst des Dichters selbst, kaum in Frage gestellt; sie war unumgänglicher Ausgangspunkt zahlreicher biographischer Studien, namentlich zur Person Goethes, der den meisten Germanisten bis weit ins 20. Jahrhundert hinein als Inbegriff des Lyrikers, ja des Dichters überhaupt galt.

›Erlebnis‹ bei Dilthey: Die Authentizität lyrischen Sprechens, die Gewissheit, dass der Dichter im Gedicht wirklich ›sich selbst‹ und nichts Erfundenes zum Ausdruck bringt, sollte vor allem ein Begriff verbürgen, den interessanterweise Goethe oder die ›subjektiven‹ Dichter der Romantik noch gar nicht kannten, der vielmehr erst von der lebensphilosophisch orientierten, biographisch arbeitenden Geisteswissenschaft des 19. Jahrhunderts entwickelt wurde: der Begriff des ›Erlebnisses‹, der als Stichwort zuerst 1838 im Supplementband zu Wilhelm Traugott Krugs *Encyklopädisch-philosophischem Lexikon* auftaucht und in Wilhelm Diltheys später Aufsatzsammlung *Das Erlebnis und die Dichtung* (1906) eine programmatische Prägung erfährt:

Poesie ist Darstellung und Ausdruck des Lebens. Sie drückt das Erlebnis aus, und sie stellt die äußere Wirklichkeit des Lebens dar. [...] Ihr Gegenstand ist nicht die Wirklichkeit, wie sie für einen erkennenden Geist da ist, sondern die in den Lebensbezügen auftretende Beschaffenheit meiner selbst und der Dinge. [...] Da ist es nun die erste und entscheidende Eigenschaft der Dichtung Goethes, daß sie aus einer außerordentlichen Energie des Erlebens erwächst. (Dilthey 1924, 177–179)

Dilthey konstruiert mit seinem Erlebnis-Begriff also eine ungebrochene Kontinuität zwischen der Lebenswirklichkeit des Dichters und dem Leben und Erleben seiner Leser, die aus den Texten Goethes dessen Erlebnisse unmittelbar herauslesen und in ihr eigenes Leben einspeisen sollen.

Gadamer's Differenzierung des Erlebnisbegriffs: Hans-Georg Gadamer greift in *Wahrheit und Methode* (1960) Diltheys Erlebnisbegriff differenzierend und weiterführend auf. Ein Erlebnis ist einerseits die unmittelbare Konfrontation mit etwas Fremdem, andererseits aber das bleibende ›Ergebnis‹ dieses Vorgangs:

Was Erlebnis genannt werden kann, konstituiert sich in der Erinnerung. Wir meinen damit den Bedeutungsgehalt, den eine Erfahrung für den, der das Erlebnis hatte, als einen bleibenden besitzt. (Gadamer 1975, 63)

Das ästhetische Erlebnis ist Gadamer zufolge die Grundform des Erlebnisses überhaupt:

Es scheint geradezu die Bestimmung des Kunstwerks, zum ästhetischen Erlebnis zu werden, d. h. aber, den Erlebenden aus dem Zusammenhange seines Lebens durch die Macht des Kunstwerks mit einem Schlage herauszureißen und ihn doch zugleich auf das Ganze seines Daseins zurückzubeziehen. (ebd., 66)

Das Erlebnis, aus dem die Produktion des Kunstwerks hervorgegangen ist, wird Gadamer zufolge in der Rezeption reaktiviert und in anderen lebensgeschichtlichen Zusammenhängen wirksam. Die Ästhetik des Augenblicks sowie die Vorstellung von der Subjektivität und dem Erlebnischarakter der Kunst gehen in dieser Konzeption eine unauflösbare Einheit ein.

Die klassisch-romantische »Erlebniskunst« ist in einer umfassenderen kulturgeschichtlichen Sicht jedoch »nur eine Episode« (ebd., 67). Der größte Teil der Kunst, wie sie von der Antike bis zum Barock sowie in der Moderne und in anderen Kulturkreisen entstand, ist »von durchaus anderen Wertmaßstäben beherrscht«. Zwar kann grundsätzlich jedes Kunstwerk bei heutigen Rezipienten Erlebnisse auslösen, aber damit wird man den nicht auf Erlebnisse hin angelegten Kunstwerken nicht gerecht: »Unsere Wertbegriffe von Genie und Erlebtheit sind hier nicht adäquat« (ebd.).

Emil Staigers Begriff der Stimmung: Die historische Beschränktheit einer irrationalistischen Augenblicksästhetik führt Emil Staiger in seinem Buch *Grundbegriffe der Poetik* (zuerst 1946) ebenso deutlich vor Augen, wie er sie selbst systematisch ignoriert. Seine Thesen sind schon für die von ihm gewählten Beispiele aus den lyrischen Werken Goethes, Eichendorffs und Clemens Brentanos höchst problematisch; eine weitergehende Gültigkeit können sie keinesfalls beanspruchen. Staiger betont die auch im Erlebnisbegriff enthaltene Untrennbarkeit von Produktions- und Rezeptionsästhetik. Zugleich treibt er sie aber derart ins Extrem einer unmittelbaren, rational nicht erfassbaren »Eingebung«, ja »Einflöß[ung]« (vgl.

Staiger 1975, 19 und 36 f.), dass der Erlebnisbegriff, der immerhin die Unterscheidbarkeit einer inneren und einer äußeren Sphäre voraussetzt, für ihn nicht mehr verwendbar ist (vgl. Staiger 1976, 14 f.; dazu Segebrecht 1977, 43 f.). Staiger zieht ihm den Begriff der ›Stimmung‹ vor; in der Stimmung seien wir »in ausgezeichneter Weise ›draußen‹, nicht den Dingen gegenüber, sondern in ihnen und sie in uns« (Staiger 1975, 46, vgl. auch 19).

Zur Geschichte des Stimmungsbegriffs: Der Stimmungsbegriff wurde im Verlauf des 18. Jahrhunderts aus der Musik, in der er das Einstellen eines Instruments auf die richtige Tonhöhe und den dadurch erreichten harmonischen Zustand bezeichnet, »auf ästhetische und psychologische Wahrnehmungsweisen« übertragen (Lecke 1967, 10): Er wird einerseits verwendet »im Sinne einer Übereinstimmung zwischen den Empfindungsorganen und den Sinneseindrücken, besonders in einem sympathetischen Einsgefühl des Ichs mit der Natur«, andererseits »im Sinne einer Übereinstimmung der Empfindungsorgane untereinander, um eine ganzheitliche Disposition, die ›Grundbefindlichkeit‹ des Ichs zu ermöglichen« (ebd., 13). Noch heute redet man alltagssprachlich von Stimmung, um ein Ensemble äußerer Eindrücke (›Sonnenuntergangsstimmung‹) oder innerer Zustände (›Urlaubsstimmung‹), besonders aber die Übereinstimmung beider zum Ausdruck zu bringen. Landschaften, Jahres- und Tageszeiten sowie das jeweilige Wetter sind häufig zugleich Auslöser und Spiegel psychischer Zustände. Der Gedanke der Äußerlichkeit der Stimmung wird auf höchst problematische Weise weitergedacht als »Anerkennen von ergreifenden Mächten« bei Timm (1992, 37–39; dazu kritisch Burdorf 1992 b).

Im Gegensatz zum Erlebnisbegriff, der die Aufmerksamkeit auf ein einziges, augenblickhaftes Ereignis (die Einwirkung eines Äußeren auf die innerliche Sphäre des Subjekts) und auf dessen Nachwirkung zentriert, tendiert der Stimmungsbegriff zu einer Zerstreuung der Perspektive, zum Hin- und Herspringen zwischen einer vagen Gefühlslage und einem ihr korrelierenden Ambiente. Um eine Verknüpfung der beiden Begriffe bemüht sich Walzel:

Seit ihren Anfängen liebt die Lyrik das Erlebnis zur Natur in Beziehung zu bringen. Sie stellt es in den Raum hinein, in dem es sich abspielt. Ist doch die Stimmung des Erlebnisses auch durch die Natur bedingt. (Walzel 1912, 49)

Die Beantwortung der Frage, wer im Gedicht zu wem spricht, wird vom Stimmungsbegriff nicht geleistet, da er die kommunikative Struktur von Gedichten als unerheblich an den Rand zu drängen versucht. Im Rahmen einer literaturwissenschaftlichen Gedichtanalyse hat der Begriff der Stimmung daher nur als Mittel einer vorläufigen Beschreibung schwer zu verbalisierender Texteeindrücke seinen Platz. Auf diese vorsichtige Weise verwendet den Begriff Killy (1972, 114–128).

Neue Konjunktur des Stimmungsbegriffs in der Gegenwart: Überraschenderweise wird der Stimmungsbegriff, der jahrzehntelang zu Recht als hoffnungslos veraltet galt, seit einigen Jahren in der Literaturwissenschaft wieder verstärkt verwendet. Der in den USA lehrende Romanist Hans Ulrich Gumbrecht hat an dieser Neubewertung erheblichen Anteil (vgl. Gumbrecht 2011). Eine begriffliche Schärfung, welche die analyti-

Stimmungen
bei Hans Ulrich
Gumbrecht

sche Verwendbarkeit des Begriffs erhöhen könnte, geht damit jedoch leider nicht einher.

Käte Hamburgers texttheoretischer Erlebnisbegriff: Anders als Staiger weicht Käte Hamburger, die in derselben idealistischen Traditionslinie steht, nicht auf den Stimmungsbegriff aus, sondern sie versucht eine texttheoretische Präzisierung des Erlebnisbegriffs: Während die Figuren ebenso wie die gesamte dargestellte Wirklichkeit und auch eine Instanz wie der auktoriale Erzähler in den fiktionalen Gattungen Erzählung und Drama erfunden seien, trete das »Aussagesubjekt« der Lyrik, »das sich aussagend manifestierende Erlebnissubjekt«, das sogenannte lyrische Ich, stets als ein reales auf, weshalb es mit dem realen Autor identifiziert werden müsse:

Das Erlebnis kann »fiktiv« im Sinne von erfunden sein, aber das Erlebnis- und mit ihm das Aussagesubjekt, das lyrische Ich, kann nur als ein reales und niemals ein fiktives vorgefunden werden. (K. Hamburger 1987, 246)

Die Schilderung von Erlebnissen in einem Gedicht ist also Hamburger zufolge nicht in jedem Falle als Aussage des Autors über Sachverhalte aufzufassen, die in seinem realen Leben stattgefunden haben. Dennoch verbürgt sich der Autor dadurch, dass er in einem Gedicht »ich« sagt, gleichsam für die innere Wahrheit des Ausgesagten (man könnte hier auch von Wahrhaftigkeit oder Authentizität sprechen): »[...] das lyrische Aussagesubjekt macht nicht das Objekt des Erlebnisses, sondern das Erlebnis des Objekts zu seinem Aussageinhalt« (ebd.) – so Hamburger in enger gedanklicher Anlehnung an das obige Hegel-Zitat.

Die Vorstellung der »Echtheit« des Erlebnisses: Dieser Gedanke wird von Heinrich Henel weiter präzisiert:

Wenn uns [...] das Wort »Erlebnisgedicht« weiterhin dienen soll, so können wir damit nur einen Formbegriff meinen. Es ist eine Art Gedicht, in der die Vorgänge in der Form eines Erlebnisses dargestellt werden. Dabei ist es gleichgültig, ob die poetischen Vorgänge frei erfunden oder an reale Vorgänge angelehnt sind. Wichtig dagegen ist, daß der Leser an die Realität der Gedichtvorgänge glaubt, denn die Sinnhaftigkeit des Gehalts wird nur dadurch bewiesen, daß der Dichter von wirklichen Erlebnissen spricht. Das entscheidende Kennzeichen der Erlebnisichtung ist also die Ich-Form; der Dichter spricht in der ersten Person und verbürgt sich damit für die Echtheit der mitgeteilten Empfindung. (Henel 1966, 223)

Diese Position wird noch heute nachdrücklich vertreten. Lamping geht sogar noch weit über Hamburger und Henel hinaus, indem er – allerdings nur für »referentielle Lyrik« wie politische Gedichte und private Erlebnislyrik – eine Identität zwischen dem Autor und dem Ich des Gedichts bis in die inhaltlichen Details hinein behauptet:

Der Leser solcher Gedichte setzt voraus, daß das jeweilige Erlebnis sowohl nach seiner subjektiven wie nach seiner objektiven Seite hin authentisch, daß die Rede des Dichters nicht nur wahrhaftig, sondern, soweit behauptend, auch wahr und im übrigen nichts fingiert sei. [...] Den Philologen gilt ein Erlebnisgedicht geradezu als ein »poetisches Protokoll« [Albrecht Schöne], dessen Sätze sie für wahre Aussagen nehmen und auf reale Ereignisse beziehen – wenn sie nicht sogar solche Ereignisse erst aus den Gedichten (re-)konstruieren. (Lamping 2000 a, 128 f.; vgl. auch ebd., 108)

Gibt es Gedichte,
in denen nichts
fingiert ist?

Den Folgen, die sich aus der Vorstellung von der Authentizität des poetischen Ichs für die Rezeption von Gedichten ergeben, geht Käte Hamburger noch genauer nach: Sie will die Gedichtlektüre als ein Nacherleben des im Gedicht zur Sprache gekommenen Erlebnisses verstanden wissen:

Wir erleben das lyrische Aussagesubjekt, und nichts als dieses. Wir gehen nicht über sein Erlebnisfeld hinaus, in das es uns bannt. Dies aber besagt, daß wir die lyrische Aussage als Wirklichkeitsaussage erleben, die Aussage eines echten Aussagesubjekts, die auf nichts anderes bezogen werden kann als eben auf dieses selbst. Gerade das unterscheidet ja das lyrische Erlebnis von dem eines Romans oder Dramas, daß wir die Aussagen eines lyrischen Gedichtes *nicht* als Schein, Fiktion, Illusion erleben. Unsere verstehende, interpretierende Ergreifung des Gedichts ist eine in hohem Grade »nacherlebende«, wir müssen uns selbst befragen, wollen wir das Gedicht verstehen. Denn wir stehen ihm immer unmittelbar gegenüber, so wie wir der Äußerung eines wirklichen »anderen«, eines Du, das zu meinem Ich redet, gegenüberstehen. (K. Hamburger 1987, 239 f.)

Zur Problematik von Käte Hamburgers Erlebnisbegriff: Dieses Modell ist zwar hilfreich, um zu erklären, warum bestimmte Gedichte der klassisch-romantischen Tradition auf Leserinnen und Leser, die für die jeweilige Weise lyrischen Sprechens sensibilisiert sind, eine ganz andere Art von Wirkung ausüben als Prosa- oder Dramentexte. Hamburger verkennt aber, dass die Rezipienten die in einem Gedicht artikulierten Vorgänge, Gefühle und Gedanken nicht bloß »nacherleben«, sondern mit eigenen Erfahrungen jeweils neu füllen oder kontrastieren und insofern notwendigerweise über das Erlebnisfeld des lyrischen Ichs hinausgehen und sich von ihm auch absetzen können. Hamburgers Konzeption, welche die formalen und bildlichen Strukturen von Gedichten völlig vernachlässigt, bietet kein zureichendes Kriterium zur Unterscheidung eines Gedichts von Alltagsäußerungen wie Brief und Tagebuch oder den entsprechenden Erzählformen wie Ich-Erzählung, Brief- und Memoirenroman, die nach Hamburger ebenfalls keine fiktionale Literatur, sondern »fingierte Wirklichkeitsaussage« sind (ebd., 272). Fiktionale Lyrik wie Balladen, Dialog- oder Rollengedichte, in denen gar kein Ich vorkommt oder in denen verschiedene fiktive Personen »ich« sagen, muss Hamburger dagegen aus der Lyrik ausgrenzen.

Vielfältige Möglichkeiten der Verwendung von »ich« in der Lyrik: Zweifellos spielt das Ich in vielen Gedichten eine zentrale Rolle. Diese kann aber nicht ein für alle Mal (»aussagenlogisch«) festgelegt werden, wie Hamburger meint. In Gedichten des Barock beispielsweise ist das Ich (selbst wo es explizit mit dem Namen des Autors identifiziert wird wie in Flemings *Grabschrift* auf sich selbst) zumeist nicht als individuelles Ich aufzufassen, dem es dank seiner dichterischen Genialität gelingt, seine einmaligen Erlebnisse Poesie werden zu lassen, sondern vielmehr als repräsentatives Ich, dessen zufälliges Schicksal das eines jeden Menschen, mindestens aber das der Angehörigen einer bestimmten Klasse exemplarisch zu vergegenwärtigen vermag. Dieses Ich kann daher auch problemlos und mit nur geringfügig anderer Perspektivierung in ein Du (z. B. Flemings *An Sich*) oder ein Er (z. B. *Wie Er wolle geküsst seyn* vom selben Autor) verwandelt werden.

Auf Rilkes oder Georges gedanklich und bildlich komplexe Lyrik kann der mit der Vorstellung von Spontaneität und unvermittelter Emotionalität verbundene Begriff des Ichs als ›Erlebnissubjekt‹ ebenfalls nicht überzeugend angewendet werden. In der modernen sprachexperimentellen Lyrik schließlich hat die Rede von einem ›Erlebnissubjekt‹, das mit dem Autor zu identifizieren wäre, am allerwenigsten Sinn:

Ernst Jandl:
calypso;
PW 2, 18, V. 1–4

ich was not yet
in brasilien
nach brasilien
wulld ich laik du go

Niemand wird ernsthaft behaupten wollen, in diesen radebrechenden Sätzen eines Möchtegern-Touristen spreche der ausgebildete Englischlehrer und sprachvirtuose Schriftsteller Ernst Jandl selbst.

Der empirische Autor und das »ich« im Gedicht: Über diese gravierenden Einschränkungen hinaus, durch welche die Berechtigung der Rede von Erlebnislyrik mehr oder weniger auf die Zeit etwa zwischen Klopstock und Storm begrenzt wird (vgl. Feldt 1990; Wunsch 1997, 500), ist grundsätzlich darauf hinzuweisen, dass ein kategorialer Unterschied zwischen dem empirischen Urheber (dem Autor oder der Autorin) und dem sprachlich konstituierten Ich eines Gedichts besteht, selbst wenn eine so große Parallelität zwischen den ›Erlebnissen‹ eines Ichs im Gedicht und den dokumentarisch oder autobiographisch verbürgten Erlebnissen seines Autors besteht wie in Goethes Liebesgedichten (etwa dem ursprünglich an Friederike Brion gerichteten Gedicht *Mit einem gemalten Band*, das Hamburger [1987, 241–243] als Beispiel wählt). Niemand wird bezweifeln, »daß Goethe seine Liebes- und Glücksgefühle in ausgezeichnete Dichtung umzusetzen vermochte und daß er seine Gedichte – wie andere Dichter vor und nach ihm – an wirkliche Personen in einer konkreten Situation richtet« (Wellek 1972, 108). Aber wenn man ein Gedicht in seinem unmittelbaren lebensgeschichtlichen Situations- und Adressatenbezug verortet, so setzt man es mit anderen pragmatischen Äußerungen in dieser Situation wie beispielsweise einem Brief gleich. Das ist eine durchaus legitime Herangehensweise, aber man muss sich darüber im Klaren sein, dass man das Gedicht dann ausschließlich als biographisches Dokument, nicht jedoch als ein literarisches Kunstwerk liest. Als literarischer Text betrachtet tritt das Gedicht dagegen aus den konkreten Bedingungen seiner Entstehung heraus.

Das Erlebnis
des Gedichts

Gerhard Kaisers Konzept des Erlebnisgedichts: Der Freiburger Germanist Gerhard Kaiser hat 1987 unter dem Titel *Was ist ein ›Erlebnisgedicht‹?* eine sehr anregende Neukonzeption des literaturwissenschaftlichen Erlebnisbegriffs vorgeschlagen, in der die Aporien der vorangehenden Ansätze vermieden werden. Er fragt darin am Beispiel von Goethes Gedicht »Es schlug mein Herz ...« (in der späteren Fassung *Willkomm und Abschied* überschrieben): »Was unterscheidet das Erlebnis des Gedichts vom Erlebnis realer Situationen?« (G. Kaiser 1987, 139) Das »reale Ereignis« einer Begegnung von Liebenden (also das Thema des untersuchten Gedichts), so Kaisers Antwort, gehe im Text des Gedichts verloren und könne

auch nicht wiedergewonnen werden, wie es vorangehende Erlebnis-Theoretiker wie Dilthey suggeriert hatten. Mit diesem »Verlust« sei aber zugleich ein »Gewinn« (ebd.) verbunden: »Das Erlebnisgedicht vergegenwärtigt [...] keine dem Gedicht vorgegebenen Erlebnisse; es vergegenwärtigt das Erlebnis, das es ausspricht; es konstituiert das Erlebnis, sofern es nicht Resultate, sondern Bewegung mitteilt« (ebd., 140). Kaiser geht es also darum, einen sprachlichen, poetischen Erlebnis-Begriff einzuführen. Ein solches poetisches Erlebnis, das mit jeder Lektüre neu entstehen könne, sei eine »Leistung des Gedichts«, auf die aber zugleich eine »Leistung des Lesers« antwortet, der das sprachlich fixierte »Erlebnis des Erlebnisgedichts« immer neu »erprobt und damit individuell und historisch verflüssigt« (ebd., 144). Damit ist ein tragfähiger Begriff des Erlebnisgedichts gewonnen. Eine Ausdehnung dieses Begriffs auf alle möglichen Gedichte aus verschiedenen Zeiten ist damit aber nicht verbunden.

Die Einführung des ›lyrischen Ichs‹ durch Margarete Susman: In mancherlei Hinsicht fällt der Gebrauch, den Käte Hamburger und ihre Nachfolger vom Begriff des lyrischen Ichs machen, hinter die Intentionen zurück, mit denen er 1910 von Margarete Susman (in ihrem Buch *Das Wesen der modernen deutschen Lyrik*) eingeführt wurde. Aus einer zwar metaphysisch aufgeladenen, aber helllichtigen Perspektive auf die damals aktuelle lyrische Produktion Hofmannsthals, Georges und Rilkes heraus entwickelt die Literaturkritikerin die Unterscheidung zwischen lyrischem und empirischem Ich. Letzteres nennt sie auch personales, subjektives, gegebenes oder individuelles Ich. Das lyrische Ich sei »kein Ich im real empirischen Sinne«, sondern »Ausdruck« und objektive »Form eines Ich« (Susman 1965, 188), die der Dichter »aus seinem gegebenen Ich erschafft« (ebd., 187), während er zugleich sein empirisches Ich in der höheren, formalen Einheit des Kunstwerks vernichtet (vgl. ebd., 189f.). Die Allgemeinheit und Über-Individualität des lyrischen Ichs sei in älteren Formen wie dem Volkslied oder dem Minnesang unverkennbar, gelte aber entgegen allem Anschein auch für die neueste Lyrik:

Wenn es darum auch in dieser Zeit begreiflicher wird, daß das lyrische Ich mit dem subjektiven verwechselt werden und so der sich selbst aufhebende Irrtum einer ›subjektiven Kunst‹ entstehen konnte – so muß doch andererseits gerade aus dieser extremen Entwicklung der Lyrik ihr Grundgesetz in größerer Absolutheit hervortreten. (Susman 1965, 188)

Man wird heute Susmans Vorstellung vom objektiven Charakter der Kunst als eines ›Mythos‹ nicht mehr teilen können. Dennoch ist die Stoßrichtung ihrer Konzeption des lyrischen Ichs hilfreich gegenüber den Irrwegen einer Verschmelzung von lyrischem und empirischem Ich, wie sie vielfach noch immer eingeschlagen werden. Sprachtheoretisch reformuliert, kann man das, was Susman Objektivität des lyrischen Ichs nennt, als sprachliche Form des Ichs bezeichnen: Indem das Ich zu einem Baustein des lyrischen Textes (mit all seinen weiteren, z. B. metrischen oder bildlichen Strukturmerkmalen) wird, verliert es den Charakter einer unmittelbaren Selbstoffenbarung des empirischen Ichs. Das gilt grundsätzlich auch für nichtliterarische Textsorten wie Brief und Tagebuch, nur sind diese in der Regel wesentlich weniger komplex strukturiert. In der Lektüre muss das

lyrische Ich aus den grammatischen und strukturellen Zusammenhängen, in denen es steht, herausgelöst und wieder zu der spezifischen Vorstellung eines Ichs zusammengesetzt werden, die (z. B. aufgrund veränderter Rezeptionsbedingungen) durchaus nicht mit dem Ich-Konzept identisch sein muss, das der Autor in dem Gedicht zur Sprache bringen wollte.

Personalität der Lyrik bei O. Walzel: Oskar Walzel hat den von Susman geprägten Begriff des lyrischen Ichs durch sein Buch *Leben, Erleben und Dichten* (1912, 42 f.) in der fachgermanistischen Diskussion bekannt gemacht, vor allem aber in seinem erstmals 1916 erschienenen Aufsatz *Schicksale des lyrischen Ich* weiter differenziert. Das wesentliche Verdienst dieses Beitrags besteht darin, dass er die Bedeutung des Ichs in der Lyrik relativiert und auf die Rolle der anderen Personalpronomina hinweist. Zwar komme der Annahme, Lyrik sei im wesentlichen Ich-Dichtung, während im Drama das Du und in erzählender Literatur die dritte Person überwiege, eine gewisse Plausibilität zu.

Nur darf dabei nicht übersehen werden, daß Lyrik in erster, zweiter und dritter Person spricht, überdies ebenso in der Mehrzahl wie in der Einzahl. – Verschiedene Möglichkeiten der Lyrik ergeben sich allerdings, je nachdem sie mit Ich, Du, Er, Wir, Ihr und Sie arbeitet. (Walzel 1926, 265)

•Du-Lyrik

So könne beispielsweise der größte Teil des lyrischen Werks von Trakl als »Du-Lyrik« bezeichnet werden, in der »das Wort ›Ich‹ und seine Abwandlungen fast ganz fehlen«. Hier werde »nicht etwa dialogisch das eigene Ich in ein anredendes Ich und ein angesprochenes Du« aufgespalten, sondern vielmehr »schlechtweg das eigene Ich als ein Du« gesetzt (ebd., 260). Die Instanz, deren »eigenes Ich« gemeint ist, nennt Walzel allerdings schlicht »Trakl«, also mit dem Namen des Autors. Damit wird Susmans glasklare Unterscheidung zwischen empirischem und lyrischem Ich zum Teil schon wieder verwischt. Daneben gibt es Walzel zufolge (beispielsweise im Titelgedicht von Trakls Sammlung *Sebastian im Traum*) eine »Er-Lyrik«, die »derart losgelöst von persönlichem Ausdruck« sei, dass sie »wie eine Erzählung wirken« könne (ebd., 263). Auch in Landschafts- oder Jahreszeitenlyrik, in Gedichten über einzelne Gegenstände oder in einer traditionelleren Form wie der Rollenlyrik habe das lyrische Ich keine Bedeutung. Wegweisend ist die Quintessenz, die Walzel aus seiner Analyse zeitgenössischer Gedichte zieht:

Das Ich des Dichters tritt zurück. Eine Lyrik der anderen tut sich auf. Ich möchte von einer Entichung der Lyrik reden. Und die alte Lehre, Lyrik sei im Gegensatz zu Epos und Drama subjektive Dichtung, scheint zu wanken. (Walzel 1926, 264)

Weitere Theorien des ›lyrischen Ichs‹: Bedauerlicherweise wurden die von Susman und Walzel gesetzten Maßstäbe für die Definition und Analyse des lyrischen Ichs und der Personenstrukturen in Gedichten überhaupt später von der Forschung größtenteils wieder aufgegeben. Das gilt nicht nur für die schon erwähnten Poetiken von Staiger und Hamburger, sondern auch für Karl Pestalozzi (1970), welcher die Trennung des lyrischen Ichs vom empirischen Ich mit dem Motiv der »Erhebung«, des Aufschwungs des Ichs zu sich selbst, verbunden sieht und als Ergebnis eines geistesgeschichtlichen Einschnitts auffasst, den er in Schillers Lyrik diag-

nostiziert. Durch diese Historisierung und inhaltliche Einengung verliert der Begriff des lyrischen Ichs jedoch seine analytische Handhabbarkeit für den größten Teil der bis heute überlieferten Lyrik. Ähnlich problematisch ist Jürgen Peperns an der Philosophie Kants orientierte Konzeption des lyrischen Ichs als »Einheit der transzendentalen Vorstellungsstruktur« des Gedichts (Peper 1972, 408), ein Modell, das vom Vorkommen des Pronomens »ich« an der Sprachoberfläche ganz abgekoppelt ist.

Wolfgang G. Müller hat das Problem des lyrischen Ichs in der englischen Lyrik erstmals systematisch untersucht. Er vertritt die These, das lyrische Ich trete »in solchen Texten auf, in denen eine unlösliche Verbindung zwischen der Sprache und dem die Sprache vollbringenden Subjekt vorhanden ist«, es sei daher »Ausweis des authentischen Personalen in der Sprachform der Komposition« (W. G. Müller 1979, 32). Die Nähe zwischen Autorsubjekt und der von diesem produzierten sprachlichen Form sei Kennzeichen der Lyrik, sie könne aber in Gedichten mehr oder weniger deutlich vorhanden sein (vgl. ebd., 45). Müller unterscheidet also zwischen einem Kernbereich der Lyrik, in dem die Individualität des lyrischen Ichs besonders ausgeprägt ist, und Formen weniger individueller Lyrik. Vom nachvollziehbaren Kriterium des Vorkommens der Personalpronomina der ersten Person koppelt er die Frage des lyrischen Ichs weitgehend ab und kommt daher zu dem Ergebnis, in Formen wie dem Volkslied handle es sich um »Lyrik ohne lyrisches Ich«, obwohl darin ein Ich spricht, das aber zu wenig individuell geprägt sei (ebd., 50). An diesem Punkt zeigt sich, dass auch Müllers Begriff des lyrischen Ichs durch starke normative Vorgaben gekennzeichnet ist, durch welche die analytische Brauchbarkeit dieses Modells gemindert wird (eine ähnliche Konzeption skizziert Kraft [1982, 333]).

Kaspar H. Spinner bezeichnet das lyrische Ich als »Leerdeixis« (Spinner 1975, 18) und verknüpft darin Bühlers Deixisbegriff mit der rezeptionsästhetischen Vorstellung von ›Leerstellen‹ in literarischen Texten, die bei der Lektüre zu füllen seien. Das lyrische Ich unterscheidet sich Spinner zufolge dadurch vom Alltagssprachlichen Ich, dass es zwar den Ausgangspunkt des Zeigens, also auch der im Text aufgebauten Raum- und Zeitvorstellungen, markiert, dass aber das Ich nicht oder jedenfalls nicht allein auf eine konkrete Person, den Urheber der Rede, verweist, sondern vom Leser in einer identifizierenden Probestandung besetzt und gefüllt werden kann. Um herauszustellen, dass die Stelle des Ichs nicht etwa unbesetzt bleibt, sondern in jeder Rezeption neu gefüllt wird, könnte man präziser auch von einer ›offenen Deixis‹ sprechen.

Der Leser muß sich, um den Text zu verstehen, die durch die Ich-Deixis geschaffene Blickrichtung in einer Art Simulation aneignen. [...] Das Ich im Gedicht ist also unter doppeltem Aspekt zu sehen: im Sinne der Autoreflexivität des Textes bezogen auf den innertextlichen Funktionszusammenhang, im Sinne seiner kommunikativen Rolle als Element, das den Rezeptionsvorgang steuert. (Spinner 1975, 18 f.)

Die texttheoretische Einsicht, dass das Ich in Gedichten zugleich eine textinterne und eine rezeptionssteuernde Funktion hat, ist für die Analyse grundlegend. Ähnlich heißt es bei Karlheinz Stierle:

›Lyrik ohne lyrisches Ich‹

Lyrisches Ich als ›Leerdeixis‹

Da das lyrische Subjekt eine Identitätsfigur, nicht aber eine faktische Identität ist, wird der Leser durch deren Artikulation instand gesetzt, eine Möglichkeit von komplexer Identität gleichsam von innen zu erfahren. (Stierle 1979, 522)

Dieses Modell wird auch von Ulrich Charpa in seinem erkenntnistheoretisch fundierten Konzept des poetischen Ichs als »persona per quam« vertreten:

Das poetische Ich eröffnet Autor und Leser die Chance, der Frage nachzugehen, was es für ein anderes Subjekt bedeutet, es selbst zu sein. (Charpa 1985, 167)

Das Ich als
Gemeingut der
Leser

Die provokative These Heinz Schlassers: Radikalisiert wird diese Position von Heinz Schlaffer, indem er den folgenden »Merkvers« plausibel zu machen versucht: »Wer ist das Ich im Gedicht? – Jeder, der es spricht.« (Heinz Schlaffer 1995, 38; im Orig. in Anführungsstrichen) Das hat für ihn folgende Konsequenz:

Da das »ich« des Gedichts nicht Privatbesitz seines Autors, sondern Gemeingut seiner Leser ist, muß Lyrik – entgegen der literaturgeschichtlichen Gewohnheit, jedem Text einen Verfasser zuzuschreiben – als strukturell anonym gelten. (Ebd., 47)

Mit dieser provokativen Rezeptionsorientierung markiert Schlaffer eine Position, die derjenigen Käte Hamburgers diametral entgegengesetzt ist. Zugleich wird jede Bedeutung der Autor-Instanz negiert, was unseren heutigen Rezeptionsgewohnheiten zuwiderläuft, da wir Gedichte in aller Regel nicht als anonyme Diskursmasse, sondern als Produkte von Autorinnen und Autoren wahrnehmen: Wir kaufen Gedichtbände mit bestimmten Autor-Namen, besuchen Lesungen dieser Autorinnen und Autoren und hören auch gern (etwa in Publikumsgesprächen im Anschluss an die Lesungen oder kompakter in Poetikvorlesungen) deren Kommentare zu den von ihnen selbst geschriebenen Gedichten.

Das Ergebnis der Debatte: In der äußerst verwickelten literaturwissenschaftlichen und literaturkritischen Diskussion zum lyrischen Ich konnten sich die differenzierten Positionen etwa von Spinner, Stierle und Charpa nicht durchsetzen. Im schulischen und universitären Literaturunterricht wird vielmehr nach wie vor (und häufig genug nicht nur von den Lernenden und Studierenden, sondern auch von den Lehrenden) ein völlig unscharfer und nicht weiter reflektierter Begriff des »lyrischen Ichs« verwendet, der irgendeine sinngebende Instanz in allen Gedichten bezeichnen soll, unabhängig davon, ob in diesen Gedichten überhaupt das Personalpronomen »ich« oder ihm benachbarte Textindizien zu finden sind.

Charpa verwendet denn auch, ohne das eigens zu thematisieren, nicht mehr den Begriff des lyrischen, sondern den des poetischen Ichs. Ohne nun gleich das Kind mit dem Bade auszuschütten wie Walther Killy, der nicht nur das lyrische Ich, sondern zugleich die ganze Frage nach Personenstrukturen in der Lyrik in seinen Lyrikstudien »vor der Tür« lässt (Killy 1972, 4), legt es die Verworrenheit der Diskussion um das lyrische Ich nahe, diesen Begriff fallenzulassen und das Problem mit einer neuen Begrifflichkeit anzugehen (vgl. eine ähnlich abwägende Position auch bei Stephens 1982).

Zu Sprechsituationen in Gedichten vgl. Petzold 2012.

Zum Begriff »Erlebnis« vgl. Ch. Bühler 1924; Kommerell 1985, bes. 140–163 (zu Goethe); Cramer 1972; Hahl 1997; zur »Erlebnislyrik« Wunsch 1975, 40–123 (mit Schwerpunkt auf Goethe); Wunsch 1997; Feldt 1990; zu den Begriffen »Erlebnis« und »lyrisches Ich« Horn 1995. Ein differenziertes Konzept von »Erlebnis« (im Sinne von *experience*) entwickelt in Auseinandersetzung mit Wellek Culler (1986).

Auch der Begriff »Stimmung« wird schon von Kommerell (1985, 19–33) erörtert. Zur Begriffsgeschichte von »Stimmung« siehe Wetz 1998; J. Heinz 2007; Reents 2009; Wellbery 2010. Versuche, die Begriffe »Stimmung« und »Stimmungslyrik« in der aktuellen Diskussion wiederzubeleben, finden sich in Meyer-Sickendiek 2012, 73–118; Reents 2013 (zu Benn); Reents/Meyer-Sickendiek 2013; darin besonders: Apel 2013; Detering 2013; Lamping 2013 (zu Staiger); Meyer-Sickendiek 2013. – Zur wissenschaftsgeschichtlichen Bewertung der Position Staigers siehe Heinz Schlaffer 2003; Breithaupt 2003; Rickes u. a. 2007; Rickes 2009.

Gnüg (1983) und Sorg (1984) untersuchen die Entwicklung des »lyrischen Ichs« bzw. der »lyrischen Subjektivität« in der neuzeitlichen Lyrik. Bei aller historischen Reichhaltigkeit sind diese Arbeiten in terminologischer Hinsicht wenig hilfreich. Zum Ich in der mittelalterlichen Lyrik vgl. Grubmüller 1986; zu neuzeitlichen Konstellationen R. Böschenstein 1990.

Die Forschungsdebatte zum Begriff des lyrischen Ichs bzw. lyrischen Subjekts hat sich in den letzten Jahren sehr intensiviert. Außer den diskutierten Positionen vgl. Lüders 1968; Hähnel 1980; Höfele 1985; Haverkamp 1988; G. Kaiser 1988 b; Jaegle 1995; Combe 1996; Grabher 1998; Butzer 1999; Schönert 1999 und 2007; Fricke/Stocker 2000 b; Martínez 2002; Schiedermaier 2004; Petersdorff 2005, 13–17; C. Fischer 2007, 51–56; Borkowski/Winko 2011 (mit detaillierter Diskussion verschiedener terminologischer Alternativen, unter anderem der im folgenden Kapitel vorgeschlagenen); W. G. Müller 2011 a.

5.3.2 | Das Ich und die anderen: Persönlichkeit im Gedicht

Strukturelle Dominanz der Personalpronomina: Die Personen- und Kommunikationsstrukturen in Gedichten lassen sich am besten analysieren, indem man sich von allen Vorannahmen über das vermeintliche »Wesen« des »lyrischen Ichs« löst und sich auf den jeweiligen Gebrauch der sprachlichen Mittel konzentriert, mit denen auch in der Alltagssprache Personen und die Beziehungen zwischen ihnen konstituiert werden. Zu nennen sind hier beispielsweise Eigennamen (im Erzählzusammenhang oder in der Anrede), Anredeformeln, Imperative sowie Wunsch- und Fragesätze. Vor allem anderen aber sind es die Personalpronomina und darüber hinaus die ihnen entsprechenden Possessivpronomina, mit deren Hilfe die Beziehungen zwischen verschiedenen Personen bzw. redenden und zuhörenden Instanzen ausgedrückt werden. Häufiger als in den anderen literarischen Gattungen tritt in Gedichten das Erzählen oder Beschreiben von Sachverhalten gegenüber einer Reflexion der sprachlichen und kommunikativen Strukturiertheit des poetischen Textes in den Hintergrund: In dem Verhältnis zwischen dem »ich« und dem »du« eines Gedichts kann das Verhältnis zwischen Sender und Empfänger des poetischen Textes selbst – zumindest indirekt – zur Sprache kommen. Insofern kann von einer strukturellen Dominanz der Personalpronomina, vornehmlich denen der ersten und zweiten Person, in der Lyrik gesprochen werden.

Lösung der Personalpronomina aus pragmatischen Kontexten: Es ist daher erforderlich, den spezifischen Gebrauch der Personalpronomina in Gedichten genau zu untersuchen. Dabei muss vor allem das Besondere und Abweichende des Einzelfalls erfasst werden. Gedichten fehlt meist

der unmittelbare Einbezug in eine Gesprächs- und Handlungssituation, wie er für Alltagstexte kennzeichnend ist, die durch Personalpronomina strukturiert sind. Deshalb lassen sich Pronomina wie ›ich‹, ›du‹ oder ›wir‹ in Gedichten häufig nicht eindeutig Personen oder Gruppen zuordnen. Die Lektüre von Gedichten hat daher einen vergleichsweise großen Spielraum, diese nur strukturell eingegrenzten, aber inhaltlich nicht besetzten Stellen der Personalpronomina aktualisierend stets von Neuem zu füllen. Diesen Sachverhalt kann man in Anlehnung an K. H. Spinner als ›Leerdeixis‹ oder ›offene Deixis‹ bezeichnen.

Zu beachten ist neben der Person und dem Numerus der Pronomina, von denen im Folgenden ausführlich die Rede sein wird, auch der Kasus, in dem sie gebraucht werden: Taucht nämlich ein Pronomen nie oder kaum im Nominativ auf, so nimmt die damit bezeichnete Person oder Sache in der Regel nicht nur grammatisch, sondern auch inhaltlich keine handelnde Position ein, sondern die eines Objekts, das nur eine passive oder indirekte Beziehung zu den dargestellten Abläufen oder Sachverhalten hat. Überwiegt der Gebrauch der Possessivpronomina gegenüber dem der Personalpronomina, so besteht ebenfalls nur ein indirektes Verhältnis, das des Besitzes oder der Zuordnung, zum Zentrum des Dargestellten.

Literatur

Mit den Mitteln der sprachwissenschaftlichen Pragmatik wird das Problem der Sprecherinstanzen im Gedicht untersucht von Schiedermaier (2004) und Borkowski/Winko (2011). – Unter den sprachwissenschaftlichen Arbeiten zur Semantik und Stilistik der Personalpronomina sind die folgenden besonders hilfreich: W. Schneider 1959, 128–163; Jakobson 1974, bes. 37; Benveniste 1974, 251–264 und 279–297; K. Bühler 1982, 379–383. Aufschlussreich ist auch der kontrastierende Vergleich mit den Personalitätsstrukturen in anderen Gattungen; vgl. dazu die grundsätzlichen Arbeiten von Kesting (1991), B. Korte (1987) und Tschauder (1991). Einen Überblick über die Entwicklung des Ichs in der neueren europäischen Literatur gibt der von Fülleborn/Engel (1988) herausgegebene Sammelband.

5.3.2.1 | Textsubjekt und erste Person: Wer spricht?

›Artikuliertes Ich‹: Von einem Ich in der Lyrik sollte nur insoweit die Rede sein, als das Personalpronomen ›ich‹ und seine Deklinationsformen (meiner, mir, mich) und/oder das entsprechende Possessivpronomen ›mein‹ in einem Gedicht auftauchen. Vom Gebrauch des vorbelasteten und unscharfen Begriffs ›lyrisches Ich‹ sei hier nochmals nachdrücklich abgeraten, ebenso von der Verwendung des Begriffs ›der Dichter‹ oder des Autorennamens in diesem Zusammenhang (nach dem leider noch immer häufig anzutreffenden Muster ›der Dichter erinnert sich in diesem Gedicht an seine Jugendzeit‹). Stattdessen bietet sich der Begriff ›artikuliertes Ich‹ an, der von Rainer Nägele eingeführt wurde (Nägele 1980, 62, Anm. 2); verkürzt kann man auch schlicht ›das Ich‹ sagen. Gegenüber der alternativen, im Prinzip ebenfalls brauchbaren Formulierung ›sprechendes Ich‹ ist der Begriff des artikulierten Ich nicht nur neutral im Hinblick auf das sprachliche Medium des Gedichts, er lässt zudem in der Schwebe, inwieweit das Ich sich selbst artikuliert und inwieweit es andererseits durch ein anderes Subjekt artikuliert worden ist. Grundsätzlich dürfte für jedes artikulierte Ich beides gelten: Als Ich ist es ein eigenständiges Subjekt seiner Aussagen

innerhalb des poetischen Diskurses; zugleich ist es ein bloßes Element der nicht von ihm selbst, sondern von einer übergeordneten Instanz (dem Textsubjekt) strukturierten poetischen Rede als Ganzer.

›Textsubjekt‹: Die Personenstruktur von Gedichten ist also noch nicht genau genug beschrieben, wenn man das artikulierte Ich schlicht dem realen oder empirischen Autor oder der Autorin gegenüberstellt. Dieser oder diese taucht im Gedicht nämlich gar nicht auf; das Gedicht hat sich als literarischer Text von ihm oder ihr abgelöst. Der Gestaltungsimpuls des Autors/der Autorin hat aber ein Pendant im Text selbst: Er/Sie ist als strukturierende Instanz in das Gedicht eingegangen. Wenn wir Gedichte nicht als Produkte willkürlicher Kräfte oder übermenschlicher Mächte verstehen und die Verbindung zwischen dem Gedicht und dem Menschen, der es produziert hat, nicht ganz kappen wollen, müssen wir diese strukturierende Instanz als ein Subjekt denken, gleichsam als Platzhalter des empirischen Autors im Text. Nur so können wir Gedichten eine Mitteilungsin-tention unterstellen, die es in der Rezeption aufzunehmen gilt. Die Erzählforschung hat diese Instanz im Anschluss an Wayne C. Booths *Rhetoric of Fiction* (1961; vgl. Booth 2000) als ›impliziten‹ oder ›abstrakten Autor‹ bezeichnet (vgl. Kahrmann u. a. 1996, 46–49; W. Schmid 2008, 45–64).

In diesem Buch wird diese Instanz als ›Textsubjekt‹ bezeichnet. Das Textsubjekt ist ein analytisches Konstrukt, das notwendig ist, um dem Gedicht als einem poetischen Text eine kohärente Bedeutung und einen literarischen Eigenwert zuschreiben zu können, der weder in den Aussagen des artikulierten Ichs noch in den außertextlichen Willensbekundungen des empirischen Autors aufgeht. Das Textsubjekt ist daher zwischen dem im Text zur Sprache kommenden Ich und dem realen Produzenten des Textes anzusiedeln. Es strukturiert die Perspektive des Gedichts und setzt das Ich, ohne mit ihm identisch zu sein. Daher ist es auch als der textinterne Ausgangspunkt der anderen Personen anzusehen; es ist selbstverständlich auch in Gedichten vorhanden, in denen kein Ich zur Sprache kommt.

Wofür brauchen wir die Vorstellung eines ›Textsubjekts‹?

Die in der ersten Auflage dieses Buches 1995 entwickelte Vorstellung eines ›Textsubjekts‹ oder eines ›impliziten‹ oder ›abstrakten Autors‹ in Gedichten begegnet zuvor schon bei Wiegmann (1981), der allerdings meint, diese Instanz könne mehr oder weniger stark ausgeprägt und von den im Gedicht sprechenden Personen abgehoben sein – womit die analytische Brauchbarkeit des Begriffs wieder verschenkt wird. Das Konzept des impliziten Autors wird auch von Vertretern einer narratologischen Gedichtanalyse geteilt (vgl. Schönert 1999/2004, 2004 und 2007; Hühn/Schönert 2002). Von anderen Theoretikern und Theoretikerinnen wird es jedoch zurückgewiesen: als ›notorisch unklar‹ und nur bildlich umschreibbar (Borkowski/Winko 2011, 57) oder aber als ›überflüssig‹ (Hillebrandt 2015, 221; zum ›abstrakten Autor‹ vgl. generell auch Jannidis 2002, bes. 542). Im Anschluss an Tom Kindt und Hans-Harald Müller argumentiert Hillebrandt, man könne bestenfalls von einem ›hypothetischen‹ oder ›postulier-

Platzhalter
des empirischen
Autors

Zur Vertiefung

ten Autor« sprechen, ohne dass sie diese Termini nun als »Ersatz« für den »abstrakten Autor« einführen möchte (Hillebrandt 2015, 221 f.). Diese bedenkenwerten Kritikansätze lösen jedoch nicht das Problem, »daß der Autor im Gedicht nicht auftaucht«, dass Gedichte aber trotzdem »keineswegs Produkte willkürlicher Kräfte oder übermenschlicher Mächte sind« (Zymner 2009, 14). Man muss also eine Kategorie finden, die es möglich macht, Gedichten eine kohärente Bedeutung zuzusprechen (die sich auch als zerrissener Weltentwurf äußern kann), nachdem sie der Autor oder die Autorin aus der Hand gegeben und sich damit von ihnen entfernt und den Produktionsprozess abgeschlossen hat. Ich spreche hier von »Textsubjekt«; Zymner bevorzugt die Bezeichnung »Autor« für die »Person, die das Gedicht »macht« oder »verursacht«:

Er oder sie taucht nicht selbst und leibhaftig in den Gedichten auf (ebenso wenig übrigens, wie eine Persona als Figur leibhaftig »auftauchen« kann, denn sie hat ja nicht einmal einen Leib), aber er bzw. sie kann doch selbst in der Form eines Gedichtes sich äußern, mit der behauptenden Kraft der authentischen Äußerung »Ich« schreiben oder sagen und sich authentisch über Faktisches äußern. (Ebd.)

In dieser schönen Charakterisierung von divergenten Autor-Funktionen geht Zymner elegant über das Problem hinweg, dass er hier verschiedene Aktivitäten des lebendigen Autors beschreibt, dass wir aber bei der Beschäftigung mit Gedichten in den meisten Fällen (außer etwa bei Lesungen und Interviews) nicht direkt mit solchen tätigen Autoren zu tun haben, sondern mit schriftlich oder mündlich überlieferten Texten von Autorinnen und Autoren, die wir persönlich nicht kennen (außer etwa durch ihre anderen literarischen Texte, durch schriftliche oder akustische Lebenszeugnisse, Porträtmalerei und -fotos oder durch Biographien und andere sekundäre Texte) und die in vielen Fällen schon tot sind. In dieser erschwerten Situation (der Grundsituation der Literaturschicht) fragen wir dennoch nach dem Sinn und der Bedeutung eines Gedichtes, wie sie sich in dessen Textgestalt niedergeschlagen haben. Da wir den Autor, die Autorin in diesen häufigen Fällen nicht kennen, sondern nur mehr oder weniger genaue Kontextinformationen über sie haben, ist es sinnvoll, ja notwendig zu fragen, wie sich seine/ihre Äußerungsabsicht im Gedichttext selbst niedergeschlagen hat. Damit ist eine autobiographische Lesart von Gedichten keineswegs ausgeschlossen:

Die Literatur (und mit ihr die Lyrik) insgesamt und pauschal von der Möglichkeit abschneiden zu wollen oder abgeschnitten zu sehen, daß ein Autor sich selbst meinen könnte, wenn er »Ich« schreibt, daß er überhaupt authentisch und über Faktisches sich äußern könnte, scheint mir überzogen zu sein. (Ebd., 15)

Diese Möglichkeit wird jedoch durch die Annahme eines »Textsubjekts« gerade nicht abgeschnitten: In solchen Fällen können wir eine große Nähe (keine Identität) von Textsubjekt und empirischem Autor annehmen und durch textuelle und paratextuelle Indizien (Widmung an reale Personen aus dem Bekanntenkreis der Autorin, Datierung und Ortsangabe, mit der außerliterarischen Realität übereinstimmende Tatsachenbehauptungen)

intersubjektiv plausibel machen. Das alles ändert nichts daran, dass uns solche »authentischen« Zeugnisse (jedenfalls in Abwesenheit und besonders nach dem Tod des empirischen Autors) nur als Texte verfügbar sind und daher mit hermeneutischen Mitteln erschlossen werden müssen: Die vermeintliche »Unmittelbarkeit« kann immer nur eine rekonstruierte sein.

Rezeptionslenkung am Textbeginn: Eine entscheidende Funktion für die rezeptionslenkende Perspektive hat vor allem der Gedichtanfang, mit dem das Textsubjekt die Lesenden in den Text hineinzuziehen versucht, beispielsweise in Schillers Ballade *Der Kampf mit dem Drachen*:

**Was rennt das Volk, was wälzt sich dort
Die langen Gassen brausend fort?**

Friedrich Schiller:
WB 1, 69, V. 1f.

Die *medias in res* einsetzenden bangen Fragen, die zunächst ohne Antwort bleiben, beziehen die Lesenden sofort in die Situation mit ein, sie spiegeln die Angst und Verwirrung der Beobachterposition wider; das Textsubjekt hat nicht die Sicherheit einer auktorialen Perspektive. Erst einige Zeilen weiter (V. 6) kommt ein Ich zur Sprache, das klarmacht, dass der fiktive Beobachter mitten in der Menge steht. Die bis dahin schon aufgebaute Textperspektive wird dadurch nicht mehr entscheidend verändert.

Das Textsubjekt in der Rollenlyrik: In der Rollenlyrik geht das Textsubjekt nicht etwa in einer Rolle auf, sondern es ist als die Instanz zu denken, von der die Rollen konzipiert sind, unabhängig davon, ob das Gedicht aus der Perspektive einer einzigen Person (so in Hofmannsthals *Der Kaiser von China spricht*) oder mehrerer Personen (so in Goethes *Erlekönig*) geschrieben ist. In Einzelfällen, welche die kategoriale Differenz zwischen Textsubjekt und Ich besonders deutlich vor Augen führen, sprechen auch Gegenstände oder übermenschliche Mächte in der Ichform (z. B. in Rilkes Gedicht *Die Laute*).

Sprecherinstanzen in der Ballade: In Erzählgedichten und Balladen wie Goethes *Erlekönig* ist die Situation insofern noch komplizierter, als hier nicht nur fiktive Personen in Wechselrede sprechen, sondern darüber hinaus ein fiktiver Erzähler zu Wort kommt, der zwar als Urheber der fiktionalen Handlung angesehen werden kann, jedoch nicht mit dem Textsubjekt identisch, sondern ebenfalls von diesem gesetzt ist, so dass sich sogar eine viergliedrige Abstufung von Textinstanzen ergibt, die in allen erzählenden Gedichten unterschieden werden können:

1. die erzählten Figuren (das Rollen-Ich in direkter Rede),
2. der fiktive Erzähler (der auch als Ich-Erzähler auftreten kann wie in Schillers oben zitierten Ballade),
3. das Textsubjekt,
4. der empirische Autor.

Bei Fontanes Ballade *Die Brück' am Tay* (*Deutsche Balladen*, 349–351) ist diese Unterscheidung unentbehrlich: Das Textsubjekt ist nicht nur als Urheber der Gedichtzeilen anzusehen, sondern auch verantwortlich für den zum Verständnis wichtigen Titel und die darunter stehende Datumsangabe »28. Dezember 1879« (ebd., 349), die auf das größte Eisenbahnglück des 19. Jahrhunderts verweisen, ferner für das die Erzählweise strukturierende Motto »When shall we three meet again?« (ebd.) aus Shakespeares *Macbeth*. Während der Erzähler mehr oder weniger hilflos zwischen der Perspektive der beteiligten menschlichen Figuren auf der Nord- und auf der Südseite der Brücke hin- und herspringt, vermag das Textsubjekt als die übergeordnete Instanz auch die Wechselrede der drei das Unglück herbeiführenden Hexen wiederzugeben und strukturiert damit die gesamte Darstellungsweise.

Nähe zwischen Autor/Autorin und Textsubjekt: Ist in einem Gedicht dagegen nur ein einziges Ich artikuliert und nicht erkennbar als Rollen-Ich ausgewiesen, so kann dieses Ich analytisch nur schwer vom Textsubjekt unterschieden werden, und es wird verständlich, warum ein großer Teil der früheren Forschung der Versuchung erlegen ist, es sogar auf den empirischen Autor zurückzubeziehen (vgl. dazu Hinck 1994), zumal wenn eindeutige Analogien zu biographisch überlieferten Episoden aus dessen Leben festzustellen sind oder wenn das Ich eindeutig als Dichter oder Dichterin ausgewiesen ist wie in vielen poetologischen Gedichten, beispielsweise demjenigen, das folgendermaßen beginnt:

Nichts mehr gefällt mir.
Soll ich
eine Metapher ausstaffieren
mit einer Mandelblüte?
die Syntax kreuzigen
auf einen Lichteffect?
Wer wird sich den Schädel zerbrechen
über so überflüssige Dinge –

Dieser Text – in der Werkausgabe irreführenderweise als letztes der Gedichte eingeordnet – wird zumeist als endgültiger Abschied der 1973 gestorbenen Schriftstellerin von der lyrischen Dichtung gedeutet (vgl. dagegen Kaulen 1991). Als Gedicht – zumal im Kontext seiner Erstpublikation im berühmten *Kursbuch* 15 (1968), in dem die These vom »Tod der Literatur« diskutiert wurde – ragt es aber über die ohnehin nicht genau rekonstruierbaren Umstände seiner Entstehung (es ist vermutlich einige Jahre vor seiner Erstveröffentlichung geschrieben worden), über die Schreibkrise und die persönlichen Probleme der Schriftstellerin Bachmann hinaus: Es reflektiert die Probleme lyrischer Produktion in den 1960er Jahren überhaupt, und zwar mit Hilfe einer Vielzahl poetischer Ausdrucksmittel, besonders einer auch im Vergleich zu anderen Gedichten der Zeit weit überdurchschnittlichen Häufung von Metaphern. Seine Perspektive kann als Position des Textsubjekts bzw. des artikulierten Ichs aus dem Gedicht selbst rekonstruiert werden, ohne dass es dazu eines Rückgriffs auf biographische Details bedürfte.

Nähe zwischen artikuliertem Ich und Leser/Leserin: Das Ich ist aber auch offen dafür, von den Rezipierenden in einer eher identifikatorischen Lektüre mit eigenen Erfahrungen gefüllt zu werden. Diese Füllung von Leerstellen hat im Rahmen einer literaturwissenschaftlichen Analyse ihren Platz, solange sie reflektiert geschieht und als solche ausgewiesen wird. Ein Beispiel kann diese Möglichkeit verdeutlichen:

Von der Tafel rinnt der Wein,
Alle Kerzen flackern trüber,
Wieder bin ich denn allein,
Wieder ist ein Fest vorüber.

Kenntnisse der Lebensgewohnheiten des Autors sind zum Verständnis dieser Zeilen vollkommen überflüssig: Alle, die einmal Gastgeber eines Festes gewesen sind, kennen die hier evozierte Einsamkeit der Situation, wenn alle Gäste gegangen sind und nur noch Aufräum- und Säuberungsarbeiten bleiben. Die historische Distanz zu dem etwa 1914 entstandenen Text ist noch nicht so groß, dass sie einer solchen identifikatorischen Lektüre Widerstände entgegensezt. Mit suggestiver Wirkung, die nicht zufällig entsteht, sondern die das Textsubjekt gezielt herbeiführt, wird der oder die Lesende auch in die abschließende existentielle Konsequenz des Gedichts hineingezogen:

Und ich fühle kein Begehren
Jemals wieder aufzuwachen.

Es ist gerade das Reizvolle an der Verwendung des Ichs in der Lyrik, dass sich für sie keine Regeln angeben lassen, sondern dass es über eine Fülle von Gebrauchsmöglichkeiten verfügt, beispielsweise als radikal subjektives Erlebnis-Ich, als ein die Lesenden zur Identifikation einladendes Ich, als poetologisches Ich, das seine eigene Funktion innerhalb des Gedichts reflektiert, oder als eher abstraktes, über allgemeine menschliche Fragen reflektierendes Ich (so in Schillers Gedicht *Die Ideale*).

Das »Wir« im Gedicht: Das Personalpronomen der ersten Person ist dasjenige, das die gravierendste Veränderung durchmacht, wenn es vom Singular in den Plural gesetzt wird: Ob von einem oder mehreren Sachverhalten in der dritten Person die Rede ist (er, sie, es bzw. sie [Plural]), ändert nur etwas am Inhalt der Rede. Etwas einschneidender ist schon, ob einer oder mehrere Gesprächspartner angesprochen werden (du oder ihr). Wenn man aber »wir« statt »ich« sagt, ändert sich der Status des Redenden selbst: Das Ich ist im Wir stets enthalten; das Pronomen der ersten Person Plural lässt jedoch offen, wer noch zu der Gruppe gehört, welche die Sprecherposition einnimmt. Es können daher grundsätzlich drei verschiedene Verwendungsweisen dieses Wir unterschieden werden: ein nur das Gegenüber einschließendes Wir (»ich und du/ihr«), ein alle anderen ausschließendes Wir (»wir und nicht du/ihr/sie«) und ein für alle offenes Wir (»ich und du/ihr/sie«).

Das Ich kann auch im Namen des angesprochenen Gegenübers sprechen (das Wir ist gleichsam die Summe aus Ich und Du): »Trennen wollten wir

Füllung von
Leerstellen

Hermann Hesse:
Nach dem Fest;
Gedichte 1, 362,
V. 1–4

Hermann Hesse:
Gedichte 1, 362,
V. 11 f.

Ingeborg
Bachmann:
Keine Delikatessen;
Werke 1, 172,
V. 1–8

uns? wähten es gut und klug?« (Hölderlin: *Der Abschied*; SWB 1, 325, V. 1). Das Ich kann umgekehrt aber auch das Gegenüber oder mindestens einen Teil seiner Gesprächspartner aus dem Wir ausschließen und sich stattdessen mit nicht selbst sprechenden oder ganz abwesenden dritten Personen zum Wir verbinden:

Friedrich Gottlieb
Klopstock:
Das Versprechen;
Gedichte, 124,
V. 1–4

**Kein Eroberungskrieg! So scholl das heilige Wort einst,
Das ihr uns gabt, verehret als nie verehret ein Volk ward;
Und (so daucht' es uns) Stimmen Unsterblicher wiederholten:
Künftig nicht mehr Erobrungskrieg.**

Der Sprecher nimmt (mittels der Pluralform »uns«) die Position derjenigen Deutschen ein, die durch den militärischen Expansionismus Frankreichs unter Napoleon das von »den Franzosen« (»ihr«) in der Revolution von 1789 symbolisch gegebene Versprechen friedlicher Koexistenz gebrochen sehen. Dieser andere ausschließende Gebrauch des Wir kann in propagandistischer Lyrik weiter radikalisiert werden, bis hin zu dem Appell, alle diejenigen, die nicht zur *ingroup* des Wir gehören, physisch zu vernichten; so in Ernst Moritz Arndts *Vaterlandslied* (»Der Gott, der Eisen wachsen ließ ...«) von 1812:

Der Große Conrady,
380, V. 35–38

**Wir wollen heute Mann für Mann
Mit Blut das Eisen röten,
Mit Henkerblut, Franzosenblut –
O süßer Tag der Rache!**

In Machwerken dieser Art tendiert das Wir zur Auslöschung des Singulars: Das Ich erscheint nicht mehr als Teil einer Gruppe, sondern es geht rückhaltlos in ihr auf – mit der fatalen Konsequenz, dass die Handlungen, zu denen aufgerufen wird, keiner Einzelperson mehr zuzurechnen sind. Solche Lyrik eignet sich also vorzüglich zur Legitimation totalitärer Regime. Sie kann als Deformation einer anderen Art der Wir-Lyrik angesehen werden: In der Chorlyrik spricht bzw. singt kein Einzelner, sondern eine Gruppe, in den christlichen Kirchenliedern z. B. die ganze Gemeinde (man denke etwa an den Choral *Großer Gott, wir loben dich*). In dieses Wir können sich grundsätzlich alle einreihen, die den im Choral zum Ausdruck kommenden Glauben teilen und mitsingen wollen. Auch in weltlichen geselligen Liedern (z. B. in Wander-, Tanz- oder Trinkliedern) besteht diese Möglichkeit, sich zwanglos in das Wir einzureihen. Viele dieser Lieder allerdings drücken das Selbstbewusstsein einer bestimmten Gruppe aus (z. B. Arbeiter- oder Studentenlieder) und neigen daher eher dem ausschließenden Wir zu. Heine hat die bedrohliche Kraft, die in dem Selbstbewusstsein einer unterdrückten Gruppe steckt, in seinem Gedicht *Die schlesischen Weber* eindrucksvoll gestaltet:

Heinrich Heine:
Schriften 7, 455,
V. 3–6

**Deutschland, wir weben dein Leichentuch,
Wir weben hinein den dreifachen Fluch –
Wir weben, wir weben!**

Selbst ein Kirchenlied wie Luthers *Ein feste Burg ist unser Gott* von 1529 führt die Gefahr vor Augen, die in der sprachlich durch das Wir ausgedrückten Vereinigung einer Menge von Einzelmenschen zur Gemeinde steckt:

**Und wenn die Welt voll Teufel wär
Und wollt uns gar verschlingen,
So fürchten wir uns nicht so sehr,
Es soll uns doch gelingen.**

Der Große Conrady,
138, V. 19–22

Denkt man sich die »Teufel«, zu deren Bekämpfung hier gerufen wird, in menschlicher Gestalt, lässt sich das Lied auch als Aufruf zu Konfessionskriegen lesen, wie sie das Jahrhundert nach der Reformation tatsächlich bestimmten.

Weltliche Chorlyrik: Während die Lyrik des religiösen, nationalen und weltanschaulichen Fanatismus bis weit ins 20. Jahrhundert hinein diese diskriminierenden Möglichkeiten des Wir-Sagens ausbeutet, knüpfen einige Autoren um 1800 an jene Dimension der Chorlyrik an, welche die Perspektive eines für alle Menschen offenen herrschaftsfreien Zusammenlebens eröffnet. Zu nennen wären etwa Novalis' *Geistliche Lieder* (»Ein jeder Mensch ist uns willkommen, / Der seine Hand mit uns ergreift«; WTb 1, 183, Nr. I, V. 77 f.) und Hölderlins *Friedensfeier*:

**Viel hat von Morgen an,
Seit ein Gespräch wir sind und hören voneinander,
Erfahren der Mensch; bald sind wir aber Gesang.**

Friedrich Hölderlin:
Friedensfeier; SWB
1, 364, V. 91–93

Ein derart offenes Wir bezieht nicht nur das angeredete Gegenüber mit ein, sondern prinzipiell alle, die sich durch den Text angesprochen und in ihn einbezogen fühlen. Das Wir eines Gedichts ist also in der Lage, eine Verbindung, eine zerbrechliche, aber darum nicht weniger wirksame poetische Gemeinschaft zwischen dem im Text sprechenden Subjekt und denjenigen Leserinnen und Lesern zu stiften, die das Gedicht für sich als Möglichkeit ansehen, das »Gespräch« und den »Gesang« als Kommunikations- und Lebensformen zu erproben.

Es hat sich erwiesen, dass das Wir in einem Gedicht große Möglichkeiten, aber auch große Gefahren in sich birgt, je nachdem, wie es verwendet wird. Umso dringlicher gilt es, bei der Analyse auf die Nuancen im Gebrauch der ersten Person Plural zu achten.

Weitere Forschungsliteratur zum »lyrischen Ich« bzw. zur »lyrischen Subjektivität« siehe unter 5. 3. 1. -Zum Rollengedicht vgl. Eckel 2003; Brandmeyer 2007 d; Niefanger 2013.

Literatur

5.3.2.2 | Die zweite Person: Wer wird angesprochen?

•Monologische Kunst und •Kunst vor Zeugen

Monologische und dialogische Lyrik: Die Lyrik der Moderne wird häufig als Dichtung der Einsamkeit verstanden: Da die Autoren vorgeblich nicht auf ein Publikum, auf Vortrag, Verbreitung und Wirkung hin schreiben, sondern nur für sich selbst, in einem gleichsam einsiedlerischen Dienst an der Schrift, habe Lyrik einen »monologische[n] Charakter« – so Gottfried Benn in seiner 1951 gehaltenen, einflussreichen Rede über *Probleme der Lyrik* (GWE: *Essays und Reden*, 511). Die bereits diskutierten Probleme der Hermetik und Unauflöslichkeit der modernen Lyrik scheinen aus einer solchen Haltung zu resultieren, die sich auf Nietzsches Bevorzugung einer »monologischen Kunst« gegenüber einer »Kunst vor Zeugen« zurückführen lässt (KSA 3, 616; vgl. Langen 1966, 11–15). Paul Celan stellt dagegen in seiner Büchner-Preis-Rede *Der Meridian* (1960), die als Gegenentwurf zu Benns Poetik angesehen werden kann, das Gedicht zwar auch als »einsam« dar, aber er bestreitet, dass diese Einsamkeit das Ergebnis eines willentlichen Aktes sei: »Das Gedicht will zu einem Andern, es braucht dieses Andere, es braucht ein Gegenüber. Es sucht es auf, es spricht sich ihm zu.« Das Gedicht werde also »Gespräch – oft ist es verzweifeltes Gespräch« (GW 3, 198). Celans Position in dieser grundsätzlichen Debatte hat die besseren Argumente auf ihrer Seite, denn es wirkt nicht sehr überzeugend, wenn eine vorgeblich nur für sich selbst produzierte Lyrik wie diejenige Benns dennoch vorgelesen und publiziert wird und wenn ihr Autor sie in Reden programmatisch begründet. Der angebliche Solipsismus der modernen Lyrik erweist sich schnell als eine heroisierende Selbststilisierung, welche die Aufmerksamkeit des Publikums steigern soll.

•Ich und •Du: Auch aus sprachtheoretischer Sicht ist darauf hinzuweisen, dass mit jedem Ich-Sagen immer schon ein Du implizit mitgedacht ist, denn ohne mindestens die Annahme eines zuhörenden Gegenübers wäre es ebenso sinnlos wie unmöglich, sich selbst als Ich zu bezeichnen (so schon Wilhelm von Humboldt [*Über die Sprache*, 124f.] in seiner Akademievorlesung *Über den Dualis* von 1827). Umgekehrt verweist jedes Du (oder Ihr) auf ein sprechendes Ich (oder Wir), auch wo dieses nicht ausdrücklich zur Sprache kommt. Die Verwendung der ersten oder der zweiten Person oder beider konstituiert also in jedem Fall die Grundsituation des – mündlichen oder schriftlichen – Dialogs, auch wenn tatsächlich nur einer der Beteiligten redet oder schreibt.

Diese elementaren Einsichten darf die Analyse von Kommunikationsstrukturen in der Lyrik nicht außer Acht lassen. In einer solchen Analyse hat die Untersuchung des jeweiligen Gebrauchs der Personalpronomina der zweiten Person eine zentrale Funktion. Jeder der im Gedicht redenden Instanzen, von denen im vorigen Kapitel die Rede war, entspricht eine rezipierende Instanz. Erst vor dem Hintergrund präziser Unterscheidungen ist es möglich zu erkennen, inwieweit im Einzelfall das angesprochene Du auch einmal mehrere Instanzen überschreitet und gleichsam aus dem Text heraus die Leserinnen und Leser direkt anspricht.

Adressateninstanzen im Gedicht: Dadurch, dass Produktion und Rezeption von Gedichten (wie von jeder vorwiegend schriftlich fixierten, verbreiteten und überlieferten Literatur) in aller Regel zeitlich auseinan-

derfallen, ergibt sich auf der Adressatenseite sogar eine noch etwas kompliziertere Struktur als auf derjenigen der Sender: Der reale Autor, die reale Autorin schreibt das Gedicht im Hinblick auf potentielle Leserinnen und Leser, von denen er oder sie sich aufgrund seiner/ihrer eigenen Lesererfahrungen und seiner/ihrer bisherigen Erfahrungen mit realen LeserInnen ein Bild gemacht hat. Dieses Bild vom Leser/von der Leserin ist ebenso wie das Textsubjekt, der abstrakte Autor, dem Gedicht als »abstrakter« oder »intendierter Leser« eingeschrieben (vgl. Kahrmann u. a. 1996, 51–53; W. Schmid 2008, 64–72). Aber schon die zeitgenössischen realen Leserinnen und Leser reagieren auf den Text oftmals anders als vom Autor/von der Autorin erwartet, und im Verlauf der Wirkungsgeschichte eines Gedichts entfaltet sich eine Fülle empirischer Rezeptionen, die im Text selbst keineswegs angelegt sind, sondern ihn ihrerseits in immer neuem Licht erscheinen lassen.

Hinzu kommt die Ebene der Performanz, der nicht-szenischen Lesung oder Rezitation von Gedichten, entweder durch den Autor, die Autorin selbst oder durch Sprecher (meist professionelle Schauspielerinnen oder Rezitatoren). Diese können *live* stattfinden und eine gleichzeitige Anwesenheit von Vortragenden und Zuhörenden ermöglichen, oder sie werden gesendet und/oder aufgezeichnet, wodurch eine räumliche, manchmal auch eine zeitliche Distanz zwischen Sprechen und Hören erzeugt wird (vgl. dazu Borkowski/Winko 2011, 74 f.; Hillebrandt 2015, 223).

Zu unterscheiden sind also folgende Adressateninstanzen in Gedichten:

1. das im Gedicht angesprochene »Du«,
2. in Gedichten, die eine fiktive Erzählung enthalten, die Zuhörer des fiktiven Erzählers,
3. die dem Text immanenten intendierten Leserinnen und Leser als Gegenüber des Textsubjekts,
4. die realen zeitgenössischen Leserinnen und Leser, die schon für die Gedichtproduktion wichtig sind,
5. die realen Leserinnen und Leser im Verlauf der Wirkungsgeschichte,
6. die realen Zuhörerinnen und Zuhörer bei Lesungen ohne oder mit Musikbegleitung, aber auch – meist zeitversetzt – bei der Rezeption von technischen Aufzeichnungen solcher Lesungen oder Konzerte.

Damit ergibt sich folgendes Schema der Instanzen, die in einem Gedicht oder im Umgang mit ihm reden bzw. angesprochen werden können:

Ebene	Sprecherinstanz	Adressateninstanz
Stimmen im Text	artikuliertes Ich (bzw. Rollen-Ich oder Figuren-Ich)	Adressat des artikulierten Ichs, des Rollen- oder Figuren-Ichs (z. B. angeredetes Du)
	fiktiver Erzähler (nur in fiktionalen Gedichten)	fiktiver Zuhörer (nur in fiktionalen Gedichten)
Textstruktur	Textsubjekt (abstrakter, impliziter Autor)	intendierter Leser
Textproduktion	realer (empirischer) Autor (Textproduzent)	realer zeitgenössischer Leser
		realer späterer Leser
Performanz	Sprecher (z. B. Autor selbst, Rezitator, Sänger)	textexterner realer Hörer und Zuschauer (gleichzeitig und kopräsent bei Lesungen und Konzerten; räumlich und meist auch zeitlich entfernt bei Sendungen, Hörbüchern, Internetclips)

Der Adressat in Widmungsgedichten: Innerhalb des Textes ist von dem intendierten Leser/der intendierten Leserin der Adressat/die Adressatin des artikulierten Ichs abzuheben, der/die als artikuliertes Du zur Sprache kommen kann, aber nicht muss. Die Unterscheidung ist relevant z. B. bei Widmungsgedichten: Soweit im Text ein Du angeredet wird, ist das Personalpronomen zunächst auf den Widmungsadressaten zu beziehen. Dieser ist in den meisten Fällen auch als primärer Leser intendiert. Sobald aber ein solches Gedicht nicht nur dem Widmungsadressaten überreicht, sondern auch veröffentlicht wird, ist es an weitere intendierte Leser gerichtet, deren Bedeutung sogar die des primären Adressaten in den Hintergrund treten lassen kann: Bürgers fürstenfeindliches Gedicht *Der Bauer* (1776; *Der Große Conrady*, 267) etwa ist sarkastischerweise *An seinen Durchlauchtigen Tyrannen* gerichtet; dieser wird auch als Du angeredet. Primär aber dient das Gedicht ganz offensichtlich dazu, die unterdrückten Bauern zur Revolte anzustacheln. Dass der als Du angeredete und/oder in einer Widmung genannte Adressat schon aus logischen Gründen nicht mit dem intendierten Leser übereinstimmen kann, wird bei Gedichten klar, die an überirdische Mächte, abstrakte Begriffe oder an Verstorbene gerichtet sind (z. B. Liliencron: *Einer Toten*).

In fiktionalen Gedichten entspricht dem fiktiven Erzähler ein fiktiver Zuhörer – zwei Instanzen, die insbesondere bei einem gebrochenen, z. B. archaisierenden oder ironisierenden Erzählen vom Textsubjekt und vom intendierten Leser unterschieden werden müssen. Jedes Ich auf der Ebene der Rede fiktiver Figuren schließlich richtet sich an ein Du, das ebenfalls auf der fiktiven Figurenebene anzusiedeln ist.

Wer wird im Gedicht angeredet? Wer aber kann im Einzelnen gemeint sein, wenn in einem Gedicht (auf der Ebene der manifesten Artikulation der Personalpronomina) ein Du angeredet wird? Es kann »ein außenstehendes, räumlich entferntes, wirkliches oder fingiertes Du« (Langen 1966, 27) angesprochen sein. Wenn der Name des oder der Angeredeten im Text oder in der Widmung (dort vollständig oder auch abgekürzt) genannt

wird, ist zu prüfen, ob es sich um einen fiktiven oder nicht eindeutig zu verortenden oder aber um einen historisch verifizierbaren Namen handelt, der damit über den Gedichttext hinausweist und eine Verbindung zur empirischen Realität herstellt (vgl. dagegen zum Namen in der Erzählung Lamping 1983, 26). Unterschieden werden können die Namen von Persönlichkeiten, die auch unabhängig von etwaigen Verbindungen zum Verfasser des Gedichts bekannt sind (z. B. andere Künstler, Politiker oder Fürsten), und die Namen von Personen aus dem persönlichen Umfeld des Autors oder der Autorin (Verwandte, Freunde, Geliebte oder Kollegen).

Die ›Ihr‹-Anrede im Gedicht: Der Gebrauch der zweiten Person Plural macht die Intimität eines Dialogs zwischen Ich und Du im Gedicht schon formal unmöglich: Hier steht ein Einzelner oder eine Gruppe (wir) als Sprecher einer angeredeten Gruppe (ihr) gegenüber (man vergleiche die Konfrontation der beiden Gruppen in Klopstocks oben zitiertem Gedicht *Das Versprechen*). Die Ihr-Anrede schafft also Öffentlichkeit; sie bietet sich für politische oder sonstige rhetorische und auch für religiöse Lyrik an und begegnet uns dort häufig in der Form des Imperativ Plural (vgl. z. B. Georg Weissels Kirchenlied *Macht hoch die Tür, die Tor macht weit* ... und Georg Herweghs *Aufruf* von 1841: »Reißt die Kreuze aus der Erden! / Alle sollen Schwerter werden«; *Der Große Conrady*, 472, V. 1 f.).

Eine besondere Verwendungsweise der zweiten Person Plural findet sich in Johann Christian Günthers Gedicht *Als er Lenchens Augen küßte*: Nicht die Geliebte selbst, sondern ihre einzelnen Körperteile werden in der zweiten Person (daher im Plural) angeredet: »Jch schmeck' auf euch, ihr warmen Lieder, / Die Frucht, so dort in Eden stund« (Günther: *Werke*, 850, V. 7 f.; gemeint sind – in zeitgenössischer Orthographie – die Lider). Der Text kann schon aufgrund der Vermeidung der in Liebesgedichten naheliegenden Du-Anrede als Dokument eines verdinglichten Verhältnisses zur Geliebten angesehen werden.

Die ›Sie‹-Anrede im Gedicht: Die Höflichkeitsanrede ›Sie‹, die sich im 18. Jahrhundert durchsetzte und sowohl Einzelnen wie Gruppen gegenüber gebraucht wird, findet sich in Gedichten auffallend selten. In der Lyrik wird die direktere, auf Höflichkeiten keine Rücksicht nehmende Anrede ›du‹ selbst gegenüber entfernteren oder ganz unbekanntem Personen bevorzugt (ähnlich wie in nichtliterarischen Genres wie psychologischen Ratgebern, Predigten oder Trauerreden). Wenn doch einmal ein ›Sie‹ gebraucht wird wie in Benns *Reisen*, wirkt das ungewöhnlich distanzierend. Das Gedicht spricht im Duktus eines Reiseführers, der aber ironischerweise die Angesprochenen nicht zu den Sehenswürdigkeiten dieser Welt hinlenken, sondern sie ihnen verleiden will (»Meinen Sie Zürich zum Beispiel / sei eine tiefere Stadt«; *GWE: Gedichte*, 384; V. 1 f.), um zum Schluss in einer nochmaligen Wendung auf eine angesichts der Anredeform überraschend intime Maxime hinzulenken: »Spät erst erfahren Sie sich: / bleiben und stille bewahren / das sich umgrenzende Ich« (ebd., V. 14–16).

Dialogische Gedichte: Eine Modifikation der Anredegedichte stellt das dialogische Gedicht dar, in dem Einzelstimmen oder auch Gruppen von Stimmen, also Chöre, aufeinander folgen und oft kontrastierend gegeneinandergesetzt sind (vgl. Langen 1966, 28). Die Dialoggedichte finden sich häufig in der Rollenlyrik: Zwei fiktive Sprecher werden durch den Titel des

Gedichts und/oder durch formal an Dramendialoge erinnernde Personenangaben voneinander abgehoben (wodurch die Einheitlichkeit der Konzeption, für die das Textsubjekt als Urheber der Rollen und ihrer Redean-teile steht, nicht in Frage gestellt wird). Der Dialog kann innerhalb eines einzelnen Gedichts stattfinden (so in den meisten Texten von Richard Dehmels *Roman in Romanzen* genannter Gedichtsammlung *Zwei Menschen*), oder »der Anteil der Partner verteilt sich auf zwei oder mehrere Ge-dichte« (Langen 1966, 28), oft im Rahmen eines Gedichtzyklus oder einer ganzen Gedichtsammlung. Gedichtpaare, in denen das im ersten Gedicht an-geredete Du im zweiten Gedicht in der Ichform antwortet, finden sich schon bei Günther (*Abschied von seiner ungetreuen Liebsten* und deren fingierte Antwort: *Aria. Daß man im Lieben nicht auf Reichthum, sondern auf die Vergnügung sehen müsse*; Günther: *Werke*, 852–854 und 855–857).

•Maskenlyrik

Rollenlyrik in Goethes *Divan*: Einer der berühmtesten als Wechselrede konzipierten Gedichtzyklen ist das *Buch Suleika* aus Goethes *Divan*, in dem die Gedichte entweder der männlichen Person Hatem oder der weiblichen Person Suleika in den Mund gelegt sind. Wilhelm Scherer hat in die-sem Zusammenhang statt von Rollen- von Maskenlyrik gesprochen: der Dichter spreche zwar nicht im eigenen Namen, wolle aber hinter der Maske erkannt sein (vgl. Scherer 1977, 161). An dieser Einschätzung ist noch heute gültig, dass im Gegensatz zu Rollengedichten die orientalische Verkleidung der beiden Redenden nur sehr locker die Züge westeuropäischer liebender Subjekte umhüllt. Dass es sich dabei jedoch um die per-sönlichen Züge Goethes und Marianne von Willemers handele, wie Sche-erer behauptet, ist aus heutiger Sicht nicht mehr vertretbar (unabhängig davon, dass Goethes Geliebte die Autorin einiger der von Goethe allein un-ter seinem Namen publizierten Suleika-Gedichte ist).

Dialoggedichte bei Karoline von Günderrode: Dialoggedichte in allen Formen finden sich zahlreich in der romantischen Lyrik, beispielsweise im Werk Karoline von Günderrodes: Während in einem Gedicht wie *Der Knabe und das Vergismeinnicht* (HKA 1, 387) die Blume nur einmal – in den abschließenden drei Zeilen – auf die Fragen des Knaben antwortet (und dabei paradoxerweise auf ihre Unfähigkeit zu sprechen verweist), nähern sich komplexere Textgruppen wie *Des Wandrers Niederfahrt* (ebd., 69–74) oder *Der Franke in Egypten* (ebd., 81–84) mit ihrem streckenweise raschen Wechsel von Rede und Gegenrede und ihrem Handlung und Ge-dankenführung gleichermaßen vorantreibenden Textverlauf dramatischen Szenen an, wie sie die Autorin ebenfalls in die Sammlungen ihrer poeti-schen Werke aufgenommen hat.

Anrede nichtmenschlicher Instanzen: Günderrodes Gedicht *Der Knabe und das Vergismeinnicht* kann auch als Beispiel für Gedichte dienen, in denen nichtmenschliche Wesen oder Gegenstände (hier eine Pflanze, al-lerdings eine mit einem sprechenden Namen) angedredet werden oder auch selbst sprechen. Stilistisch fallen diese Redeweisen unter den Begriff der Personifikation. Sie können dazu dienen, eine kommunikative Einheit des Menschen mit einzelnen oder allen Naturerscheinungen zu evozieren (etwa in der Tradition des Spinozismus oder anderer pantheistischer Welt-bilder). Andererseits können sie aber auch Ausdruck der Vereinsamung des redenden Ichs sein, das keinen anderen Gesprächspartner findet als

Pflanzen, Tiere oder Himmelsgestirne. So sind von dem späteren Homer-Übersetzer Johann Heinrich Voß (wie von den anderen Mitgliedern seines Göttinger Freundeskreises) zahlreiche Freundschaftsoden an einzelne Per-sonen überliefert: Angesichts der Sorge über einen abwesenden Freund wendet sich das Ich eines Gedichts ebenso sehnsuchts- wie vorwurfsvoll *An den Mond* (*Der Göttinger Hain*, 260). Von Voß stammt aber auch – als Persiflage auf eine Horaz-Ode – das Gedicht *An einen Pfeifenkopf* (ebd., 250 f.). Ebenso konventionalisiert wie die Anrufung von Gestirnen ist die Anrede überirdischer Mächte und Gottheiten (z. B. in Klopstocks Hymne *Dem Allgegenwärtigen* sowie in einer großen Zahl von Kirchenliedern).

Wer ist das ›Du‹ bei Trakl und Dehmel? In vielen Gedichten ist der Status des Du nicht so eindeutig wie in den meisten der bisher genannten Fälle, in denen das Du mit Hilfe eines Namens oder einer Objektbezeichnung klare Konturen erhält. Wo diese Verständnishilfen fehlen, ist besonders dringlich danach zu fragen, welches Verhältnis zwischen dem – artikulierten oder nicht artikulierten – Ich und dem Du besteht. Schon Oskar Walzel (1926, 260) hat darauf hingewiesen, dass in vielen Gedichten Trakls das Du das Ich ersetzt, dass also ein nicht artikuliertes Ich sich selbst gleichsam als zweite Person anredet und sich damit von sich distanziert, ohne dass die Spannung oder gar Spaltung zwischen Ich und Du explizit zum Tragen käme. Das lässt sich an folgenden Versen aus *Kindheit*, dem Ein-gangsgedicht der Sammlung *Sebastian im Traum* veranschaulichen:

Frömmer kennst du den Sinn der dunklen Jahre,
Kühle und Herbst in einsamen Zimmern;
Und in heiliger Bläue läuten leuchtende Schritte fort.

Georg Trakl:
WEB, 53, V. 12–14

In anderen Gedichten wird zwar das Du neben dem Ich verwendet, der Anredegestus ist jedoch ebenfalls nur schwach ausgeprägt – so in *Manche Nacht*, einem der wenigen noch heute überzeugenden Gedichte aus Ri-chard Dehmels umfangreichem lyrischen Werk:

Wenn die Felder sich verdunkeln,
fühl ich, wird mein Auge heller;
schon versucht ein Stern zu funkeln,
und die Grillen wispern schneller.

Jeder Laut wird bilderreicher,
das Gewohnte sonderbarer,
hinterm Wald der Himmel bleicher,
jeder Wipfel hebt sich klarer.

Und du merkst es nicht im Schreiten,
wie das Licht ver Hundertfältigt
sich entringt den Dunkelheiten.
Plötzlich stehst du überwältigt.

Richard Dehmel:
Gedichte, 75

Wie schon der Titel andeutet, wird hier kein einmaliges, individuelles Er-lebnis vor Augen geführt, sondern das sich Tag für Tag wiederholende, in ländlicher Umgebung stets besonders eindrucksvolle Erlebnis des Ein-

bruchs der Nacht. Dementsprechend ist schon das Ich in Vers 2 weniger ein individuelles Ich als vielmehr ein Platzhalter für ein Wahrnehmungssubjekt, dessen Stelle jeder Leser und jede Leserin für sich ausfüllen kann. Der Wechsel von der ersten zur zweiten Person in der letzten Strophe veranschaulicht einerseits den Prozess der Ablösung vom Ich, von dem auch auf der inhaltlichen Ebene die Rede ist; andererseits werden dadurch offenbar die Lesenden unmittelbar in den Text einbezogen, wie schon Fritz Lockemann erkannt hat:

Das Du hat [...] eine objektivierende Funktion, es schließt jeden ein, der sich dem Gedicht öffnet. [...] Hier scheint das Du geradezu Ersatz für das undichterische, weil farblose ›man‹ zu sein. (F. Lockemann 1960 b, 96)

Anrede an Herz und Seele: Von solchen scheidialogischen Verwendungen des Du können die Fälle unterschieden werden, in denen sich ein in einer einzigen Person zu verortendes Ich tatsächlich in zwei Instanzen aufspaltet, von denen eine die andere anredet oder die sogar beide miteinander in einen Dialog treten. Besonders verbreitet ist die Anrede des Ichs an einzelne seiner Teile, vor allem an das Herz (so in Kirchenliedern wie *Wach auf, mein Herz, und singe ...*) oder an die Seele (etwa in Hoffmannswaldaus *Meine Seele laß die Flügel ...*). In diesen Fällen stellt sich die Frage, welchen Status das redende Ich hat, da die gemeinhin als Kern des Ichs angesehene psychische Instanz zum Du veräußert erscheint: Die Anrede der eigenen Psyche, die der Mobilisierung aller psychischen Energien dienen und die Lesenden zu ebensolchen Anstrengungen anregen soll, trägt die Tendenz zur Ich-Spaltung in sich; der Begriff ›Selbstanrede‹ ist daher zu ungenau zur Kennzeichnung dieser Ausdrucksform (vgl. R. Böschstein 1990, 82 f.).

Anrede an Körperteile: Einfacher strukturiert sind die Fälle, in denen das Ich einen Teil nicht seiner Psyche, sondern seines Körpers anredet, denn der Körper wird in der traditionellen Ontologie ohnehin nicht nur als leiblicher Sitz der Seele, sondern zugleich als Teil der sinnlich wahrnehmbaren Außenwelt angesehen. Von Barockautoren sind sogar Gedichte an die eigenen Tränen überliefert (vgl. auch Fleming: *An seine Thränen / Als Er von Ihr verstossen war*), die »als ein von der Seele erzeugtes Körperprodukt« (R. Böschstein 1990, 84) eine Sonderstellung zwischen Körper und Seele einnehmen:

**Du treuer Augensafft! wann ich schier gar verschmachte /
in Ohnmacht sink dahin / so spritzstu ins Gesicht.
Du bist bey mir / wann ich bin bey mir selber nicht.
Sonst alle Labnuß ich / nur deine nicht / verachte.**

Anrede an Doppelgänger: Ein besonders eindrucksvolles Beispiel einer Lyrik der Ich-Spaltung ist Droste-Hülshoffs Gedicht *Das Spiegelbild*, in dem die Faszination und das Erschrecken über das Abbild des eigenen Körpers, der losgelöst von der Innenwahrnehmung wie der eines anderen erscheint, zum Ausdruck kommen:

**Es ist gewiß, du bist nicht Ich,
Ein fremdes Daseyn, dem ich mich
Wie Moses nahe, unbeschuhet,
Voll Kräfte die mir nicht bewusst,
Voll fremden Leides, fremder Lust;
Gnade mir Gott, wenn in der Brust
Mir schlummernd deine Seele ruhet!**

Das Ich hat nicht nur Angst davor, mit seinem Doppelgänger, seinem als ein autonomer Körper gedachten Spiegelbild, verwechselt zu werden; es fürchtet sogar, dass das vermutete Innere des gläsernen Bildes in das Ich eindringen und die Stelle seiner Seele einnehmen könnte, ja dass dieser Austausch der fremden, kalten Seele gegen die fühlende des Ichs schon geschehen ist. Die beiden romantischen Motive des Doppelgängers und des kalten Herzens (vgl. M. Frank 1978) sind also in dieser kunstvollen lyrischen Gestaltung einer Ich-Spaltung, die im Raum des Gedichts unverwundt bleibt, ineinander verwoben (vgl. R. Böschstein 1990, 93; allgemein zum Spiegelmotiv Hart Nibbrig 1985, 186–197).

Anrede an die Leserinnen und Leser: Das Du und das Ihr in Gedichten sprechen – so wurde oben schon angedeutet – in einigen Fällen aus den Gedichten heraus die intendierten Leserinnen und Leser direkt an. Die Pronomina können von realen Lesenden bei jeder Lektüre neu gefüllt werden. Diese Funktion haben sie in Eingangsgedichten zu Gedichtsammlungen, beispielsweise in der *Zueignung* zu Goethes Gedichten in der *Ausgabe letzter Hand*: »So kommt denn, Freunde, wann auf Euern Wegen / Des Lebens Bürde schwer und schwerer drückt« (SW I/1, 12, V. 105 f.). Eine solche Leseranrede kann aber auch an versteckterer Stelle platziert sein, so bei Hölderlin gegen Ende eines großen Entwurfskomplexes: »und mich leset o / Ihr Blüthen von Deutschland« (SWB 1, 423, V. 44 f.). Bedingung für diese direkte Beziehbarkeit auf die Rezipienten ist allerdings, dass die Anrede keinen eindeutig verifizierbaren textimmanenten Adressaten hat. In der Analyse ist also immer zunächst danach zu fragen, ob eine im Text konstituierte, zuweilen auch namentlich genannte Person angedredet wird. Erst in einem zweiten Schritt sollte erwogen werden, ob sich die Anrede zusätzlich oder (bei Fehlen eines textimmanenten Adressaten) ausschließlich auf die intendierten Leserinnen und Leser bezieht.

Zum ›Du‹ in der Lyrik vgl. Blüher 1982; Coenen-Mennemeier 2004. Grundsätzlich zu der Frage, zu wem das Gedicht spricht, zur »lyric address«: Waters 2003. Zur Figur der *Apostrophe*, der emphatischen Anrede: Culler 1981, 135–154; Pittrof 1999; Spoerhase 2013. Zur Anrede des Ichs an »seine Teile«: R. Böschstein 1990. Das in der ersten Auflage dieses Buches 1995 erstmals vorgeschlagene und nunmehr erweiterte Schema der Sprecher- und Adressateninstanzen im lyrischen Text findet sich ähnlich auch bei Schönert 1999; Hühn/Schönert 2002, 296; Hühn/Schönert 2007, 11. Kritisiert wird es – insbesondere im Hinblick auf die Kategorie des ›Textsubjekts‹ – von Borkowski/Winko (2011, 57) und Hillebrandt (2015, 219–222).

Catharina Regina
von Greiffenberg:
Auf die Thränen;
Barocklyrik 2, 195,
V. 1–4

Annette von
Droste-Hülshoff:
Das Spiegelbild;
HKA 1.1, 168 f.,
V. 29–35

Literatur

5.3.2.3 | Die dritte Person: Von wem oder was ist die Rede?

In einer Reihe von Gedichten wird nur die dritte Person verwendet, das heißt, es tritt weder eine sprechende noch eine angesprochene Instanz an die Textoberfläche, sondern es ist ausschließlich von Personen oder Dingen die Rede, die nicht in die Kommunikationssituation einbezogen sind. Dieser Sachverhalt ist angesichts der ansonsten in der Lyrik zu beobachtenden strukturellen Dominanz der Pronomina der ersten und zweiten Person relativ selten anzutreffen und daher auffällig; meist dient die Bevorzugung der dritten Person einer objektivierenden Darstellung. Nur solche Fälle, in denen ausschließlich die dritte Person gebraucht wird, werden im Folgenden kurz vorgestellt. Selbstverständlich tritt die dritte Person als Bezeichnung von nicht sprecher- oder adressatenbezogenen Sachverhalten auch in nahezu allen Gedichten auf, die durch Ich oder Wir, Du oder Ihr dominiert sind; dieses vom Alltagssprachlichen Gebrauch nicht signifikant abweichende Auftreten stellt aber keine Eigentümlichkeit lyrischer Texte dar und muss deshalb hier nicht genauer untersucht werden.

Barock-Überschriften in der dritten Person: Nur aus heutiger Sicht ist es ungewöhnlich, im zeitgenössischen Kontext dagegen konventionell, wenn sich in Gedichtüberschriften des 17. und frühen 18. Jahrhunderts der Autor selbst (der sich damit zugleich als Protagonisten des Gedichts einführt) mit dem Personalpronomen der dritten Person bezeichnet (z. B. Christian Weise: *Als er vor betäubten Liebes-Grillen nicht schlaffen konte*), um im Gedichttext dann in die erste Person (oder die Selbstanrede in der zweiten Person, z. B. Fleming: *An sich*) überzuwechseln. Diese Stelle des Paratextes ist lyriktheoretisch hoch aufschlussreich, weil hier empirischer Autor (der reale Träger des Autor-Namens), abstrakter Autor (die interne Sinngebungsinstanz des Textes, die zugleich den Titel verantwortet), Erzähler und Figur zusammentreffen (was nicht zu dem Fehlschluss verleiten sollte, man könne sie alle miteinander gleichsetzen, denn gleich danach, im Gedicht-Text, treten sie ja wieder auseinander).

Typen von Gedichten in der dritten Person: Gedichtarten, die häufig ausschließlich oder überwiegend in der dritten Person gehalten sind, sind beispielsweise die Ballade, das Lehrgedicht, das Gedankengedicht, das Dinggedicht (das auch als Pflanzen- oder Tiergedicht auftreten kann), das Bildgedicht und das poetische Stilleben sowie das Porträtdedicht.

Ballade: Als »Balladen« werden seit dem 18. Jahrhundert volkstümliche, oft liedartige Erzählgedichte bezeichnet, die ein auffallendes Ereignis in einem emotional bewegten Stil erzählen. Der Erzähler spricht meist in der dritten, zuweilen jedoch auch in der ersten Person (etwa als Rollen-Ich wie in Goethes Ballade *Der Schatzgräber*). Als Erzählgedichte übernehmen Balladen eine Funktion, die ansonsten überwiegend Genres wie der Erzählung oder »Novelle« zukommt; ihr teilweise großer Dialoganteil lässt Anklänge an dramatische Literatur erkennen. Daher wird die Ballade häufig (von Goethe bis zu Käthe Hamburger) als gattungsübergreifendes Phänomen angesehen. Im Rahmen der in diesem Buch vertretenen Lyrikdefinition aber sind Balladen eindeutig Gedichte.

Die 2012 erschienene Anthologie *Deutsche Balladen* wird vom Herausgeber Wulf Segebrecht im Untertitel »Gedichte, die dramatische Geschich-

ten erzählen« genannt. Damit hebt Segebrecht noch einmal die Stellung der Ballade zwischen den Gattungen hervor. Die Aktualität der Ballade macht er dadurch deutlich, dass seine umfangreiche Sammlung antichronologisch angelegt ist: Sie beginnt mit einem Songtext der Band »Tocotronic« aus dem Jahr 2010 und endet mit Balladen von Hans Sachs und mehreren anonymen Verfassern aus dem 16. Jahrhundert. Die Gegenwartsballaden springen die Lesenden also zuerst aus dem Buch an. Häufig sind sie ironisch gebrochen, so wie auch die meisten Hymnen von heute, teils aber auch sehr ernst.

Helmut Kraussers abgebrochene Abenteuer

Zu den wichtigsten Balladendichtern der Gegenwart zählt Helmut Krausser. Hier ein nicht bei Segebrecht aufgenommener Text aus dem Jahr 2003:

das schiff zerschellt am
magnetberg, seltsam.

grad noch unter vollen
segeln, jetzt verschollen.

nah das ziel vor augen sehn
und immer wieder untergehn.

der schönste reim auf schade
bleibt scheherazade.

Das Gedicht weckt die Erwartung, hier werde eine weitere »Ballade aus der Geschichte des Fortschritts« erzählt (so hat Hans Magnus Enzensberger im Untertitel seine Sammlung *Mausoleum* von 1975 genannt). Der äußerst knappe Raum (vier Abschnitte aus je zwei Versen, die zwischen fünf und acht Silben lang sind) ermöglicht das jedoch nicht. Zwar werden Motive aufgerufen, die für eine Ballade geeignet wären (eine abenteuerliche Szenerie, ein Schiffbruch, eine Vor- und Nachgeschichte, eine Reflexion auf das schreckliche Ereignis, dessen unendliche Wiederholung), doch geschieht das in seltsamen, teils unreinen (»am« – »seltsam«) Reimen, die stets die Stelle des Enjambements mit dem Ende der Sätze und Abschnitte verbinden. Der vierte Abschnitt steigt schließlich völlig aus dem Balladen-Ambiente heraus und konzentriert sich selbstreflexiv allein auf den witzigen und völlig sinnlosen Reim. Der Versuch, die Welt von *Tausendundeiner Nacht*, die durch das letzte Wort evoziert wird, in irgendeine Verbindung mit dem vorangehenden Handlungsgerüst einer Ballade in Verbindung zu bringen, muss scheitern (nichts deutet darauf hin, dass etwa orientalische Piraten mit dem Schiffsuntergang in Verbündung stünden). Das Gedicht ist daher eine Meta-Ballade, mit der die Gattung ad absurdum geführt wird – während Krausser in anderen Balladen wie dem bei Segebrecht abgedruckten Text *das böse* der schauerlichen Ausrichtung der Form treu bleibt.

Interpretations-
beispiel

Helmut Krausser:
Strom, 37

Lehrgedicht: Auch Gedichte, die gedanklichen und lehrhaften Inhalten gewidmet sind oder Landschaften, Einzeldinge, Tiere oder Pflanzen zum Gegenstand haben, können nicht nur in der dritten, sondern auch in der ersten oder zweiten Person abgefasst sein (vgl. etwa Brockes' Dialoggedicht *Klage der Bäume über die Luft*, in dem die Luft ebenfalls in der Ich-Form auf die Bäume antwortet). Der objektivierende Gestus, den die Verwendung der dritten Person im Gegensatz zu den beiden anderen Möglichkeiten mit sich bringt, sollte jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass in jedem Fall die Darstellung, Beschreibung oder Reflexion durch die Perspektive eines Textsubjekts bestimmt ist.

Gedankengedicht: Davon unabhängig erzeugt die ausschließliche Verwendung der dritten Person oft eine gewisse Monotonie. Schillers große gedankliche Gedichte wie *Die Künstler*, *Das Ideal und das Leben* oder *Die Götter Griechenlandes* zeichnen sich demgegenüber gerade durch eine virtuose, Dynamik erzeugende Verwendung aller drei Personalformen sowie durch die Einbindung erzählerischer und beschreibender Partien aus (vgl. z. B. den Anfang des in Elegieform geschriebenen Gedichts *Der Spaziergang*: »Sei mir begrüßt, mein Berg mit dem rötlich strahlenden Gipfel! / Sei mir, Sonne, begrüßt, die ihn so lieblich bescheint!«). Die ausschließliche Verwendung der dritten Person, wie sie Schiller in kleineren Gedankengedichten wie *Die Antiken zu Paris* oder *Die deutsche Muse* versucht, ist demgegenüber weniger überzeugend, zumindest rhetorisch weniger wirkungsvoll.

Dinggedicht: Die aus heutiger Sicht wichtigste Art der Lyrik in der dritten Person ist das sogenannte Dinggedicht. Der Begriff wurde von Kurt Oppert in einem noch immer lesenswerten Aufsatz (1926) geprägt: Im Gegensatz zur subjektiven »Stimmungslyrik« sei das Dinggedicht »auf unpersönliche, episch-objektive Beschreibung eines Seienden angelegt« (ebd., 747 f.). Als Vorläufer werden Mörikes Gedicht *Auf eine Lampe* und Conrad Ferdinand Meyers Gedicht *Der römische Brunnen* angesehen.

Als Hauptvertreter gilt aber bis heute Rilke, besonders mit zahlreichen Texten aus der zweiteiligen Sammlung *Neue Gedichte* (1907/08). Die Konzentration des Gedichts auf die Beschreibung eines einzigen Gegenstandes der materiellen Welt wirkt ungewöhnlich. Häufig ergibt sich daher der Effekt, dass der dargestellte Gegenstand mit einer begrifflich schwer fassbaren symbolischen Bedeutung aufgeladen zu sein scheint. Die Beschreibung kann als Ausdruck einer meditativen Betrachtung angesehen werden. Dieser Eindruck verstärkt sich besonders bei religiösen Gegenständen (z. B. *Der Engel* oder *Buddha*). Die Darstellungsweise in Rilkes Dinggedichten ist also von einer »objektiven« Beschreibung denkbar weit entfernt; sie ist in der Auswahl und Gewichtung der beschriebenen Details sowie in der Ausdrucksweise unverkennbar geprägt durch die Perspektive des Textsubjekts (vgl. Destro 1988). Selbst leblose, wenngleich meist von Menschen geschaffene Gegenstände (wie Gemälde, Statuen, Gärten oder Bauwerke) werden in Rilkes Dinggedichten nicht nur dynamisiert, sondern gleichsam zum Leben erweckt. Besonders geeignete Gegenstände von Dinggedichten sind daher (wie schon bei C. F. Meyer) Brunnen und Fontänen, also menschliche Artefakte, in denen die Elemente der Natur (das Wasser im Zusammenspiel mit der Luft und mit festen Materialien wie

Marmor) dynamisiert und zugleich wieder gesammelt werden (Rilke: *Von den Fontänen und Römische Fontäne*. Borghese).

Pflanzen- und Tiergedicht: Pflanzen- und Tiergedichte sind besondere Ausprägungen des Dinggedichts, die sich dadurch auszeichnen, dass ihre Gegenstände organische Gebilde oder sogar lebende Kreaturen sind. In Rilkes komplementär aufeinander bezogenen, überwiegend in der dritten Person Plural gehaltenen Sonetten *Blaue Hortensie* und *Rosa Hortensie* scheinen die dem Verwelken preisgegebenen Schnittblumen in ihrer Vase durch die Kraft der poetischen Beschreibung neues Leben zu erhalten (ähnlich wie – wenige Jahre zuvor – mit den Mitteln der Ölmalerei Vincent van Goghs Sonnenblumen). In einem Tiergedicht wie *Der Panther* (siehe zu dessen Form Kapitel 3.2.2.4, S. 105), das ebenfalls durchgehend in der dritten Person gehalten ist, versetzt sich das Textsubjekt fast bruchlos in das gefangene Raubtier hinein. Durch diese Engführung tierischer und menschlicher Wahrnehmung und Empfindung wird es möglich, das Gedicht als symbolische Darstellung auch menschlicher Gefangenschaft, ja der Ausweglosigkeit des Lebens überhaupt zu lesen.

Bildgedicht und poetisches Stilleben: Gedichte können Gemälde beschreiben (als poetische Form der Ekphrasis; siehe Kapitel 2.3.6, S. 55) und sich dabei auf die Wiedergabe der gemalten Inhalte konzentrieren oder auch die künstlerischen Darstellungsweisen, die Produktions- und die Rezeptionsakte einbeziehen. Manchmal, aber nicht immer werden die Bilder, auf die Bezug genommen wird, deutlich genannt oder sind zumindest erkennbar (Benn: *Henri Matisse: »Asphodèles«*). Eine besondere Form des Bild- oder Gemäldegedichts ist das poetische Stilleben, die lyrische Adaption eines gemalten Stillebens (französisch *nature morte*). Das poetische Stilleben kann sich aber auch von bildkünstlerischen Vorlagen ablösen und als unmittelbare Darstellung einer Ansammlung von Gegenständen auftreten, von denen die meisten aus ihren natürlichen Zusammenhängen herausgelöst und zum Zweck des menschlichen Genusses arrangiert wurden (Früchte, Wein, Käse, Wildtiere, Meerestiere). Die geschilderten Gegenstände stehen zwischen Leben und Tod; die Menschen selbst bleiben außerhalb der Darstellung. Beispiele finden sich in Rilkes Spätwerk (*Sonette an Orpheus*, 1. Teil, XIII), bei Helmut Krausser (*pensione privata sirmione*, 2003) und Durs Grünbein (*Teekanne mit Khaki- Früchten*, 2012).

Gedichte über leidende Menschen: Auch die Texte aus Rilkes Sammlung *Neue Gedichte*, welche Menschen zum Gegenstand haben, sind überwiegend in der dritten Person verfasst, ohne dass dadurch die radikal subjektive Darstellungsweise beeinflusst würde. Man könnte darin eine Entsprechung zu der in der erzählenden Dichtung des 20. Jahrhunderts verbreiteten erlebten Rede sehen. In einigen dieser Gedichte (z. B. *Aus dem Leben eines Heiligen*) scheint die dritte Person geradezu verwendet zu sein, um zur subjektiven Perspektive des Leidenden Distanz herzustellen.

Eine solche Verwendung der dritten Person, durch welche sich die Texte von der seit der Romantik verbreiteten Gefühlslyrik in der ersten Person auffallend unterscheiden, findet sich bereits in vielen Gedichten August von Platens, beispielsweise in *Tristan*:

Wer die Schönheit angeschaut mit Augen,
Ist dem Tode schon anheimgegeben,
Wird für keinen Dienst auf Erden taugen,
Und doch wird er vor dem Tode beben,
Wer die Schönheit angeschaut mit Augen!

Hier wird aus der Innenperspektive eine Erfahrung dargestellt, die offenbar nur wenige machen – trotz der Verwendung der dritten Person und trotz des einleitenden Relativsatzes, der eine allgemeine Übertragbarkeit des hier Ausgesagten suggerieren könnte.

Porträtgedicht: Das Porträtgedicht hat einen einzelnen Menschen zum Gegenstand, in den meisten Fällen eine historische Persönlichkeit (also keine literarischen Figuren wie etwa Hamlet). Dabei kann es sich um allgemein bekannte oder um weitgehend nur dem engeren Umfeld des Autors vertraute Individuen handeln. So ist Gottfried Benns *Jena* (1926) ein Porträt der Mutter des Autors, während seine Texte *Clemenceau* und *Chopin* (beide 1946) Personen der Weltpolitik und der Musikgeschichte porträtieren. Alle drei Gedichte arbeiten dabei mit Montagen von Zitaten aus Texten der Porträtierten.

Festzuhalten bleibt für Gedichte, die ausschließlich oder überwiegend in der dritten Person verfasst sind, dass – trotz der darin erkennbaren Tendenz zur objektivierenden Darstellung – in keinem von ihnen die Subjektivität der Perspektive vollkommen eliminiert ist. Es sind daher in jedem Einzelfall Grade der Subjektivität bzw. Objektivität gegeneinander abzustufen.

Zur Vertiefung

Probleme mit der narratologischen Analyse von Lyrik

Erzählende, beschreibende und reflektierende Gedichte: Gedichte beziehen sich also in den meisten Fällen auf außersprachliche Realitäten; nur einige rein sprachexperimentelle Gedichte, die aber oftmals ohnehin die Grenze zwischen Lyrik und bildender Kunst überschritten haben, fallen dabei heraus (das gilt jedoch nicht für konkrete Poesie generell, wie schon daran zu sehen ist, dass mehrere von Ernst Jandls Gedichten von dem Künstler Norman Junge in Bilderbüchern adaptiert, also problemlos in visuelle Bilder transformiert werden konnten). Dabei kann man erzählende, beschreibende und reflektierende Gedichte voneinander unterscheiden (zur weltliterarischen Tradition des Beschreibungsliedes vgl. Malsch 2011). Etliche Gedichte vereinigen aber auch die drei Tendenzen in sich, oder sie enthalten Passagen, die stärker erzählend, andere, die eher beschreibend, und wieder andere, die besonders reflexiv sind. Hölderlin hat seine Gedichte so zu bauen versucht, dass sie einem ›Wechsel der Töne‹ (er nannte sie heroisch, naiv und sentimentalisch) folgen, der etwa diesen drei Verhältnisweisen zur Realität entspricht.

Lyrik und Narratologie: In der neueren Forschung hat man das narrative Moment der Lyrik gegenüber den beiden anderen Sprechweisen (dem Beschreiben und dem Reflektieren) besonders herausgehoben. Man hat so das Modell einer »narratologischen Analyse von Lyrik« (Hühn/Schönert 2002) entwickelt. Dabei ging man zu Unrecht davon aus, dass die im

Abschnitt 5.3.2.2 herausgearbeiteten Sprecher- und Adressateninstanzen von Lyrik (die ja von der Erzähltheorie angeregt, aber eben nicht eins zu eins übernommen sind) stets auch Erzählinstanzen seien. Das ist aber eine unzulässige Verallgemeinerung. In ihrem Buch *Lyrik und Narratologie* (2007) haben Schönert, Hühn und Malte Stein (nach einem anglistischen Vorgängerband von 2005) zwanzig Modellanalysen zu deutschsprachigen Gedichten vorgelegt, durch welche die Leistungsfähigkeit ihres Verfahrens demonstriert werden soll. Der Grundgedanke ist, dass Gedichte wie Erzähltexte analytisch in Sequenzen zergliedert werden können, wobei als »zentrale[s] Moment der narrativen Organisation« der »Begriff des Ereignisses als des entscheidenden Wendepunktes innerhalb einer Sequenz eingeführt« wird (Hühn/Schönert 2007, 8). Das ›Ereignis‹ ist eine »Zustandsveränderung«, die zugleich »eine Abweichung von der erwarteten Fortsetzung des im Text aktivierten Sequenzmusters« ist (ebd., 8f.). So allgemein gefasst, trifft die Annahme, ein Gedicht lasse sich als eine Abfolge von Ereignissen verstehen, also durch seine »Ereignishaftigkeit« definieren (Hühn/Schönert 2007b, 321), nicht nur auf Balladen und andere Erzählgedichte oder auf narrative Passagen in Gedichten zu, sondern mehr oder weniger auf alle Gedichte.

Unter dieser Perspektive erscheinen auch Gedichtpassagen wie die eben zitierten Platen-Verse (›Wer die Schönheit angeschaut mit Augen, / Ist dem Tode schon anheimgegeben‹) als Erzählsequenzen, wird doch hier ein (innerer) Zustand auf überraschende Weise verändert. Damit wird aber die kategoriale Differenz zu unzweifelhaft erzählenden Passagen in Gedichten verunklart, etwa zu der folgenden aus einem an Wilhelm von Hornstein gerichteten Gedicht, ebenfalls von Platen: »Ich sah dich wieder – wir durchgingen / Zusammen Feld und Waldgebüsch, / Und stets mit mehr und festern Schlingen / Umwandst du mich gebieterisch.« (Platen: *Werke I*, 99, V. 17–20). Hier wird wirklich ein »Geschehensereignis« (Hühn/Schönert 2007b, 321) erzählt und man muss nicht auf schwer nachvollziehbare Kategorien wie ›Darbietungs-‹, ›Vermittlungs-‹ oder gar (intendierte) ›Rezeptionsergebnisse‹ (ebd., 321 f.) ausweichen.

Zur inhaltlichen Typologie von Gedichten allgemein vgl. Asmuth 1984 a, 77–125. Zur Ballade vgl. Hinck 1968; Laufhütte 1979, 1983 und 2000; Woesler 1991 und 2009; Wagenknecht 1997 b; Kühnel/Kahl 2007; W. G. Müller 2008; Ahrend 2013. Zur Lehrdichtung vgl. Albertsen 1967 und 1996; Kühlmann 2000; Siegrist 2000. Zur Gedankendichtung vgl. Asmuth 1984 b; Weimar 1997; Brandmeyer 2009 a. Zum Dinggedicht vgl. W. G. Müller 1974, 1995 und 1997. Zum Bildgedicht vgl. die Anthologie *Gedichte auf Bilder* sowie Kranz 1981–87 und 1992; Pestalozzi 1995; Eykman 2003; Valk 2009. Zum poetischen Stillleben vgl. Burdorf 2007 b und 2008 a. Zum Porträtgedicht vgl. die Anthologie *Lyrische Porträts*; ferner Heinz Schlaffer 1966; Burdorf 2007 a; Zemanek 2010 und 2013. Zu narratologischen Aspekten von Lyrik vgl. weiterhin Bernhart 1993; Schönert 2004; Hühn 2011 a und 2011 b. – Link (1990, 334) definiert die Lyrik dagegen als »Klasse der literarischen, nicht-narrativen Texte«.

Literatur