

CHRISTOFF NEUMEISTER

Lyrik textnah interpretieren

Vorgeführt an Gedichten von Sappho und Horaz
bis Paul Celan und Ulla Hahn



Lyrik textnah interpretieren

Christoff Neumeister

Lyrik textnah interpretieren

Vorgeführt an Gedichten von Sappho und Horaz
bis Paul Celan und Ulla Hahn



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.

AVM - Akademische Verlagsgemeinschaft München 2011
© Thomas Martin Verlagsgesellschaft, München

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der Grenzen des Urhebergesetzes ohne schriftliche Zustimmung des Verlages ist unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Nachdruck, auch auszugsweise, Reproduktion, Vervielfältigung, Übersetzung, Mikroverfilmung sowie Digitalisierung oder Einspeicherung und Verarbeitung auf Tonträgern und in elektronischen Systemen aller Art.

Alle Informationen in diesem Buch wurden mit größter Sorgfalt erarbeitet und geprüft. Weder Autoren noch Verlag können jedoch für Schäden haftbar gemacht werden, die in Zusammenhang mit der Verwendung dieses Buches stehen.

e-ISBN (ePDF) 978-3-96091-112-8
ISBN (Print) 978-3-86924-706-9

Verlagsverzeichnis schickt gern:
AVM - Akademische Verlagsgemeinschaft München
Schwanthalerstr. 81
D-80336 München

www.avm-verlag.de

VORWORT

Dieses Buch ist das Ergebnis von Diskussionen, die über mehrere Jahre hinweg an der Universität Frankfurt in einem „Colloquium Lyricum“ genannten Gesprächskreis geführt wurden. Er fand im Rahmen eines Veranstaltungsprogramms für ältere Teilnehmer statt. Es waren also keine Studenten, die da einmal in der Woche zusammenkamen, um anderthalb Stunden über ein Gedicht zu diskutieren, und sie hatten zum größten Teil vorher beruflich auch nichts mit Literatur zu tun gehabt. Es war vielmehr ein privates, liebhaberhaftes Interesse für Dichtung, das sie zusammenführte. Auch der Gesprächsleiter – der Verfasser dieses Buches, emeritierter Professor für Klassische Philologie – war insofern Dilettant („Liebhaber“), als er sich in seiner beruflichen Tätigkeit ausschließlich mit antiker Dichtung befaßt hatte, während die Gedichte, die er den Teilnehmern vorlegte, zum weitaus größten Teil der Neuzeit oder sogar der jüngsten Vergangenheit entstammen. Die berufliche Kompetenz, die er einbringen konnte, war also im wesentlichen nur eine allgemeine Erfahrung im Umgang mit literarischen Texten. Dies bestimmte die Verfahrensweise: Wir gingen an die Gedichte ganz unbefangen heran, von überflüssiger Gelehrsamkeit unbelastet und von keinerlei literaturwissenschaftlichen Spezialinteressen geleitet, sondern eben so, wie sich Liebhaber Gedichten annähern und dabei z.T. ganz naive Fragen an sie richten – Fragen, die der Fachmann oft schon gar nicht mehr stellt, da sie ihm trivial vorkommen, oder die ihm auf seinem Reflexionsniveau schon gar nicht mehr einfallen, die aber gerade deshalb manchmal überraschend Neues und Wichtiges zutage fördern können. Dies schien dem Verfasser keine schlechte Grundlage für ein Buch, das sich auch seinerseits nicht in erster Linie an Fachleute, sondern eher an das allgemeine literarisch interessierte Lesepublikum wendet.

Allen Teilnehmern der Kurse, deren Diskussionsbeiträge auf die eine oder andere Weise in dieses Buch eingegangen sind, sei an dieser Stelle herzlich gedankt, insbesondere: Armin Gärtner, Roswitha Hann, Theodor Franz Maas, Klaus Müllner, Ulrike Niendorf, Edda Reichardt, Isabella Schuster und Christl Waehlert.

INHALT

Vorwort	5
Inhalt	6
Einleitung	9
Gedichtbeschreibungen	22
I: Dichtung	22
1. Submariner Vulkanausbruch: Das Ereignis großer Dichtung Paul Celan: WORTAUFSCHÜTTUNG ...	22
II: Liebe	27
2. Amor der Bogenschütze: Sextus Propertius, Elegie II,12	27
3. Am Karfreitag von Amors Pfeil getroffen: Francesco Petrarca, Canzoniere 6	33
4. Symptome von Liebeswahnsinn: Sappho, Fragment 31	37
5. Einladung zur Liebe: Ulla Hahn, Brot und Salz	42
6. Zögernde Erhörung: Elizabeth Barrett-Browning, Sonnets from the Portuguese XVI	45
7. Schnelle Hingabe: Goethe, Römische Elegie III	50
8. Lustvolle Erwartung eines Kusses: Paul Valéry, Les pas	57
a. Die erste Liebesnacht: Sextus Propertius, Elegie II,15 (Kurzbeschreibung)	65
9. Sehnsucht nach dem abwesenden Geliebten: William Shakespea: Bertolt Brecht, Die Liebenden	67 74
11. Die Verlassene: Gertrud Kolmar, Die Verlassene	81
12. Letzte Botschaft vor dem Liebes-Freitod: Cesare Pavese, Last Blues to be Read Some Day	87
13. Das traurige Possenspiel der Liebe: Ulla Hahn, Spielregeln	92

III: Ablauf des Lebens	97
III.1: Die erste Lebenshälfte	97
14. Kindheit:	97
Georg Trakl, Kindheit	
15. Auszug des Jünglings ins Leben:	105
Friedrich Hölderlin, Heidelberg	
b. Ein Wunsch-Lebenslauf (Kurzbeschreibung):	113
Albius Tibullus, Elegie I,10	
16. Schwierigkeit der Wegwahl:	115
Robert Frost, The Road not Taken	
17. Halbzeit:	121
Friedrich Hölderlin: Hälfte des Lebens	
III.2: Jahreszeiten, Tageszeiten, Stimmungen	128
18. Frühling:	128
Bertolt Brecht, Das Frühjahr	
19: Morgen:	133
Giuseppe Ungaretti, Mattina	
20: Sommermittag:	137
Eugenio Montale, Meriggiare ...	
21: Herbst:	141
Rainer Maria Rilke, Herbsttag	
22: Dämmerung:	148
Joseph Freiherr von Eichendorff, Zwielficht	
23. Winterabend:	156
Charles Baudelaire, Spleen (Fleurs du Mal LXXV)	
24. Mitternacht:	165
Eduard Mörike, Um Mitternacht	
III.3: Lebenskunst und Lebenssinn	171
25. Leben als Gottesdienst:	171
John Milton, On His Blindness	
26. Leben im Zweifel an Gott:	177
Miguel de Unamuno, La oración del ateo	
27. Carpe diem:	183
Horaz, Carmen I,11	
28. Verzicht auf alle Träume:	189
William Carlos Williams, Thursday	
III.4: Die zweite Lebenshälfte	193
29. Das alternde Spiegelbild:	193
Sylvia Plath, The Mirror	

30. Letzter Frühling:	198
Gottfried Benn, Letzter Frühling	
31. Der Sensenmann tritt ein:	204
Robert Gernhardt, Ach	
32. Der Grabspruch des Dichters:	209
Die Inschrift auf Rilkes Grabstein	
Anhänge	219
I: Zu Properz II,12 (2)	219
II: Zu Petrarca 6 (3)	223
III: Zu Valéry, Les Pas (8)	224
IV: Zu Hölderlin, Heidelberg (14)	226
Terminologisches Register	228

Ein Interpret sucht zu sagen, was er versteht, und sucht zu zeigen, *am genauen Text selber*, daß seine Auslegung nicht an Beliebiges anknüpft, sondern so genau wie möglich zu sagen sucht, was, wie er meint, *dasteht*.

Hans Georg Gadamer

EINLEITUNG

Ein Gedicht tritt uns in der Regel als Einzeltext entgegen – etwa im Feuilleton einer Tageszeitung, oder als Zitat in einem Buch. Auch in Gedichtsammlungen hat es ja oft seine Seite für sich. So spricht es uns an, und dann kann es geschehen, daß es, ohne daß wir es immer schon ganz verstanden haben, auf einmal in eine Resonanz tritt mit bestimmten Gedanken und Empfindungen, die uns gerade bewegen, mit Erfahrungen die wir gemacht haben, oder mit unserer Weltauffassung und Lebenshaltung insgesamt.

Es gibt Gedichtliebhaber, denen dieses köstliche Ersterlebnis genügt. Sie wollen ihm gar nicht auf den Grund gehen, sie befürchten, es durch Analyse zu zerstören, mit Erklärungen zu zerreden. Es genügt ihnen, das Gedicht wieder und wieder zu lesen, vielleicht sogar auswendig zu lernen. Allenfalls suchen sie in Anthologien nach anderen Gedichten desselben Autors, in der Hoffnung, mit ihnen Ähnliches zu erleben.

Doch gibt es auch Gedichtleser, die sich damit nicht zufrieden geben wollen, die das zunächst nur Halbverstandene genauer verstehen und die sich auch seine Wirkungsweise bewußter machen wollen. Mit anderen Worten: sie versuchen, bei sich oder im Gespräch mit anderen es zu *interpretieren*, suchen dabei wohl auch, falls erreichbar, Hilfe bei Interpretationen, die von Fachleuten (Literaturkennern, Literaturwissenschaftlern, Literaturkritikern) verfaßt worden sind.¹ Sie erleben dabei nicht selten Enttäuschungen: Manche solcher Interpretationen bieten nicht viel mehr als ein geistreich oder weihevoll formuliertes Bekenntnis des eigenen Ergriffenseins ihres Verfassers. Oft geben sie sich auch betont subjektiv: „In mir hat dieses Gedicht die folgenden Empfindungen ausgelöst, die folgenden Gedanken in Bewegung gesetzt ...“, und das geschieht nicht selten besten Gewissens, nämlich aus der Überzeugung heraus, daß Gedichte sowieso keine feste Bedeutung haben, sondern, wie Paul Valéry es einmal formuliert hat, „*die* Bedeutung haben, die der Leser ihnen

¹ Einige einschlägige Sammelwerke: M. Reich-Ranicki (Hg.): „Frankfurter Anthologie“, jährlich seit 1972, mit zahllosen editorischen Ablegern; Hilde Domin (Hg.): Doppelinterpretationen, Frankfurt 1969; J. Schillemeit (Hg.), Deutsche Lyrik von Weckerlin bis Benn. Interpretationen, Frankfurt 1965; B. von Wiese (Hg.), Die deutsche Lyrik. Form und Geschichte, Düsseldorf 1964.

gibt“.² Ein dritter Fall ist der, daß die Deutung des Interpreten zwar richtig oder jedenfalls dem Text angemessen zu sein scheint, die Knappheit des ihm zur Verfügung stehenden Platzes ihm aber nicht erlaubt hat, im Einzelnen plausibel und nachvollziehbar zu machen, wie er vom Text des Gedichtes her zwingend gerade zu dieser Deutung gekommen ist.

Dies soll bei den Interpretationen, die im Folgenden vorgelegt werden, anders sein. Sie werden immer von einer ganz nüchternen und möglichst genauen Beschreibung und sprachlichen Analyse des Gedichttextes ausgehen und dann versuchen, ihn zunächst einmal auf dieser Basis: *aus sich heraus*, so weitgehend wie möglich zu verstehen. Dabei wird stillschweigend vorausgesetzt, daß der Text, auch wenn er vielleicht nicht ganz und gar eindeutig ist, doch immer wenigstens einen Bedeutungsrahmen setzt, innerhalb dessen sich alle Deutungen, wenn sie ihm *angemessen* sein wollen, halten müssen. Mit anderen Worten: Es gibt zwar vielleicht nicht die *eine*, eindeutig *richtige* Deutung, aber es gibt auf jeden Fall Deutungen, die, weil sie sich nicht in diesem vom Text gesetzten Rahmen halten, eindeutig *falsch* sind. Sie gilt es auszuschließen.³

² Er spricht an der betreffenden Stelle (Vorwort zu Alains Kommentar der *Charmes*, Pléiade-Ausgabe I, 1509) von seinen eigenen Gedichten: *Mes vers ont le sens qu'on leur prête*.

³ Ich weiß mich hier einig mit dem bedeutendsten zeitgenössischen Theoretiker der Hermeneutik, der auch die Anwendung dieser „Kunst der Interpretation“ mehr als einmal an schwierigen Gedichten vorgeführt hat. Im Nachwort zu seinen Interpretationen von Gedichten Paul Celans (*Wer bin Ich und wer bist Du?* Kommentar zu Celans ‚Atemkristall‘, Frankfurt (Bibliothek Suhrkamp 352) 1973, 110 ff.) schreibt er: „Es sollte selbstverständlich sein, und es scheint mir durchaus irrig zu sein zu leugnen, daß nicht jedes Wort <eines Gedichts> erst einmal in der genauen Konkretion seiner Bedeutung in der Rede erfaßt werden muß und daß diese allererste Ebene des Verstehens nicht übersprungen werden darf. ... Man kann gar nicht genau genug erwägen und ermitteln, was die Rede ‚zunächst‘ sagt.“. Gadamer betont, daß damit zwar das Verstehen eines Gedichts in der Regel noch nicht geleistet ist. Aber es ist dann immerhin ein Rahmen gewonnen, innerhalb dessen sich alle Versuche, es zu verstehen, halten sollten. Da mag es dann, je nachdem, wie eng oder weit er vom Dichter gesetzt ist, d.h. wie sprachlich eindeutig der Dichter sich ausgedrückt hat, mehr oder weniger viele Deutungsmöglichkeiten geben, zwischen denen eine zwingende, jedermann überzeugende Entscheidung nicht getroffen werden kann. Das sollte den Interpreten jedoch nicht von einem eigenen Deutungsversuch abschrecken – wenn er diesen nur so versteht, wie Gadamer es in besagtem Nachwort abschließend formuliert hat: „Es kann keine Interpretation geben, die Endgültigkeit besitzt. Eine jede will nur Annäherung sein. ... <Dennoch> sollte man nicht auf das Wagnis der Interpretation verzichten ... Der vorliegende Versuch (*scil.* *Gadamers Interpretation der Celan-Gedichte*) sucht zu sagen, was er versteht, und zu zeigen, *am genauen Text selber*, daß seine Auslegung nicht an *Beliebigen* anknüpft, sondern so genau wie möglich zu sagen sucht, was, wie sie meint, *dasteht*.“

Die Interpretationen werden im wesentlichen immer den gleichen Aufbau haben:

Am Anfang wird stets der Text stehen, oder, falls es ein fremdsprachliches Gedicht ist, eine eigens für dieses Buch angefertigte Übersetzung, der aber immer der Originaltext beigegeben ist.

Dann wird in der Regel etwas über den literarischen Kontext, in dem das betreffende Gedicht steht (etwa über die Gedichtsammlung, der es zugehört und seinen Ort in ihr) gesagt werden, auch über eventuell noch faßbare Vorstadien. Dies jedoch nur, wenn es zum Verständnis des Gedichtes etwas beitragen kann.

Es folgt die Feststellung des Offensichtlichen, d.h. dessen, was sich schon vor einem näheren Eingehen auf den Text an ihm zweifelsfrei beobachten läßt: Versgliederung, Rhythmus und Reimschema; in welchem Verhältnis die Versgliederung zur Sinngliederung steht; und was am Wortbestand oder Wortgebrauch auffallend ungewöhnlich ist.

Danach wird das Gedicht, in der Regel seinem Ablauf folgend, im Einzelnen analysiert. Die Kategorien und Begriffe, unter denen bzw. mit denen das geschieht, sind z.T. jene wohlbekannten, welche die traditionelle Grammatik und Stilistik für die Analyse von sprachlichen Texten generell entwickelt hat. Hinzu kommen aber noch einige dem Nicht-Fachmann weniger vertraute, die sich in der Interpretationspraxis speziell für die Analyse poetischer Texte als besonders brauchbar und nützlich erwiesen haben. Die Bereiche, denen sie sich zuordnen lassen, sind im wesentlichen die folgenden: 1) Sprechsituation, 2) Sprachfunktionen, 3) Relative Wortwichtigkeit, 4) Hervorhebung wichtiger Wörter und Wortgruppen durch Wortstellung. Sie seien hier im Vorgriff auf die Interpretationen schon einmal etwas genauer besprochen:

1) Sprechsituation: Wie bei jeder sprachlichen Äußerung wendet sich auch beim Gedicht der *Autor* an einen mehr oder weniger bestimmten Kreis von *Adressaten*: an die Zuhörer, wenn er das Gedicht vorträgt, an die künftigen Leser, wenn er es publiziert. Dies gilt natürlich auch dann, wenn diese Adressaten nicht ausdrücklich angesprochen werden. In lyrischen Gedichten komplizieren sich diese Verhältnisse jedoch: In ihnen meldet sich oft ein *Sprecher*, das sogenannte „Lyrische Ich“, zu Wort, das mit dem *Autor* zwar viel gemeinsam haben mag, sich manchmal sogar mit seinem Namen meldet, das aber dennoch sorgfältig von ihm unterschieden werden muß. Gelegentlich macht es der Autor sogar unmißverständlich klar, daß er mit ihm nicht identisch ist. Man spricht dann von einem „Rollengedicht“. In Sylvia Plaths Gedicht „The Mirror“ (29) z.B. macht schon der erste Satz deutlich, daß hier nicht die Autorin, sondern ein Spiegel spricht. Aber auch der *im Gedicht Angesprochene* muß oft von dem *Adressaten* des Gedichts (dem Leser) unterschieden werden: In Horazens Carpe-diem-Gedicht (27) z.B. wendet sich der Sprecher nicht an

uns, sondern an eine gewisse Leuconoë; in Hölderlins Heidelberg-Gedicht (15) spricht er die personifizierte Stadt Heidelberg an. Man kann es auch so ausdrücken: Der Dichter suggeriert mit seinem Gedicht eine *fiktive Sprechsituation*, welche von der *realen Sprechsituation*, in der das Gedicht verfaßt wurde, und der Hör- oder Lesesituation, in die es hineinwirken soll, sehr verschieden sein kann, und man kann aus dem Gedichttext gelegentlich sogar auch noch den Ort, die Zeit und weitere Umstände erschließen, an dem/in der/unter denen man es sich vom Sprecher gesprochen vorstellen soll – mit einem Wort: eine komplette fiktive Sprechsituation. In Horazens Carpe-diem-Gedicht z.B. befinden sich der Sprecher und die Angesprochene im Speiseraum einer Villa am Golf von Neapel, mit Blick auf die Küste, und es ist gerade Winter. Auch eine Vorgeschichte dieser fingierten Situation kann unter Umständen aus dem Gedicht erschlossen werden, aus Brechts Gedicht „Die Liebenden“ (10) z.B., daß der Sprecher von der Person, die er in dem Gedicht auf ein vorüberfliegendes Kranichpaar aufmerksam macht, wahrscheinlich eben gefragt worden ist: „Und was wird nun aus unserer Liebe?“⁴ Es ist eine der Funktionen der dichterischen Form, auf diese *Fiktionalität* der Text-Äußerung hinzuweisen – oder, anders ausgedrückt, darauf aufmerksam zu machen, daß bei einem solchen Gedicht die sprachliche Äußerung, die es selbst ist, zugleich *Darstellung* (Mimesis) einer vom Dichter *fingierten* sprachlichen Äußerung ist.

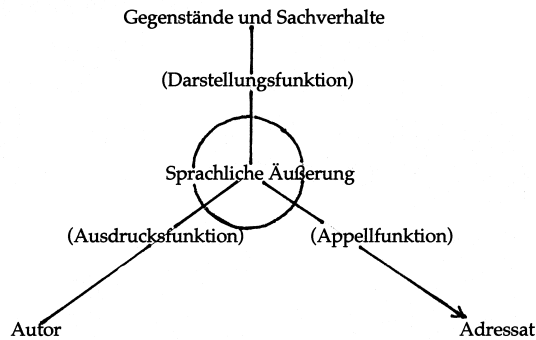
2) Sprachfunktionen: Jede sprachliche Äußerung hat innerhalb der Situation, in der sie geäußert wird, bestimmte teils vom Autor beabsichtigte, teils aber auch unbeabsichtigte Wirkungen. Sie lassen sich am besten anhand des sogenannten „Bühlerschen Organon-Modells“ (benannt nach dem Sprachforscher und Philosophen Karl Bühler⁵) erfassen und beschreiben. Danach stellt eine sprachliche Äußerung stets *erstens* bestimmte Gegenstände und Sachverhalte dar („Darstellungsfunktion“); sie soll *zweitens* bei dem Angesprochenen bestimmte Wirkungen hervorrufen („Appellfunktion“); in ihr können sich *drittens*, gewollt oder ungewollt,

auch bestimmte charakteristische Eigenarten des Sprechers und seine psychische Verfassung im Augenblick der Äußerung ausdrücken („Ausdrucksfunktion“); und da sie *viertens* natürlich immer auch ein phonetisches Gebilde ist, charakterisiert durch eine bestimmte Klangfolge, eine

⁴ Vgl. dazu Gadamer a.a.O.: „Das dichterische Wort ist <immer auch> Antwort. Antwort schließt Fragen ein und schließt Fragen ab, d.h. aber, das Gesagte ist nicht aus sich selbst allein, auch wenn nichts sonst vorzeigbar ist als seine Sprachwirklichkeit. ... Sein Gesagtsein impliziert immer noch etwas anderes. Auch das Gedicht hat – wie jedes Wort des Gesprächs – den Charakter des Gegenwortes, das mithören läßt, was gerade nicht gesagt wird, was aber als Sinnerwartung vorausgesetzt ist, ja, durch das Gedicht geweckt wird ...

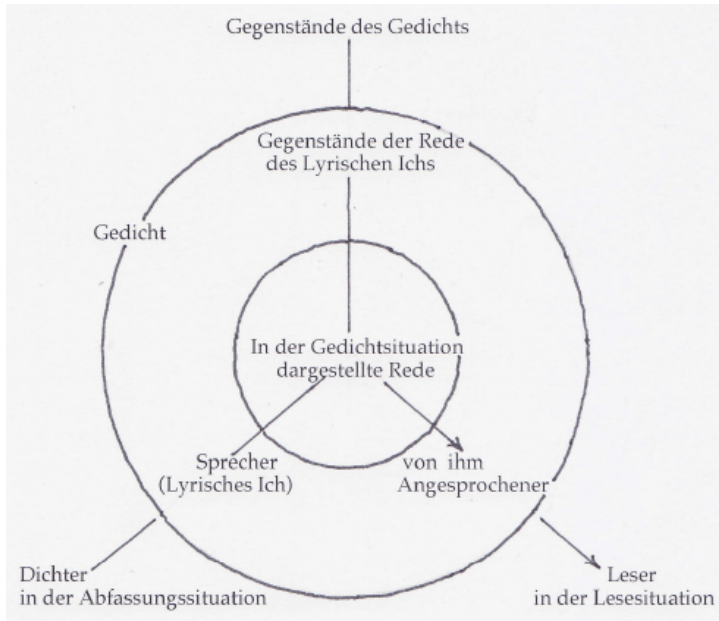
⁵ Karl Bühler, Sprachtheorie (1934), Stuttgart-New York (UTB 1159) 1982.

Sprachmelodie und ihren Rhythmus, kann der Autor mit ihr auch gewisse klangästhetische Wirkungen zu erzeugen versuchen. Das tun besonders die Dichter, und so mag man mit dem Linguisten Roman Jakobson hier von einer „Poetischen Funktion“ sprechen.⁶ Das Bühlersche Organon-Modell (in dem die Poetische Funktion allerdings noch nicht berücksichtigt ist) veranschaulicht diese Verhältnisse durch das im Folgenden abgebildete Schema:

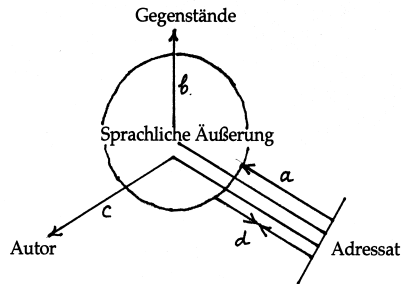


Falls das Gedicht aber außerdem auch noch eine *fiktive* Sprechsituation simuliert, potenziert sich dieses Modell. Es läßt sich dann nämlich sowohl auf das Gedicht selbst, als eine für den *Leser* bestimmte Äußerung des *Autors*, als auch auf die *in ihm fingierte* Äußerung des *Sprechers* zu dem im Gedicht *Angesprochenen* anwenden. Es ergibt sich das auf der folgenden Seite wiedergegebene Schema:

⁶ Roman Jakobson, *Linguistik und Poetik* (1960), in: Ders., *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*, Frankfurt 1979, 75 ff., hier: 88 ff.



In beiden Fällen sind die Grundverhältnisse die gleichen. Formuliert man sie einmal für den einfachsten Fall sprachlicher Kommunikation: der mündlichen und direkten Kommunikation, und formuliert sie aus der für uns hier vor allem relevanten Perspektive des Rezipienten, so stellen sie sich so dar: Der Hörende nimmt die Äußerung zunächst einmal (a) rein sinnhaft wahr (ihre Intonation, ihren Klang und Rhythmus); er entnimmt ihr dann (b), indem er sie nach den Regeln der betreffenden Sprache dekodiert, Informationen über bestimmte Gegenstände und Sachverhalte; er meint auch (c) aus der Art und Weise, wie der Sprecher sie formuliert und vorträgt, etwas über diesen selbst: seinen Charakter und seine Gemütsverfassung entnehmen zu können; und durch beides (Inhalt und Art der Formulierung) wird er dann eventuell (d) zu bestimmten verbalen oder handlungsmäßigen Reaktionen veranlaßt: zieht Konsequenzen aus den Informationen, die sie ihm vermittelt hat, reagiert auf die Emotionen des Sprechers auch seinerseits emotional, antwortet auf die ihm gestellten Fragen, entspricht den an ihn gerichteten Aufforderungen. Dies läßt sich im Anschluß an das Bühlersche Organon-Modell in einem dritten Schema veranschaulichen:



a: Textwahrnehmung b: Aussageverstehen
c: Ausdrucksverstehen d: Appellverstehen

Eine sprachliche Äußerung erfüllt fast immer alle aufgezählten Grundfunktionen gleichzeitig, wenn auch in verschiedener, im Ablauf der Äußerung ständig wechselnder Gewichtung. Am offensichtlichsten ist in der Regel die Darstellungsfunktion. Daß gerade bei Gedichten die „Poetische Funktion“ eine wichtige Rolle spielt, läßt sich zumindest bei solchen traditioneller Form am regulierten Rhythmus und (falls vorhanden) an den Reimen sofort erkennen. Die Appellfunktion ist am deutlichsten in Aufforderungen und Fragen zu fassen. Die Ausdrucksfunktion dagegen ist oft nicht so ohne weiteres zu erkennen: Rein tritt sie uns nur in gewissen Interjektionen entgegen, so wenn Hölderlin in seinem berühmten Gedicht „Hälfte des Lebens“ (17) dieses klagende „Weh mir!“ ausruft, oder Robert Gernhardt sein Gedicht über die Todesstunde mit „Ach!“ überschreibt (31). Versteckt ist sie aber auch in vielen anderen sprachlichen Erscheinungen gegenwärtig, so z.B. wenn Hölderlin an der zitierten Stelle fortfährt „Wo nehm ich, wenn es Winter ist, die Blumen?“ – drückt diese Frage doch dadurch, daß der Fragende keine Antwort auf sie weiß, seine ganze Verzweiflung aus. Auch in einem plötzlichen Wechsel der Anrederichtung (einer sogenannten Apostrophé) kann sich die Ausdrucksfunktion verstecken: In Properzens Amor-Gedicht (2) z.B. wendet sich der Sprecher zunächst an den Leser und beschreibt und erläutert ihm die übliche Darstellung des Liebesgottes in der bildenden Kunst, nämlich als geflügelten Bogenschützen. Aber dann wendet er sich auf einmal dem Gott selbst zu, ganz so als ob der wirklich und gegenwärtig wäre, und wir werden sehen, daß diese Apostrophé als Ausdruck seiner eigenen Liebesqual verstanden werden soll.

3) Relative Wortwichtigkeit: Jede sprachliche Äußerung hat ein Wichtigkeitsrelief, d.h. sie ist aus Wörtern ungleicher Wichtigkeit zusammengesetzt. In Bezug auf die Aussage z.B. gibt es (um nur die Extreme zu

nennen) Aussagepointen und bloße Füllwörter. Aber auch die Gemütsverfassung des Sprechers kommt oft in bestimmten Wörtern (Ausdruckspointen sozusagen) besonders stark zum Ausdruck, wie z.B. in dem verzweifelten „wo“ des eben zitierten Hölderlintextes. In Bezug auf die Appellfunktion sind es die auffordernden oder warnenden Imperative, die man hier nennen kann: „Hast du einen Freund hienieden,“ heißt es in Eichendorffs „Zwielicht“ (20), „trau ihm nicht in dieser Stunde! ... Hüte dich, bleib wach und munter!“

4) Hervorhebung wichtiger Wörter: Bei mündlicher Äußerung wird der Sprecher die wichtigen Textelemente mit intonatorischen Mitteln (etwa durch den Tonfall oder durch kleine Kunstpausen) hervorheben. Es gibt aber auch Hervorhebungsmittel, die sich schon in einer schriftlichen Äußerung anwenden lassen, dort sozusagen als Hinweise, wo bei mündlichem Vortrag dann besagte intonatorische Mittel eingesetzt werden sollten. Am wichtigsten sind die Mittel der *Wortstellung*. Sie beruhen letztlich alle darauf, daß es in jeder Sprache für die verschiedenen Satzarten eine *übliche* („usuelle“) Reihenfolge der Satzteile und der Wörter gibt;⁷ daß dem Sprecher aber trotzdem eine gewisse, von Sprache zu Sprache unterschiedlich große Freiheit gelassen wird, um bestimmter Effekte willen davon abzuweichen und eine andere („okkasionelle“) Reihenfolge zu wählen. Die meisten dieser Wortstellungsmittel lassen sich auch schon in Prosa (also in nicht versifizierten Texten) anwenden.

Da kann z.B. innerhalb des Satzes von der „usuellen“ Wortfolge abgegangen werden, etwa indem die übliche Reihenfolge von Substantiv und zugehörigem Attribut umgekehrt wird (Attribut-Inversion): „Er hat Beweise, *triftige*, vorgebracht“ (statt „er hat triftige Beweise vorgebracht“): „triftig“ wird hervorgehoben. Das hervorzuhebende Wort erfährt dabei eine gewisse Isolierung, die bei mündlichem Vortrag durch kleine Kunstpausen unterstrichen werden kann und im Schriftbild hier durch Einschluß zwischen Kommas signalisiert wird. Diese Isolierung kann dann noch verstärkt werden, indem ein oder mehrere andere Wörter zwischen Substantiv und nachgestelltem Attribut eingeschoben werden. Ein Beispiel aus Hölderlins Heidelberg-Gedicht (15), das sich aber eben-
sogut in einem Prosatext finden könnte: „Die Gestade sahn *alle* ihm nach“ (statt: „Alle Gestade sahn ihm nach“). Man spricht von Attribut-Sperrung („Hyperbaton“), einem stilistischen Verfahren, das aus bestimmten Gründen vor allem im Lateinischen viel benutzt wird, im Deutschen jedoch nur sehr eingeschränkt anwendbar ist.

Die „okkasionelle Wortstellung“ kann aber auch darin bestehen, daß etwas, was normalerweise mitten im Satz oder Teilsatz stünde, an seinen Anfang oder an sein Ende gerückt wird. Hier ein Beispiel für hervorhe-

⁷ Siehe z.B. Duden-Grammatik § 1492 ff.

bende Anfangsstellung aus Goethes „Römischer Elegie“ (7): „*Behende* stürzte der Liebende sich in die Flut“ (statt „Der Liebende stürzte sich behende in die Flut“). Ein Beispiel für hervorhebende Endstellung (und zugleich dreifaches Beispiel für Nachstellung des Attributs) aus einem anderen Goethe-Gedicht: „Alles geben die Götter, die unendlichen, | Ihren Lieblingen ganz, | Alle Freuden, die unendlichen, | Alle Schmerzen, die unendlichen, *ganz*.“ Solch ungewöhnliche Anfangs- oder Endstellung eines Wortes oder einer Wortgruppe im Satz kann man auch als eine *einseitige Freistellung* auffassen: Was normalerweise unauffällig zwischen anderen Worten steht, wird aus dieser Umgebung herausgeholt und in die auffälligere Position am Anfang oder am Ende des Satzes oder Teilsatzes gebracht. In der lateinischen Poesie, aber auch schon in der lateinischen Prosa finden sich noch viel kühnere solche Verpflanzungen an die Satzspitze, z.B. wenn Wörter oder Wortgruppen eines Nebensatzes vor dessen Einleitungswort (Konjunktion, Pronomen oder Pronominaladverb) gezogen werden: Der Bogenschütze Amor, so erklärt Properz (2), ist deshalb so gefährlich, *ante ferit, quoniam tuti quam cernimus hostem* = „er früher trifft, da ja, als wir, uns sicher fühlend, den Feind überhaupt gesehen haben“ (statt: „da er ja früher trifft, als wir, uns sicher fühlend, den Feind überhaupt gesehen haben“).

In versifizierten Texten kommen zu den Satz- und Teilsatzgrenzen nun noch die Vers-, Versteil- und Versgruppengrenzen hinzu, und man kann schon absehen, daß sich dadurch zusätzliche Möglichkeiten der Hervorhebung durch Wortstellung ergeben, und das ist eine weitere und außerordentlich wichtige Funktion der Verseinteilung. Sie wird m.E. viel zu wenig beachtet.

Zunächst einmal können die schon in der Prosa möglichen Hervorhebungen dadurch noch verstärkt werden, daß der Dichter die poetischen Einschnitte mit den betreffenden syntaktischen Einschnitten zusammenfallen läßt, so daß das hervorzuhebende Wort nicht nur an der Spitze oder am Ende eines Satzes oder Teilsatzes zu stehen kommt, sondern zugleich auch an der Spitze oder am Ende eines Verses oder Versteils. So ist in Goethes „Römischer Elegie“ (7) in dem Satz „| *Vielfach* wirken die Pfeile des Amor“ das Wort „vielfach“ durch Spitzenstellung nicht nur im Satz, sondern auch im Vers hervorgehoben. Noch wirksamer ist die Verstärkung jedoch, wenn die Vers- oder Versteilgrenze unmittelbar vor ein durch Endstellung im Satz hervorgehobenes Wort gesetzt wird, oder unmittelbar nach einem durch Spitzenstellung im Satz hervorgehobenes, so daß das betreffende Wort nunmehr nach beiden Seiten hin durch Grenzen (hier der syntaktischen, dort der poetischen Gliederung) gleichsam eingeschlossen ist und damit *zweiseitig isoliert* wird. Hierfür ist das vorhin bereits benutzte Goethe-Zitat (7) ebenfalls ein Beispiel, denn in ihm steht das durch Spitzenstellung hervorgehobene „behende“ auch vor

einer Versgrenze: „... *behende* | stürzte der Liebende sich heiß in die nächtliche Flut.“ Auch ein durch Nachstellung und Sperrung hervorgehobenes Attribut kann auf diese Weise zusätzlich hervorgehoben werden, nämlich indem es erst am Anfang des nächsten Verses kommt. Das ist bei dem oben zitierten Beispiel aus Hölderlins Heidelberg-Gedicht (15) der Fall: „... und die Gestade sahn | *Alle* ihm nach“. Ein weiteres Beispiel findet sich etwa in Mörikes Mitternachts-Gedicht (24): „Ihr (*scil der Nacht*) Auge sieht die goldne Waage nun | *der Zeit* ...“

Aber es ergeben sich jetzt auch Möglichkeiten der Hervorhebung, die in Prosa noch nicht zur Verfügung standen: Auch ein ganz normal (in „usueller“ Stellung) in der Mitte eines Satzes stehendes Wort kann jetzt dadurch hervorgehoben werden, daß die Versgrenze unmittelbar vor oder hinter ihm gesetzt wird, daß es also in eine Anfangs- bzw. Endstellung wenn schon nicht im Satz, dann doch wenigstens im Vers zu stehen kommt. Ein Beispiel aus Brechts Frühlings-Gedicht (17): „Die Tage werden lang und die | *Wiesen* bleiben lang hell.“ „Wiesen“, an ganz normaler Stelle mitten im Satz stehend, ist durch seine Position nach der Versgrenze seltsam hervorgehoben.

Bei Paul Celan (1) finden sich all diese Verfahren auf die Spitze getrieben: Er trennt durch die Versgrenze nicht nur Attribute vom Bezugswort, sondern sogar die sinntragenden Bestandteile ein und desselben zusammengesetzten Wortes voneinander und hebt dadurch den einen davon oder auch beide hervor („*hinaus-* | schleudert“, „*herz-* | förmig“, „*Königs-* | geburten“). Und wenn sich ein Dichter, wie das für Celan ebenfalls gilt, nicht mehr an die traditionellen Gedichtformen hält, die ihm u.a. ja auch bestimmte Verslängen und damit bestimmte Positionen für Versgrenzen und Zäsuren vorschreiben, dann kann er die poetischen Einschnitte fast beliebig vervielfältigen und sich auf diese Weise noch mehr Hervorhebungsmöglichkeiten schaffen. Er kann z.B. eine Wortgruppe oder ein Wort von seiner syntaktischen Umgebung noch stärker isolieren, indem er ihnen einen eigenen Kurzvers zuweist, indem er sie also zwischen zwei Versgrenzen einschließt. Wieder ist es Celan, der von dieser Möglichkeit einen extremen Gebrauch macht, indem er nicht nur einzelnen Worten, sondern gelegentlich sogar bedeutungstragenden Wortteilen einen eigenen Vers zuweist („... *Königs-* | geburten. | |)

In vielen der bisher zitierten Beispiele ist es aus dem Zusammenhang einigermaßen klar, warum das betreffende Wort oder die betreffende Wortgruppe eine Hervorhebung verdient. In anderen Fällen jedoch weist uns erst die Hervorhebung auf ihre Wichtigkeit hin; erst sie veranlaßt uns, nach deren Gründen zu fragen. Die Antwort ist nicht immer leicht zu finden, manchmal trotz aller Bemühung gar nicht, denn die Gründe können in dichterischen Texten subtil bis zur Unkenntlichkeit sein. Oft muß man sich auch, um sie zu erkennen, erst wieder bewußt machen,

daß Wörter nicht nur als Aussagepointe, sondern auch als Ausdrucks- oder Appellträger oder (weitere Möglichkeit) als Verweisungsworte dem Dichter wichtig sein können. Warum Hölderlin in seinem Gedicht „Hälfte des Lebens“ (16) das zweite „Wo“ seiner verzweifelten Frage ohne Not isoliert vor die Versgrenze stellt („... und wo | nehme ich den Sonnenschein | und Schatten der Erde?“), dürfte nach dem bereits Gesagten klar sein: Es ist Ausdruckspointe. Aber warum ist in Brechts Frühlingsgedicht (18) die Versgrenze zwischen Artikel und Substantiv gesetzt, und es steht nicht da: „... | und die Wiesen bleiben lang hell“, sondern: „... und die | Wiesen bleiben lang hell“? Das wird sich erst durch eine genauere Interpretation erschließen lassen.

Auf die Besprechung des Gedichtes selbst folgt unter Umständen am Ende noch ein kurzer Hinweis auf die biographische Situation, in welcher der Dichter das Gedicht verfaßt hat, jedoch dies wieder nur, wenn und inwieweit es für die Interpretation von Belang ist. Daß auch diese Situation den Dichter bei der Abfassung seines Gedichts beeinflussen kann, steht wohl außer Frage. Oft läßt sich das aus der Biographie des Autors zwingend erschließen (7: Goethe; 12: Pavese), und manchmal sind es auch die Autoren selbst, die durch hinzugefügte Orts- und Datumsangaben (19: Ungaretti) oder durch nachträgliche Selbstkommentierungen (19: Ungaretti, 30: Benn) darauf aufmerksam machen. Die Gefahr des „Biographismus“ (einer Überschätzung dieses autobiographischen Aspekts) ergibt sich nur dann, wenn man Gedichte ausschließlich und allzu direkt aus ihrer Entstehungssituation abzuleiten versucht. Diese wirkt vielmehr meist auf Umwegen und verflucht sich dabei z.T. unentwerrbar mit anderen Faktoren: Gattungszwängen, dem Einfluß literarischer Vorbilder, einem situations-unabhängigen Stilwillen des Autors und anderem.

In die Auswahl der zu besprechenden Gedichte sind hier auch fremdsprachliche einbezogen, allerdings nur solche, deren Originaltext mir sprachlich einigermaßen zugänglich ist.⁸ Dabei stellte sich das Problem der Übertragung. Grundsätzlich sind Gedichte natürlich unübersetzbar: Es wird nie gelingen, alle Aspekte und Facetten eines poetischen Textes in die Zielsprache herüberzuholen, und je kunstvoller er ist, desto weniger. Man muß sich also notgedrungen entscheiden, welche man berücksichtigen will, welche außer Acht lassen.⁹ So geht etwa jeder Versuch, die

⁸ Deshalb habe ich Gedichte in den slavischen Sprachen, so lieb und teuer mir viele davon sind, leider nicht berücksichtigen können.

⁹ Hier ist ein Wort von Brecht bedenkenswert: „Gedichte werden bei der Übertragung in eine andere Sprache meist dadurch am stärksten beschädigt, daß man *zuviel* zu übertragen versucht“ („Die Übersetzbarkeit von Gedichten“ (Typoskript 1935), Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe Bd. 22, 132).

phonetische Seite von Gedichten (Rhythmus, Silbenzahl, Reimschema) in der Zielsprache möglichst genau zu reproduzieren, unvermeidlich auf Kosten der Sprachnatürlichkeit und Bedeutungsgenauigkeit. Das gilt auch für Übertragungen, die von großen Dichtern gemacht worden sind. Wenn z.B. bei Elizabeth Barrett-Browning (6) der Liebhaber von der geistvollen Denkungsart der Geliebten sagt, sie harmoniere mit seiner eigenen so gut, daß sich bei ihren Begegnungen immer eine wohltuende Ungezwungenheit einstelle (sie habe *a trick of thought* | *That falls in well with mine, and certes brought* | *A sense of pleasant ease on such a day*), so wird daraus bei Rilke: „die *Spur*, | die ihres Denkens leichter Griff in *mir* | zurüchläßt, solche Tage zu *umrändern* |“, und diese präziöse Ausdrucksweise ist wohl nicht zuletzt dadurch bedingt, daß hier ein Reim auf ein „nur“ im Vortext nötig ist, und im Nachtext als Reimwörter „dir“ und „verändern“ folgen. Im Extremfall ist der Originaltext manchmal kaum noch wiederzuerkennen. Ich halte eine möglichst wörtliche oder doch wenigstens wortnahe Übersetzung für wichtiger und habe deshalb auf die Wiedergabe von Reim und Rhythmus verzichtet. Die Gliederung in Verse habe ich jedoch immer beibehalten und auch, so weit wie möglich, die Verteilung der Worte über Satz und Vers. Wie wichtig diese für die Hervorhebung von Worten ist, ist ja gerade erläutert worden. Die relative Freiheit der deutschen Wortstellung macht da einiges möglich. Ansonsten wird der poetische Charakter des Textes nur durch eine angemessene Wortwahl und gelegentliche leichte Rhythmisierung (meist jambisch-trochäischer Art) in Erinnerung gehalten.

Damit die Herleitung der vorgetragenen Interpretationen aus dem sprachlichen Befund stets im Einzelnen nachvollziehbar und nachprüfbar bleibe, mußte die Analyse gelegentlich recht technisch werden und sich sprachwissenschaftlicher Fachtermini bedienen. Ich habe mich bemüht, sie trotzdem auch für den Laien verständlich zu halten,¹⁰ habe das manchmal aber auch, damit es den Lesefluß nicht allzusehr stört, in Anhänge ausgelagert. Auch eine gewisse Ausführlichkeit war erforderlich, so daß innerhalb eines realistisch angesetzten Buchumfangs nur eine sehr begrenzte Zahl von Gedichten besprochen werden konnte: Aus den fast hundert, die wir im Laufe der Jahre in dem im Vorwort erwähnten Gesprächskreis diskutiert haben, habe ich 32 ausgewählt, zumeist innerhalb ihres Literaturkreises sehr berühmte. Sie sind hier nicht chronologisch, sondern thematisch angeordnet. Nach einem Gedicht, das die Dichtung selbst zum Thema hat (I), werden zunächst Liebesgedichte besprochen, auch sie thematisch, nämlich im Sinne des typischen Ablaufs einer Liebesgeschichte angeordnet (II).

¹⁰ Diesem Zweck soll auch das terminologische Register am Ende des Buches dienen.

Es folgen Texte, die man als „Lebensgedichte“ bezeichnen könnte (III), untergliedert in die Abteilungen „Die erste Lebenshälfte“ (III.1), „Jahreszeiten, Tageszeiten, Stimmungen“ (III.2), „Lebenskunst und Lebenssinn“ (III.3), und „Die zweite Lebenshälfte“ (III.4). Die thematische Beschränkung hat die zahlenmäßige Beschränkung erleichtert. Außerdem wird mit vier Ausnahmen von jedem berücksichtigten Dichter immer nur ein Gedicht besprochen. Die vier Ausnahmen sind Hölderlin, Rilke, Brecht und Ulla Hahn.

I: DICHTUNG

1. Submariner Vulkanausbruch: Das Ereignis großer Dichtung¹

WORTAUFSCHÜTTUNG, vulkanisch,
meerüberrauscht.

Oben
der flutende Mob
der Gegengeschöpfe: er
flaggte – Abbild und Nachbild
kreuzen eitel zeithin.

Bis du den Wortmond hinaus-
schleuderst, von dem her
das Wunder Ebbe geschieht
und der herz-
förmige Krater
nackt für die Anfänge zeugt,
die Königs-
geburten.

Paul Celan (1920-1970):

Wortaufschüttung (1965)

Das Gedicht bildet zusammen mit den zwei noch folgenden („(ICH KENNE DICH ...)“ und „WEGGEBEIZT ...“) die Schlußgruppe der Gedichtsammlung „Atemkristall“. Gemeinsam ist allen dreien der Begriff des Zeugnisses.

Freie, z.T. sehr kurze Verse (zweimal nur ein Wort umfassend, einmal sogar nur einen Wortteil), zu drei Gruppen von zwei, vier und acht Versen zusammengefaßt. Eine Versgrenze trennt das Prädikat eines Zweiwortsatzes von seinem Subjekt („er | flaggte“), und eine Versgruppen-grenze setzt einen Hauptsatz von seinem nachfolgenden Nebensatz ab, was im Druckbild zusätzlich noch durch Setzung eines Punktes statt eines Kommas betont wird („...zeithin. | | Bis du ...“). Dreimal schneidet

¹ Die Ergebnisse dieser Interpretation decken sich weitgehend mit denen Gadamer in seinem oben (Einleitung, Anm. 3) zitierten Kommentar zu Celans Sammlung „Atemkristall“. Völlig am Textsinn vorbei: Peter Vollbrecht, „Wege, auf denen die Sprache stimmhaft wird“: Das lyrische Sprechen in Paul Celans Gedicht „WORTAUFSCHÜTTUNG“, in: G. Buhr, R. Reuß (Hg.): Paul Celan, „Atemwende“, Würzburg 1971, 53-69.

eine Versgrenze mitten in ein Wort ein. Am Ende der zweiten Versgruppe fällt das Neuwort „zeithin“ auf. Keine Überschrift, dafür ist das erste Wort durch Kapitälchen hervorgehoben.

Das Gedicht beginnt als anonyme Äußerung, d.h. ohne erkennbaren Sprecher, und auch eine Anrederichtung läßt sich nicht ausmachen. Gesprochen wird von der Aufschüttung, die ein Vulkanausbruch auf dem Grund eines Meeres hinterlassen hat. Aber es ist eine Aufschüttung von Worten. Es war also eine Wort-Eruption eines Wort-Vulkans, und auch das Meer ist entsprechend metaphorisch aufzufassen, ebenso der „Mob“, der oben auf ihm „flutet“. Da in Bezug auf ihn später von „kreuzen“ die Rede ist, muß man wohl an Schiffe denken, die in großer Zahl – das scheint mir die Implikation von „fluten“ zu sein – auf diesem Meer dahinschwimmen. „Mob“ ist bekanntlich eine abwertende Bezeichnung für eine zügellose Menschenmenge, und von seinem lateinischen Ursprung her (es ist eine Verkürzung von *mobile vulgus*) hat es außerdem die Konnotation unsteter Beweglichkeit, was zu „flutend“ gut paßt. Aber warum werden diese Schiffe als „Gegengeschöpfe“ und dann als „Abbild und Nachbild“ bezeichnet? Die Antwort wird sich erst aus der dritten Versgruppe ergeben, wo von „Anfängen“ und „Königs-| geburten“ die Rede sein wird: Diese Wort-Schiffe sind bloße Nachahmungen von Vorbildern, mit denen sie in Konkurrenz treten wollen; sie sind bloße Geschöpfe im Gegensatz zu Geburten, d.h. künstlich Hergestelltes im Gegensatz zu ursprünglich Entstandenem; und sie sind, gemessen am Adel der „Königs-| geburten“, nur niederen Ranges.

Den zwei bisher besprochenen Sätzen des Gedichtes fehlt eine finite, d.h. die Zeitstufe festlegende Verbform als Prädikat. Sie schildern also einen zeitlich nicht näher festgelegten Zustand. Doch nun kommt auf einmal mit „er *flaggte*“ eine solche finite Verbform, verstechnisch dadurch hervorgehoben, daß die Versgrenze nicht, wie es doch nahe gelegen hätte, *vor* den Zweiwortsatz „er flaggte“ gesetzt ist, sondern mitten in ihn hinein: „er | flaggte“: Ein Ereigniss tritt also ein, das einen neuen Zustand zur Folge hat: Die Wortschiffe „flaggen“ auf einmal, was durch das folgende „eitel“ den negativen Beisinn des Prahlischen erhält, und „kreuzen“ nun, sozusagen über alle Toppen geflaggt, „zeithin“. „Kreuzen“ ist bekanntlich der seemännische Fachausdruck für einen dem Wind sich anpassenden Zickzackkurs, womit die Konnotation „unstete Beweglichkeit“, die „Mob“ von seiner Etymologie her hat, erneut aufgenommen wird. Daß sie „zeithin“ (statt „dahin“) kreuzen, deutet wohl an, daß es die wechselnden Winde der *Zeit* (der Zeitgeist, die Zeitmoden) sind, von denen diese Wortschiffe sich bei ihrem metaphorischen Zickzackkurs bestimmen lassen.