

Jutta Heinz

Eine kleine Geschichte der Naturlyrik

Vorlesung

Inhalt

Zur Einführung	1
1. Natur – welche Natur? – Zur Begriffsgeschichte	7
2. "Bis du alles begreifst, welche Gestalt der Natur ureigenem Wesen zum Schmuck ward" – Naturlyrik und Naturlehre in der Antike	27
3. "Ach Gott, der du mit so viel Gut / Bekrönst des Jahres Zeiten" – Jahreszeitenlyrik und Weltlandschaft im Barock.....	39
4. "Um nur Gottes Werk zu preisen, Und nicht, meinen Witz zu weisen" – Frühaufklärung und Physikotheologie	75
5. "Da, wo die Freiheit herrscht, wird alle Mühe minder" – Arkadien in Malerei und Dichtung.....	109
6. "Der Schattenwald/ wandelt uns sich in Tempe" – Anacreontik und Empfindsamkeit	139
7. "Das Dasein nach eigenen Gesetzen" – Natur und Kultur bei Schiller.....	165
8. "Die lebenden Teile als solche erkennen" – Goethe und die Morphologie.....	197
9. "Da erschienst du, Seele der Natur!" – Friedrich Hölderlin und die Liebe als Naturerlebnis	247
10. Die "innere Musik der Natur" – Novalis und die Natur als Universalanalogie	261
11. "Im Herzen tief da rauscht der Wald" – Landschaftsmalerei und Naturlyrik der Hochromantik	295
12. "Das Leben ist ein Recht" – Heinrich Heine und der Abgang auf die Romantik	321

13. "Und das Meer zieht seine Bahn / Um die Welt und um den Kahn" – Annette von Droste-Hülshoff und die biedermeierliche Natur.....345
14. "Gaukelst du im Kreis mit Fabeldingen/ Oder hast du Blut in deinen Schwingen?" – die 'grüne Stelle' als Reservat im Realismus.....355
15. "Der Satyr wie der idyllische Schäfer unserer neuen Zeit sind beide Ausgeburten einer auf das Ursprüngliche und Natürliche gerichteten Sehnsucht" – Naturlyrik der Jahrhundertwende und der Begriff des 'Lebens' in den Naturwissenschaften387
16. "Er kann kein Vogelgezwitscher vertragen" – Künstliche Welten im Symbolismus.....422
17. "Was sind das für Zeiten, wo / ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist" – Bertolt Brecht und die Probleme der Naturlyrik im 20. Jahrhundert.....443
18. "Inzwischen ist es fast zu einem Verbrechen geworden, / nicht über Bäume zu sprechen" – Ökolyrik und die Grenzen des Wachstums461
19. "Die Natur ist nicht dunkel, die Welt ist dunkel" – Neues Sprechen von der Natur bei Naturlyrikerinnen des 21. Jahrhunderts.....477
20. Warum sprechen Menschen in Gedichten von der Natur, und was ist dadurch gewonnen? – Zur Zusammenfassung495

Zur Einführung

"Natur in Wort, Bild und Wissenschaft" – das klingt nicht nach einem Titel für eine einsemestrige Vorlesung, sondern für eine ganze Enzyklopädie, und noch nicht einmal damit würde man auskommen. "Natur" gehört zu den sprachlichen Grundbegriffen, den Ur- und Wurzelwörtern schlechthin: Natur ist alles, was uns umgibt, seit unvordenklichen Zeiten; Natur sind wir selbst, als Menschen (zu welchen Teilen, darüber streiten sich die Wissenschaften noch immer); und Natur wird noch dann da sein, wenn es uns, als Menschen, schon lange nicht mehr gibt. Natur ist allgegenwärtig, unbeherrschbar (zu immer noch großen Teilen), gefährlich und destruktiv; aber auch faszinierend, überwältigend, vielfältig ohne Ende. Natur ist, schließlich, die älteste Verwandte der Kunst, manche würden auch sagen: ihre Mutter, oder: ihr böser Bruder; aus der Nachahmung von Naturdingen entstanden die ersten Kunstwerke der Menschheit, und bis heute, in Zeiten, die längst mit der Mimesis abgerechnet haben und der Anschaulichkeit dazu, lässt sich die Natur aus der Kunst nicht ganz vertreiben, auch wenn man ihr manchmal etwas mühevoll Asyl geben muss.

In dieser Vorlesung nun kann es ganz sicher nicht um eine vollständige Geschichte der Naturbilder, -konzepte und -gedichte gehen. Wir können nur einen winzigen Ausschnitt betrachten; einzelne Gedichte, die von der Natur sprechen, einzelne Gemälde, die die Natur zeigen, einzelne Konzepte und Theorien, die die Natur wissenschaftlich oder philosophische zu erklären oder zu definieren versuchen. Dass jedoch zwischen all diesen verschiedenen Zugängen ein Zusammenhang besteht, so unterschiedlich er im Einzelnen auch sein mag, setzt diese Vorlesung voraus. Dichter, Maler, Denker

sind Kinder ihrer historischen Zeit, ja, sie sind sogar eher überdurchschnittlich häufig an dem interessiert, was andere Disziplinen oder Künste so treiben; die wenigsten Autoren entsprechen dem gern verbreiteten Klischee vom einsamen Dichter im stillen Dachkämmerlein, der allein aus seinem übervollen Inneren die schönsten Verse herbeizaubert, ohne sich jemals die Füße auf einer Wiese schmutzig gemacht zu haben. Und jede Zeit hat anders von der Natur gedacht, hat sie sich anders vorgestellt, abgebildet, untersucht. Wenn der Naturalismus um die Wende zum 20. Jahrhundert zum ersten Mal explizit versucht, Dichtung an Modellen der Naturwissenschaft auszurichten; wenn Goethe die Morphologie als Wissenschaft erfindet und damit der Biologie eines ihrer bleibenden Denkmuster gibt; wenn Claude Lorraine arkadische Landschaften in Idealgestalt auf die Leinwand bannt und die Dichter diesen *locus amoenus* mit Figuren bevölkern – immer dann lösen sich die engen Grenzen auf, die wir der Natur im Denken gesetzt haben und Naturbilder werden über die Disziplinengrenzen hinweg fruchtbar, können sich ergänzen, illustrieren, entsprechen, aber auch gelegentlich: widersprechen, abgrenzen, verweigern. Diesen interdiskursiven Spuren wollen wir nachgehen – zugegebenermaßen ein wenig altmodisch am Gängelband der geistesgeschichtlichen Epochen entlang (die natürlich auch nur künstliche Grenzen sind) und ziemlich höhenkammfixiert; aber vielleicht, gelegentlich, mit einem kleinen Ausblick auch auf unbekanntere Autoren, Texte, Gedanken, Bilder.

Noch einige Worte zum didaktischen Konzept. Mir geht es primär um eine Auseinandersetzung mit der Natur am konkreten Einzelfall, dem einzelnen Text, dem einzelnen Gemälde, dem einzelnen Gedanken. Erwarten Sie also keine großen theoretischen Höhenflüge; auch die Forschung (die es zu all den Themen, Autoren, Formen natürlich reichlich

gibt) besuchen wir höchstens bei einer Stippvisite. Im Zentrum stehen wird dabei, das gestehen wir uns als *Literaturwissenschaftler* einmal zu, die sprachliche Auseinandersetzung mit der Natur, also das, was seit jeher etwas betulich "Naturlyrik" heißt. Zu ergänzen wäre: Natürlich gibt es auch in anderen literarischen Gattungen ein Sprechen von der Natur; gerade das *nature writing* ist in neuerer Zeit als bedeutende prosaische Gattung wieder entdeckt worden. Aber am dichtest konzentriert findet sich die Auseinandersetzung mit der Natur wohl weiterhin in der Naturlyrik, auch und gerade in ihren aktuellen Spielarten der Ökopoetik, auf die wir ganz am Ende zu sprechen kommen werden.

Im Einzelnen geht es mir um kombinierte Wissensvermittlung in verschiedenen Bereichen. Die wesentlichen sind:

EPOCHE

Den allgemeinen Rahmen der einzelnen Vorlesungen bilden jeweils die bekannten literaturgeschichtlichen Großepochen; Sie bekommen also nebenbei eine Einführung in die Literaturgeschichte anhand einer thematischen Perspektive.

AUTOREN

Bei den einzelnen Epochen werden ausgewählte Autoren im Vordergrund stehen, die ich Ihnen in den meisten Fällen kurz biographisch vorstelle – nicht, weil das in jedem Fall zum Verständnis ihrer naturlyrischen Texte so besonders unentbehrlich wäre, sondern um sie als Kinder ihrer jeweiligen Zeit zu präsentieren, um zu zeigen, welche Zugänge zur Natur ihnen möglich, welche ihnen verschlossen waren, was sie interessierte und was nicht.

GATTUNGEN

Dazu kommen lyrische Einzelgattungen, die über die Geschichte hin eng mit der Naturlyrik verbunden waren (wie

beispielsweise die Ode, die Elegie, die Idylle, das Volkslied usw.); es gibt also auch so etwas wie eine gattungspoetische Wiederholung nebenbei.

TOPOI

Auf einer noch allgemeineren Ebene werde ich Ihnen Topoi vorstellen, also tradierte Denk- und Vorstellungskomplexe wie den berühmten *locus amoenus* oder das ‚Buch der Natur‘. Diese Themen ziehen sich durch die gesamte europäische Geistesgeschichte, hier gibt es also vor allem klassisches Bildungsgut zu holen.

GEDICHTANALYSEN

Praktisch werde ich Ihnen eine Reihe von sehr textnahen Gedichtanalysen und -interpretationen vorführen; das ist nicht immer ganz leicht zu verarbeiten beim Zuhören, aber ich hoffe, die Powerpoint-Präsentationen mit den wesentlichen Textstellen sollten das erleichtern. Meiner Meinung nach gehört es zum absoluten Grundhandwerkszeug eines jeden Literaturwissenschaftler, einer jeden Literaturwissenschaftlerin, diese Techniken zu beherrschen, und zwar praktisch im Schlaf. Deshalb üben wir und üben wir und üben wir. Wer dann immer noch nicht genug geübt hat, ist eingeladen zur Begleitübung zu dieser Veranstaltung, wo wir uns auf Meer-Gedichte spezialisieren werden (sehr, sehr schöne Texte!).

BILDBESCHREIBUNGEN

Es ist zwar nicht ganz meine Kernkompetenz, und vielleicht auch nicht für jeden von Ihnen von besonderem Interesse, aber wir werden uns auch ein wenig in Bildbeschreibung üben, schon, um die Textlastigkeit der Veranstaltung ein wenig abzuschwächen und den Unterhaltungsteil etwas zu stärken. Die wissenschaftliche Bildbeschreibung ist eine der formalen Gedichtanalyse durchaus ähnliche Technik, die man,

ja, genau, üben, üben, üben muss. Das erledigen wir also auch noch nebenher.

Naturwissenschaftlich im engeren Sinne wird es nicht werden; nicht weil ich meine, dass das unwichtig wäre, sondern weil es endgültig den Rahmen der Veranstaltung sprengen würde. Es wird also eher um populärwissenschaftliche Naturkonzepte gehen bzw. um philosophische Naturlehren; Grenzbereiche also zum Dichterischen, die uns dann alle hoffentlich auch nicht völlig überfordern.



Joachim Patinir, Überfahrt in die Unterwelt, 1515-1524

1. Natur – welche Natur? – Zur Begriffsgeschichte

Und damit stürzen wir uns nun mitten ins Thema, indem wir zunächst einmal kurz darüber meditieren, was Naturlyrik eigentlich ist. Wir beginnen dazu, um es ein wenig interessanter zu machen, mit einem der bekanntesten Zitate zur Naturlyrik überhaupt, das interessanterweise schon eher ihr Ende zitiert; es sind die Worte von Bertolt Brecht, der in seinem skandinavischen Exil sitzend die Zeilen schrieb:

*Was sind das für Zeiten, wo
Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist
Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt!*

An diesem Zitat von Bertolt Brecht hat sich vor allem die Naturlyrik des 20. Jahrhunderts – nach Auschwitz, sozusagen – hart abgearbeitet. Assoziierte es doch das lyrische Sprechen über Natur nicht nur mit einer gewissen Banalität und einer zutiefst apolitischen Haltung, sondern auch noch mit einem schlechten Gewissen dabei. Selbst wenn man die von Brecht ziemlich radikal vorgetragene politisch-emanzipatorische Verpflichtung der Literatur nicht nachvollziehen will – die Naturlyrik trägt schwer an ihrem Erbe als zutiefst bürgerliche, sentimentale und allgemein weltflüchtige Angelegenheit. Und obwohl sie gerade für das traditionelle Bildungsbürgertum den Inbegriff von Lyrik schlechthin darstellte, ist noch nicht einmal ganz klar, was mit dem Begriff überhaupt genau gemeint ist. Denn als Gattungsbegriff ist "Naturlyrik" ebenso so trivial wie unscharf: Naturlyrik ist eben das, was in Versform von der Natur spricht. Aber welches Gedicht spricht eigentlich nicht von der Natur, irgendwie, mehr oder weniger? Vielleicht sollte man genauer sagen: Zur Naturlyrik gehört jedes Gedicht, das die Natur – bzw. einzelne natürliche

Phänomene – zum zentralen Thema hat. Einmal vorausgesetzt, wir wüssten, was eigentlich genau mit dem Begriff 'Natur' gemeint sei, bleibt aber immer noch problematisch, dass damit über das allgemeine Verskriterium hinaus, das für alle Subgattungen und Unterarten von Lyrik gilt, noch immer keine präzisere Formbestimmung gegeben ist. Das 18. Jahrhundert war da immerhin schon einen Schritt weiter; dort sprach man nämlich von der Naturpoesie, und das war ein sehr wohl definierter Begriff: Er bezeichnete nicht nur das poetische Sprechen von der Natur, sondern auch ein natürliches Sprechen von der Natur. 'Naturpoesie' ist eng verbunden mit der Vorstellung vom Dichter-Genie, der, wie die Natur, aus sich selbst heraus schöpferisch tätig wird und keinen anderen Regeln als denen seiner eigenen Dichter-Natur unterworfen ist. Naturpoesie ist darüber hinaus nicht nur ein Gegenpol zur gelehrten oder normativen Dichtung früherer Epochen wie des Barock, sondern auch verbunden mit der Vorstellung einer Volkspoesie, die auch ungebildeten Hörern eben ihrer Natürlichkeit wegen unmittelbar zugänglich ist.

Dieses Konzept der 'Naturpoesie' jedoch hängt aufs engste mit bestimmten ästhetischen und philosophischen Ideen zusammen, die sich Ende des 18. Jahrhunderts herausbilden und ist deshalb leider nicht auf die Naturlyrik insgesamt übertragbar. Ein Gattungsbegriff von Naturlyrik insgesamt müsste ein lyrisches Schaffen, das von der Antike bis zur unmittelbaren Gegenwart reicht, umfassen. Aber auch die üblichen gattungstheoretischen Tricks helfen in diesem Falle nicht besonders weiter. So kann man Gattungen häufig gut definieren, indem man sie zu verwandten bzw. entgegengesetzten Gattungen abgrenzt. Was wären solche Wahlverwandtschaften der Naturlyrik? Wohl die Liebeslyrik; die ist aber unglücklicherweise ähnlich schwach definiert. Als Gegenpol hingegen wird gemeinhin, siehe oben zu Brechts Bäumen, die politische Lyrik genannt – Naturlyrik sozusagen als

das Unpolitischste schlechthin, was man sich vorstellen kann. Dagegen spricht einerseits aber, dass gerade Brecht selbst durchaus politische Naturlyrik verfasst hat; zum anderen ist das ein sehr moderner Gedanke, der in Epochen, die über ein vergleichbares Konzept von Gesellschaft nicht eigentlich verfügten, nicht besonders gut greift. Interessanter wird es, wenn man diejenigen Charakteristika aufgreift, die bei der Naturpoesie aufgezählt wurden. So könnte man fragen, ob es in naturlyrischen Texten besonders bevorzugte Darstellungstechniken oder bildnerische Verfahren gibt; also ob das Sprechen von der Natur bestimmte Kommunikations- und Darstellungstechniken nahelegt oder andere abweist. Zum zweiten könnte man untersuchen, wie die Beziehung zwischen Autor und Leser in naturlyrischen Texten hergestellt wird: Wird ein bestimmtes Bild vom Leser entworfen? Stilisiert sich der Autor in einer bestimmten Weise? Legt die inhaltliche Fixierung auf Natur also auch eine bestimmte Textproduktion bzw. -rezeption nahe?

Blickt man nun auf die Geschichte der Naturlyrik – auch das kann für Gattungsdefinition hilfreich sein –, so ist es bemerkenswert, wie wenig innere Dynamik sie aufweist: Sowohl die von ihr verwendeten Themen und Bilder wie auch die von Naturlyrikern aller Zeiten benutzten Techniken sind *relativ* konstant geblieben, es scheint sich um eine Art literarischer Naturkonstante zu handeln. Trotzdem hat sich natürlich über die Jahrhunderte seit der Antike hinweg die Art geändert, wie Dichter über die Natur sprechen; man kann also sozusagen Konstanten und Variablen des lyrischen Sprechens über die Natur unterscheiden: Welche Themen werden bevorzugt? Welche Gedichtformen werden benutzt? Welche Bilder, Motive, Topoi werden verwendet? Anhand der Naturlyrik kann man damit eine kleine Geschichte der Lyrik *in nuce* verfolgen, zwar mit verschiedenen geschichtlichen Schwerpunkten (Naturlyrik war mal mehr, mal weniger populär), aber ansonsten

relativ kontinuierlich vom Barock bis zur Gegenwart (kleine Ausflüge in die Antike inbegriffen).

Das Interessanteste an der Naturlyrik – und gleichzeitig das, was wohl am häufigsten übersehen wird – ist die Tatsache, dass sie über die Natur spricht. Aber welche Natur eigentlich? Der Begriff Natur gehört nämlich zu den allgemeinsten, bedeutungsreichsten und gleichzeitig schwammigsten Wörtern der europäischen Begriffsgeschichte. Von Natur sprechen wir, wenn wir von unserer natürlichen Umwelt reden, und zwar sowohl von deren Einzelheiten (Blumen, Bienen und Bäumen) wie auch von deren Gesamtheit: die Natur im Großen und Ganzen, die Natur als Kosmos. Wir reden aber auch von der 'Natur der Sache' in Bezug auf komplexe Sachverhalte; offenbar meinen wir dann so etwas wie das Wesen eines Gegenstandes oder Sachverhaltes im allgemeinsten Sinn. Die 'Natur des Menschen' ist ein eigenes und nicht weniger umfangreiches Thema; und das, was 'naturgemäß' ist und was nicht, eine Streitfrage seit Anbeginn der Begriffsgeschichte. Es gibt unendlich viele Kompositabildungen mit Natur; unter anderem paart sich Natur gern mit anderen großen Begriffen wie in Naturphilosophie, Naturgeschichte, Naturwissenschaft, Naturrecht. Mit all diesen Themen beschäftigen sich eigene wissenschaftliche Disziplinen: Die Natur wird beileibe nicht nur in den Naturwissenschaften thematisiert (die zudem historisch eher jung sind), sondern seit jeher vor allem in der Philosophie. Und sie ist natürlich nicht nur ein prominenter Gegenstand der Literatur, sondern auch der bildenden Kunst. Und auch hier gibt es, natürlich, wieder Konstanten und Variablen. So ist die heutzutage zu so außerordentlichen Ehren gekommene Ökologie ein antikes Konzept des Wirtschaftens und Haushaltens; der Evolutionsgedanke hat seine Wurzeln spätestens im 18. Jahrhundert, und selbst für moderne naturwissenschaftliche Konzepte des 20. Jahrhunderts lassen sich teilweise antike Vorbilder ausmachen.

Zunächst also zum Begriff Natur. Der erste Schritt einer jeden Begriffsgeschichte ist die Klärung des etymologischen Wortursprungs. Natur kommt von lateinisch "nasci" (geboren, hervorgebracht werden): Natur ist also dasjenige, was biologisch ge- oder erzeugt wird (und, wie man ergänzen könnte, auch natürlich vergehen wird). Das ist immerhin ein erster Ansatz, wenn auch vielleicht noch ein bisschen schwach definiert und unterkomplex. Um ihn einzugrenzen, ist es ein beliebter Trick der der Begriffsgeschichte, die Definition durch Gegenbegriffe zu verschärfen: Welche Begriffe wurden historisch als Kontraste zur Natur gesehen und benutzt? Was ist die Natur also alles nicht? Und auch hier zeigt sich, dass Natur ein äußerst schwer zu fassender Terminus ist, es gibt nämlich sehr viele Gegenbegriffe. Die wichtigsten sind, in vage historischer Reihenfolge ihres Auftretens:

a) Natur vs. Kultur/Technik: Natur ist das, was – s.o. – geboren wird, sich natürlich entwickelt und stirbt; im Gegensatz zu dem, was künstlich vom Menschen gemacht wird, statt eines Lebens höchstens eine Geschichte hat und nicht stirbt, sondern kaputt geht. Es geht hier also um den Ursprung der Dinge; nennen wir es die ätiologische Dimension des Naturbegriffs.

b) Natur vs. Konvention/Sitte/Gebrauch/Gesetz: Natur ist das, was nicht erst von Menschen vereinbart, geregelt oder restringiert werden muß, sondern schon immer so ist, wie es ist. Natur hat hier also eine – im weitesten Sinne – soziale und ethische Dimension.

c) Natur vs. Geist/Vernunft: Natur ist das, was den Naturgesetzen unterliegt, im Kontrast zu dem, was diese auf irgendeine Art transzendiert und immateriellen Charakter hat. Hier geht es damit um Metaphysik bzw., bezieht man das Kontrastpaar auf den Menschen, um Anthropologie.

Diese drei Gedanken finden sich alle bereits, mehr oder weniger, in antiken Schriften über die Natur. Für C gibt es eine spezifisch mittelalterlich-theologische Variante, nämlich:

c1) Natur vs. Gott: Natur wäre dabei die sinnliche, der Vergänglichkeit unterworfenen Welt des Diesseits, Gott die transzendente, ewige Welt des Jenseits.

d) Spezifisch neuzeitlich ist das Paar Natur vs. Geschichte: Natur wäre dann das, was sich nach Naturgesetzen entwickelt, Geschichte dasjenige, was durch die freie Entscheidung des Menschen entsteht. Auch hier geht es um Metaphysik bzw. Anthropologie, vor allem aber um Verlaufsformen, also eine Art dynamische oder prozesshafte Dimension.

e) Ebenso stärker neuzeitlich profiliert ist Natur vs. Unnatur: Auch hier muß man einen freien Willen bzw. ein geistiges Prinzip annehmen, dass es speziell dem Menschen ermöglicht, sich von seiner Natur zu befreien und ihr zuwider zu handeln. Diese Opposition ist meist eher moralischer Natur, könnte aber auch ontologisch gedacht werden, indem sie zunächst einmal behauptet, es gebe überhaupt etwas, was nicht natürlich ist.

Die Aufstellung zeigt zum ersten, dass man den Naturbegriff in verschiedene Richtungen akzentuieren kann: Es gibt philosophisch-metaphysische, kosmologische, anthropologische, kulturelle, soziale und ethische Bedeutungsvarianten, die historisch zu verschiedenen Zeiten auch unterschiedlich gewichtet werden (und, auch das ist wichtig, sehr stark ideologisch aufgefüllt werden können; Natur ist häufig auch ein Kampfbegriff gewesen). Daneben hat die Methode der Definition durch Gegenbegriffe gerade beim Naturbegriff einen entscheidenden Nachteil: Es könnte einem nämlich entgehen, dass eine sehr starke Begriffsdefinition nicht dualistisch ist, sondern monistisch: Die Natur in dieser Begriffsausprägung ist All-Natur, umfasst alles, was war, ist und sein wird,

sie hat keinen Anfang und kein Ende und prägt durch ihre Gesetze jegliche Form der Existenz. Sie ist deshalb schlechthin nicht durch Gegensätze zu definieren, sondern höchstens in sich selbst zu differenzieren – bzw., und das ist ein weiterer Trick der Begriffsgeschichte, durch Synonyma zu ersetzen. Das erschließt sich deutlicher, wenn man die historische Begriffsentwicklung von der Antike an nachzeichnet.

Antike

Die früheste antike Philosophie, die uns bekannt ist, ist vor allem andere Naturphilosophie. Die sogenannten vorsokratischen Philosophen sind die ersten, die versuchen, Naturerscheinungen nicht mehr durch den Mythos zu erklären – also indem sie Götter erfinden, die bestimmten Naturerscheinungen zugeordnet werden (wie der Blitz dem Jupiter) oder Geschichten erzählen; diese Art von Naturerklärung ist eine der zentralen Funktionen des antiken Mythos schlechthin. Vielmehr schlagen die Naturphilosophen nunmehr rationale Begründungsmodelle vor. So war Thales von Milet (um 625 v. Chr.-um 547 v. Chr.) beispielsweise der Ansicht, dass das Wasser der Ursprung aller Dinge sei (was noch in der modernen Evolutionsbiologie einiges für sich hat); Heraklit (um 550 bis um 480) hingegen favorisierte das Feuer, das er als gleichzeitig als Inbegriff der Vernunft, des *logos*, verstand. Heraklit war darüber hinaus der Meinung, dass sich die gesamte natürliche Welt auf Gegensätzen aufbaut und deren Spannungen untereinander dazu beitragen, dass sie ständig im Werden ist (der Krieg ist der Vater aller Dinge, so die populäre Variante eines seiner Sprüche). Wenige dieser Aussprüche sind überliefert, und die überlieferten sind wegen ihrer Dunkelheit und ihrer Neigung zu Paradoxa berüchtigt. Das alles mag trivial klingen, ist jedoch ein erster Versuch, die Vielfalt der Naturphänomene, die einen umgeben und von denen man buchstäblich nichts weiß, auf einige wenige Vernunft- und Ur-

sprungsprinzipien zurückzuführen. Und die Wirkungsgeschichte besonders Heraklits ist beachtlich, reicht sie doch bis hin zu beispielsweise Friedrich Nietzsche.

Den Gegenpol zur Philosophie des Werdens bei Heraklit bildet die Philosophie des Seins bei Parmenides aus Elea (um 515 bis um 445). Von Parmenides ist zumindest fragmentarisch ein Lehrgedicht mit dem Titel *Über die Natur* (Natur übrigens, im griechischen, ist *physis*) überliefert, in dem der Dichter von der Göttin Dike über die Wahrheit belehrt wird. Und diese Wahrheit ist: Es gibt kein Werden (wie Heraklit behauptet hatte), sondern in Wirklichkeit und Wahrhaftigkeit und Ewigkeit existiert nur das Sein. Alles, was wie Werden aussieht, ist Schein und trügerisch und kann deshalb auch nur in Paradoxa erkannt werden; hingegen kann nur das reine Sein mit der Vernunft, dem *logos*, erfasst werden. Die nachträgliche Stilisierung von Heraklit und Parmenides zu Gegenpolen hat schon Platon vorgenommen. Unabhängig von ihrer Angemessenheit im Detail bleibt jedoch trotzdem eindrucksvoll, dass am Anfang der griechischen Philosophie sozusagen zwei Extrempositionen zur Natur vorgezeichnet sind: Entweder die Natur ist Fluss, Veränderung, allgemeines Bewegungsprinzip; oder sie ist dasjenige, was hinter der äußeren Erscheinung steht, Substanz, Wesen, die ewige und immer gleiche 'Natur der Sachen'.

Ein bereits relativ elaboriertes Naturmodell bieten wenig später die Atomisten mit ihrem Hauptvertreter Demokrit (um 460 bis um 380). Für die Atomisten sind das wahrhaft Seiende die Atome: Unendlich viele, unteilbare und winzig kleine körperliche Teilchen, die sich im unendlichen leeren Raum (der das Prinzip des Nicht-Seienden verkörpert) bewegen und durch die dabei entstehende, im wesentlichen zufällige Mischung alles Seiende hervorbringen, von den kleinsten Lebewesen bis zu den größten Welten. Diese These wurde von

vielen neuzeitlichen Philosophen wie auch den ersten Physikern aufgenommen und tradiert; ihr naturwissenschaftlicher Beweis konnte erst ab dem 19. Jahrhundert geführt werden, und die Teilchenphysik ist ein bis heute un abgeschlossenes Teilgebiet der modernen Physik. Auch die Atomisten haben damit sozusagen ein urbildliches Naturbild geschaffen: Die Natur ist für sie durchgängig materialistisch bestimmt; und der Zufall spielt bei ihrer Entwicklung eine gewisse Rolle, da die Teilchenbewegungen im Einzelnen nicht vorhersagbar sind.

Ziemlich gleichzeitig wurde auch die Natur des Menschen verstärkt wissenschaftlich thematisiert. Der Arzt Hippokrates (um 460 bis 370; bekannt vor allem durch die von ihm gestiftete Eidesformel) definierte die *physis* des Menschen als gesunden Normalzustand des menschlichen Körpers und seiner Organe. Seine sogenannte Humoralpathologie beruhte auf einer Lehre von den vier Säften im menschlichen Körper: Blut, gelbe Galle, schwarze Galle, Schleim; daraus ergeben sich die vier Temperamentstypen des Sanguinikers, des Cholikers, des Melancholikers und des Phlegmatikers. Die vier Säfte müssen im gesunden menschlichen Körper in einem harmonischen Verhältnis zueinander stehen müssen. Wenn diese Harmonie nicht gegeben ist, entsteht Krankheit; und der Arzt wirkt bei der Heilung, die die Natur selbst in die Wege leiten muß, als eine Art Steuermann. Die vier Säfte konnten darüber hinaus den vier Elementen zugeordnet werden; damit war eine Verbindung zwischen der großen Natur des Alls, dem Makrokosmos, und der kleinen Natur des Menschen, dem Mikrokosmos möglich. Auch von der Säftelehre des Hippokrates und dem damit verbundenen Naturmodell geht eine lange Rezeptionstradition aus, die den Naturbegriff an Konzepte wie Gesundheit und Krankheit, Harmonie und Disharmonie, naturgemäßes und nicht-naturgemäßes Verhalten anknüpft.

Bei Platon (427-348 v. Chr.) ist die naturphilosophische Variante des Naturbegriffs eher schwächer ausgeprägt, umso stärker treten jedoch nun die anthropologische und die ethische Dimension hervor. Das wahrhaft Seiende sind für Platon allein die Ideen – abstrakte, unkörperliche, rein ideelle Urbilder, die den Dingen unserer Erfahrung zugrunde liegen. Und auch die Natur partizipiert an diesem Ideenreich: Im Menschen ist sie verkörpert als unsterbliche und immaterielle Seele, im Universum als Weltseele; zwischen beiden besteht die schon von Hippokrates bekannte Analogie von Makro- und Mikrokosmos. Besonders wichtig für den Naturbegriff Platons ist der späte Dialog *Timaios*. Dort beschreibt Platon, wie die sichtbare Welt des Naturkosmos von einem göttlichen Demiurgen (einem Schöpfer) nach dem Modell einer Ideenwelt hervorgebracht wird. Der Kosmos entspricht gleichzeitig der Weltseele, die alle Einzelseelen in sich enthält. Das sozusagen Naturhafte an der menschlichen Einzelseele ist dabei, dass sie sich selbst bewegen kann, also unabhängig von äußeren materiellen Einflüssen gedacht werden kann (eine Vorform dessen, was später 'freier Wille' heißen wird). Praktisch äußert sich die *physis* im Menschen in seinen Naturanlagen, weshalb sie auch besonders wichtig für die gesellschaftlichen Erziehungsprozesse wird, die Platon beispielsweise in seinem Dialog *Politeia* schildert.

Für Platon ist wegen der dominant metaphysischen Ausrichtung seiner Philosophie der Naturbegriff nicht gerade zentral. Gleichwohl bildet er sozusagen einen weiteren Extrempunkt aus, nämlich ein Naturmodell, das beinahe gänzlich immateriell gedacht werden kann und allein auf abstrakten Prinzipien und Werten beruht. Zudem wird sein weltenschaffender Demiurg ein wesentlicher Bezugspunkt der christlichen Schöpfungslehre. Demgegenüber erhält der Naturbegriff bei seinem ziemlich anders gearteten Schüler Aristoteles (384-322 v. Chr.) nun einen fundamentalen Stellenwert. Die Natur

macht das Wesen alles Seiendem aus, sofern es Bewegung und damit Leben hat. Sie umfasst die Lebewesen, die Pflanzen, aber auch die Elemente; und sie wird explizit abgegrenzt zu dem, was *techné* ist, also künstlich gemacht, und kein solches Bewegungsprinzip in sich selbst trägt. Insofern ist die gesamte Körperwelt ebenso wie alle ihre Einzelbestandteile *physis*, Natur. Dabei ordnet Aristoteles die Naturphänomene in Form einer Stufenleiter an: Auf der untersten Stufe stehen die Pflanzen, die durch Ernährung und Fortpflanzung gekennzeichnet sind. Auf der nächsten Stufe kommen die Tiere hinzu, die fähig zur Sinneswahrnehmung und zur Ortsveränderung sind. Der Mensch steht auf der höchsten Stufe; er hat die Fähigkeit zum Denken als charakteristisches Merkmal. Diese Stufenordnung wird bis ins 18. Jahrhundert hinein unter dem Bild der *great chain of being* oder der 'goldenen Kette der Wesen' tradiert; letztlich ebenfalls ein vorevolutionärer Gedanke.

Der Naturbegriff geht jedoch auch bei Aristoteles über diese materielle Ausfüllung hinaus. Leben erhält nämlich auch der Mensch als Bestandteil der Körperwelt nur durch einen immateriellen Bestandteil, seine Seele. Der Körper wird dabei als Werkzeug (= griech. *organon*) der Seele verstanden; das ist die Quelle des Begriffs 'Organismus'. Die Seele gibt dem stofflichen Leib sein individuelles Formprinzip; das Ergebnis beider, die über die Zeit tatsächlich aktualisierte Lebensgestalt nennt Aristoteles 'Entelechie'. Insofern ist Aristoteles Naturkonzept durchaus nicht monistisch; vielmehr existieren mit dem kulturell Gemachten und den geistigen Prinzipien Gegenbegriffe zur Natur. Alles jedoch, was Leben hat, hat in zweifachem Sinne Natur. Zum einen ist es als Bestandteil der Körperwelt *natura naturata*, also aus Natur gemachte Natur, geschaffene Natur, der Naturkosmos in seinem Sein schlechthin. Zum zweiten ist Natur jedoch auch *natura naturans*: hervorbringende Natur, Natur am Werke sozusagen,

und damit etwas prozesshaftes, das nie zur Ruhe kommt und immer neues Leben hervorbringt. Das lässt sich zum Beispiel auch relativ gut auf das christliche Naturbild übertragen, in dem Gott als Schöpfer *natura naturans* ist und seine Schöpfung *natura naturata*. Der wesentliche Unterschied zum christlichen Naturbild ist jedoch, dass bei Aristoteles die Welt ewig und gleichzeitig dynamisch gedacht wird; sie hat keinen festen Anfang (wie in der christlichen Schöpfung) und auch kein vorgesehenes Ende (wie in der christlichen Lehre vom Weltende, der Apokalypse).

Vor allem die Zweiteiligkeit des Naturbegriffs wird bei Aristoteles also rezeptionsprägend: Natur ist sowohl ein Form- und Werdensprinzip wie auch dessen Ergebnis, die gestaltete Form, und zwar auf allen Ebenen des Kosmos. Ihr Wirken vollzieht sich dabei nach dem Gesetz der durchgängigen Zweckmäßigkeit. Aristoteles' Naturdeutung ist, und auch das ist wichtig und modellbildend, teleologisch: Die Natur tut alles mit Absicht, nach Plan und nicht zufällig; jedes noch so winzige Naturphänomen trägt seine eigene Zweckbestimmung in sich (was Aristoteles als *Entelechie* bezeichnet) und entfaltet sich im Hinblick auf ein ganz genau definiertes Ziel, sein *telos*.

Für die Zeit des sogenannten Hellenismus, also zwischen dem 3. und dem 1. Jh. v. Christi, ist vor allem die Naturphilosophie der Stoa wichtig. Die griechische Zivilisation hatte zu dieser Zeit ihre größte Ausbreitung erreicht; die Philosophie wurde inzwischen regelrecht in Schulen gelehrt. Die erste dieser Schulen, die Stoa, wurde um 300 v. Chr. von Zenon begründet und existierte bis zur römischen Kaiserzeit. Sie strebte erstmals eine Art philosophisches System an, in dem Ethik, Physik und Logik zwar einzelne Disziplinen sind, jedoch nur unterschiedliche Facetten der göttlichen All-Natur spiegeln. Für die stoische Ethik war das Ziel des sittlichen Lebens die Übereinstimmung mit der Natur. Der stoische

Weise als Idealfigur lebt in völligem Einklang mit der All-Natur und hat all seine nicht-natürlichen Affekte unter Kontrolle; er hat die Seelenruhe, die *ataraxia*, erreicht. Andererseits besteht für die Stoiker auch die Möglichkeit, dass der Mensch von der Natur abweichen kann und ein nicht-naturgemäßes Leben wählt; das wäre zwar äußerst unklug, aber immerhin denkbar. Die Vernunft gebietet es jedoch, der immer gleichen und ewigen Allnatur zu folgen, die auch den gesamten Kosmos durchwaltet und strukturiert. Damit wird die Natur bei den Stoikern zum ersten Mal zu einem philosophischen Leitbegriff des ethisch-praktischen Lebens; auch dies ein Traditionsursprung, der über Rousseau bis zu den politisch grünen Ideologien unserer Zeit zu verfolgen ist; sie machen auch erstmal den *oikos*, den Haushalt, zu einem zentralen Begriff der Naturdiskussion.

Mittelalter

Unser eigenes Naturbild ist zudem geprägt von der Tradition des christlichen Naturbegriffs. Nach diesem ist Gott der Schöpfer allen Lebens; er hat die Welt geschaffen, und zwar aus nichts, und damit einen Anfang gesetzt sowie ein Ende prophezeit. Der Schöpfungsvorgang selbst ist in der Bibel nachzulesen und gipfelt in dem Urteil, das Gott schlussendlich angesichts seines vollendeten Werkes ausspricht: "Und siehe, es war gut". Sowohl die Natur wie auch der Mensch sind dabei zwar nach seinem Bilde und seinem Entwurf geschaffen, beides ist jedoch nicht göttlich, sondern fällt schon mit dem Sündenfall im Paradies dem Einfluss des Teufels anheim. Der Mensch als Krone der Schöpfung wird von Gott beauftragt, sich "die Erde untertan" zu machen; eine Anweisung, die inzwischen angesichts fortschreitender Umweltzerstörung und -ausbeutung einigermaßen ihre anfängliche Unschuld verloren hat.

Für das Mittelalter, so kann man unter aller größter Verallgemeinerung sagen, ist die Natur kein besonders relevanter Begriff; Naturphänomene sind *exempla* und *mirabilia*, die in Enzyklopädien zusammengestellt werden, aber prinzipiell nicht für sich selbst stehen, sondern auf anderes und höheres verweisen. Insofern ist der Naturbegriff des Mittelalters vor allem symbolisch bzw. allegorisch zu verstehen: Im großen 'Buch der Natur' (eine sehr wichtige und geschichtsträchtige Metapher, geprägt vom Kirchenvater Augustinus) ist alles verzeichnet, was Gottes Schöpfung hervorgebracht hat; seine Auslegung bleibt aber besser dem Spezialisten vorbehalten, also dem Theologen, der die an sich bedeutungs- und belanglosen Naturdinge in die richtige Perspektive rückt, indem er sie auf Gott und die göttliche Schöpfung bezieht.

Neuzeit, Aufklärung

Größere Bedeutung gewinnt der Naturbegriff zuerst wieder in der Philosophie im Kontext der im Hochmittelalter einsetzenden Aristoteles-Lektüre. Vermittelt über arabische Gelehrte wurde Aristoteles sozusagen wieder in das Europa der Klöster reimportiert, in dem die Lektüre antiker Autoren als böser Heiden bisher verboten war; arabische Aristoteles-Kommentatoren haben auch das oben bereits eingeführte, wirkungsmächtige Begriffspaar *natura naturata/natura naturans* geprägt. Wesentliche neue Aspekte zum Naturbegriff brachte aber erst die beginnende Neuzeit mit sich. Ab dem 16. Jahrhundert wird die Natur zunehmend wissenschaftlich befragt und beobachtet; das neue kopernikanische Weltbild gipfelt im Prozess um Galilei Galileo (1564-1642). Von dort an lässt sich der Aufstieg der Naturwissenschaft nicht mehr bremsen. Im Mittelpunkt steht nun nicht mehr die Frage nach dem Wesen oder Ursprung der Natur, sondern die nach ihren Gesetzen, ihrer Funktionsweise, ihren Erscheinungen. Durch Beobachtungen und Experimente versucht man zunächst, der Natur in allen Bereichen auf die Spur zu kommen; das dabei

entstehende und lawinenartig anwachsende Wissen wird versuchsweise kategorisiert und systematisiert; erste Naturgesetze werden mathematisch formuliert. Als Grundlage dieser frühen 'Naturwissenschaft' (die noch lange nicht so heißt: man spricht bis ins 18. Jahrhundert eher von "Naturgeschichte", aber auch weiterhin von Naturphilosophie) dienen die Mathematik und die Mechanik; Isaac Newtons Grundlagenwerk trägt noch den bezeichnenden Titel *Philosophia naturalis principia mathematica* (1687).

Dabei werden die Termini 'Natur' und 'Mechanismus' zu Beginn des 18. Jahrhunderts beinahe austauschbar; das zeigen die Lexikoneinträge aus Zedlers *Großen Universal-Lexikon*, dem wichtigsten Wörterbuch der Zeit. So führt Zedler in seinem Artikel Natur zunächst drei Bedeutungen aus der 'Physik' für Natur an: Der Terminus bezeichne zunächst die Zweifelt von Gott als Schöpfer (*natura naturans*) und der "erschaffenen Welt" (*natura naturata*); sodann den "Welt-Geist" als dasjenige Prinzip, das die Welt in Bewegung erhalte; und schließlich die "Geschöpfe und ihr Wesen": Und unter diesem "Wesen" wird die "*innerliche Beschaffenheit der natürlichen Dinge, so fern sich solche durch allerhand Würckungen zu erkennen giebt, welche Natur nach den mechanischen Principiis eben das ist, was Mechanismus genennet wird*". Daneben kennt Zedler noch vielfältige moralische, rechtliche und theologische Begriffsdefinitionen; zentral geworden ist jedoch bereits das physikalisch-mechanistische Paradigma, weil es für alle Arten der Bewegung zu gelten scheint und sich in mathematische Formeln fassen lässt.

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts machen sich jedoch zusehends Zweifel an dieser mechanistischen Auffassung breit. Als neues Natur-Paradigma etabliert sich, wesentlich beeinflusst sowohl von einer neuen Generation 'philosophischer Ärzte' (in der Tradition des Hippokrates) wie auch aufklärungskritischer Gegenströmungen, der 'Organismus'. Was ein

Organismus genau ist, ist schwierig zu definieren; am besten vorstellen kann man es sich anhand des Beispiels, das uns allen unmittelbar vertraut ist, nämlich unseres eigenen Körpers. In einem Organismus, so die verbreitetste Definition, ist das Verhältnis der Teile untereinander und zum Ganzen eben nicht mehr mechanisch auseinander ableitbar, sondern Teil und Ganzes bedingen sich gegenseitig vielfältig. Also, am Beispiel des menschlichen Körpers: Weder kann die Leber ohne den Gesamtkörper existieren, noch der Gesamtkörper ohne Leber; vielmehr steht die Leber über das Blutsystem in ständigen Austausch mit anderen Organen. Der Körper insgesamt ist aber, und das ist die klassische Formel zur Definition eines Organismus, mehr als die Summe seiner Teile: Wenn man Leber und Galle und Herz und Haut einfach zusammennaddiert, bekommt man immer noch keinen lebendigen Körper, sondern nur eine Summe von Einzelteilen (wohingegen man einen Motor einfach auseinandernehmen und wieder zusammensetzen kann; er ist eben ein Mechanismus). Wenn das Ganze mehr ist als die Summe seiner Teile, ist es aber auch analytisch nicht mehr zugänglich: Denn wenn man es wieder in seine Teile zerlegt, was nun mal das Wesen jeder Analyse ist, geht eben dieser 'ganzheitliche' Zusammenhang verloren.

Bei Immanuel Kant hingegen wird die Natur zu einer Art Synonym für Gesetzmäßigkeit schlechthin. Kant unterscheidet zwei Begriffsvarianten, einen formalen und einen materialen Naturbegriff: Material ist die Natur der Inbegriff aller Gegenstände menschlicher Erfahrung (also *natura naturata*) – und damit auch das einzig legitime Objekt für menschliche Forschung. Formal bezeichnet sie das "Dasein der Dinge unter Gesetzen" (was eine Art *natura naturans ist*) – im Kontrast zum Menschen, der sich selbst frei bestimmen kann (sich nach Kant aber besser den Gesetzen der Vernunft freiwillig unterwirft). Damit wird den Naturwissenschaften eine deutliche

Leitbildfunktion für die Wissenschaften schlechthin zugeschrieben. Und die ergreifen diese auch prompt: Im 19. Jahrhundert übernehmen die Naturwissenschaften endgültig den Naturbegriff aus den Händen der Philosophie. Dabei tragen natürlich nicht alle Einzel-Entdeckungen in gleichem Maße und in gleicher Tiefe zu Veränderungen im allgemeinen Naturkonzept bei. Besonders wichtig werden beispielsweise das Evolutionskonzept in der Biologie oder die Entdeckungen der Grundlagenphysik zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Allerdings - schon im Falle der Relativitätstheorie oder der Quantenphysik, die zweifellos tiefe Einschnitte in unserem Bild der Natur hinterlassen haben müssten, ist die Anschaulichkeit so gering ausgeprägt und der gedankliche Nachvollzug so schwierig, dass sie nur geringe Spuren im Alltagsverständnis von Natur hinterlassen haben. Aktuell dominieren die gerade zu 'Lebenswissenschaften' umbenannten biologischen Disziplinen wohl unser Bild von der Natur durch die damit verbundenen aktuellen Themen wie Gentechnologie oder Reproduktionsmedizin. Interessant ist, dass sich damit auch erstmals wieder eine engere Nähe zu ethischen Fragestellungen in Bezug auf die Natur ergibt. Eine moderne 'Naturphilosophie' im eigentlichen Sinne des Wortes gibt es heute jedoch praktisch nicht mehr.

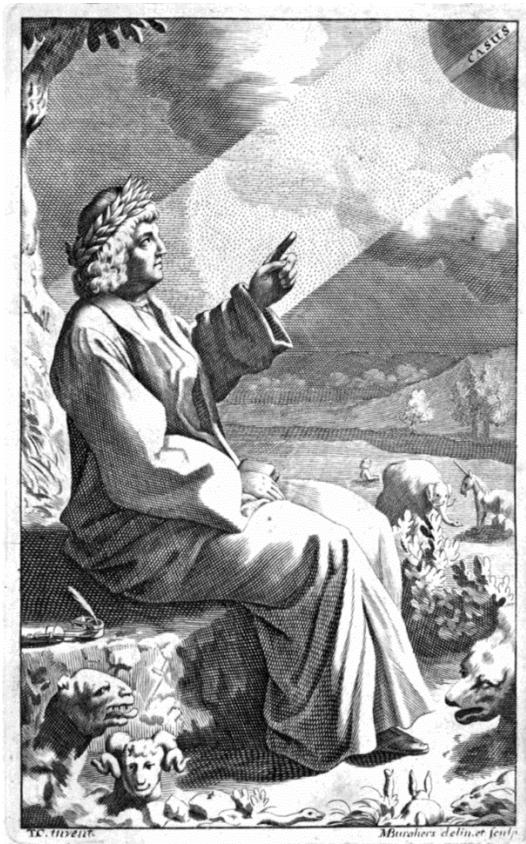
Zusammenfassend kann man sagen, dass sich das Naturbild, durchaus parallel zur groben allgemeinen Einteilung der westeuropäischen Geistesgeschichte, in drei Epochen entwickelt und wandelt. In der Antike herrscht ein vorwissenschaftliches Naturverständnis, das von verschiedenen naturphilosophischen Ansätzen geprägt ist und vor allem nach dem Ursprung und dem Wesen der Natur fragt. Explizite Wertungen oder normative Überlegungen werden in diesem Zusammenhang langsam entwickelt, indem man die Natur des Menschen und die Frage nach einem naturgemäßen Le-

ben in die Überlegungen mit einbezieht. In der Neuzeit beginnen die Naturwissenschaften ihren Siegeszug und formen das Bild von der Natur durch konkrete Erkenntnisse und die Formulierung von Naturgesetzen neu. Natur insgesamt wird dabei nacheinander (und teilweise auch parallel) nach dem Modell des Mechanismus, des Organismus und einer allgemeinen Gesetzmäßigkeit vorgestellt. Und, um noch ein viertes Synonym hinzuzufügen: Die Vorstellung von Natur als Landschaft – und damit als sowohl ästhetischem wie auch lebensweltlichem Erlebniskomplex – ist ebenfalls eine Erfindung des 18. Jahrhunderts, das auch ein Jahrhundert des Parks und der Spaziergänger war (im Mittelalter wäre kein Mensch auf die Idee gekommen, durch den Wald zu lustwandeln oder Berge erhaben zu finden; dass man das nun schön findet und auf Bildern verewigt, hängt offensichtlich mit einer sehr weitgehenden Domestizierung der Natur zusammen).

Moderne

In der Moderne schließlich – wenn man diesen problematischen Begriff einmal auf die Zeit ab 1900 ungefähr anwendet – entwickelt sich zusätzlich ein starkes technisches Interesse an der Natur durch die zunehmende Industrialisierung: Natur wird zum Rohstoff und zum Produktionsmittel; Natur wird ausgebeutet und manipuliert; sie wird auch zum Gegenstand globaler Interessenkonflikte und Machtstrategien, wie gerade unsere letzten Kriege gelehrt haben. Als Gegenströmung haben sich die ökologischen Bewegungen entwickelt, die die Natur als ganzheitlichen Lebensraum verstehen. In diesem Natur-Organismus ist auch der Mensch nur ein Teil von vielen anderen, der aber gewaltsam die Herrschaft über das Ganze an sich gerissen hat und nun dabei ist, die Grundlagen jeglichen Lebens für immer zu zerstören. Dagegen wenden sich die neuen Theorien der Nachhaltigkeit, die fordern, bei allen Entscheidungen und Eingriffen in die Natur auch die Interessen künftiger Generationen und aller Lebensformen

einzubeziehen. Ins allgemeine und lebensweltliche Bewusstsein tritt die Natur schließlich im Wesentlichen als Erholungsraum – im Urlaub und in der Freizeit suchen wir die letzten Fleckchen schöne Natur – oder in Form von Naturkatastrophen – einem letzten Residuum des Phänomens 'höhere Gewalt'. Die Natur ist insofern auch für den Menschen des 21. Jahrhunderts in der täglichen, nicht-wissenschaftlichen, nicht-philosophischen Erfahrung trotz aller Wissensfortschritte noch ähnlich zwiespältig wie für diejenigen Antike: Natur ist sowohl Idylle als auch Bedrohung, sowohl Heimat als auch das Fremde, Nicht-Menschliche, Gewaltsame schlechthin.



Thomas Creech, T. Lucretius Carus, Of the Nature of Things, second and third editions, Oxford and London 1682–3

2. "Bis du alles begreifst, welche Gestalt der Natur ureigenem Wesen zum Schmuck ward" – Naturlyrik und Naturlehre in der Antike

Ein abendländischer Grundtext der Naturlyrik ist ein äußerst umfangreicher Text, der kurz vor der Zeitenwende das Wissen über die Natur lyrisch zusammenfasst: Der römische Dichter Titus Lucretius Carus, auch kurz als Lukrez bekannt, schreibt ein hexametrisches Lehrgedicht in fünf Büchern mit dem Titel *de rerum natura* (Über die Natur der Dinge). Es handelt sich dabei, um einen Missverständnis vorzubeugen, nicht um Naturlyrik im modernen Sinne; vielmehr geht es um Wissensvermittlung in sprachlich konzentrierter Form - eben dem klassischen Hexameter, der auch im Epos Verwendung findet.

Kurz zum Autor: Lukrez lebte von 99 v. Chr. bis 55. v. Chr. – einer Zeit, die geprägt war durch Kriege, Bürgerkriege, Verschwörungen, Revolutionen. Deshalb erbittet der Autor auch explizit von Venus in der Einführung Frieden und Ruhe: "Denn ich vermag mein Werk in den jetzigen Nöten des Staates / sonst nicht mit Ruhe zu fördern". Tatsächlich hat Lukrez es nicht mehr geschafft, das umfangreiche Werk auch zu publizieren; es wurde von Cicero aus dem Nachlass veröffentlicht.

Epikur-Popularisierung und Aufklärung

Lukrez war ein überzeugter Anhänger der Lehren des Philosophen Epikur, der neben der Stoa die zweite wichtige Philosophenschule der hellenistischen Zeit vertrat. Den schlechten oder zumindest zweifelhaften Ruf, den das Beiwort 'epikureisch' heute genießt, hat es eigentlich nicht verdient. Epikur

war zwar der Ansicht, dass Glückseligkeit das Ziel allen menschlichen Strebens sei, und dass diese am besten durch die Suche nach Lust und die Vermeidung von Unlust zu erreichen sei. Aber Lust wird definiert als dasjenige, was jedem Lebewesen angeboren und eigen und lieb und nahe ist, während Schmerz das widerwärtige, fremde, Unruhige schlechthin ist. Beides wird dabei durchaus nicht nur auf sinnliche Empfindungen, Genuss und Wohllieben beschränkt, sondern bezieht auch seelische und geistige Empfindungen mit ein. Die Natur selbst weist dem Menschen also durch die Empfindungen von Lust und Unlust den Weg zum sowohl vernünftigen wie glückseligen Leben; er muß nur ihren Hinweisen folgen. Das glückselige Leben insgesamt ist schließlich, ganz ähnlich wie den Stoikern, durch eine konstante Haltung der *ataraxia*, der Seelenruhe gekennzeichnet. Und diese entwickelt sich am besten bei einer einfachen, nicht-luxuriösen Lebenshaltung (die nur Krankheiten und Schmerzen verursacht) und bei geringen Bedürfnissen. Hingegen wird sie am meisten bedroht durch die Todesangst und den Aberglauben (das ist wichtig für Lukrez).

Lukrez beschäftigt sich in *de rerum natura* zunächst vor allem mit dem Naturkonzept Epikurs, das im Wesentlichen den Atomismus Demokrits übernimmt und fortführt, denen ich Ihnen in der vorigen Vorlesung als materialistisches Naturmodell vorgestellt hatte. Auch Epikur geht davon aus, dass das gesamte Universum aus der Variation unendlich vieler Teilchen aufgebaut wird, die ständig von oben senkrecht nach unten fallen (weil sie nämlich als Körper ein Gewicht haben). Dabei ergibt sich jedoch ein logisches Problem, da so lauter parallele Bewegungen entstünden und sich nie eine Berührung ergäbe. Deshalb nimmt Epikur an, dass es minimale Richtungsabweichungen gibt, die dann in einer Art Kettenreaktion weitere Abweichungen auslösen – was eine Art antiker Variante moderner Chaostheorie ist, in der ja auch winzige,

nicht-deterministische Entscheidungen globale Konsequenzen haben können. Insofern wird dem Zufall großer Raum eingeräumt; Epikur ist damit sozusagen der extreme Gegenpol zur teleologischen Natur-Erklärung des Aristoteles. Seine Atomtheorie benutzt er darüber hinaus auch zur Beschreibung der menschlichen Seele: Sie besteht ebenfalls aus sehr feinen Atomen, ist damit aber unausweichlich nur-materiell und ebenso unausweichlich sterblich. Gleichzeitig kann ihr aber auch in Analogie zur Theorie der Atome eine Art Willensfreiheit zugeschrieben werden, indem die Seelenatome ebenfalls zufällige Abweichungen von ihrer vorherbestimmten Fallbahn vollziehen.

Der Atomismus ist bei Epikur also schon wesentlich differenzierter und komplexer geworden. Für seine philosophische Rekonstruktion ist tatsächlich Lukrez' Lehrgedicht eine der wichtigsten Quellen; Epikur selbst war zwar ein notorischer Vielschreiber, aber seine Texte sind nur äußerst fragmentarisch überliefert. Lukrez selbst gibt als Hauptzweck seines Unternehmens an, die Ideen und Konzepte Epikurs zu popularisieren:

*So nun wollt ich auch selber, weil unsere Lehre den meisten,
die noch nie sie gehört, zu trocken erscheint und der Pöbel
schaudernd von ihr sich kehrt, mit der Dichtung süßestem Wohl-
klang
unsere Philosophie dir künden und faßlich erläutern
und sie gleichsam versüßen mit lieblichem Honig der Musen,
ob es mir so wohl gelingt, dein Denken bei unseren Versen
solang fesseln zu können, bis alles du völlig begreifst,
welche Gestalt der Natur ureigenem Wesen zum Schmuck ward.*

Dabei rechtfertigt er gleichzeitig die Wahl der Darstellungsart: Sie wendet sich an die in der Philosophie noch Unmündigen – den "Pöbel" – und versüßt dabei die schweren Inhalte der philosophischen Lehre durch den Wohlklang des Textes

und seine Bildlichkeit mit "lieblichem Honig" (dies ist im Übrigen eine Stelle, die jahrhundertlang zitiert werden wird wann immer es darum geht, unbekömmliche Aufklärung durch Präsentation zu verschönern, nennen wir sie den Honig-Topos). Sie richtet sich aber durchaus an den Verstand, an das Denken: Ziel ist, dass der Leser die Naturlehre Epikurs begreift, und zwar "völlig". Die Natur selbst jedoch befördert dieses Ziel der anschaulichen und unterhaltsamen Lehre dadurch, indem sie sich selbst vielfältig in ihrem "ureigenen Wesen" "schmückt"; und das nun ist wirklich so eine Art Ursprungstopos der Naturlyrik. Eben dadurch, dass die Natur als Gegenstand des Gedichts selbst so vielfältig, bunt, anschaulich geschmückt sich präsentiert, eignet sie sich überhaupt dafür, in Gedichtform gebracht zu werden; sie selbst legt es nahe, die Lehre durch Poesie zu versüßen. Lukrez ist sich dabei der Neuheit des Unternehmens durchaus bewusst; in einer Art *captatio benevolentiae* (einem rhetorischen Trick, um sich das Wohlwollen der Zuhörer zu sichern) rechtfertigt er sich:

*sie [die Lust zum Gesang] trieb mich, mit strebendem Geiste
unwegsamer, von niemand betretene Musengefilde zu durchwandern.*

Epikur wird in diesem Zusammenhang – und auch das ist der lyrischen Form geschuldet – reichlich verherrlicht. Sein Lebenswerk wird zunächst in deutlicher Kriegs- und Eroberungsmetaphorik geschildert:

*Als von den Blicken der Menschen das Leben schmachvoll auf Erden
Niedergebeugt von der Last schwerwuchtender Religion war
[...] da erkühnte zuerst sich ein Grieche, das sterbliche Auge
gegen das Scheusal zu heben, und kühn sich entgegenzustemmen.
Nicht das Göttergefabel, nicht Blitz und Donner des Himmels
Schreckt ihn mit ihrem Drohn. Nein, um so stärker nur hob sich
Höber und höher sein Mut. So wagte er zuerst die verschloßnen*

*Pforten der Mutter Natur im gewaltigen Sturm zu erbrechen.
Also geschah's. Sein mutiger Geist blieb Sieger, und kühnlich
Setzt' er den Fuß weit über des Weltalls flammende Mauern
Und er durchdrang das unendliche All mit forschendem Geiste.*

Dabei richtet sich Epikurs Naturlehre vor allem gegen zwei Feinde, die oben schon erwähnt wurden: Zum einen die alte Mythologie der Priester mit ihren Göttern und Halbgöttern (die "Last schwerwuchtender Religion"); zum anderen die natürliche Todesangst des Menschen. Im *Preis Epikurs* im fünften Buch wird Epikur zunächst als "Meister" eingeführt, der "soviel Gold aus dem Schachte / seines Verstandes geschürft und der Forschung Lohn uns vererbt hat". Der Ertrag dieser Bergwerksarbeit in den Schächten des Geistes ist jedoch kein materieller, sondern die *Ataraxia*, die Seelenruhe des vollständig aufgeklärten Menschen. Insofern ist Epikur nicht nur ein Meister, sondern wird gar als "Gott" bezeichnet,

*der uns jene Betrachtung des Lebens erfand als erster und einz'ger.
Welche wir jetzt gewöhnlich als Weltanschauung bezeichnen,
der aus den Stürmen des Lebens in ruhiges Wasser uns führte
und in das strahlende Licht aus den schrecklichen Finsternissen.*

Die Metaphorik ist bezeichnend: Die Lichtmetaphorik ("strahlendes Licht aus schrecklichen Finsternissen") steht für den aufklärerischen Impetus, die Meeresmetaphorik ("aus den Stürmen des Lebens in ruhiges Wasser uns führte") für den Zustand der Seelenruhe – beides Bildtraditionen, die noch eine lange Geschichte entfalten werden. Das Preislied fährt fort, indem es nun einen expliziten Vergleich mit den Göttern und anschließend mit den Halbgöttern vornimmt: Die Götter hätten den Menschen zwar beispielsweise den Wein und das Getreide geschenkt –

Trotzdem kann man doch leben auch ohne die beiden Genüsse

– weswegen das Geschenk der Seelenruhe ungleich höher zu schätzen sei, weil es eine nicht nur hinreichende, sondern notwendige Bedingung der menschlichen Glückseligkeit darstellt. Und auch die Halbgötter (hier wird Herkules angeführt) gehörten mit ihren gewaltsamen Heldentaten in eine barbarische Zeit und an barbarische Orte. Zwar sei die Natur immer noch ein bedrohlicher Ort; doch weitaus bedrohlicher ist das Innere des Menschen:

*Doch ist der Geist nicht geläutert, was müssen wir dann für Gefahren,
was für Kämpfe bestehen, auch wenn wir selbst es nicht wollen!
Was für fressende Sorgen zerfleischen die menschlichen Herzen,
wenn die Begierde sie reizt und ebenso quälende Ängste!*

Dieser Gemütsangst – für die zu großen Teilen natürlich auch die Priester verantwortlich gemacht werden, die "mit lähmender Angst dein Glück vollständig verwirren" – wird die Befreiung durch Aufklärung und Forschung entgegengesetzt:

*Jene Gemütsangst nun und die lastende Geistesverfinstung
Kann nicht der Sonnenstrahl und des Tages leuchtende
Helle scheuchen, sondern allein die Naturanschauung und Forschung.*

Eben diese "Naturanschauung und Forschung" wird nun in fünf Büchern kapitelweise abgearbeitet. Zunächst beginnt das Gedicht jedoch mit der klassischen rhetorischen Figur der *Invocatio*. Die *Invocatio* ist eine Anrufung höherer Mächte, die häufig am Beginn lyrischer Texte steht (und alltagsweltlich sowohl aus dem Gottesdienst vertraut ist wie auch z.B. in juristischen Kontexten vorkommt am Beginn von Urkunden): Entweder man wendet sich an die Musen (als die mythologisch für Dichtung zuständigen Personen; so z.B. bei Homer), an Götter (durchaus auch den christlichen Gott in religiöser Lyrik, so z.B. bei Klopstock) oder an sonstige Halbgötter oder Heilige, von denen man sich Rat und Beistand

erhofft. Die *Invocatio* ist eine Unterform der *Apostrophe*: So bezeichnet man die Abwendung des Redners (ursprünglich im Gericht, wenn sich der Advokat vom Richter zum Kläger hinwendet) und die Hinwendung zu und direkte Anrede von Personen oder Dingen (die nicht anwesend sein müssen), beispielsweise eben den Göttern und Musen. Ihr rhetorischer Zweck ist die Verlebendigung der Rede; sie unterbricht den normalen Redefluss dadurch, dass sie meist in Form einer Frage oder eines Ausrufs formuliert ist und einen emotionalen oder emphatisch-pathetischen Tonfall annimmt. Diese Funktion ist gerade bei Lukrez nicht zu unterschätzen, schildert das Lehrgedicht doch äußerst umfangreich ein Gedankengebäude, das der Verlebendigung und emotionalen Unterstützung durchaus dann und wann bedarf.

De rerum natura beginnt demgemäß mit einem "Preis der Venus":

*Mutter der Aneaden, du Wonne der Menschen und Götter,
lebensspendende Venus: du waltest im Sternengeflimmer
über das fruchtbare Land und die schiffedurchwimmelte Meerflut,
du befruchtest die Keime zu jedem beseelten Geschöpfe,
daß es zum Lichte sich ringt und geboren der Sonne sich freut.*

Bezeichnend ist zunächst, dass Lukrez mit Venus nicht jemand anruft, der traditionell für die schöne Literatur zuständig ist (wie die Musen oder Apoll), sondern ausgerechnet die Liebesgöttin. Diese wird hier vor allem auf ihre Funktion als "Lebensspenderin" hin angesprochen: Sie ist diejenige, die Leben zeugt, und zwar in jeglicher Form und allen Naturreichen, vom Himmel über das Land bis ins Meer. Auch hier spielt das Licht wieder eine entscheidende Rolle: Jegliches Leben entwickelt sich aus der Dunkelheit zum Licht hin. Im Folgenden wird die Göttin zudem mit dem Naturbild des Frühlings verbunden: Im Frühling erweckt Venus "zärtlichen

Liebestrieb in dem Herzblut aller Geschöpfe / daß sie begierig Geschlecht und Geschlecht sich mehren und mehren". Und schließlich wird sie als Helferin für das Gedicht selbst in Anspruch genommen: Als Göttin der Schönheit nunmehr soll sie den Versen, die Lukrez "zum Preis der Natur" schreibt, "unsterbliche Schönheit" verleihen; und dazu soll sie möglichst auch ihren Gatten, den Kriegsgott Hephaistos besänftigen, damit der Dichter in Ruhe und von Kriegswirren unbelästigt sein Werk vollenden kann.

Gliederung

Lukrez bindet sein Naturgedicht damit zunächst unmittelbar an die sowohl natürlichen wie poetischen Ideen von Liebe, Fruchtbarkeit, Belebung und Schönheit, bevor er anschließend auf die philosophischen Grundlagen der Natur zu sprechen kommt: Sein "emsig geschaffenes Werk" beginne

*vom Himmelsystem und dem Wesen der Götter
Völlig den Schleier zu ziehn und der Welt Elemente zu lehren.
Denn aus ihnen erschafft die Natur und ernähret und mehret
Alles; auf diese zuletzt führt alles sie wieder zurücke,
wenn es vergeht. Wir nennen sie Stoffe und Keime der Körper
oder die Samen der Dinge nach unserer Lehre Bezeichnung
oder wir sprechen wohl auch von ihnen als Urelementen,
weil aus ihnen zuerst ein jegliches wurde gebildet.*

Hier wird sogleich eine erste Schwierigkeit des poetischen Sprechens von der Naturlehre deutlich: Sie muß in gewissem Maße begrifflich verfahren. Lukrez beklagt denn auch, ebenfalls noch im ersten Buch, die Schwierigkeit des Unternehmens: Nicht nur sei es heikel, "griechische Weltweisheit in lateinischen Versen zu künden"; er müsse dazu sogar eine Vielzahl neuer Wörter erfinden. Tatsächlich geht bereits das erste Buch gleich *in medias res*: Es enthält eine Prinzipienlehre des Atomismus, mehrere Polemiken gegen andere, frühere

Naturphilosophen, Erörterungen wissenschaftlicher Streitfragen (bewegt sich beim Schwimmen der Fische das Wasser oder der Fisch? – was mit der Streitfrage zu tun hat, ob es leere Räume gibt), die nur dann und wann durch "poetische Einlagen" unterbrochen werden.

Diese Prinzipienlehre wird im zweiten Buch fortgesetzt; wiederum beginnt dieses jedoch mit einer Art Apostrophe: Plakativ wird der "Wonne des Weisen" das "Elend der Toren" gegenübergestellt, dem einfachen, der Betrachtung gewidmeten, natur- und vernunftgemäßen Leben die vielfachen Qualen und Unruhe eines auf sinnliche Begierden und dem Streben nach Reichtum und Macht Leben kontrastiert – bevor Lukrez unvermittelt wieder zum Problem der "Atombewegung" übergeht. Das zweite Buch endet schließlich mit den großen kosmologischen Fragen nach der Entstehung der Welt und ihrem möglichen Untergang.

Das dritte Buch beschäftigt sich mit psychologischen Grundfragen und der atomistischen Seelenlehre; es wird wiederum von einem hymnischen "Preis Epikurs" eingeleitet. Das vierte Buch behandelt Fragen von Wahrnehmen, Denken und Erkennen und gibt damit eine Art Kognitionslehre; es enthält beispielsweise ausführliche Theorien der einzelnen Sinne sowie Theorien von Gehen, Schlaf, Traum und Sexualität und endet recht lebensweltlich mit einem "Preis der minder schönen, aber dafür umso lebenswürdigeren Gattin". Das fünfte Buch enthält eine Kosmologie sowie eine Kulturgeschichte der Menschheit, von der Gründung von Familien und Stammesgenossenschaft über die Erfindung der Sprache und verschiedener Handwerke bis zur letzten Stufe der Kultur, in der alle Künste zur Vollkommenheit erblüht sind. Das sechste Buch schließlich beschäftigt sich mit einzelnen Naturerscheinungen und ihren Wirkungen auf das menschliche Gemüt, wie z.B. Gewittern, Windhosen, Regenbögen und der Frage

"Warum läuft das Meer nicht über?"; es endet etwas unvermittelt mit der Pest in Athen.

Wie schon aus dieser Inhaltsübersicht und den wenigen Beispielen ersichtlich wird, handelt es sich bei *De rerum natura* wirklich eher um eine naturphilosophische Enzyklopädie, die eben in Hexameter gefasst ist und durch einige 'Einlagen' poetisch angereichert wurde. Daneben liefert sie jedoch eine Vielzahl von Topoi, die spätere Naturdichter aufgegriffen und wieder verwendet haben, also rhetorische 'Gemeinplätze'. *De rerum natura* ist ein extrem traditionsstiftender Text, er gehört zum klassischen Bildungskanon bis weit in die Neuzeit, und wird damit geradezu zu einer Fundgrube für Naturbilder, Naturthemen und Naturkonzepte. Dabei darf man sich durch die etwas abfällige Rede von den Topoi als Gemeinplätzen nicht in die Irre führen lassen: Ursprünglich war die rhetorische Funktion der Topoi sogar die Gewinnung neuer Argumente, sie waren – z.B. bei Aristoteles – eine Art Suchanweisung, wie man Fragestellungen entwickeln und Reden strukturieren konnte. Aber selbst dort, wie sie eher als Traditions-Reservoir verstanden werden, können Topoi immer wieder neu variiert oder auch ergänzt werden. Und gerade die Naturlyrik arbeitet mit einem relativ stabilen Satz solcher Topoi (schon wegen ihrer engen Bindung an konkrete Natur-Orte und Natur-Situationen; auch das Bild vom 'Buch der Natur' lässt leicht eine solche Sammlung assoziieren). Einer der verbreitetsten Naturtopoi über die Zeit hinweg ist beispielsweise die Rede von den vier Jahreszeiten; ihnen wird die nächste Vorlesung zum Barock gewidmet sein.

Pieter Bruegel, Die Kornernte, 1656



3. "Ach Gott, der du mit so viel Gut / Bekrönst des Jahres Zeiten" – Jahreszeitenlyrik und Weltlandschaft im Barock

Epoche Barock

1624 erscheint von Martin Opitz das *Buch von der deutschen Poeserey*; 1730 erscheint von Johann Christoph Gottsched die *Critische Dichtkunst* – beide Daten markieren die Epoche, die man in der Literatur und der bildenden Kunst Barock nennt. In den romanischen Literaturen, die um diese Zeit im literarischen Betrieb international federführend sind, beginnt das Barock bereits im 16. Jahrhundert, wandert von da aus nach England und in die Niederlande, um mit einiger Verspätung im kulturell um diese Zeit ziemlich rückständigen Deutschland anzukommen. Dabei gehört Barock zu denjenigen Epochenbegriffen, die nicht die Zeit selbst entwickelt hat, sondern die nachträglich von Literatur- bzw. in diesem Fall Kunsthistorikern geprägt worden. Das Wort leitet sich ab von dem portug. Wort *perola barocca*, was eine unregelmäßige, bunt schimmernde Perle bezeichnet und symbolisch auf die ausschweifende Ornamentik des barocken Stils übertragen wurde. Eben wegen dieser Ornamentik stand das Barock auch lange Zeit geistesgeschichtlich in schlechtem Ruf: Schon Winckelmann stellte es im 18. Jahrhundert mit polemischer Absicht den strengen Stilidealen des Klassizismus gegenüber; und die Literaturgeschichte im 19. Jahrhundert sah es ebenfalls als eine von gelehrtem Schwulst geprägte Verfallsperiode zwischen den vermeintlich literarisch hochwertigeren Epochen der Luther- und der Goethezeit.

Historisch gesehen jedoch war das Barock wahrlich keine schöne Zeit: Es herrschte mehr oder weniger ständig Krieg,

und dazwischen zur Abwechslung die Pest. Die konfessionellen Auseinandersetzungen zwischen reformierten Protestanten und Katholiken nach Luthers Tod gipfelten bekanntlich im 30jährigen Krieg, dessen Beginn sich heuer zum 400 Male jährt; einem gesamteuropäischen Religions- und Staatenkonflikt, der aus den konfessionellen Gegensätzen im Heiligen Römischen Reich deutscher Nation entstand und auf deutschem Boden zwischen 1618 und 1648 ausgetragen wurde. Was das für die Bevölkerung und das allgemeine Leben bedeutete, kann man sich heute praktisch nicht mehr vorstellen: 80 % der Bevölkerung im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation starben entweder am Krieg oder Kriegsfolgen wie Hunger oder an der Pest. Das Land war nicht nur völlig entvölkert, sondern auch völlig verwüstet; von den damit verbundenen katastrophalen wirtschaftlichen Folgen hatte man sich bis ins 18. Jahrhundert kaum erholt.

Politisch herrschte das System des Absolutismus, das in der europäischen Zentralmacht Frankreich entwickelt wurde und in Deutschland von den vielen Einzelstaaten übernommen wird, die sich alle – mit katastrophalen finanziellen und wirtschaftlichen Folgen – darum bemühen, ihrerseits Klein-Versailles zu werden. Der absolutistischen Ideologie zufolge ist die Macht des Kaisers, der direkt von Gott eingesetzt wird, eben absolut; ebenso seine Verfügungs- und Durchgriffsmacht auf jeden einzelnen Bürger und auf alle Ebenen des alltäglichen Lebens; so bestimmt der Regent natürlich auch die Religionszugehörigkeit seiner Untertanen. Diese Macht wird nach innen untermauert durch ein Heer von Beamten sowie das reale Heer als Streitmacht; und sie wird nach außen hin inszeniert durch eine aufwendige höfische Repräsentation in gigantischen Festen und Zeremonien. Damit ist der absolutistische Herrscher jedoch zugleich der wichtigste Mäzen für die Kunst, deren Pflege und Förderung eine staatliche Aufgabe wird. Demgegenüber wird das Bürgertum, das zuvor

besonders in den Städten schon recht machtvoll geworden war, besonders durch den 30jährigen Krieg wieder stark zurückgeworfen. Gesellschaftlich dominant ist weiterhin die ständische, pyramidale Ordnung mit dem Adel an der Spitze, danach der Geistlichkeit, den Bürgern und den Bauern.

Das geistige Leben ist um diese Zeit noch weitgehend durch die Religion geprägt. Die Frömmigkeit, die *pietas*, prägt auch das literarische Leben durchgreifend. Weitaus der größte Teil der Buchproduktion fällt auf religiöse Erbauungsschriften; im Bereich der Lyrik dominieren die Kirchenlieder. Daneben nimmt die Zweckdichtung, die sogenannten Casualcarmini, einen großen Raum ein: Dichtung zum Lob der Fürsten oder zu wichtigen Begebenheiten im menschlichen Leben wie Geburt, Taufe, Hochzeit, Beerdigung. Dementsprechend war auch nicht Genialität oder Originalität bei den Dichtern gefragt – das alles sind sehr viel modernere Vorstellungen, die sich erst ab dem 18. Jahrhundert langsam entwickelten –, sondern vielmehr Gelehrsamkeit und Kenntnis der literarischen Traditionen: Der gute Dichter ist der *poeta doctus*, der auf dem Wege der Literatur nach Geistesadel strebt (und das recht erfolgreich; mehrere Autoren wurden tatsächlich aufgrund ihrer dichterischen Leistungen geadelt).

Dazu kommt, dass die deutsche Sprache als Dichtersprache noch nicht etabliert war. Die Sprache des höfischen Lebens ist das Französische, die der gelehrten Welt das Latein; im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation, das sich über halb Europa erstreckt, wird deutsch, französisch, italienisch und spanisch gesprochen, und das zumeist in den unterschiedlichsten dialektalen Färbungen. Um die Etablierung des Deutschen als Literatursprache bemühen sich im Barock eigene Sprach- und Dichterakademien, die der zentrale Ort des literarischen Lebens im 16. Jahrhundert schlechthin sind. Gegründet nach dem italienischen Vorbild der *Accademia della*

crusca der Medici in Florenz und der *Academie Francaise*, versammelten sich in ihnen literarisch interessierte Mitglieder des Adels, später auch aus dem Bürgertum. Die wichtigsten deutschen Sprachgesellschaften waren die "Fruchtbringende Gesellschaft" in Weimar, die 1617 von dem Fürst Ludwig Anhalt von Köthen gegründet wurde; in Straßburg gab es später die "Aufrichtige Tannengesellschaft", in Nürnberg der "Hirten- und Blumenorden an der Pegnitz"; in Hamburg die "Teutschgesinnete Genossenschaft" und in Lübeck den "Elbschwanenorden". Das erste Ziel dieser Gesellschaften war, wie gesagt, eine Sprachreform: Aus den vielen unterschiedlichen deutschen Dialekten sollte eine gemeinsame, gereinigte deutsche Hochsprache entstehen, die dann auch würdig wäre, in ihr zu dichten. Dabei war es aus ideologischen Gründen zunächst nötig, diese Würdigkeit auch theoretisch zu beweisen: So galten die alten Sprachen griechisch, lateinisch und hebräisch als "Hauptsprachen", weil sie ein hohes Alter und einen großen Wortstamm aufwiesen. Dasselbe musste nun auch umfangreich für die deutsche Sprache bewiesen werden (beispielsweise in Justus Georgs Schottels *Teutscher Sprachkunst* von 1663). Ein wichtiges Merkmal war dabei zum Beispiel eine möglichst hohe Zahl von Onomopoeica, also von lautmalerischen Wörtern, bei denen die Bedeutung gleichsam im Wortklang selbst sich findet. Eine solche Übereinstimmung von Klang und Wortinhalt bürgte für die Zeitgenossen dafür, dass eine Sprache geheime Bezüge von Mikro- und Makrokosmos aufzeigen konnte und damit auch möglichst naturnah und möglichst wenig konventionell war. Schließlich musste sie viele grammatische Flexionsformen aufweisen und überhaupt neue Wortbildungen zulassen; auch das Erfinden neuer Wörter, meist Kompositmetaphern, war geradezu ein Gesellschaftsspiel in der barocken Lyrik. Fremdwörter hingegen wurden abgelehnt und es wurde versucht, adäquate deutsche Wortbildungen zu etablieren. All diese Überlegungen prägen natürlich auch die Naturlyrik.

Neben der Sprachreform war das zweite Ziel eine Reform der Poetik. Diese wurde entschieden von dem schon genannten Martin Opitz vorangetrieben – biographisch übrigens auch ein gutes Beispiel für den Aufstieg eines Bürgerlichen zum "Geistesadel". Als Sohn eines Metzgers und Rats Herrn im Jahr 1597 geboren, studierte Opitz Jura und Philosophie, wird zunächst Gymnasialprofessor, später Herzoglicher Rat; 1625 (ein Jahr nach dem Erscheinen des *Buchs von der dt. Poeterey*) erhebt ihn der Kaiser in Wien zum *poeta laureatus*, das heißt er krönt ihn mit einem Lorbeerkranz als Dichter, ein alter antiker Brauch, der vor allem in der Renaissance wieder aufgegriffen wurde. 1627 wird Opitz nicht nur poetisch, sondern richtig geadelt und 1629 auch in die *Fruchtbringende Gesellschaft* aufgenommen.

In die Literaturgeschichte eingegangen ist er jedoch vor allem mit Poetikreform. In ihr geht Opitz von der antiken Rhetorik und der fortschrittlichen europäischen Literatur seiner Zeit aus und entwickelt daraus Richtlinien für eine deutsche Poesie. "Richtlinien" ist dabei durchaus wörtlich zu nehmen: Beim *Buch von der dt. Poeterey* handelt es sich um eine sogenannte normative Poetik, die dem Dichter Regeln vorschreibt; es geht also nicht darum, besonders originell zu sein, sondern eine Technik zu beherrschen, die eine möglichst lange und ehrenvolle Tradition hat. Dichtung ist, so Opitz im Anschluss an Aristoteles, Mimesis, "Nachäffen der Natur" – wobei Natur aber nun nicht etwa im Sinne von natürlicher Umgebung oder gar gesetzlichem Zusammenhang verstanden werden soll. Derjenige Gegenstand, der nachgeahmt werden soll, sind vielmehr die traditionell vorgegebenen Themen der antiken Mythologie und der Geschichte; und die Art der Nachahmung gehorcht den Regeln der antiken Rhetorik und Poetik. Diese müssen jetzt aber in gewissem Maße den Eigentümlichkeiten der deutschen Sprache angepasst werden: So beruhen Versfüße in der Antike allein auf der Anzahl der

Silben, nicht aber deren Betonung; im deutschen hingegen, so Opitz, soll der Versakzent, die Hebung, mit der natürlichen Betonung, dem Wortakzent, übereinstimmen. Die beiden grundlegenden Versfüße schlechthin, der Jambus und der Trochäus, werden demnach im deutschen durch eine Hebung und eine Senkung, und nicht durch kurze und lange Silben gebildet. Weiterhin beschränkt Opitz die im Deutschen zulässigen Versmaße sehr restriktiv: Es sollten nur alternierende Versformen benutzt werden – also der Jambus: eine Senkung und eine Hebung, eine unbetonte und eine betonte Silbe – bzw. der Trochäus – eine Hebung und eine Senkung. Doppelsenkungen sind verboten. Darüber hinaus empfiehlt Opitz als Verszeile den Alexandriner, also einen sechshebigen Jambus mit einer Zäsur nach der dritten Hebung.

Barocke Dichtung ist also nicht an Originalität, sondern an möglichst formvollendeter und regelgetreuer Nachahmung von Vorbildern interessiert. Deswegen entsteht sogar eine Art Wettbewerb, der zu den wegen ihres "Schwulstes", ihrer hypertrophen Bildlichkeit verrufenen manieristischen Spätformen barocker Lyrik führte: Man überbot sich geradezu an technischer Perfektion im Erfinden von Metaphern, in der Lautmalerei, in der Vielfalt zu entschlüsselnder Bezügen. Lieblingsthemen sind dabei zwei gerade entgegengesetzte Topoi. Dominierend ist zum einen das dem religiösen Empfinden der Zeit verpflichtete *Memento Mori*: Der Tod ist, sowohl im Leben wie in der Kunst, allgegenwärtig; und dort, wo man ihn beinahe vergessen könnte, wird schnell noch ein Zeichen gesetzt, das dann noch an ihn erinnert (deshalb ist selbst in den üppigsten und prachtvollsten Stilleben immer eine Frucht ein bisschen vergammelt und von Fliegen benagt; deshalb findet sich in jeder noch so prächtigen Stube irgendwo doch noch ein Totenkopf). Eng damit verbunden ist das Motiv der *vanitas*, der Eitelkeit aller irdischen Dinge: Alles, was

noch so schön glänzt und lebt, muß doch vergehen; programmatisch heißt eines der berühmtesten barocken Gedichte von Andreas Gryphius, in Anlehnung an ein Bibelzitat, *Es ist alles eitel*: "Du siehst, wohin du siehst, nur Eitelkeit auf Erden. / Was dieser baut reist jener morgen ein / Wo itzund Städte stehn wird eine Wiese seyn / auf der ein Schäfers-Kind wird spielen mit den Herden" (usw.). Die gleiche trostlose religiöse Perspektive kann aparterweise jedoch auch positiv gewendet werden. Dann heißt der Topos *carpe diem*, pflücke den Tag, nutze die Stunde, lebe jetzt hier und verkündet den Lobpreis des Lebens in dieser Welt.

Emblematik

Neben diesen Motiven ist eine weitere Konstante der barocken Lyrik ihre emblematische Grundstruktur. Ein Emblem ist ein "Sinnbild", das sich aus drei Teilen zusammensetzt (Emblema ist griechisch für "das Eingesetzte, Mosaik- oder Intarsienarbeit"): 1) Einem allegorisch zu verstehenden Bild (auch: eikon, pictura, symbolon); meist handelt es sich dabei um Motive aus Historie oder Mythologie, häufig auch um Tiere oder Pflanzen; 2) einer Überschrift (Lemma; motto, inscriptio), das in knapper Form das Thema wiedergibt, häufig auch in Form eines Klassikerzitats; 3) die Unterschrift (subscriptio), entweder in Vers- oder Prosaform; sie erläutert die Moral von der Geschichte, also entschlüsselt den im Bild allegorisch verschlüsselten Sinn. Emblemata waren im Barock und auch schon vorher äußerst beliebt und wurden in Emblemsammlungen zusammengetragen; das berühmteste ist das "Emblematum Liber" von Andreas Alciati (Augsburg 1531), das eine Flut von Nachahmungen und Folgeproduktionen auslöst. Quantitativ überwiegend sind wohl die religiösen Emblembücher; es gibt jedoch auch moralische, erotische, politische oder solche zu bestimmten Themen (Hochzeitsemele, Stammbuchemele usw.). Das Ganze hat wiederum sowohl einen gelehrten Einschlag wie auch einen

spielerischen Charakter. Vor allem jedoch beweisen die Emblemata, ganz ähnlich wie die Onomopoetica, dass es einen geheimen Zusammenhang von allem Seienden gibt: Der Zusammenhang von Bild und Wort steht hier sozusagen für die Lesbarkeit der Schöpfung Gottes (des in der vorigen Sitzung vorgestellten "Buchs der Natur") in verschiedenen medialen Systemen. Wichtig ist dabei, dass die Deutung sowie der Zusammenhang von Bild und Wort streng vorgegeben sind: Es handelt sich nicht um beliebige interpretierbare willkürliche Symbole, sondern um einen streng festgelegten allegorischen Zusammenhang, den der Leser erkennen muß; es ist ein Bildungsspiel.

Strukturell schließlich sind Embleme bedeutsam für die barocke Lyrik (aber auch für andere Gattungen), weil häufig Gedichte nach ihrem Muster aufgebaut werden: Auf eine Überschrift, die das Thema angibt (beispielsweise "es ist alles eitel") folgt eine sehr bildliche Beschreibung (im zitierten Gryphius-Gedicht die Verse: Was dieser baut reist jener morgen ein / Wo itzund Städte stehn wird eine Wiese seyn / auf der ein Schäfers-Kind wird spielen mit den Herden", denen eine Reihe weiterer Verse mit dem gleichen Strukturmuster folgt, in denen solche kontrastiven Bilder entworfen werden); und am Schluss folgt dann die Moral in der *subscriptio*; in diesem Gryphius-Gedicht beispielsweise die letzte Strophe: "Ach! Was ist alles dies was wir für köstlich achten / als schlechte Nichtigkeit als Schatten, Staub und Wind / als eine Wiesen-Blum, die man nicht wiederfindt / Noch will was ewig ist kein einig Mensch betrachten".

Jahreszeiten

In der Barocklyrik findet sich nun aus verschiedenen Gründen eine überwältigende Anzahl von Gedichten zu den vier Jahreszeiten. Was aber sind eigentlich Jahreszeiten? Frühling,

Sommer, Herbst und Winter, das lernen schon die Kleinkinder im Volkslied und diversen Abzählreimen; aber warum gibt es überhaupt Frühling, Sommer, Herbst und Winter? Die Einteilung des Jahres in vier meteorologische Klimazonen hat ihren naturgesetzlichen Grund darin, dass die Sonne zu verschiedenen Zeiten des Jahres unterschiedlich tief oder hoch über dem Horizont steht; das wiederum hängt mit der Ekliptik zusammen. Als Ekliptik bezeichnet man in der Astronomie den Kreis, der den jährlichen Lauf der Sonne auf der Himmelskugel darstellt, wie er von der Erde aus gesehen wird, und dieser verläuft schief. Die Sonnenstrahlen fallen wegen der schiefen Ekliptik in einem unterschiedlich schrägen Winkel auf die Erdoberfläche; dadurch sind sowohl die Tage unterschiedlich lang wie auch die Sonneneinstrahlung unterschiedlich intensiv, was nicht nur das Wetter, sondern auch die Vegetation beeinflusst. Aus diesen äußeren Zeichen der Jahreszeiten ergeben sich dann auch die Vorstellungen, die wir mit ihnen verbinden: zum ersten unterschiedliche Stadien des natürlichen Pflanzenwachstums – eine Blütezeit, eine Reifezeit, eine Verfallszeit und eine Ruhezeit. Zum zweiten die damit verbundenen menschlichen Kulturtätigkeiten, vor allem im naturnäheren agrarischen Lebensraum: Säen, Pflegen, Ernten, Verbrauchen. Zum dritten die damit verbundene zyklische Struktur, die auf vielfache Weise natürlich symbolisch gedeutet werden kann – beispielsweise als Kreislauf von Werden und Vergehen, aber auch als Kampf verschiedener Mächte gegeneinander (solche Zyklen sind ja im Übrigen durchaus auch beim Menschen nachweisbar und äußern sich beispielsweise als Frühjahrsmüdigkeit oder Winterdepression). Zum vierten können mit den Jahreszeiten kulturelle und religiöse Festen und Riten verbunden werden; beinahe alle Kulturen feiern die Sommer- und Wintersonnenwende oder Erntedankfeste in unterschiedlicher Form.

Die Jahreszeiten sind also, so könnte man zusammenfassen, ein naturgesetzliches Faktum, das jedoch vielfach gedanklich gedeutet und angereichert werden kann, kulturell ritualisiert und institutionalisiert wird durch Feste und Gebräuche, und mit Fragen nach der Natur des Menschen verbunden werden kann; in diesem Zusammenhang wird auch häufig eine Analogie zwischen den verschiedenen Lebensaltern des Menschen und den Jahreszeiten hergestellt (der berühmte "Frühling des Lebens", der "Herbst des Alters"). Ihre unmittelbare Erlebbarkeit ist in der Moderne hingegen immer stärker zurückgegangen; das Leben in den Städten vollzieht sich (abgesehen von den zyklischem Wechsel zwischen Eiscafés und Lebkuchenverkaufsständen) relativ unabhängig von den Jahreszeiten, unsere Ernährung hat sich von den natürlichen Blüte- und Fruchtzeiten entkoppelt, und die Bedeutung von religiösen und kulturellen Festen und Riten ist so umfassend kommerzialisiert worden, dass ihr Ursprung auch relativ weit in den Hintergrund gerückt ist.

Insofern sind die Jahreszeiten auch heute nicht mehr ein zentraler Gegenstand künstlerischer Darstellung. Das war jedoch lange Zeit anders: Jahreszeiten waren sowohl ein wichtiges Thema in der bildenden Kunst wie auch in der Dichtung (und es gibt ja auch Beispiele für musikalische Jahreszeitedarstellung, wie z.B. Strawinskys *Sacre du Printemps*). Bereits in der Antike wurden die Jahreszeiten als weibliche Figuren mit unterschiedlichen Attributen dargestellt. Im Mittelalter schmückten sie häufig als eine Art Kalenderblätter die Titelblätter der Stundenbücher. Diese Stundenbücher waren Gebetbücher für Laien; an seinem Anfang stand regelmäßig ein Kalendarium, das die kirchlichen Feste und Feiertage aufführte und in so genannten Monatsbildern den Lauf des Jahres veranschaulichte. Dargestellt wurden meistens Tätigkeiten des einfachen Volkes und der Bauern, aber auch Vergnügungen des Adels. Das populärste Beispiel sind wohl die bis

heute häufig als Kalender verkauften *Tres riches Heures* des Herzogs von Berry, gemalt von den Brüdern Limburg aus dem 15. Jahrhundert. In diesem Stundenbuch nimmt jedes Monatsbild eine eigene Seite ein; sie zeigen jeweils die für jeden Monat typischen Tätigkeiten vor einer Landschaft, auf der die Zeichen der jeweiligen Jahreszeiten deutlich zu erkennen sind. Darüber sind in einer Lünette die dem Monat zugeordneten Sternzeichen eingetragen; in dem Halbkreis darunter wird die herrschende Planetengottheit abgebildet. Es handelt sich also um eine für die Zeit äußerst seltene, einigermaßen realistische Darstellung von ländlichen Tätigkeiten, die aber gleichzeitig in ein umfassendes Naturkonzept und eine mythologische Ordnung der Natur eingebunden werden.

Auch barocke Maler haben Jahreszeitenzyklen gemalt. Diese Jahreszeitendarstellung steht gleichzeitig überhaupt am Beginn der Landschaftsmalerei im eigentlichen Sinn. Wie die Dichtung, war auch die Kunst traditionell in verschiedene, streng von der Tradition vorgegebene Genre unterteilt. Den allergrößten Anteil nahm natürlich im Barock immer noch die sakrale Malerei in Anspruch; Portraitdarstellungen dienten daneben der Verherrlichung der politischen Herrscher. Daneben begannen sich jedoch auch langsam profane Genres und Bildthemen, wie eben die Landschaft, aber auch das Stilleben oder das Genrebild, das Szenen des alltäglichen Lebens zeigt, durchzusetzen (und das vor allem in den Niederlanden). Natürlich gab es auch auf Bildern der Renaissance Landschaften; aber eben nur als relativ unwichtiger Bildhintergrund mit einem relativ stark vorgeschriebenen Satz an Naturversatzstücken. Typisch für das 16. Jahrhundert ist die "Weltlandschaft", wie ich Sie Ihnen am Beispiel eines Werks von Joachim Patinir (um 1485 bis 1524) vorstellen möchte. Das Bildthema ist meist ein biblisches (Marien- oder Heiligendarstellung); die Szene wird jedoch inszeniert in einem

großen Landschaftsprospekt. Dieser bietet eine weite Übersicht aus der erhöhten Perspektive über eine Landschaft; der Horizont liegt meist sehr hoch, und davor sind mehrere Raumzonen gestaffelt. Diese sind meist durch eine unterschiedliche Farbigkeit voneinander abgehoben; es folgen also verschiedene Farbigkeiten (der Vordergrund ist meist eher grün oder braun, und am Schluss dominiert ein atmosphärisches Blau). Besonders hat Patinir dabei bizarre Felsformationen geliebt. Diese Landschaften sind keine realen Landschaften, sondern werden aus Versatzstücken zusammengesetzt (es gibt beispielsweise häufig Meer und Hohes Gebirge); sie spiegeln einfach den Reichtum der gesamten Welt.

Diese Bilder entstehen im Übrigen natürlich im Atelier; dass man tatsächlich in die Natur hinausgeht und das malt, was man sieht, ist eine Neuerung des späten 19. Jahrhunderts. Der Typus der "Weltlandschaft" weist dabei bereits eine gewisse Gemeinsamkeit mit Gedichten barocker Autoren weisen, wo ebenfalls häufig Naturversatzstücke ganz ähnlich zusammengewürfelt werden; nochmal ein Beispiel von Andreas Gryphius:

Einsamkeit

*In dieser Einsamkeit, der mehr denn öden Wüsten
Gestreckt auf wildes Kraut an die bemoßte See
Beschau ich jenes Taal und dieser Felsen Höb
Auf welchem Eulen nur und stille Vögel nisten*

*Hier fern von dem Palast weit von des Pöbels Lüste
Betracht ich: wie der Mensch in Eitelkeit vergeh
Wie auf nicht festen Grund all unser Hoffen steh
Wie die vor Abend schmähn die vor dem Tag uns grüßten*

*Die Höl, der raube Wald, der Totenkopf, der Stein
Den auch die Zeit auffrißt, die abgezebrten Bein
Entwerfen in dem Mut unzählige Gedanken*

*Der Mauren alter Graus, dies ungebraute Land
Ist schön und fruchtbar mir, der eigentlich erkannt
Daß alles ohn ein Geist, den Gott selbst hält, muß wanken.*

Sie erkennen in diesem Sonett (einer der Lieblings-Gedichtformen des Barock und speziell von Gryphius) unschwer das emblematische Grundmuster wieder: Nach einer Überschrift, die die Szene bestimmt (Einsamkeit) werden Bildelemente nach Art der Weltlandschaft aneinandergereiht (die öde Wüste, das wilde Kraut, die bemoßte See; eine Höhle, ein Wald, Steine, ein Totenkopf), um daraus die Lehre des *memento mori* und einer Zuwendung zu Gott zu ziehen.

Pieter Brueghel

Besonders berühmt in der bildenden Kunst ist der Jahreszeitenzyklus von Pieter Brueghel, dem Älteren (1526-1569); Sie kennen von Ihm wahrscheinlich das berühmte Bildnis des Turmbaus zu Babel oder seine figurenreichen Genre-Bilder betrunkenener Bauern. Wir befinden uns also noch im 16. Jahrhundert, und damit weit vor unseren Texten aus dem 17. Jahrhundert. Die Kunst geht jedoch der Literatur auf dem Gebiet der Natur- und Landschaftsdarstellung voran; Und wegweisend dafür sind die Jahreszeitenbilder Brueghels, die sich wiederum in vielen Einzelheiten der Darstellung auf die schon erwähnten Stundenbücher und die Weltlandschaften Patinirs beziehen. Es handelt sich um eine Folge von wohl ursprünglich sechs großformatigen Ölblinder, von denen noch 5 erhalten sind. Das erste ist *Der düstere Tag*, eine Darstellung des Vorfrühlings; das zweite die *Heuernte*, eine Darstellung des Frühsommers (eine reine Frühlingsdarstellung

fehlt, man vermutet hier das fehlende sechste Gemälde). Bruegels Bilder demonstrieren ein umfassendes, sozusagen global angelegtes Landschafts- und Weltbild, das nicht nur auf eigener Anschauung während seiner Reisen beruht, sondern wohl auch auf kartographischen Welt Darstellungen der Zeit. Er zeigt nicht nur die bekannten und typischen jahreszeitlichen Tätigkeiten des Menschen, sondern auch den Wechsel von Wetter und Vegetation und meteorologische Phänomene wie Sturm und Regenbögen. Dabei ist es wohl kaum die Intention von Bruegel gewesen, Landschaftsbilder im eigentlichen Sinne zu schaffen; die Natur steht hier noch nicht für sich selbst, hat aber deutlich durch die präzise Darstellung an malerischem Eigenwert gewonnen.



Jahreszeitenlyrik im Barock

Damit zunächst zu den Frühlingsgedichten, passend zur Jahreszeit (im Übrigen, nur zur Ergänzung, eine kleine Statistik: Ich habe auf der CD-ROM *Deutsche Lyrik von Luther bis Rilke*, die rund 53.000 Gedichte deutscher Sprache vom 16. Jahrhundert bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts enthält, jeweils eine Volltextsuche nach Frühling, Sommer, Herbst und Winter gestartet. Wie zu erwarten, hat der Frühling obsiegt mit einer Trefferzahl von 2.032 Einträgen; danach folgt, was mich überrascht hat, der Winter mit 1.372 Einträgen; deutlich abgeschlagen Sommer mit 1.095 und als Schlusslicht Herbst mit gerade einmal 882 Einträgen. Für die Barocklyrik scheint mir diese Verteilung ebenfalls repräsentativ.) Ich werde Ihnen zunächst zwei Frühlingsgedichte vorstellen, die viele Gemeinsamkeiten, aber auch bezeichnende Unterschiede aufweisen. Eines von Georg Philipp Harsdörffer und eines von Friedrich Logau.

Georg Philipp Harsdörffer

Zunächst zu Harsdörffer: Georg Philipp Harsdörffer (1607-1658) wurde in Nürnberg als Sohn einer Patrizierfamilie geboren. Er erhält eine solide humanistische Schulbildung (Nürnberg war eine Humanisten-Hochburg!) und studiert in Altdorf bei Nürnberg Jura, Philosophie, Philologie und Mathematik (was eine durchaus nicht unübliche Zusammenstellung war; das Universitätsstudium war bei weitem noch nicht so eingiebig und spezialisiert wie heute, sondern eher eine Angelegenheit der Allgemeinbildung).



Von 1627 bis 1631 macht er die übliche Kavaliersreise durch die Schweiz, Frankreich, die Niederlande, England und Italien (die neben dem Bildungszweck auch häufig dazu diente, Geschäftskontakte anzuknüpfen); anschließend lässt er sich als Jurist in Nürnberg nieder und macht eine erfolgreiche Beamtenkarriere. Obwohl er die Poesie nur als Nebentätigkeit betreibt (wie alle Barockautoren; es war schier undenkbar, von der Poesie zu leben), veröffentlicht er geradezu unfassbar viel; von ihm erscheinen über 30 häufig mehrbändige Publikationen, ein Teil davon auch anonym; es handelt sich dabei teilweise um Übersetzungen und Bearbeitungen anderer Dichter, dabei ist aber auch ein Briefsteller, der *Teutsche Secretarius* (also eine Anleitung zur Abfassung von Briefen, ein bis ins 18. Jahrhundert sehr beliebtes Genre angesichts der schwachen Alphabetisierung der Bevölkerung); eine Reihe von Geschichtserzählungen (so bsp. *Der Grosse Schauplatz jämmerlicher Mordgeschichten* in acht Bänden) oder der Traktat *Mathematisch-Philosophische Erquickstunden* (1651-53). Als Dichter wird er zunächst bereits 1642 in die berühmteste Sprachgesellschaft, die "Fruchtbringende Gesellschaft", unter dem Namen "Der Spielende" als 368. Mitglied aufgenommen; 1644/45 gründet er selbst in Nürnberg die *Pegnitzschäfer*. Seinen ersten literarischen Ruhm begründet er durch die *Frauenzimmer-Gesprächsspiele*, die in acht Bänden von 1641-1649 erscheinen: Sie enthalten ca. 300 Konversations- und Pfänder-spiele in einer fiktiven Gesellschaft von drei Damen und Herren von Adel. Diese betreiben nach gewissen Spielregeln eine gelehrte Konversation über alle Fragen der Welt- und Menschenkenntnis; darunter auch Themen aus dem Bereich der Sprach- und Poetikreform. 1656 veröffentlicht Harsdörffer eine Emblematik, den *Bericht von den Sinnbildern*. Seine Ästhetik und Dichtungslehre enthält der *Poetische Trichter. Die Teutsche Dicht- und Reimkunst ohne Behuf der Lateinischen Sprache in VI Stunden einzugießen* (3 Bde., 1647-1653), in der Harsdörffer eine sehr elaborierte, spielerische Form der Poesie vertritt

(nicht umsonst heißt er eben bei der Fruchtbringenden Gesellschaft *Der Spielende*). Das Frühlingsgedicht, das ich von ihm ausgewählt habe, lautet:

Der Frühling

*Der frohe Frühling kömmt heran,
Der Schnee dem Klee entweicht;
Der Lenz, der bunte Blumenmann,
Mit linden Winden häuchet.
Die Erd' eröffnet ihre Brust,
Mit Saft und Kraft erfüllet;
Der zarte West, der Felder Lust,
Hat nun den Nord gestillet.*

*Es hat der silberklare Bach
Den Harnisch ausgezogen,
Es jagt die Fluth der Fluthe nach,
Durch bunten Kies gesogen.
Das Thauen nun die Auen frischt,
Die weiße Wollenbeerde
Auf neubegrüntem Teppich tischt
Und tanzet auf der Erde.*

*Man hört die heisre Turteltaub',
Die Schwalb' und Nachtigallen.
Das grünlichweiße Blüthenlaub
Muß aus den Knospen fallen
Und bauen diesen Schattenthron
Den Luft- und Feldergästen.
Die Rose hebt die Dornenkron'
Auf schwachen Stachelästen.*

*Die Sonne wieder stärker scheint
Und machet früher wachen.
Allein die dürre Rebe weint,
Wann Feld und Wälder lachen.*

*Die hochgeschätzte Tulipan,
Das Sinnbild auf dem Beete,
Zieht ihre fremden Kleider an
Und pranget in die Wette.*

*Ach Gott, der du mit so viel Gut
Bekrönst des Jahres Zeiten,
Laß uns auch mit erfreutem Muth
Zum Paradies bereiten,
Da wir dich werden für und für,
Die höchste Schönheit, finden,
Dagegen diese schnöde Zier
Ist eitler Staub der Sünden.*

Ich beginne mit einer Formanalyse. Zunächst handelt es sich bei dem Gedicht um ein Lied. Lieder werden häufig als Urform der Lyrik schlechthin betrachtet; schon das Wort 'Lyrik' kommt vom griech. Lyra und bezieht sich auf das Saiteninstrument, mit dem die Lieder begleitet wurden; und auch im Barock ist ein großer Teil der Lyrik singbar (z.B. die Kirchenlieder). Das Lied hat sechs Strophen mit jeweils 8 Zeilen; es ist durchgehend jambisch (folgt also Opitz Alternierungsgebot), allerdings nicht in Alexandrinern, sondern abwechselnd 4 und 3-hebig. Die Reimform sind Kreuzreime, abwechselnd männlich und weiblich. Dies relativ einfache Muster gehört zu einer klassischen Volksliedstrophe. Ebenfalls sehr anschaulich zeigt das Gedicht Harsdörffers Vorliebe für Klangmalerei. Das Gedicht hat eine Vielzahl von Alliterationen (also gleichlautenden Wortanfängen) und Assonanzen (Binnenreimen; gleichlautenden Wortteilen im Wortinneren), die den musikalischen Eindruck verstärken.

Ebenfalls malend wirkt die hohe Zahl der Adjektive und der Farbbeschreibungen: Der Frühling wird mit froh, bunt, lind, zart, silberklar, weiß, neubegrünt verbunden, also einer sanften Farbigkeit und einer insgesamt sehr zarten Stimmung; das

geht jedoch im Verlauf des Gedichtes zurück, ab der Strophe 4 setzt sich die Sonne kräftiger durch und es wird bunter; das Gedicht zeichnet also in Ansätzen den Frühlingsverlauf nach. Signifikant sind auch die im Gedicht verwendeten Verben: Am Anfang herrscht eine starke Aktivität, besonders in der zweiten Strophe (nachjagen, frischen, tanzen, tischen); im weiteren Verlauf jedoch werden die menschlichen Tätigkeiten immer stärker hervorgehoben, obwohl die Natur weiterhin die Trägerin der Aktionen bleibt: wiederum besonders in der vierten Strophe wird geweint, gelacht und etwas angezogen – dieses Verfahren nennt man Anthropomorphisieren: der unbelebten Natur werden Dinge zugeschrieben, die eigentlich nur dem Menschen zukommen. Im weiteren Verlauf wird diese Anthropomorphisierung immer stärker: Die Blumen bilden einen Markt und einen Plan; die Bienen gehen ihren kulturellen Tätigkeiten nach. Schließlich gipfelt die letzte Strophe in Gott – es vollzieht sich also auch eine inhaltliche Entwicklung.

Diese Entwicklung will ich kurz anhand der Bildlichkeit des Textes nachvollziehen.

In der ersten Strophe wird zunächst der Frühling als "Lenz" und "bunter Blumen-Mann" personifiziert; des Weiteren werden die Naturkräfte (Winde, Erde, Wasser, Luft) in ihrer jeweiligen Aktivität vorgeführt. Die auffälligste Metapher ist wohl die Formulierung von der Erde, die "ihre Brust eröffnet" – eine Vorstellung, die sowohl eine medizinische Vorstellung des befreiten Atmens wie auch des Säugens, das in der Folgezeile angesprochen wird ("Saft und Kraft") assoziieren lässt.

In der zweiten Strophe geht es dann von den Elementen hinunter zu einzelnen Erscheinungen: Der Bach, der den Harnisch ausgezogen hat, ist natürlich wieder personifiziert und anthropomorphisiert, verstärkt zudem die Vorstellung von

Befreiung, die die eröffnete Brust schon evoziert hatte. Daneben wird die idyllische Vorstellung einer Schafherde auf eine grünen Wiese herbeigerufen (zur Tradition der Schäferdichtung und den damit verbundenen Topoi wurde ich in einer der nächsten Vorlesung mehreres sagen).

In der dritten Strophe geht es weiter in der nunmehr belebten Welt, diesmal zunächst mit den Vögeln. Deren Auswahl ist nicht ganz willkürlich: Die Turteltaube ist natürlich ein Sinnbild der Liebe und ewige Treue; als solche ist sie auch in vielen Emblemen dargestellt. Die Schwalbe kehrt ja nun wirklich Frühling aus dem Winterlager zurück; auch dazu gibt es Embleme. Die Nachtigall gilt ebenfalls als Botin des Frühlings; zudem sind alle drei Vögel mit der Vorstellung von Liebe, Aufzucht von Kindern und Treue verbunden und verbinden dadurch auch den Frühling mit dem Erlebnis der Liebe. Die Vögel wohnen gemeinsam im "Schatten-Thron" – einer originellen Metapher des Sprachspielers Harsdörffers, die zudem auf die Krönungs-Bildlichkeit des Schlusses vorbereitet. Und auch die Rose, die unterm Baum eine Dornen-Krone knüpft, spielt damit nicht nur auf biblische Vorstellungen an, sondern auch auf die Emblematisierung, in der die Rose häufig mit ihren Dornen verknüpft wird und dadurch als Sinnbild dafür steht, dass auch Bösem Gutes werden kann, dass Tugend durch Kämpfe erreicht werden kann usf.

In der vierten Strophe nähern wir uns stärker der kultivierten Natur an. Dafür steht seit alters her der Wein, der im Übrigen (so sagt meine eigene Gartenerfahrung) erst sehr spät im Jahr austreibt und deshalb im frühen Frühjahr noch dürr ist, während vieles andere bereits blüht. Zum Beispiel nämlich die Tulipan, die nun direkt als "Sinnbild" angesprochen wird (Emblem: wird schlaff, wenn die Sonne nicht scheint – Erschlaffen alles Irdischen ohne Gott). Dabei wird besonders ihre Fremdartigkeit und Prunksucht hervorgehoben – was diesmal einen nicht so stark emblematischen, als vielmehr

zeitgeschichtlichen Hintergrund hatte. Die Tulpe wurde nämlich im 16. Jahrhundert erst in den Gärten Konstantinopels entdeckt und von dort nach Europa eingeführt; dabei wurde ein regelrechter "Tulpenwahn" vor allem in Holland ausgelöst. Alle wollten die exotischen Gewächse haben, und für einzelne Blumenzwiebeln ruinierten sich Familienväter; es ist überliefert, dass auf dem Höhepunkt des Tulpenwahns um 1640 für eine einzige Blumenzwiebel 4 Tonnen Weizen, 8 Tonnen Roggen, 4 Ochsen, 8 Schweine, 12 Schafe, 500 l Wein, 250 l Bier, 100 Kilo Butter, 500 Kilo Käse, ein Bett, ein Gewand, ein silberner Trinkbecher bezahlt wurden. Es ist durchaus denkbar, dass hier auch auf diese sinnlose Verschwendung angespielt wird, die ja in der letzten Strophe als eitel an den Pranger gestellt wird.

Die fünfte Strophe zieht schließlich den Schluss aus den einzelnen Frühlingsszenen: Gott ist der alleinige Schöpfer aller äußerlichen Pracht, die sich im Frühling augenfällig offenbart; ihr Zweck ist aber allein, ein Sinnbild des jenseitigen Paradieses zu sein, für das sich die Gläubigen vorbereiten müssen, um seiner "schönsten Schönheit" – eine bekannte rhetorische Form der Wortwiederholung, das Polyptoton – auch würdig zu sein. Im Vergleich jedoch zu dieser schönsten Schönheit Gottes und des Paradieses ist aller Frühling auf Erden nur "Staub der Sünden"; ein Abfallprodukt vergeblicher irdischer Strebungen.

Friedrich Logau

Es geht aber auch anders. Unser zweites Gedicht stammt von Friedrich Logau. Logau lebte von 1605-1655; geboren wurde er in Schlesien als Sohn eines Gutsbesitzers. Auch er durchläuft die uns schon bekannten Ausbildungsphasen (humanistische Schulbildung, Studium in Altdorf); danach kehrt er nach Schlesien zurück und versucht, das verschuldete Familiengut zu sanieren. Der Krieg durchkreuzt jedoch all seine

Pläne; er nimmt deshalb ab 1644 eine einflussreiche Beamtenposition am Hof an. Auch er bringt es dann zur Aufnahme in die Fruchtbringende Gesellschaft, also zum poetischen Ritterschlag der Zeit schlechthin, unter dem Namen "Der Verkleinernde" - was auf seine Neigung zu Epigrammen anspielen mag. Sein Hauptwerk, die *Deutschen Sinngedichte 3000* erscheint unter einem Pseudonym im Jahr 1654; die Epigramme behandeln teils in kritischer, teils auch in satirischer Form eine Vielfalt von Themen, unter anderem auch die Jahreszeiten. Das Gedicht lautet:



*Da der göldne Sonnen-Wagen
Frühlings-Zucker bringt getragen,
Daß die süssen Zwillings-Küsse
Tag und Nächte machen süsse,
Da der Himmel gütig lachet,
Da die Erde Schmincke machet,
Da sich Feld und Wiesen mahlen,
Da der Bäume Häupter pralen,
Da die Brunnen Silber gissen,
Da mit funckeln Bäche flissen,
Da die Vogel Lieder singen,
Da die Fische Sprünge springen,
Da für Freuden alles wiebelt,
Da mit gleichem gleiches liebelt:
O, so muß für trübem kräncken
Bloß der Mensch die Stirne sencken!
Weil zumal bey Frühlings-Lüsten
Mars erfrischet sein verwüsten,
Da er diß für Lust erkennt,
Wann er raubet, schändet, brennet.*

Diesmal also kein Lied, sondern 20 Zeilen, strophisch nicht gegliedert, durchgängig 4hebig trochäisch, mit durchgängigem Paarreim (der Paarreim ist hier besonders hübsch gewählt, weil es in dem Gedicht tatsächlich auch um Paarbildung geht; eben wie "gleiches mit Gleichem liebelt").

Der Text kann in drei Teile gegliedert werden.

1) Die Zeilen 1-4 bilden eine Art Einleitung, in der sozusagen die natürliche Ausgangssituation des Frühlings beschrieben wird (auch hier also ein Elementar-Bezug): Der Frühling erscheint in der mythologischen Gestalt des Sonnenwagens; und er erscheint in extremer Lautmalerei mit ü (frühlings-süsse-küsse-süße).

2) In den Versen 5 bis 14 folgt dann eine Exemplareihung (eines beliebten Mittels barocker Lyrik), gekennzeichnet durch das wiederholte "Da" zu Beginn jedes Verses (rhetorisch nennt man das eine Anapher – Wiederholung am Versanfang) bzw. einen Parallelismus – die Abfolge von Sätzen gleicher grammatischer Struktur). Anfangs bewegen wir uns immer noch im Bereich der Elemente (Himmel und Erde); dann folgen die klassischen Elemente der Idylle (Feld, Wiesen, Bäume, Bäche, Vögel, Fische – dazu in der nächsten Sitzung mehr!). Alles wird dabei zugleich als sehr bewegt und – wir erinnern uns an Harsdörffer – als besonders prachtvoll geschmückt charakterisiert; natürlich meist mit dem Mittel der Anthropomorphisierung (der Himmel lacht, die Erde schminkt sich, die Bäume prahlen). Zugespitzt wird es dann auf die Erfahrung der Liebe ("da mit gleichem gleiches liebelt").

3) Die Schlusswendung in Vers 15 – 20 ist allerdings eine ganz neue: Sie beginnt mit einer Exclamatio (O), also einer Pathosformel, und richtet den Blick jetzt auf den Menschen. Die Lautlichkeit wird deutlich dunkler, die hellen i-Laute sind verschwunden, der Vers senkt sich gleichzeitig mit der Stirn

des Menschen in V. 16 herab. Der Mensch ist nämlich der einzige, der sich in all dieser Freude nicht naturgemäß verhält, sondern auf Gewalt sinnt und seine Lust nicht in der Liebe, sondern in der Gewalt findet. Dabei kehrt das Gedicht zur mythologischen Sprache zurück: Mars als Personifikation des Krieges erwacht ebenfalls aus seinem Winterschlaf und beginnt zu "rauben, schänden, brennen". Auch hier steht also ein extremer Kontrast am Schluss: Dort die Freude und Liebe im Naturreich – hier das Wüsten und die Vernichtung im Menschenreich durch den Krieg.

Paul Gerhardt

Ich gehe weiter zum Sommer; zusammenfassendes zu den Jahreszeiten werde ich am Schluss sagen. Es ist vielleicht kein Zufall, dass mein einziges Sommergedicht von dem bekannten evangelischen Kirchenlied-Autor Paul Gerhardt (1607-1676) stammt. Gerhardt wurde als Sohn eines Landwirtes bei Dessau geboren; er war offensichtlich ein früher Bummelstudent, der er studierte fast 30 Semester lang Theologie in der lutherischen Hochburg Wittenberg, wo er 1637 auch die Pest glücklich überstand. Seine erste Pfarrstelle erhält er erst 1651 in Mittenwalde bei Berlin. Dort gerät er mitten in die religiösen Auseinandersetzungen zwischen dem Großen Kurfürsten und der lutherischen Orthodoxie um das von Friedrich Wilhelm geplante Toleranzedikt; auch Gerhardt stellt sich gegen diese Edikt und wird



deshalb suspendiert. Seine Lieder verfasst er erst zwischen dem 40. und 60. Lebensjahr; sie stehen in der Tradition des Frömmigkeitsliedes und sind in Sprache und Bildlichkeit stark biblisch geprägt.

Den *Sommergesang* kennen Sie vielleicht aus Ihrer Kindheit in seiner vertonten Version; ich zitiere nur ausgewählte Strophen.

*1. Geh aus / mein hertz / und suche freud
In dieser lieben sommerzeit
An deines Gottes Gaben:
Schau an der schönen gärten zier,
Und siehe / wie sie mir und dir
Sich ausgeschmücket haben.*

Wir haben also einen "Gesang" mit 15 Strophen, sehr gut singbar; jede Strophe hat sechs Zeilen, bei denen auf je zwei Zeilen mit vierhebigen Jamben zwei Zeilen mit dreihebigen Jamben folgen. Die Strophen sind in Form des Schweifreims (Reimschema: a a b c c b) gereimt. Die Lautmalerei ist eher zurückhaltend eingesetzt, ebenso die Bildlichkeit; es finden sich kaum Metaphern. Das Gedicht beginnt in der ersten Strophe mit einer Anrede an das "Herz" – auch das weist auf den eher privaten Kontext praktizierter Frömmigkeit hin. Das Herz soll nun die Natur als "schönen Garten" Gottes betrachten und würdigen.

*2. Die bäume stehen voller laub /
Das erdreich decket seinen Staub
Mit einem grünen kleide.
Narcissus und die Tulipan,
Die ziehen sich viel schöner an /
Als Salomonis seyde.*

*3. Die lerche schwingt sich in die luft /
Das täublein flengt aus seiner klufi*

*Und macht sich in die wälder.
Die hochbegabte nachtigal
Ergötzt und füllt mit ihrem schall
Berg / hügel / thal und felder*

*4. Die glucke führt ihr vöcklein aus /
Der storch baut und bewohnt sein Haus /
Das schwülblein speist die jungen /
Der schnelle birsch / das leichte reh
Ist froh / und kömmt aus seiner höh
Ins tiefe graß gesprungen.*

*5. Die bächlein rauschen in dem sand /
Und mahlen sich in ihrem rand
Mit schattenreichen myrthen /
Die wiesen ligen hart dabey /
Und klingen gantz vom lustgeschrey
Der schaf und ihrer hirten.*

Die Strophen 2 bis 7 enthalten wiederum in Form der Exemplareihung – wenn auch diesmal ausformuliert – die zu betrachtenden Naturphänomene, die uns beinahe allesamt schon bekannt sind: Bäume; Blumen (Narzisse und Tulpe); Vögel (Lerche, Taube, Nachtigall; Henne, Storch, Schwalbe); Wild (Hirsch und Reh – der Hirsch kommt in prominenter Stelle in der Bibel vor und deshalb wohl auch hier); die Bausteine der arkadischen Idylle (Bäche, Wiesen, Schafe, Hirten); die Bienen und den Weinstock als Kulturgüter; schließlich den Weizen (was neu ist und schon auf ein etwas pragmatischeres Naturbild hinweist). Diesen Naturbildern wird nun gleichgewichtig in weiteren 8 Strophen die Besinnung des lyrischen Ich auf Gott entgegengesetzt.

*8. Ich selbst kan und mag nicht ruhn,
Des grossen Gottes grosses thun
Erweckt mir alle Sinnen /
Ich singe mit / wenn alles singt /*

*Und lasse / was dem Höchsten klingt /
Aus meinem hertzen rinnen.*

In Strophe 8 wird ihm die Natur zunächst zum Anlass des Gesangs; durch den Frühling werden ihm die "Sinne erweckt" und er wird zum Gesang inspiriert. Diese "lyrische Ich" ist trotzdem noch keinesfalls als Subjekt zu verstehen, das hier seine individuellen Frühlingsgefühle kundtut, sondern als Rollen-Ich des empfindenden Christenmenschen in der Natur; gleichwohl kündigt es sich schon ein bisschen an, dass dieses Ich sich demnächst selbständig machen wird (vor allem wenn man bedenkt, dass es in unseren anderen Frühlingsgedichten ja einfach gar nicht da war).

Die Strophen 9 bis 14 führen nun eine Reihe von Vergleichen der Natur mit der Welt des Glaubens durch (9-10): der "armen Erde" wird das "Reiche Himmelszelt" gegenüber gestellt; dem menschlichen Garten der "Garten Christi"; der Segen Gottes entspricht dem segensreichen Wirken des Frühlings, indem er den Menschen aufblühen lässt; der "Sommer der Gnade" des Herren (was wohl die originellste Metapher des Textes ist und gleichzeitig auch eine zentrale) bringt in der Seele "Glaubensfrüchte" hervor; schließlich soll der "Geist" des lyrischen Ichs zu einem "guten Baum" und einer "schönen Blume" der Menschheit werden. Schließlich wird in der letzten Strophe die letzte Reise zum Paradies mit der sozusagen ersten Reise in der Frühling (Geh aus mein Herz) in Beziehung gesetzt:

*14. Mach in mir deinem Geiste Raum /
Daß ich dir werd ein guter baum,
Und laß mich wol bekleiben^[2] /
Verleihe / daß zu deinem ruhm
Ich deines gartens schöne blum
Und pflantze möge bleiben.*

Nur wer auf Erden schon geblüht hat und damit Gott verherrlicht, kann auch damit rechnen, dereinst das Paradies als Ursprungsort aller Schönheit und Blüte zu erreichen. Das ist ein doch sehr bezeichnender Unterschied zur *vanitas*-Motivik bei Harsdörffer, die ja ähnlich theologisch inspiriert war: bei Gerhardt wird das Irdische, die Schönheit des Frühlings nicht so sehr abgewertet (von "eitlem Kot" sind wir hier weit). Vielmehr steht es in der Verfügung des Menschen, sich dieser Schönheit würdig zu machen, indem er schon im Diesseits nicht nur blüht, sondern auch Früchte bringt, sich also durch Tätigkeit für das Paradies würdig macht; angewiesen bleibt er aber für all sein Blühen auf die Gnadensonne Gottes.

Johann Christian Günter

Den Herbst werde ich diesmal übergehen und mich noch kurz zum Abschluss bei Winter aufhalten. Johann Christian Günther (1695-1723) liegt schon von den Lebensdaten einige Generationen später als diejenigen Autoren, die ich bisher vorgestellt habe und die alle zu Beginn des Jahrhunderts geboren wurden; er gilt als Übergangsfigur zwischen Barock und früher Aufklärung. Sein kurzes Leben war geprägt von Wanderschaften, finanziellen Sorgen und intensiven Liebschaften und wird schon früh zum Gegenstand einer Legendenbildung. Mit seiner Lyrik steht er zwar bereits am Beginn neuer Traditionslinien, gleichzeitig ist er aber auch den alten verpflichtet, die er wiederum aufgrund seiner humanistischen Ausbildung von der Antike an kennt und in seinem Werk verwendet. Sein Wintergedicht heißt



Lob des Winters

*Verzeiht, ihr warmen Frühlingstage,
Ihr seyd zwar schön, doch nicht vor mich.
Der Sommer macht mir heisse Plage,
Die Herbstluft ist veränderlich;
Drum stimmt die Liebe mit mir ein:
Der Winter soll mein Frühling seyn.*

*Der Winter zeigt an seinen Gaben
Die Schätze gütiger Natur,
Er kan mit Most und Äpfeln laben,
Er stärcket den Leib und hilft der Cur,
Er bricht die Raserey der Pest
Und dient zu Amors Jubelfest.*

*Der Knaster schmecket bey kaltem Wetter
Noch halb so kräftig und so rein,
Die Jagd ergötzt der Erden Götter
Und bringt im Schnee mehr Vortheil ein,
Der freyen Künste Ruhm und Preis
Erhebt sich durch den Winterfleiß.*

*Die Zärtlichkeit der süßen Liebe
Erwehlt vor andern diese Zeit;
Der Zunder innerlicher Triebe
Verlacht des Frostes Grausamkeit;
Das Morgenroth bricht später an,
Damit man länger küßen kan.*

*Der Schönen in den Armen liegen,
Wenn draußen Nord und Regen pfeift,
Macht so ein inniglich Vergnügen,
Dergleichen niemand recht begreift,
Er habe denn mit mir gefühlt,
Wie sanfte sich's im Finstern spielt.*

*Da ringen die getreuen Armen
Mit Eintracht und Ergötzlichkeit,
Da lassen sie den Pfeibl erwarmen,
Den oft ein falsches Dach beschneit,
Da streiten sie mit Kuß und Biß
Und wüntschen lange Finsternüß.*

*Das Eiß beweist den Hofnungspiegel,
Der viel entwirft und leicht zerfällt;
Ich küße den gefrorenen Riegel,
Der mir Amanden vorenthält,
So oft mein Spiel ein Ständchen bringt
Und Sayth und Flöthe schärfer kling.*

*Ich zieh den Mond- und Sternenschimmer
Dem angenehmsten Tage vor;
Da heb ich oft aus meinem Zimmer
Haupt, Augen, Herz und Geist empor,
Da findet mein Verwundern kaum
In diesem weiten Raume Raum.*

*Euch Brüder hätt ich bald vergeßen,
Euch, die ihr nebst der deutschen Treu
Mit mir viel Nächte durch geseßen;
Sagt, ob wo etwas Bessres sey,
Als hier bey Pfeifen und Camin
Die Welt mitsamt den Grillen fliehn.*

*Der Winter bleibt der Kern vom Jahre,
Im Winter bin ich munter dran,
Der Winter ist ein Bild der Baare
Und lehrt mich leben, weil ich kan;
Ihr Spötter redet mir nicht ein;
Der Winter soll mein Frühling seyn.*

Das Gedicht hat 10 Strophen a sechs Zeilen; es ist durchgängig 4hebig jambisch; auf zwei Kreuzreime folgt jeweils ein Paarreim. Bereits die erste Strophe führt ein lyrisches Ich als Sprecher ein: "doch nicht vor mich" heißt es in bewusster Abhebung von der gängigen Wertung der Jahreszeiten. Das Gedicht beginnt also in einer Figur des Widerspruchs: Der Winter soll nunmehr für dieses spezielle lyrische Ich ein Frühling sein. Was das lyrische Ich allerdings am Winter schätzt, sind nicht so sehr seine natürlichen Kennzeichen und Folgen; vielmehr geht es gleich sogleich um leibliche Genüsse und winterliche Vergnügungen (diesmal nicht nur die Jagd, sondern auch der "freyen Künste Ruhm und Preis"!)

Der Winter ist also sozusagen kulturfreundlich; und er ist zugleich den Liebenden freundlich, da er die Leute in die Betten treibt – und was diese dann da so treiben, wird recht deutlich beschrieben. Die Nacht ist aber, immerhin, nicht nur zum Küssen da; sie dient auch der erbaulichen Betrachtung der Sterne (in Strophe 8) und dem sozialen Leben (in Strophe 9). Schließlich mündet das Gedicht wieder in eine Metapher: So wie bei Simler der Winter der "Bauch vom Jahre" war, ist er für Günther "der Kern vom Jahre" – also dasjenige, was für neues Leben bürgt, was unzerstörbar ist, was übrigbleibt, wenn aller äußere Tand verschwunden ist. Der Winter ist dabei zwar auch "ein Bild der Bahre" – der Tod ist einfach untrennbar mit dem Winterthema verbunden, so wie die Liebe mit dem Frühling -; aber dieses Bild ruft für Günther nun wieder statt *memento mori carpe diem!*

Zusammenfassung

Kurz zur Zusammenfassung. Sie sehen, dass die Jahreszeiten-Gedichte der Barock-Autoren zunächst auf die gleichen Muster zurückgreifen, die auch die Jahreszeitenbilder in der bildenden Kunst prägen. Die Jahreszeiten sind nicht nur geprägt durch den Wechsel der natürlichen Umgebung, sondern auch

durch die Tätigkeiten des Menschen – wenn auch in unterschiedlichem Maße: Während vor allem die Frühlingsgedichte die nicht-menschliche Natur feiern und eine Beziehung zur Liebesthematik herstellen, dominieren im Sommer die Ernte-Aktivitäten (im nicht behandelten Herbst im Übrigen auch) und im Winter die Wintervergnügungen. Die Einzelelemente der Natur sind im Übrigen eher stereotyp und werden aneinandergereiht. Ihre Schönheit wird noch nicht von einem erlebenden Ich wahrgenommen, sondern der Dichter versucht, sie vor allem durch Lautmalerei und prächtige Bilder wiederzugeben. Dabei anthropomorphisiert er die Natur weitgehend, indem er ihr menschliche Tätigkeiten und Attribute zuschreibt. Besonders bemerkenswert ist jedoch die unterschiedliche ideologische Aufladbarkeit der einzelnen Jahreszeiten: Je nach Wertung kann die Schönheit des Frühlings als verwerfliche Eitelkeit alles Irdischen, als Anreiz zur Liebe oder als Aufruf zum Frieden betrachtet werden; je nach Intention des Autors steht der Winter für die Schrecken des Todes oder aber für Mittel, diesen im Hier und Jetzt entgegenzuwirken. Dabei wird häufig auch eine Analogie zwischen den Jahreszeiten und den menschlichen Lebensalter hergestellt, die ein bleibender Topos ist. Die Jahreszeitendichtung ist damit aber insgesamt immerhin ein erster Schritt hin zu einer Emanzipation aus dem theologischen Rahmen und zu einer stärkeren Eigenwertigkeit von Elementen der sinnlichen Welt; zudem treten auch direkte Tätigkeiten und Erfahrungen des Menschen mit der Natur mehr in den Vordergrund.

Diese Tendenz wird sich gegen Ende des 17. und zu Beginn des 18. Jahrhunderts dann deutlich verstärken. In der nächsten Sitzung werde ich Ihnen mit Barthold Hinrich Brockes einer der Erfinder der Naturlyrik im engeren Sinne vorstellen.

- und dann, zum Zeichen, dass die Jahreszeitenlyrik auch heute noch lebendig ist, ein Gedicht von Frank Wedekind:

Die Jahreszeiten

Genieße, was die Jahreszeit mit sich bringt:

*Radieschen, Erdbeeren, grüne Erbsen und Pflaumen!
Was der Veränderung in Sonne und Luft entspringt,
Ist stets das Beste für deinen gebildeten Gaumen.*

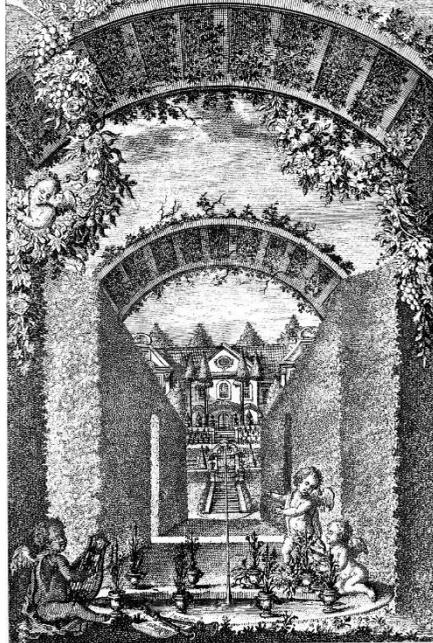
*Radieschen knackt man, wenn man noch jung und keusch
Und sich noch die ersten Zähne nicht ausgebissen;
Die prallen Bäckchen zerbersten mit lautem Gekreisch,
Die Zunge schwelgt in unsäglichen Bitternissen.*

*Erdbeeren aus Wald und Garten, wie duften sie fein,
Die großen voll Saft, die kleinen sind mir noch lieber.
Ich mache sie trunken zuvor mit gezückertem Wein,
Pechvögel nur erkranken am Nesselfieber.*

*Die grünen Erbsen brauch ich schon gar gekocht;
Die tolle Jugend allein frißt sie aus den Schoten.
Ich habe sie stets nur gepfeffert zu kosten vermocht,
Und neuerdings auch hat sie der Arzt mir verboten.*

*Die üppigen Pflaumen des Herbstes genieß ich fast nur
Als Mittel zum Zweck bei unbehaglicher Stauung
Im Unterleib statt Karlsbader Brunnenkur.
Es grölen die Därme im Chor den Gesang der Verdauung. –*

*Noch manches wäre notwendig hier beige druckt,
Wie Mammut-Trüffel, die aus Thessalien stammen;
Doch hab ich den ganzen Hymnus schon vollgespuckt,
So läuft mir dabei das Wasser im Munde zusammen.*



Von allen Schmuck der ganzen Erde: Groß, Kräutern, Blumen, Büschen und Früchten
 sind Gärten reiche der Natur: Aber läßt sich die Natur uns schon
 sie, so in ihrem eignen Prause, als mit des Kunst Verkömmlern, den
 Gärten wir sie, Gott zum Preise; so handeln wir nach unsrem Pflichten.

Frontispiz zu Brockes, *Irisches Vergnügen in Gott*

4. "Um nur Gottes Werk zu preisen, Und nicht, meinen Witz zu weisen" – Frühaufklärung und Physikotheologie

Epoche: Aufklärung

Ich gebe zunächst wieder eine kurze Einführung in die Aufklärung (als literaturgeschichtliche Epoche und als eine Art geistiges Projekt) – aber wirklich nur sehr kurz, und mit stärkeren Bezug auf ihre erste Unterepoche, die Frühaufklärung nämlich. Mit der werden wir uns dann ein wenig länger beschäftigen, weil es sich um eine Hoch- und Blütezeit der Naturlyrik in verschiedener Hinsicht handelt. Ich werde Ihnen in diesem Zusammenhang zunächst einen ihrer berühmtesten Vertreter ausführlich vorstellen, nämlich den Physikotheologen Barthold Hinrich Brockes und sein naturlyrisches Großprojekt, das *Irdische Vergnügen in Gott*. Anschließend wird es noch einmal einen Exkurs in die Antike geben, nämlich zur Hirten- und Idyllendichtung; danach werden wir uns anhand mehrerer Beispiele mit dem Topos "Landleben" bzw. Arkadien in der Dichtung der Anacreontik beschäftigen.

Zunächst also zur Aufklärung bzw. Frühaufklärung. Aufklärung kann man zunächst in zweierlei Hinsicht verstehen bzw. definieren: Aufklärung, im weiteren Sinne (1), ist ein neuzeitliches Projekt der Erziehung des Menschen zu selbständiger Geistestätigkeit und vernunftgeleiteter Erforschung der Wirklichkeit. Im engeren Sinne (2) ist es eine literatur- und kulturgeschichtliche Epochenbezeichnung für das 18. Jh.

(1) Die A. als gesamteurop. Bewegung und Erziehungs-Projekt ging Ende des 18. Jh.s von England, Frankreich und Holland aus und erfasste in ihrem Verlauf auch die Kolonien (Amerika). Sie wird kulturgeschichtlich mit Charakteristika

der Moderne wie Säkularisierung, Rationalisierung, Emanzipation des Bürgertums und Aufstieg der Wissenschaften verbunden. Vom Wort her gesehen ist "Aufklärung" zunächst eine Metapher aus dem Bereich des Lichtes; verbunden mit Vorstellungen wie zunehmender Helligkeit, Durchsichtigwerden von Trübem; also ein Prozess, in dessen Verlauf vorher Dunkles und Verworrenes zunehmend heller, klarer und einsichtiger wird. Interessanterweise ist dieses Bild in allen europäischen Ländern, die wesentlich teil hatten am historischen Prozess der Aufklärung, ähnlich: In England spricht man von "enlightenment", in Frankreich von "les lumières", in Italien von "illuminismo". Die Herkunft der Metapher ist dabei etwas unklar; allgemein geht man davon aus, dass sie aus dem religiösen Vokabular übernommen wurde (wo das Licht als Attribut Gottes oder beispielsweise im Schöpfungsvorgang eine bedeutende Rolle spielt). Es ist jedoch ganz unabhängig davon nützlich, sich diese metaphorische Herkunft des Begriffs vor Augen zu halten, wenn man Texte untersucht; denn das ganze Bildfeld von Erleuchtung und Erhellung wird immer wieder eingesetzt, um sich gegen die vorherigen Zeiten (damit meint man vor allem das Mittelalter) als Zeiten der finsternen Barbarei abzusetzen. Damit wird auch gleichzeitig ein weiterer wesentlicher Zug der Aufklärung deutlich: Sie richtet sich natürlich in weiten Teilen stark polemisch gegen das Alte, Überkommene, die Tradition.

Aber was ist Aufklärung als Projekt nun inhaltlich? Die berühmteste Antwort hat Immanuel Kant in einem Aufsatz mit eben diesem Titel in einer der wesentlichen Zeitschriften der Aufklärung - als Epoche -, nämlich der Berlinischen Monatschrift im Jahre 1783 veröffentlicht Kants Einleitung möchte ich kurz zitieren; eigentlich müsste man sie auch immer auswendig parat haben:

Aufklärung ist der Ausgang des Menschen aus seiner selbst verschuldeten Unmündigkeit. Unmündigkeit ist das Unvermögen, sich seines Verstandes ohne Leitung eines anderen zu bedienen. Selbstverschuldet ist diese Unmündigkeit, wenn die Ursache derselben nicht am Mangel des Verstandes, sondern Entschließung und des Mutes liegt, sich seiner ohne Leitung eines andern zu bedienen. Sapere aude! Habe Mut, dich deines eigenen Verstandes zu bedienen, ist also der Wahlspruch der Aufklärung.

Aufklärung wird hier also vor allem als Anspruch an den Einzelnen definiert; es handelt sich nicht um irgendein festes Wissen, eine Erkenntnis, sondern um eine Art des Erkennens, eine allgemeine Ermutigung zum Denken. Diese Anforderung richtet sich natürlich vor allem gegen jegliche Form autoritativ begründeten Wissens - also eines dogmatisch verfestigten Wissens, das von Einzelne ex cathedra verkündigt wird und keiner Diskussion unterliegt. Demgegenüber fordert Kant von jedem Einzelnen, ohne Ansehen der Bildung oder des Standes, sich selbst ein Urteil in allen bedeutenden Fragestellungen zu bilden; dass das tatsächlich, und zwar nicht nur im 18. Jahrhundert, einen gewissen Mut erfordert, ist eine durchaus realistische Einschätzung. Als weiteren Grund mehr für die Unlust als für die Unfähigkeit zum Selbstdenken führt Kant, ebenfalls durchaus realistisch an:

Habe ich ein Buch, das für mich Verstand hat, einen Seelsorger, der für mich Gewissen hat, einen Arzt, der für mich die Diät beurteilt u.s.w.; so brauche ich mich ja nicht selbst zu bemühen. Ich habe nicht nötig zu denken, wenn ich nur bezahlen kann.

Der Satz ließe sich natürlich beliebig erweitern: Habe ich einen Sekundärautor, der für mich interpretieren kann usw. - das im Übrigen, durchaus gutgemeint, auch zukünftigen GermanistInnen ins Stammbuch, um die Aufklärung auch in unserem Fach etwas vorwärts zu bringen.

Nun zum engeren Begriff der Aufklärung, nämlich als Epochenbezeichnung für das 18. Jahrhundert. Die Aufklärung als pluralistische Bewegung mit einer ausgeprägten inneren Dialektik entwickelte sich im Verlauf des 18. Jahrhunderts in verschiedenen *Phasen*, mit Unter- und Gegenströmungen und regional konzentriert. In Deutschland lagen ihre Zentren in den nordwestdeutschen, protestantisch und preußisch geprägten Städten (Hamburg, Berlin, Leipzig); demgegenüber blieb die süddeutsch-katholische A. unter habsburgischem Einfluss. Die Forschung unterscheidet drei Phasen der Aufklärung, die Früh-, Hoch- und Spätaufklärung; wir werden uns von nun an auf die erste konzentrieren, die, wie gesagt, eine Blütezeit der Naturlyrik war.

Die *Frühaufklärung* (1690-1750) war stark von der rationalistischen Philosophie geprägt. Rationalismus im strengen Sinne bedeutet hier: Schier alles lässt sich mit Vernunft erklären (im strengen Sinne deshalb, weil das immer noch populäre Vorurteil sagt, die gesamte Aufklärung sei das Zeitalter der Vernunft; das stimmt schon, aber bereits in der Hochaufklärung tritt neben die Vernunft als wichtige Erkenntnisquelle zumindestens gleichberechtigt die sinnliche Erfahrung). Für die Frühaufklärung jedoch ist die Vernunft des Menschen sein wichtigster Zugang zur Erkenntnis; und sie ist es deshalb, weil die gesamte Welt nach Vernunftgesetzen aufgebaut ist. Die Vernunft regiert im Reich der Natur (in Form der mechanistischen Naturgesetze) wie im Reich des Menschen (in Form psychischer Gesetze der Vorstellungskraft).

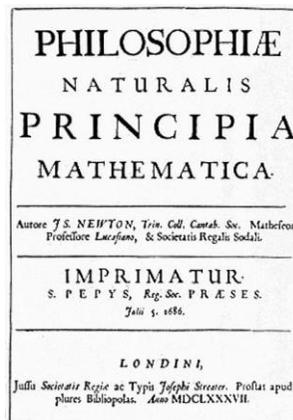
Rationalismus und New Science

Die Gründerväter des Rationalismus sind der frz. Philosoph René Descartes (1596-1650; den Sie wegen seines berühmten "ich denke, also bin ich" kennen) sowie der dt. Philosoph Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716). Die Bezeichnung als Philosoph ist jedoch in beiden Fällen irreführend: Sowohl

Descartes wie Leibnitz, waren noch klassische Universalgelehrte, die auch wesentliche Entdeckungen in der Mathematik und in den Naturwissenschaften beisteuerten (Leibniz war beteiligt an der Erfindung der Infinitesimalrechnung; Descartes veröffentlichte wichtige Werke zur Mathematik, zur Physik, zur Geologie, zur Optik). Ihre Philosophie wird in der deutschen Frühaufklärung systematisiert und verbreitet durch den wichtigsten Philosophen der Zeit, den Hallenser Universitätsprofessor Christian Wolff, der vor allem die Leibnizsche Philosophie in eine schulmäßig-systematische Form brachte und sie damit zur akademisch-kanonischen Philosophie der Zeit machte. Zudem veröffentlichte Wolff zumindestens einen Teil seiner Schriften auf Deutsch und trug damit wesentlich dazu bei, dass überhaupt Philosophie in deutscher Sprache getrieben werden konnte. Wolffs Philosophie ist inhaltlich, zum ersten Systemphilosophie: Ihre Grundlage bildet die philosophische Metaphysik, die sich dann in die verschiedenen Einzelfächer Kosmologie (Lehre von der Welt), Psychologie (Lehre von der menschlichen Seele) und Theologie (Lehre von Gott) aufspaltet. Und sie ist zum zweiten, eine stark methodisch definierte Philosophie, die alle Probleme deduktiv und mit den Mitteln der Logik lösen will. Ihr Erkenntnisideal ist das der Mathematik, die apriorische Sätze zweifelsfrei, deduktiv und ohne Zuhilfenahme empirischer Erfahrung lösen kann. Sie beruht auf zwei Grundpfeilern der Logik, nämlich dem Satz von Widerspruch und dem Satz vom zureichenden Grund. Der Satz vom Widerspruch, das logische *principium contradictionis*, besagt in seiner allgemeinsten Form, dass A nicht zugleich Nicht-A sein kann. Er wurde schon von Aristoteles als Kriterium zur Überprüfung der Wahrheit von Sätzen eingeführt. Der Satz vom zureichenden Grund hingegen ist ein Kausalitätsprinzip, besagt, dass für jede wirkliche Begebenheit ein zureichender Grund angebar sein muß, warum sie gerade so ist wie sie ist.

Neben der Philosophie beginnt sich jedoch um diese Zeit herum die Naturwissenschaft als ernsthafte Konkurrentin in Fragen der Naturlehre zu etablieren. Ein weiterer Heros und Universalgelehrter der Zeit ist Isaac Newton (1643-1727, also ein Generationsgenosse von Leibniz). Der Sohn eines Landwirts veröffentlichte bahnbrechende Aufsätze über die Natur des Lichts, die Gravitation, die Planetenbewegung und verschiedene damit zusammenhängende mathematische Probleme und machte dabei einen gesellschaftlichen Aufstieg: ab 1669 war er Professor der Mathematik in Cambridge, ab 1672 Mitglied der hochrenommierten Wissenschaftlervereinigung Royal Society und ab 1703 auch deren Präsident; ab 1689 war er im englischen Parlament vertreten, 1699 Vorsteher der königlichen Münze in London, und 1705 dann geadelt: Sir Isaac Newton.

Newtons Ruhm als Begründer der klassischen theoretischen Physik und damit (neben G. Galilei) der exakten Naturwissenschaften überhaupt geht v.a. auf sein 1687 erschienenes Hauptwerk *Philosophiæ naturalis principia mathematica* zurück, in dem er seine drei Axiome der Mechanik (newtonsche Axiome) ausführte. Hier formulierte er auch sein bereits 1666 gefundenes Gravitationsgesetz (Gravitation). Die Anwendung seiner theoretischen Mechanik und der allgemeinen Massenanziehung auf die Bewegung der Himmelskörper machten ihn zum Begründer der Himmelsmechanik. Newton bewies hier erstmals die Gültigkeit irdischer Naturgesetze auch für die Himmelskörper, eine radikal von der Physik des Aristoteles abweichende fundamentale



Voraussetzung für die einheitliche Naturwissenschaft der Neuzeit. Mit den *Principiae* war eine der wichtigsten Phasen der neuzeitlichen Wissenschaftsentwicklung abgeschlossen. Sie boten die Grundlage einer Denk- und Forschungsrichtung, des Newtonianismus, der die Entwicklung von Physik und Astronomie bis weit ins 19. Jahrhundert bestimmte. Erst Albert Einsteins Erkenntnisse führten zur Relativitätstheorie, mit der die raumzeitlichen Vorstellungen Newtons ihre Gültigkeit verloren.

Newton soll hier exemplarisch für einen Typus des Naturwissenschaftlers im 17. Jahrhundert stehen, der sich selbst zunächst als Christ versteht und deshalb vor allem daran interessiert ist, die Ergebnisse seiner Forschung mit den christlichen Glaubenslehren zu versöhnen. Das gilt mehr oder weniger für alle Gründerväter der neuzeitlichen naturwissenschaftlichen Disziplinen im 17. Jahrhundert (man spricht um diese Zeit von *New Science*: also einem neuen Typus von Wissenschaft, der programmatisch von Francis Bacon als empirische und induktiv vorgehende Erfahrungs- und Experimentalwissenschaft mit begründet wurde). Newton ist ein Vertreter dieser *New Science* (ein *Christian Virtuoso*), aber eben auch ein zutiefst gläubiger Christ; das oberste Ziel seiner wissenschaftlichen Arbeit ist es, so hat er selbst bekundet, Beweisgründe für die Existenz Gottes zu finden. Deshalb ist seine Wirkung nicht nur in fachlicher Hinsicht so fundamental, sondern auch in ideologischer: Ein Heros war er für die Zeitgenossen auch deshalb, weil er es verstand, seinen revolutionären wissenschaftlichen Entdeckungen im Rahmen des gewohnten christlichen Weltbildes zu situieren. Besonders die Aufklärung feierte in ihm denjenigen, der es verstanden hatte, Naturgesetzlichkeit und Glauben zu vereinen; nur ein Zitat aus einer der Grundlagentexte der Aufklärung schlechthin, Alexander Popes *Essay on man*:

*"Nature and Nature's Law / lay hid in night /
God said let Newton be / And all was Light".*

Ganz deutlich wird hier die Verbindung von aufklärerischer Lichtmetaphorik, christlicher Schöpfungslehre und der Entdeckung von Naturgesetzen.

Deismus und Physikotheologie

Soviel nur kurz zum 'naturwissenschaftlichen' Hintergrund, der auch in der Naturlyrik der Zeit deutliche Spuren hinterlässt. Dominierend jedoch, auch für die Naturlyrik, ist der religiöse Kontext. Der philosophische Rationalismus mit seinem universellen Erklärungsanspruch hat natürlich auch schwerwiegende Folgen für die Religionsauffassung. Prinzipiell ist gerade die Frühaufklärung (auch das gegen eine falsche populäre Vorstellung von der vollendeten Säkularisierung im 18. Jahrhundert) immer noch sehr stark von der Religion geprägt; im Pietismus entwickelt sich beispielsweise gerade so etwas wie eine Frömmigkeitsreform von innen heraus. Für die Philosophie bedeutet dies, dass Religion und Vernunft letztlich genauso als vereinbar gedacht werden müssen wie Religion und Naturwissenschaft; und dafür werden verschiedene Modelle entwickelt, von dem der Deismus das verbreitetste ist. Der *Deismus* als die Religionsphilosophie der Aufklärung schlechthin entsteht im 17. Jahrhundert in England und verbreitet sich von dort aus nach ganz Europa. Seine englischen Erfinder (Edward Lord Herbert; John Toland; Charles Blount) sind nicht so bekannt geworden wie einer der späteren Vertreter, nämlich Voltaire, der sozusagen der Inbegriff des Deisten ist (und als solcher auch von der kirchlichen Orthodoxie und einer Vielzahl von Zeitgenossen heftigst kritisiert und angefeindet wurde). Was bedeutet nun Deismus? Für den Deisten ist die Welt eine große Maschine, die von Gott nach mechanischen Gesetzen hergestellt wurde und nun ohne ihren Schöpfer weiterläuft und funktioniert; das

verbreiteteste Bild dafür ist die Vorstellung von Gott als Uhrmacher. Deshalb benötigt man auch keine Wunder und keine Offenbarungen: Gott hat sich in der Schöpfung ein- für allemal offenbart; und dabei hat er sozusagen gleich die Naturgesetze miterschaffen, die nun wiederum ermöglichen, dass der Mensch durch wissenschaftlich-methodische Betätigung seiner Vernunft Gott in seiner gesetzlichen Natur erkennen kann. Deismus ist deshalb eine Art 'natürlicher Religion'; und Gott wird am besten verehrt nicht in pompösen Festen und Ritualen, sondern indem man seine Gesetze befolgt und sich vernünftig verhält.

Eine besonders für die Naturlyrik bedeutsame Sonderform des Deismus ist nun die Physikotheologie. Sie kommt wiederum aus England (England ist überhaupt ein für die Aufklärung sehr bedeutender Gedanken- und Kulturexporteur, im Wesentlichen deshalb, weil es hier ein sehr viel fortschrittlicheres Bürgertum gibt als beispielsweise in Frankreich). Sie wird dort von den anglikanischen Protestanten entwickelt, wirkt jedoch dann in ganz Europa und überkonfessionell. Ich nenne wiederum zwei nicht sehr berühmte Hauptvertreter (beides ebenfalls wichtige Vertreter der "New Science" und des Ideals des "Christian Virtuoso") mit ihren zentralen Werken: der Astronom William Derham verfasste die *Physico-Theology, or A Demonstration of the Being and Attributes of God from the Works of the Creation* (1713); der Botaniker John Ray schrieb *The Wisdom of God Manifested in the Works of the Creation* (1699). Und aus den ausführlichen Titeln könnten Sie schon erschließen, was der Grundgedanke ist: Gott manifestiert sich umfassend und vollständig (mit seiner Existenz, all seinen Attributen und seiner allumfassenden Weisheit) in den Werken der Schöpfung; deshalb kann es Physiko-Theologie geben, also eine Wissenschaft von Gott aufgrund seiner Erscheinung in der Natur; und deshalb macht es überhaupt Sinn, sich mit der Natur in all ihren Details und Erscheinungsformen

zu beschäftigen, weil es ja eine Art Gottesdienst ist. Die Physikotheologie ist also gleichzeitig eine Rechtfertigungsstrategie dafür, sich überhaupt intensiv mit der Natur zu beschäftigen. Und sie ist eine Abwehrstrategie gegen die Gefahren, die mit der New Science trotz aller Rechtfertigungsversuche ihrer Gründerväter verbunden waren: nämlich doch die Naturgesetze so zu verstehen, dass Gott nicht mehr nötig war und eine rein materialistische Weltdeutung Platz greifen konnte.

Wie offenbart sich Gott nun in seiner Schöpfung? Für die Physikotheologen ist das wichtigste Kriterium bei der Betrachtung der Natur ihre Nützlichkeit; es handelt sich um eine sehr streng teleologische Naturbetrachtung (den Terminus hatte ich schon bei Aristoteles eingeführt): Alles in der Natur hat seinen genau definierten Zweck und Sinn (vor allem auf den Menschen bezogen natürlich), der sich in seiner Erscheinung offenbart. Und es hat seinen genau definierten Platz in der 'Kette der Wesen', der *great chain of being*: die ganze Welt ist hierarchisch geordnet und bildet insgesamt ein vollendet harmonisches Gleichgewicht. Vom Geschöpften wird also auf den Schöpfer zurückgeschlossen. (rein logisch betrachtet handelt es sich dabei übrigens um einen Zirkelschluss, der vereinfacht ungefähr so geht: Die Natur ist vollkommen zweckmäßig; deshalb muß sie ein allmächtiger Gott gemacht haben, der einen vollkommenen Bauplan hatte. Damit ist aber nur bewiesen, was man dem ersten Satz schon zugrunde gelegt hatte, nämlich die Wertschätzung des teleologischen Prinzips schlechthin – das aber bereits aus dem teleologischen Gottesbild abgeleitet wurde. Wenn wir uns Gott nicht so vorstellen würden, dass er vollkommen zweckmäßige Dinge nach einem vollkommenen Bauplan verfertigt, würden wir diese Zweckmäßigkeit ja gar nicht erst erkannt haben).

Gottes Weisheit und Allmacht offenbart sich im Übrigen auch darin, dass die Schöpfung in ihrer Harmonie ein Urbild des Schönen ist; Schönheit ist das zweite Wert-Kriterium der physikotheologischen Naturbetrachtung. Sie wird dabei vor allem an der Vielfalt der Erscheinung festgemacht (das alles werden wir sehr bald konkret an lyrischen Texten veranschaulichen können). Physikotheologie ist jedoch durchaus nicht nur ein abstraktes rationalistisches Gedankengebäude, sondern bezieht sich zum einen auf konkrete sinnliche Erfahrung. Physikotheologen gehen tatsächlich hinaus in die Natur und auf Reisen, untersuchen und sammeln Naturobjekte, machen Beobachtungen, tauschen diese aus, kommunizieren darüber. Aus dieser frühen Feldforschung entstehen dann eine Vielzahl von Veröffentlichungen, die alle die Geltung der physikotheologischen Weltbetrachtung für einzelne Gebiete beweisen, wie die Ichthyo-Theologie (für die Fische), Rana-Theologie (für die Frösche), Locusta-Theologie (Für die Heuschrecken, eine der biblischen Plagen und deshalb besonders untersuchungswürdig), usf. Dabei werden aktuelle naturwissenschaftliche Erkenntnisse zumindestens teilweise aufgenommen und verarbeitet (auch dafür will ich Ihnen später ein kleines Beispiel zeigen); dass das sogar eines der Hauptanliegen der Physikotheologie ist, zeigt das Beispiel der beiden genannten Gründerväter Derham und Ray, die beide durchaus ernstzunehmende Wissenschaftler waren.

Damit komme ich zu einem der Hauptvertreter der Physikotheologie in Deutschland, und gleichzeitig zu einem Autor, der gemeinhin als so etwas wie der Erfinder der Naturlyrik im engeren Sinne gilt (die Barocklyrik ist ja nicht eigentlich Naturlyrik insofern, als sie die Natur als eigenständiges Phänomen oder persönlich beobachtete und erfahrene Wirklichkeit thematisiert), nämlich Barthold Hinrich Brockes (1680-1747). Brockes ist gleichzeitig so eine Art lebende Epochenschwelle: Seine Dichtung trägt noch viele Merkmale der Barocklyrik,

bringt aber auch etwas Neues, Aufklärerisches hinzu. Ähnliches gilt für sein Leben.

Brockes wurde in Hamburg geboren und erhielt dort auch seine umfassende Erziehung, die bürgerliche und höfische Elemente mischte (akademische Ausbildung; Bildungsreise; aber auch höfische Fertigkeiten wie Tanzen, Rechten, Reiten). 1700 studiert er Philosophie und Jura in Halle, einer Hochburg nicht nur des Pietismus, sondern auch der frühen Aufklärung, und zwar auch bei einem der philosophischen Hauptvertreter, nämlich Christian Thomasius. Nach dem Studium folgen weitere Bildungsreisen durch Europa; in Leiden promoviert er sich schließlich zum *Doctor juris*. Danach kehrt er in seine Heimatstadt zurück, wo er aber keine Anwaltspraxis eröffnet, sondern lieber vom



Vermögen des Vaters lebt und einen aristokratischen Lebensstil pflegt: man gibt Konzerte, sammelt Gemälde und betätigt sich nebenbei selbst literarisch. Zudem gibt sich Brockes in dieser Jugendzeit konservativ und schreibt fleißig Widmungs- und Gelegenheitsdichtungen für hochgestellte Persönlichkeiten, um endlich in den Adelsstand erhoben zu werden. Das Unternehmen scheitert jedoch, und allmählich nähert sich Brockes stärker bürgerlich-aufklärerischen Wertvorstellungen an. 1715 gründet er – auch dies noch ein barockes Erbe – die 'Teutsch-übende Gesellschaft' zur Pflege der dt. Sprache und Literatur. 1720 wird er zum Ratsherrn gewählt und ist nun auch in politischen Missionen unterwegs. 1724 wird

dann die einflussreichere 'Patriotische Gesellschaft' gegründet, die auch im Rat mit einer Fraktion vertreten ist und eine moralische Wochenschrift namens *Der Patriot* herausgibt (Sie sehen hier also wiederum ein Epochenschwellenphänomen, nämlich einen Übergang von der barocken Sprach- und Dichtungsgesellschaft zu einer aufklärerischen, moralisch-popularisierenden Institution).

Brockes übernimmt im weiteren Verlauf seines Lebens eine große Zahl von Ämtern, die ich nicht einzeln aufzählen will. Kurz eingehen will ich noch auf seine dichterische Produktion. Sein frühes Werk steht ebenfalls noch durchgängig in der Barocktradition. Literarischen Erstruhm erwirbt er sich mit einem Passionsoratorium *Der für die Sünde der Welt gemarterte und Sterbende Jesus* (1712 und viele weitere Auflagen), das von berühmten Komponisten der Zeit vertont wird. Zudem übersetzt er eine Vielzahl berühmter zeitgenössischer Werke: In seiner barocken Phase noch den Betlehimitischen Kindermord des Italieners Giambattista Marino (der wegen seiner barocken Manierismen und seines Schwulsts berühmt war); später denn ein Hauptwerk der englischen Aufklärung, nämlich Alexander Popes Epos *Essay on Man*, sowie ein Hauptwerk der englischen Empfindsamkeit (und Naturlyrik), James Thomsons *Seasons* (Sie sehen, die Jahreszeiten sind weiterhin beliebt).

Brockes eigenes Hauptwerk jedoch, das *Irdische Vergnügen in Gott* (erschieden in 9 Bänden von 1721-1748, also praktisch lebensbegleitend), ist gleichzeitig ein Hauptwerk des aufklärerischen Physikotheologie. Dass Brockes mit den englischen Gründungsschriften vertraut war, ist im Übrigen anzunehmen: Die erste Übersetzung von Derhams *Physico-Theology* erschien in Hamburg bei seinem Freund Fabricio unter dem Titel *Physico-Theologie oder Natur-Leitung zu Gott: durch aufmerksame Betrachtung der Erd-Kugel und der darauf sich befindlichen Creaturen, zum augenscheinlichen Beweis, daß ein Got, und derselbige in*

allmächtiges Wesen sey (1736 und mehrfach). Und eben weil das *Irdische Vergnügen in Gott* dem Zeitgeist so sehr entsprach und zudem die neue Gattung Naturlyrik berühmt machte, war es auch sehr beliebt bei den Zeitgenossen, wurde vielfach nachgeahmt und gepriesen. Doch als sich in den 50er Jahren der Zeitgeist zu ändern begann, wurde auch Brockes zunehmend populär; für die Autoren der späten Aufklärung und der Klassik ist er nur noch ein abschreckendes Beispiel dessen, was sie als "malende Dichtung" verurteilten (dazu nächste Woche genauer).

Die neun Bände erscheinen *pen a pen* in den immerhin 27 Jahren von 1721-1748, also sozusagen lebensbegleitend; allgemein ist man der Ansicht, dass die ersten beiden Bände die bedeutendsten sind und Brockes sich später eigentlich nur noch selbst plagiiert. Prinzipiell finden sich in den neun Bänden zwei verschiedene Gedichttypen, die sozusagen die Physiko-Theologie von ihren beiden unterschiedlichen Polen her repräsentieren: zum einen stärker religionsphilosophische Gedichte (vor allem die Neujahrsgedichte), die zentrale theologische Fragen behandeln; zum anderen die naturphilosophischen Lehrgedichte (wir erinnern uns an Lukrez und seinen Plan zur Popularisierung der epikureischen Naturlehre). Jeder einzelne Band folgt dabei in ungefähr dem topologischen Schema der Jahreszeitendichtung (die uns bereits vertraut ist); diese werden gleichzeitig verbunden mit dem Tageszeitenschema. Dazwischen finden sich zum einen große thematische Komplexe; einer davon behandelt zum Beispiel die Elemente, ein anderer die menschlichen Sinne. Schließlich finden sich auch eher kleine, situativ



verankerte Gedichte, die auch von sehr trivialen oder ungewöhnlichen lyrischen Gegenständen handeln (beispielsweise Tieren, wie der Frosch oder der Mops; einzelnen Blumen oder einem "alten umgeweheten Kirsch-Baum" usf.). Ich beziehe mich im Folgenden auf eine Anthologie, die schon 1738 erscheint: *Auszug der vornehmsten Gedichte aus dem von Herrn Barthold Heinrich Brockes in fünf Theilen herausgegebenen Irdischen Vergnügen in Gott.*

Diese Anthologie beginnt mit einem programmatischen Einleitungsgedicht, und dieses wiederum beginnt mit einer Anspielung auf einen sehr berühmten philosophischen Text der Tradition. Ich trage Ihnen zunächst den Anfang vor:

*Wenn iemand irgendwo in einer Höhle,
Alwo desselben Sinn und Seele
Von aller Creatur und allem Vorwurf leer,
In steter Dämmerung erzogen wär;
Und trät' auf einmahl in die Welt,
Zumabl zur holden Frühlings-Zeit,*

Es handelt sich um das platonische Höhlengleichnis, das in seinem umfangreichen Dialog *Politeia* enthalten ist. Im Höhlengleichnis beschreibt Platon Menschen, die tief im Inneren einer Höhle festgebunden sind, und zwar so, dass ihr Gesichtskreis eingeschränkt ist und sie einander nicht sehen können. Draußen am Höhleneingang brennt ein helles Feuer, an dem Gegenstände vorbeigetragen werden. Die Menschen in der Höhle können jedoch nur die Höhlenwand vor sich sehen, auf der die Schatten der Gegenstände, die am Feuer vorbeigetragen werden, zu sehen sind. Einem der Gefangenen gelingt es auszubrechen und sich aus der Höhle an das Tageslicht zu flüchten. Das Sonnenlicht macht es ihm nunmehr möglich, zum ersten Mal die wirkliche Welt zu sehen. Er kehrt in die Höhle zurück und überbringt den anderen die Botschaft, dass alles, was sie bis dahin gesehen hätten, bloße

Schatten gewesen seien und dass die wirkliche Welt sie erwarte, wenn sie gewillt seien, sich von ihren Fesseln zu befreien. Das Ganze ist ein Gleichnis für Platons Ideenlehre, auf die ich in der ersten Vorlesung bereits kurz eingegangen war. Die Schattenwelt der Höhle symbolisiert bei Platon die physische Welt der Erscheinungen. Der Ausbruch aus der Höhle in die sonnendurchflutete Außenwelt bedeutet den Übergang in die wirkliche Welt, die Welt des vollkommen Seienden, die Welt der Ideen, dem wahren Gegenstand der Erkenntnis.

Brockes Höhlenmensch in seinem Gedankenexperiment befindet sich in der gleichen Situation: Sein "Sinn" und seine "Seele" (also sein Verstand und seine Wahrnehmungsvermögen) sind von allem "Vorwurf" (was ein alter Terminus für "Gegenstand" im Sinne von Modell) leer; sie sind, mit einer philosophischen Metapher der empiristischen Philosophie, *tabula rasa*, eine leere Tafel. Und nun tritt also dieser philosophische Kaspar Hauser zum ersten Mal ins volle Sonnenlicht hinaus (wir befinden uns im Zeitalter der Aufklärung, wohl gemerkt; insofern gehen wir mal davon aus, dass Dämmerung schlecht ist und Sonne gut); und wir befinden uns in der Jahreszeit des Frühlings. Nun geht es weiter:

*Und sähe dann der Sonnen Herrlichkeit,
Und säb' ein grün beblühtes Feld,
Und sähe dick bebüschte Hügel,
Und sähe reiner Bäche Spiegel,
Durch einen Schatten-reichen Wald,
Mit seiner sich drin spiegelnden Gestalt,
Umkränzt mit glatten Binsen, fließen,
Und sähe Flüsse sich ergiessen,
Auch ihrer Bürger schuppicht Heer;
Und säb' ein unumschränktes Meer,
Und sähe bunte Gärten prangen,
Auch, wann die Sonn' erst untergangen,*

*Der Abend-Röthe güldne Pracht;
Und säb' in einer heitern Nacht
Den Wunder-schönen Sternen-Himmel;
Zusammt den Silber-reinen Glantz
Der Schatten-Sonne, wenn sie gantz;*

Zunächst werden also diejenigen Dinge geschildert, die unser Höhlenmensch sieht, also optisch wahrnimmt: nämlich die Sonne, Feld, Hügel, Bäche, Wälder sowie deren Bewohner, und vom Sonnenaufgang am Morgen bis zu ihrem Untergang am Abend und dem Aufgang des Mondes als "Schatten-Sonne". Brockes benutzt hier also die uns aus dem Barock bekannten Frühlingstopoi; und er ergänzt den Jahreszeiten-topos durch den Tagesablauf. Danach geht es weiter:

*Und hört' ein zwitscherndes Getümmel
Der Singe-Vögel, und den Schall
Der angenehmen Nachtigall,
In Luft- und Schatten-reichen Büschen,
Sich mit dem sanften Rauschen mischen,
Und hört', auf raub- und glatten Kieseln,
Geschwinde Bäche murmelnd rieseln;*

Nach den Eindrücken des Auges werden also die diejenigen der Ohren beschrieben, und zwar in der gleichen grammatisch reihenden Aufzählung (der rhetorische Terminus dafür ist Anapher, die gleichlautende Wiederholung des Satzanfangs jeweils zu Beginn des Verses). Zum Hören kommen jetzt die Vögel hinzu (das war zu erwarten angesichts der Frühlingsstimmung) sowie das Rauschen der Bäche; das ganze verbunden mit einer gewissen Lautmalerei (auch das war zu erwarten: zum Beispiel die Häufung von sch-Lauten beim Rauschen – schattenreichen Büschen, Rauschen mischen). Als nächstes kommt:

*Und schmeckte tausend süsse Früchte,
Und schmeckte vielerley Gerichte,*

*Die Wasser, Luft und Erde geben;
Und schmeckete, voller Geist und Kraft,
Den säurlich-süßen Tranck und Saft*

- also der Geschmack als der dritte Sinn; hier bezogen auf die natürlichen Genüsse und gipfelnd im Wein (auch das ein Topos natürlich; der Wein ist sozusagen das höchste natürliche Kulturgut). Weiter geht's – was fehlt uns noch?

*Und röche Blumen mancher Arten,
In Feldern, Wäldern und im Garten;
Und röh' auf Bergen und im Thal
Gesunde Kräuter ohne Zahl;
Und röche balsamirte Däfte;
Und fühlte sanfte laue Lüfte,
Und fühlte Wunder-süße Triebe
Von einer zugelaßnen Liebe;
Und fühlte mit vernügter Brust,
Des süßen Schlafes sanfte Lust;
Und fühlte, wann der Schlaf vorbehey,
Daß er dadurch gestärcket sey,
Um alles, was so Wunder-schön,
Aufs neue wiederum zu sehn.*

Der Geruch fehlt natürlich noch, das Gefühl habe ich gleich dazu genommen. Die Gerüche werden interessanterweise nicht nur auf die Blumen bezogen, sondern auch auf die "gesunden Kräuter" – ein deutlicher Hinweis auf die Nützlichkeit der Natur als Wert –; ihnen werden jedoch auch die künstlich hergestellten "balsamirten Däfte" an die Seite gestellt. Das Gefühl schließlich wird, in einer ähnlichen Figur des Aufstiegs von der reinen Natur zur Kultur, zunächst auf die menschlichen Triebe bezogen, die sich aber sofort zur – natürlich "zugelaßnen"! – Liebe steigern. Daneben kehrt auch hier eine Kreisfigur wieder: nach der Liebe kommt der Schlaf, und nach dem Schlaf ist man gestärkt, um sich wiederum der

Natur zuzuwenden, sie "aufs Neue wiederum zu sehn" – der Betrachtungsprozess hat also kein Ende, nachdem die Sinne durchlaufen sind, sondern kann ad infinitum fortgesetzt werden. Zu beachten ist jedoch – und jetzt kommt natürlich die Moral:

*Auf welche sonderbare Weise
Würd' er sich nicht darob ergetzen!
Würd' er sich nicht halb selig schätzen?
Er bliebe gantz gewiß dabey,
Daß er, aufs mindst' im Paradeise,
Wo nicht schon gar im Himmel sey.*

Nach der uns schon aus den barocken Gedichten vertrauten Grundstruktur folgt also auch hier die *subscriptio*, die Lehre: Zunächst wird die so vielfältig sinnliche genossene Natur auf das Paradies bezogen; sie ist dessen irdische Vorform. Zum zweiten wird der Mensch dazu aufgerufen, sich dieser Vielfalt möglicher sinnlicher Erfahrung auch würdig zu erweisen, indem er sie "empfindet" – was ein wichtiges Wort ist: es geht also nicht nur um sinnliche Wahrnehmung, sondern auch um deren bewussten Genuss. Ganz am Schluss jedoch muß nun endlich der direkte Bezug auf Gott erfolgen:

*Und wir, die alle diese Gaben
Unstreitig iim und an uns haben,
Empfindens minder, als ein Stein;
Ja machen uns, an deren Stelle,
Das Paradeis fast selbst zur Hölle.
Was mag daran wohl Ursach seyn?*

Die wunderbare Natur ist also vor allem als Geschenk Gottes an den Menschen zu betrachten; sie entspringt dem "Fluß der Gnaden" und soll beim Menschen vor allem ein "fröhliches Herz" bewirken. Und als Dank ist der Mensch nun verpflichtet, Gott zu preisen, indem er dessen Schöpfung preist; Dichtung ist also sozusagen beinahe Pflicht im Angesicht des

Überflusses der Natur, die auch den Dichter vor Dank übersprudeln lässt.

Sie sehen also hier eine durchaus barocke, emblematische Grundstruktur am Werk; Sie sehen ebenso Ihnen von den Jahreszeitengedichten vertraute Topoi und Bilder; Sie sehen ebenso rhetorische Darstellungsmuster und lautmalerische poetische Mittel (auf die Form will ich hier jetzt im Übrigen nicht ausführlich eingehen). Deutlich unterschiedlich ist jedoch die daraus zu ziehende Leere: Die Schönheit der Natur ist nicht mehr ein Sinnbild der Eitelkeit und deshalb wertlos im Blick auf das eigentliche Leben im Jenseits; sondern sie ist ein vollgültiges Abbild Gottes und verlangt Betrachtung, Versenkung, Würdigung, Lobpreis. Und sie rechtfertigt dadurch auch die Sinnlichkeit des Menschen, die nicht mehr allein als Anreiz zum Laster diffamiert wird, sondern die notwendige Voraussetzung dafür ist, Gottes Schöpfung überhaupt erkennen und würdigen zu können.

Das Thema der Sinnlichkeit ist damit grundsätzlich prägend für alle Naturgedichte Brockes, weil es eben ihre Voraussetzung schafft; es wird jedoch auch vielfach einzeln abgehandelt; so gibt es beispielsweise auch Einzelgedichte für jeden Sinn. Die menschliche Sinnlichkeit als Topos ist dabei natürlich keine Erfindung von Brockes, sondern ein altes Thema sowohl der Dichtung wie der bildenden Kunst, das meist in allegorischer Form dargestellt wird (und auch eines der Lieblingsthemen barocker Kunst ist). Verbunden ist es zudem mit der Frage nach der Hierarchie der Sinnesorgane, die Brockes noch ganz traditionell so beantwortet, dass das Auge zweifellos das höchste Sinnesorgan ist: Ihm sind auch im Einleitungsgedicht die meisten Beschreibungen gewidmet, und es steht an erster Stelle vor dem Gehör (das traditionell den zweiten Platz einnimmt). Meist wird der Geruch als der niederste Sinn betrachtet – was bei Brockes nun immerhin nicht so ist, während das Fühlen meist weiter vorn gefunden wird.

Ich will Ihnen zum Topos "Sinnlichkeit" noch ein zweites Gedicht von Brockes auszugsweise vorstellen mit dem Titel "Mancherley Vorwürfe der Sinnen". Im Gegensatz zum Einleitungsgedicht geht dieses Gedicht nicht von einem abstrakten Gedankenexperiment aus, sondern von einer konkreten Situation:

Mancherley Vorwürfe der Sinnen

*Im Garten hört' ich jüngst den süß- und scharfen Schall
Der feurig schlagenden verliebten Nachtigall.
Ich ward dadurch gerührt, gereizt, ergetzet,
Und, durch den reinen Klang, fast aus mir selbst gesetzt.
Ich horcht' aufmercksam zu, wie lieblich, süß und hell,
Wie scharf, wie rein, wie rund, wie hohl, wie tief, wie schnell,
Sie Stimm' und Ton formirt, verändert, theilet, fügt,
Und, durch unzählige Veränd'ring, uns vergnügt.
Oft weis sie Schnarren, Flöthen, Zischen,
In unbegreiflicher Geschwindigkeit, zu mischen.
Oft fängt sie einen Ton mit bellem Flöthen an,
Fällt in ein Zwitschern, schlägt, lockt, winselt, jauchzet, stöhnt,
Und alles fast zugleich; oft bricht sie ihn, oft dehnt,
Oft drehet sie den Ton, oft wirbelt sie den Klang,
Und ändert tausendfach den fröhlichen Gesang.*

Wir haben hier also ein lyrisches Ich, das zu uns spricht; um welche Art von lyrischem Ich es sich dabei handelt, wird später noch zu klären sein. Dieses befindet sich "im Garten", also in einer bestimmten, real situierbaren Situation, und macht eine bestimmte Sinneserfahrung, die nun zum Auslöser des Gedichts wird: Es hört den Gesang einer Nachtigall. Das situiert das Erlebnis wahrscheinlich im Frühjahr – die Nachtigall wird meist in den Emblemen als Frühlingsvogel genannt; zum zweiten ist sie in der Bildtradition eine Verkörperung des Dichters wegen des Wohlklangs ihrer Stimme und ihrer Lieder. Dass sie hier zudem "verliebt" ist könnte zum einen den

Frühlingstopos stärken (als die Zeit der Liebe), zum anderen auch auf die Beobachtung zurückgehen, dass im Naturreich besonderer Schmuck meist einem realen Zweck dient, nämlich dem Anlocken des Sexual-Partners. Jedenfalls singt also die Nachtigall; und das lyrisch Ich ist davon "gerührt, gereizt, ergetzet" – was nicht nur als Aufzählung von Synonyma zu lesen ist, sondern durchaus als Variation und Steigerung verschiedener Wahrnehmungsarten – zuerst ist das lyrische Ich emotional affiziert, dann verstärkt sich seine Aufmerksamkeit, dann wird das ganze bewusst in seinem erfreulichen Charakter wahrgenommen. Gerühmt wird besonders die Reinheit des Klangs, die das lyrische Ich nun gar "fast aus mir selbst" setzt – offensichtlich eine recht hohe Steigerung der Empfindung, die mit dem hohen Grad an Schönheit des Sinesseindrucks zusammenhängt. Dann jedoch fängt sich das lyrische Ich wieder und beginnt nun der Ursache dieser Exaltation nachzugehen, indem es seine "Aufmerksamkeit" gezielt verstärkt und die Abfolge der Klänge analysiert. Es folgt eine Aufzählung von verschiedenen Adjektiven, die, den Wechsel der Klänge durch den Kontrast der Wörter auch onomapoetisch hörbar werden lassen ("wie scharf, wie rein, wie rund, wie hohl, wie tief, wie schnell"). Danach wird das Prozesshafte dieses Liedes beschrieben: die Nachtigall formiert ihre Töne, verändert sie, teilt sie, fügt sie – wie ein Komponist, könnte man sagen -, so dass das Vergnügen vor allem durch die "unzählige Veränderung" – also durch Variation, durch Verschiedenheit – zustande kommt. Ein solcher Variationsprozess wird nun exemplarisch und stark lautmalersisch beschrieben, wiederum durch die Aufzählung verschiedener Verben und Tätigkeiten. Die dabei verwandte rhetorische Figur ist wiederum die Anapher (Oft, oft, oft) – es geht also nicht um grammatische Variation, sondern ganz gezielt um akustische, um eine dichterische Nachahmung der stimmlichen Variationen der Nachtigall in ihrem Gesang, die nun

weit präziser und detaillierter geschildert wird als im Einleitungsgedicht.

Ich überspringe einige Verse, bei denen das lyrische Ich weitere sinnlich aufregende Entdeckungen macht, zum Beispiel einen "überwunderschönen Pfau" oder einen frischen Rosen-Busch, und komme zum dem Punkt, wo das lyrische Ich nun beginnt, seine diversen sinnlichen Erfahrungen zu reflektieren –nämlich angesichts eines blühenden Kirschenbaums:

*Dem Dencken gab ich ferner Raum,
Und fand von ungefehr an einem Kirschen-Baum,
Der eben, voller Frucht, in süsser Rötbe glühete,
Daß er so gar
Ein Gegenwurf von allen Sinnen war.
Es dienet dem Geruch die angenehme Blühete,
Der Zunge seine Frucht, sein Schatte dem Gefühl,
Sein sanft Geräusch dem Ohr, die Farb' und Form den Augen.
Ich ward hiedurch aufs neu' gerührt,
Und, ferner so zu dencken, angeführt:*

Das lyrische Ich führt nun seinen begonnenen Gedanken deutlich bewusster weiter: Es gibt dem Denken Raum und findet, "von ungefähr", einen Kirschen-Baum (auch das ein Brockesches Lieblingsmotiv). Und an diesem sind nun die fünf Sinne wieder vollständig beisammen: Er sieht schön aus, verströmt durch die Blüten Geruch, rauscht sanft im Wind fürs Ohr, bietet dem Geschmack süße Kirschen (dass er dafür offensichtlich gleichzeitig blühen und Frucht tragen muß, lassen wir jetzt mal beiseite) und dem Gefühl einen freundlichen Schatten. Diese Steigerung der Kombination aller Sinne wird auch formal deutlich hervorgehoben: die Reflexion beginnt mit einer extrem kurzen Zeile ("Daß er so gar") und einem harten Enjambement zur folgenden Zeile; beim Vortragen entsteht so also eine bedeutungsschwere Pause, bevor man in den entscheidenden Satz mit dem "Gegenwurf von

allen Sinnen" besonders betont übergeht. Darauf folgt nun die Conclusio:

*Wer kann, des Schöpfers Huld genug zu rühmen, taugen?
Da er nicht nur in unserm Leben,
In den fünf Sinnen, uns, zu so verschied'ner Lust,
Verschied'ne Thür- und Oeffnungen gegeben;
Da er nicht nur, zur Anmuth unsrer Brust,
Solch' eine Körper-Meng', und Millionen Sachen
Zum Gegenwurf der Sinnen wollen machen;
Da er so gar verschied'ne Körper schafft,
Die, mit so wunderbar vereinter Kraft,
Nicht nur durch einen Sinn, uns in Vergnüen setzen;
Nein, durch verschiedene, ja gar durch all', ergetzen.*

*Ach, lasst uns denn hierdurch aufs neu', in seinen Wercken,
Die Proben seiner Macht und weisen Liebe mercken!
Ach, lasst zu seinen heil'gen Ehren,
Bey stets vermehrter Huld, auch unsern Danck sich mehren!*

Nochmals finden wir hier zu Beginn die Aufeinanderfolge von emotionaler Affiziertheit ("aufs neu gerührt") und darauf folgender bewusster gedanklicher Reflexion ("ferner so zu denken"). Diese Reflexion bezieht das bisher Erlebte – natürlich – auf dessen Schöpfer: Gott hat nicht nur dem Menschen fünf Sinne gegeben, um vielfältige und erfreuliche sinnliche Erfahrungen zu machen; er hat sogar eine unzählige Menge Gegenstände geschaffen, die diese Erfahrungen erst hervorrufen, und zwar in unzähligen Variationen ("Millionen Sachen"). Die ganze Schöpfung ist "Gegenwurf" – Entsprechung, Ergänzung – zur Natur des Menschen; und beide sind gleich vielfältig, gleich abwechslungsreich, gleicher Vergnüungen fähig – woraus sich wiederum für den Dichter die Pflicht ergibt, Gott nicht nur Millionen mal zu danken, sondern ihn auch durch und in seinen Werken zu rühmen.

Wiederum also können wir die barocke Struktur des Gedichts erkennen: Das Gedicht weist eine Dreiteilung in eine situative Einleitung, einen durch Exemplareihung bestimmten Mittelteil und eine *conclusio* am Schluss auf; es dient der Veranschaulichung einer religiösen *Maxime*. Die Unterschiede sind jedoch hier viel deutlicher auszumachen. Zunächst gibt es ein lyrisches Ich; und dieses lyrische Ich wird in einer (relativ) konkreten Situation beschrieben. In dieser Situation macht das lyrische Ich bestimmte persönliche Erfahrungen – die jedoch noch nicht so subjektiv sind, dass man das Gedicht als Erlebnislyrik beschreiben könnte. Es sind vielmehr exemplarische Erfahrungen, die ein vergleichbares lyrisches Ich in einer vergleichbaren Situation auch machen könnte; und auf diesen exemplarischen Charakter kommt es an, nicht auf die subjektiven Facetten der geschilderten Sinneseindrücke. Das lyrische Ich ist eine Art Gattungs-Ich. Die beschriebene Natur hat gegenüber den barocken topologischen Weltlandschaften deutlich an Detail und Konkretion gewonnen: Es handelt sich um einen Garten, den man sich mit seinen Elementen (Vögeln, Büschen, Alleen, Rosen, Kirschbäumen) relativ realistisch vorstellen könnte (ich sage relativ: natürlich wäre wahrscheinlich in einem höfischen Garten kein Kirschbaum und in einem bürgerlichen kein Pfau; und auch das Problem mit gleichzeitiger Frucht und Blüte des Kirschbaums spricht gegen eine durchgehend realistische Lesart). Wichtig ist jedoch auch hier nicht die konkrete Zusammensetzung der Naturelemente, sondern ihre exemplarische sinnliche Wahrnehmbarkeit und Beschreibbarkeit – sie sind also keine reinen *Topoi* mehr, aber auch noch keine konkreten Naturalien, sondern ebenfalls auf einer Zwischenstufe anzusiedeln.

In formaler Hinsicht ist das Gedicht deutlich flexibler als ein barockes Gedicht gestaltet. Die 74 äußerlich ungegliederten Zeilen sind durchgehend jambisch; die Grundform sind dabei

6 Hebungen (meist ohne Zäsur); vereinzelt tauchen aber auch 4- oder 5hebige Verse auf, ein Extrem bildet der schon angesprochene kurze zweihebige Vers. Das Gedicht ist, bis auf die zwei erwähnten Waisen, durchgehend gereimt, und zwar in verschiedenen Formen; neben Paar- und Kreuzreimen finden sich auch Haufenreime. Insgesamt könnte man von Madrigalversen sprechen (unterschiedliche Hebungszahlen in einem Gedicht, aber meist alternierend; gereimt, aber ohne festes Reimschema; keine Strophenbildung wegen fehlender Regelmäßigkeit). Durch diese flexible formale Gestaltung wird ein lebendigerer Eindruck der Beschreibung erreicht, der dem Ideal der natürlichen Vielfalt näher kommt als strengere Vers- und Strophenformen. Besonders auffällig ist die Wortvielfalt, die Suche nach möglichst vielen und trotzdem präzisen, im Einzelfall auch häufig lautmalerischen Wörtern zur Beschreibung bestimmter Sachverhalte. Auch hier geht es also darum, akustisch einen möglichst vielfältigen Eindruck für den Leser zu erzielen. Dabei finden sich jedoch wenig präziöse oder gewählte Wörter, Bilder oder Vergleiche; besonders die Reime sind häufig geradezu trivial. Das entspricht dem Eindruck von Natürlichkeit (anstelle von barockem Schwulst), den das Gedicht auch durch seine sprachliche Gestaltung hervorrufen will.

Neu ist darüber hinaus auch, dass das Gedicht eine konkrete zeitliche Struktur aufweist, die zudem einem Bewusstseinsvorgang korreliert wird: Wir werden Zeugen eines mentalen Prozesses, in dem sich wechselweise Gefühle und bewusste Reflexionen ablösen, und zwar in recht hohem Tempo. Der Ausgangspunkt des Ganzen ist die starke sinnliche Rührung, das unmittelbare und spontane Affiziertsein durch die Naturphänomene; dieses führt ebenso unmittelbar zu einem Gefühl des Vergnügens, das dann erst durch die Reflexion eingeholt und im weiteren Fortgang gesteuert werden kann. Da-

bei hat diese Reflexion die Folge, dass die anfänglichen Zustände des Verwirrt- und Außersichseins überwunden werden; an ihrem Ende steht die deutliche Erkenntnis nach dem rationalistischen Vernunftmodell. Die Sinnlichkeit ist jedoch die Voraussetzung für alles Folgende; der Dichter könnte Gott gar nicht angemessen loben und preisen, wenn er nicht zuvor tatsächlich die entsprechende sinnliche Erfahrung gemacht hätte. Nur so zeigt sich schließlich, dass Gottes Absichten mit der Schöpfung funktioniert haben. Wären wir unempfindlich und dem sinnlichen Vergnügen unempfänglich, wäre die ganze Schönheit und Vielfalt an uns verschwendet. Diese Hochschätzung der Sinnlichkeit hat jedoch auch Folgen für die Poetik des Gedichts, das den Leser nicht nur dazu anhalten will, selbst in die Natur zu gehen und entsprechende Erfahrungen zu machen, sondern bereits in seiner Form einen Vorgeschmack dieser Erfahrung gibt: Indem es in seiner Klangform, seiner Rhythmik, seinen Bildern sinnliche Variation poetisch erfahrbar macht.

Die Luft

Zum Abschluss will ich Ihnen noch ein Beispiel dafür geben, dass diese Naturauffassung nicht nur sozusagen sentimentalisch funktioniert, sondern auch naturwissenschaftliche Erkenntnis einbeziehen kann. Ich will Ihnen dazu auszugsweise das Gedicht *Die Luft* kurz vorstellen, also eines aus dem Zyklus der Elemente. Es besteht aus 79 Strophen, jeweils mit acht Versen, durchgehend trochäisch (also auftaktlos), also sehr viel strenger gegliedert. Das entspricht auch dem Inhalt, in dem verschiedene Funktionen und Theorien bezüglich der Luft in abgeschlossenen Einzelstrophen vorgetragen werden. Die erste Strophe gibt eine Einleitung:

*Sehen wir der dünnen Lüfte
Grossen Kreis und weite Bahn,
Samt dem Wesen dieser Düfte,*

*Mit Verstand und Sinnen an;
Spürt ein reges Hertz aufs neue,
Wie sich recht die Seele freue,
Weil sie drin, für Lust entzückt,
Gott unsichtbarlich erblickt.*

Die Einleitung exponiert zunächst wieder die doppelte Betrachtungsweise, die wir aus den Sinnes-Gedichten schon kennen: Die Luft als Phänomen soll "mit Verstand und Sinnen" – also sowohl in ihrer sinnlichen Wahrnehmbarkeit wie auch in den sich daraus ergebenden Schlüssen und Reflexionen – betrachtet werden. Daraus resultiert in diesem Fall umgekehrt eine emotionale Affiziertheit: Das Herz und die Seele freuen sich, weil sie im Wirken der Luft unsichtbar Gott sieht. Im Folgenden lese ich einzelne Verse vor und kommentiere sie kurz:

*Dieser unumschränkten Weite
Grentzen-losem Wunder-Reich,
Dieser Höhe, Gröss' und Breite
Ist kein' irdsche Grösse gleich,
Weil sie alle Dinge füllet,
Deckt, umgiebet und umbüllet,
Ja den gantzen Kreis der Welt,
Wie das Meer ein Fischlein, hält.*

Die zweite Strophe führt als erstes das Theorem des durchgängig gefüllten Raums an; gepriesen wird in diesem Zusammenhang vor allem ihre quantitative Ausdehnung, die letztlich unvergleichlich ist; selbst der Schlussvergleich mit dem Fisch im Meer macht nur deutlich, dass die Größenverhältnisse letztlich für den Menschen nicht wahrnehmbar und darstellbar sind.

*Ihre Kraft, wie schwach sie scheint,
Ist dennoch unendlich groß,
Da sie Felsen selbst ensteinet*

*Ohne Schlag und ohne Stoß,
Stahl wird durch die Luft zerstöhret;
Marmor selbst durch sie verbeeret,
Ja sie heisst mit Billigkeit
Ein Gewehr, ein Zahn der Zeit.*

Diese Strophe bezieht sich auf die Luft als physikalische Kraft. Dargestellt wird ihre Zerstörungskraft: als geologische Kraft bei der Erdentstehung, als chemische Kraft im Rosten des Stahls und dem Verfall des Marmors. Hier wirkt die Luft vor allem über die Zeit.

*Und dennoch sind ihre Theile
So behende, dünn und klein,
Daß, wie scharf der Augen Pfeile,
Sie doch nicht zu treffen seyn.
Ob sie gleich rings um uns spielen,
Kann man sie gleichwol nicht fühlen,
So daß zwischen Leib und Geist
Sie vielleicht ein Mittel heisst.*

Vom Übergroßen geht es nun nach dem Gesetz des Kontrastes zum Winzig-Kleinen: Die Luft wird als Äther beschrieben; eine antike Vorstellung, die bis weit ins 19. Jahrhundert reichte und nach der man sich diesen als eine Art sehr feinen Stoff vorstellte, der die Luft ausfüllte. Am Schluss spielt Brookes auf das philosophische Problem des *commercium mentis et corporis* an, des Zusammenhangs zwischen dem menschlichen Leib und der menschlichen Seele, das das gesamte 18. Jahrhundert sehr stark beschäftigte (welcher Zusammenhang ist zwischen zwei so andersartigen Substanzen wie dem sinnlichen, dem Tode verfallenen Leib und der unsterblichen, unsichtbaren Seele, dem menschlichen Geist vorstellbar? Eine Frage, die heutzutage noch die Neurophysiologie beschäftigt). Eine mögliche Theorie des 18. Jahrhunderts war dabei,

dass es eine vermittelnde Substanz geben müsse, einen Nervengeist oder Lebensgeister genannt, die unendlich klein nach dem Modell des Äthers vorgestellt wurden.

Die Luft wird außerdem nicht nur als Atemluft für Tiere und Menschen und damit als biologisches Lebenselixier vorgestellt, sondern auch als Voraussetzung dafür, dass das Feuer brennt sowie dafür, dass Schall übertragen werden kann. Den Beweis dafür gibt eine weitere Strophe:

*Wie man solches klärlich siehet,
Wenn man sie von einem Ort
Durch die Luft-Pump' auswärts ziehet,
Daß die Flammen alsofort
Löschen, schwinden und vergehen.
Gleichfalls kann kein Ton entstehen
Für das menschliche Gehör,
Wenn ein Ort von Lüften leer.*

Hier wird also nichts anderes als die Entstehung eines Vakuums mithilfe einer Luftpumpe beschrieben!

Ich erspare Ihnen die weiteren Strophen im Wortlaut und zähle nur kurz noch auf, worauf Brockes Einfallsreichtum ihn in Sachen Luft alles bringt: Die Luft ermöglicht sinnliche Wahrnehmung, indem sie die Schallwellen trägt sowie Gerüche transportiert; sie nährt das Feuer durch den Sauerstoff (13); sie ist, als Atemluft, Voraussetzung für alles menschliche Leben (21); sie verdickt und verdünnt sich je nach Temperatur und wirkt als Luftdruck auf das Wetter (25-27); sie ermöglicht die Wolkenbildung, den Wasserkreislauf (36) und ist auf Bergen dünner als in der Ebene (30); sie trägt zur Entstehung der warmen und kalten Jahreszeiten bei (40); sie kann mit genau beschriebenen physikalischen und chemischen Experimenten untersucht werden (62); ja, sie befördert sogar die kulturelle Entwicklung des Menschen, indem sie die Seefahrt ermöglicht (66). Was die Aufzählung außer ihrer Kuriosität

noch zeigen sollte, ist dieses: Zum einen die wirklich außergewöhnliche Nähe der physikotheologischen Lyrik zur Naturwissenschaft bzw. Naturkenntnis bei Brockes; zum anderen die ebenso extrem ausgeprägt teleologische Sichtweise: Die Luft hat alle diese wunderbaren Eigenschaften nur deshalb, um die menschliche Wahrnehmung, die menschliche und kulturelle Entwicklung und den technischen Fortschritt zu ermöglichen; sie ist auf den Nutzen hin angelegt und entworfen. Nur noch einmal zwei kleine Strophen, um diese Gedankenfigur zu demonstrieren:

*Keine Handlung könnte bleiben;
Keine Schiff-Fahrt vor sich gehn,
Deren Nutz nicht zu beschreiben,
Wie ein jeder muß gestehn:
Trieben nicht der Winde Kräfte
Dieß so nöthige Geschäfte,
Wie so manches schöne Land
Wär' uns ewig unbekannt?*

Das Gedicht endet schließlich mit einer gewissen Erschöpfung und einer ausnahmsweise sehr kurzen Reflexion auf Gott:

*Diese Gründ' und mehr dergleichen
Glaubt man: denn sie scheinen klar.
Gleichwohl will ich gerne weichen,
Werd' ich bessere gewahr.
Um nur Gottes Werck zu preisen,
Und nicht, meinen Witz zu weisen,
Schreib' ich, und es hat mein Kiel
Gottes Ruhm, nicht sich, zum Ziel.*

*GOTT, der Du der Winde Rasen
Fassest, als in einem Schlauch,
Du versperrst ihr stürmisch Blasen
In der Erden dunckelm Bauch.*

*Woher aller Winde Schaaren
Kommen, und wohin sie fahren,
Fasst kein menschlicher Verstand.
Dir ist es allein bekannt!*



Salomon Gessner, Bukolische Szene (1767)

5. "Da, wo die Freiheit herrscht, wird alle Mühe minder" – Arkadien in Malerei und Dichtung

Nachdem wir uns in der letzten Vorlesung am Beispiel von Brockes ausführlich mit einem frühen Beispiel naturwissenschaftlich orientierter Naturdichtung im frühen 18. Jahrhundert beschäftigt haben, wollen wir heute noch einmal einen Schritt zurück in die Antike gehen, bevor wir dann wieder ins 18. Jahrhundert zurückkehren. Zudem wird es heute auch wieder ein paar Bilder geben. Das ist also das Programm für heute: Zunächst werde ich Sie also wieder schwerem Bildungsgut belasten und Ihnen ein paar mehr oder weniger berühmte Vertreter antiker Dichtung vorstellen (nämlich die Herren Theokrit, Vergil und Anakreon); der mit diesen Herren verbundene Topos, der gleichzeitig auch das Leitmotiv für die heutige Vorlesung abgibt, ist die Vorstellung von Arkadien bzw. einem goldenen Zeitalter der Menschheit. Danach wird es kurz um die Darstellung dieses Topos in der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts gehen (wie immer geht die Malerei der Dichtung ein gutes Stück zeitlich voraus) sowie um damit verbundene poetische Grundsätze (nämlich die sogenannte malende Dichtung oder die Beschreibungsliteratur). Schließlich werde ich Ihnen zwei Ausprägungen von arkadischer bzw. Landlebendichtung im 18. Jahrhundert samt exemplarischer Vertreter vorstellen; es wird dabei nochmal kurz um Physikotheologie sowie um anakreontische Dichtung und die Lyrik der Empfindsamkeit gehen.

Arkadien

Zunächst begeben wir uns also sozusagen ins verheißene Land der Dichtung und der Malerei, nämlich nach Arkadien.

Realgeographisch ist Arkadien die zentrale Region des Peloponnes in Griechenland, eine relativ trostlose, von schroffen Karstgebirgen durchzogene Gegend. In der Dichtung jedoch ist Arkadien ein Paradies, eine uralte Wunschvorstellung der Menschheit und verkörpert das goldene Zeitalter. Arkadien als ein solches Kunstprodukt und feststehender Topos weist folgende Merkmale auf: Es ist ein relativ abgeschlossener Naturbezirk abseits von den Städten (und deren Lastern); dieser Naturbezirk ist besonders idyllisch, nämlich ein *locus amoenus* (dazu gleich noch). Die Natur ist dort unaufhörlich überfließend fruchtbar, die Früchte wachsen den Menschen sozusagen in den Mund (eine alte Paradiesvorstellung). Die Menschen, die dort leben, tun dies in Einklang mit der Natur (sind also nicht der Natur entfremdet, wie wir heutzutage); es handelt sich meist um Hirten (auch dazu gleich noch), die die Muße und den Gesang pflegen (es ist also auch in dieser Hinsicht keine Arbeitswelt). Vielleicht mag diese Vorstellung heute auf Sie keine allzu große Anziehungskraft mehr ausüben; aber für weniger verwöhnte, arbeitsreichere und unfriedlichere Zeiten als unsere hat sie das zweifellos getan – und ganz können wir uns ihr vielleicht heute doch nicht erziehen, da unsere Urlaubsparadiese teilweise verdächtige Ähnlichkeit mit einem Arkadienkonstrukt aufweisen.

Diese Vorstellung nun wurde in der Antike wesentlich geprägt von der sogenannten Bukolik, der Hirtendichtung. Leben und Arbeit der Hirten ist für uns natürlich ebenfalls museal (obwohl dort, wo ich wohne, also in einer ländlichen Gegend Baden-Württembergs am Rande der Schwäbischen Alb, Hirten mit ihrer Schafherde durchaus ein gewohnter und in letzter Zeit immer häufiger werdender Anblick sind); sie prägten aber die Lebenswirklichkeit aller alten Kulturen. Dass die Hirtendichtung allerdings nur in ihren allerersten Ursprüngen wirklich mit einer einigermaßen realistischen Vorstellung vom Hirtendasein zu tun hatte, ist eine andere Sache. Bevor

ich jedoch diese Entwicklung historisch darstelle, will ich wiederum kurz zuerst systematisch darstellen, was zur antiken Bukolik sozusagen in ihrer Idealform gehört. Es handelt sich um hexametrische Dichtung (Ihnen bereits bekannt aus Lukrez' *Buch der Natur*, das ich Ihnen in der ersten Vorlesung vorgestellt hatte); gattungsmäßig meist in Form einer Idylle (Idylle bedeutet auch nichts anderes als eine Art kleines Gedicht; es ist die Verkleinerungsform von griech. *Eidos*, was Form oder Gestalt bedeutet). Darin kommen sowohl beschreibende und erzählende Passagen vor (die beispielsweise die Landschaft beschreiben oder eine Liebesgeschichte erzählen); häufig sind daneben Dialoge der Hirten (als Kunstfiguren natürlich, was schon daran zu erkennen ist, dass sie immer genauso heißen) sowie, als eigentlicher Kern, die Lieder der Hirten (häufig auch in Form eines Sängertwettstreits).

Der Ort der Hirtendichtung ist der schon erwähnte *locus amoenus*, ebenfalls ein Haupt- und Generalstopos nicht nur der Naturlyrik, sondern aller Dichtung schlechthin. Den Begriff *locus amoenus* hat Vergil aufgebracht, zu dem wir später noch kommen können; er heißt, wörtlich übersetzt, soviel wie "angenehmer" oder "lieblicher Ort" und kommt mit seinen Grundelementen schon weit vor Vergil, nämlich natürlich beim Urvater Homer vor (dort, wo er den Wald der Kalypso in der *Odyssee* beschreibt, für diejenigen, die es genau wissen wollen). Ein solcher *locus amoenus* ist ein kleiner Naturausschnitt, in dem vor allem eine Quelle, ein weicher Rasen und schattenspendende Bäume vorkommen müssen; umgeben ist er meist von einem relativ lichten Wald. Es handelt sich also nicht gerade um wilde Natur, sondern eher um idyllisch-domestizierte nach Art eines Landschaftsparks; das reale Vorbild ist das Tal der Tempe in Griechenland am Fuß des Olymp, und wenn Sie mal dort waren, werden Sie das Gefühl vielleicht ein bisschen besser verstehen; es ist nämlich wirk-

lich und wahrhaftig höchst idyllisch. In diesen Landschaftsausschnitt gehören dann noch Menschen (in der Kunst die sogenannten Staffagefiguren); natürlich, Sie können es sich bereits denken, Hirten, aber auch Jäger oder Landleute sind möglich – also Lebensformen, die vermeintlich für ein freies unbeschwertes Leben in und mit der Natur stehen und eine gewisse Muße aufweisen (vermeintlich, wie gesagt; es handelt sich hierbei um Kunstfiguren in einer Kunstlandschaft, das kann man nicht oft genug wiederholen, um Fiktion eben). Neben Menschen sind schließlich noch die Götter anwesend: die Quellen sind von Nymphen bevölkert, und diese wiederum werden meist verfolgt von Pan, dem für Hirten und Herden zuständigen Gott der griechischen Mythologie. Pan stammt aus Arkadien, es ist sein Heimatland; hier schweift er wild und ruhelos durchs Land, häufig auch in Form eines Ziegenbocks, und pflegt sowohl seine sexuellen Begierden wie auch die Kunst. Pan ist nämlich der Erfinder der Syrinx, der Hirtenflöte, die aus einem Schilfrohr geformt wird; er ist also auch der Schutzpatron der Hirtenmusik und Hirtenlyrik.

Theokrit

Damit haben wir jetzt schon zwei wichtige Topoi kennengelernt (nämlich Arkadien als Muster einer Wunschlandschaft und den *locus amoenus* als eine konkrete Umsetzung) sowie erste Bekanntschaft mit der Bukolik geschlossen. "Erfunden" hat die Bukolik der griechische Dichter Theokritos, auch kurz Theokrit (um 300-um 260 v. Chr.), indem er die sizilianischen Volks- und Hirtengesänge seiner Heimat zu einer Kunstform machte. Der Kern seines Werks besteht aus zwanzig Idyllen, von denen sich nur ein Teil mit dem Hirtenleben beschäftigt; dieser Teil ist aber traditionsbildend geworden, wie wir noch sehen werden. Denn eigentlich, das meint zumindestens die neuere Forschung, ist die gesamte Theokrit-Rezeption schon von ihren zeitgenössischen Anfängen an ein großes Missverständnis. Der Hintergrund ist folgender: Zu Theokrits Zeit

(also im 3. vorchristlichen Jahrhundert, und damit bereits nach Platon und Aristoteles und im Hellenismus, wenn Sie sich an die erste Sitzung erinnern) ist die Literatur bereits relativ fortgeschritten und richtet sich an ein Publikum von Kennern, das an der attischen Tragödie und dem homerischen Epos als hohen Kunstformen geschult ist (und dementsprechend wenig Geschmack an sizilianischen Hirtenliedern finden würde). Theokrit macht nun etwas sehr innovatives und gewagtes: Er knüpft von der Form her an eine ziemlich niedere Form der Dichtung seiner Zeit, den sogenannten *mimos* an, bei dem es darum ging, die Alltagswirklichkeit realistisch darzustellen. Er behält auch den dorischen Dialekt seiner Heimat bei sowie eine ziemlich derbe und sexuell anzügliche Ausdrücke (es kommt noch ein Beispiel....); aber er kombiniert damit den Hexameter, also die klassische Form hoher Dichtung. Und in dieser Form, also einer ziemlich hybriden Mischung aus hohen und niederen Elementen, schildert er nun die Alltagswelt der "kleinen Leute" – unter anderem eben auch der Hirten – aus einer Position deutlicher Überlegenheit; das ganze ist ironisch gemeint und soll im Wesentlichen die geistige Beschränktheit der Protagonisten entlarven. Auch die Zeitgenossen waren wohl nicht ganz sicher, wie das aufzunehmen sei. Sie entschieden sich dann mehrheitlich dafür, es als idyllischen Gegenentwurf und nicht als bittere Satire zu deuten. Und so wurden aus den Hirten anstelle von vulgären Raufbrüdern positiv aufgeladene Rollenmodelle, die in Muße den Gesang pflegten; aus der einfachen Hirtenwelt wurde eine poetische Gegenwelt; aus der deutlich von sexuellen Antrieben geleiteten Liebesleidenschaft wurde eine entsexualisierte, sublimierte Liebesklage. Die Forschung ist der Meinung, dass diese Interpretation einfach besser den Bedürfnissen der zeitgenössischen Rezipienten entsprach, die sich bereits mit den Lasten der Zivilisation und den Kriegswirren genug belastet sahen und sich lieber eskapistisch als kritisch vergnügen wollten. Und so entstand sozusagen der

Mythos von der idyllischen Schäferdichtung hinter Theokrits Rücken.

Vergil

Endgültig gefestigt wurde er jedoch erst durch den römischen Dichter Vergil; eigentlich Publius Vergilius Maro, (70 v. Chr- 19 v. Chr). Kurz zur Person: Aus bäuerlichem Milieu stammend, kam Vergil zwischen 55 und 50 nach Rom, wo er sich mit Rhetorik, Medizin und Astronomie beschäftigte. In Neapel setzte er sich mit der epikureischen Philosophie auseinander; erst später ließ er andere philosophische Systeme, besonders das stoische, auf sich wirken. Die späteren Lebensjahre verbrachte Vergil zurückgezogen, v.a. in Neapel. Er starb auf der Rückkehr von einer Reise nach Griechenland. Seine Gebeine wurden nach Neapel überführt, wo sein Grab lange beinahe kultische Verehrung genoss.



Zu seinem Werk gehören die *Eklagen*, die Hirtengedichte, auf die ich noch genauer eingehen werde. Auf sie folgten die *Georgica* (Gedichte vom Landbau), ein Lehrgedicht in vier Büchern. Wohl zwischen 39 und 29 v. Chr. entstanden, ist es der didaktischen Poesie des Hellenismus und insbesondere Lukrez verpflichtet, es behandelt die Feldbestellung (Buch I), die Zucht der Obstbäume und Reben (II), die Viehzucht (III) und die Bienenzucht (IV). Das Werk zielt nicht auf eine Belehrung des Landmanns, sondern wendet sich mit höchstem Kunstanspruch an die oberen, gebildeten Schichten Roms, um bei diesen die Liebe zum Land und die Achtung vor der mühevollen, aber friedlichen und naturverbundenen Arbeit

des Bauern zu erwecken (es gehört also durchaus auch zu unserem heutigen Thema, dem Landleben-Topos im speziellen).

Vergil galt von der römischen Kaiserzeit bis zum Barock als höchster Maßstab für Dichtung überhaupt. Die volkstümliche Überlieferung des Mittelalters machte Vergil zum Zauberer, um den sich allerlei Wundererzählungen rankten. Die literarische (lateinische und volkssprachliche) Vergil-Rezeption erlebte im Hoch- und Spätmittelalter (Dante) und während der italienischen Renaissance (T.Tasso) ihre Höhepunkte. Während sich die romanische Welt ein weitgehend ungebrochenes Verhältnis zu Vergil bewahrte, entdeckten in Deutschland die Dichter des Sturm und Drang Homer neu und bewunderten nun ihn als Ursprung aller Dichtung

Mit den zehn Hirtengedichten *Bucolica* (auch *Eclogae* genannt, entstanden etwa zwischen 42 und 39 v.Chr.) knüpfte Vergil an die Idyllen Theokrits an und versucht, die griechische Gattung nun auch in der römischen Welt heimisch zu machen. Die *Bucolica* schließen in vielen Einzelheiten der Darstellung direkt an Theokrit an, vollziehen nun aber, wie gesagt, endgültig die Umwertung zu einer Gegenwelt, die im römischen Imperium wohl noch nötiger war als im Hellenismus. Der Hirt wird dabei, und auch das ist wichtig für die Rezeption, zu einer Identifikationsfigur des Dichters schlechthin; es entsteht der singende und liebende Schäfer.

Die Wirkung dieser Gedichte war sofort außerordentlich. In der christlichen Welt genoss die vierte Ekloge besonderen Ruhm, da man sie als eine prophetische Ankündigung des Heilands auffasste. Sie ist es auch, die den Topos Arkadien nun endgültig prägt und zugleich mit der alten mythologischen Vorstellung des 'goldenen Zeitalters' bei Hesiod in Verbindung brachte. Ich zitiere zur Illustration eben diese berühmte vierte Ekloge relativ ausführlich und wieder wie bei

Theokrit nur zum Zuhören; vieles werden Sie nicht auf Anhieb verstehen, es geht mehr um den Tonfall, die Grundidee eines künftigen goldenen Zeitalters und die damit verbundenen Bilder. Im Wesentlichen geht es um Folgendes: Vergil schildert hier einen Kreislauf der Epochen: Nach dem überstandenen eisernen, freudlosen Zeitalter kommt nun mit dem Knaben Pollio ein neues goldenes; Pollio erscheint dabei als eine Art Messias. Das ist gekennzeichnet durch die freiwillige Fruchtbarkeit der Natur, die nicht mehr gezähmt werden muß, sondern ihre Schätze herschenkt, sowie die Eintracht von Natur, Mensch und Geschöpf. Dann herrscht endlich Frieden auf Erden; auch Handel ist nicht mehr nötig. Schließlich betont der Sänger, dass dieses Arkadien ein besonders würdiges Thema der Dichtung ist, das sogar die Götter der Dichtung (Apoll, Linus) wie auch den Vater der Hirtendichtung, Pan, übertrifft.

*Etwas Höheres laßt, sizilische Musen, uns singen;
Denn nicht jeden erfreut Gesträuch und Sumpftamariske.
Singen wir Wald des Gebirges, der Wald ist würdig des Konsuls.
Schon das äußerste Alter erschien des kumäischen Liedes;
Groß von neuem beginnt ursprüngliche Folge der Zeiten.
Schon kehrt wieder Asträa, es kehrt die saturnische Herrschaft,
Schon ein neues Geschlecht entsteigt dem erhabenen Himmel.
Sei nur dem kommenden Knaben, mit dem sich das eiserne Alter
Schließet, und rings aufblüht ein goldnes Geschlecht auf dem Erdkreis,
Sei, keusche Lucina, ihm hold: schon herrscht dein Apollo.*

*Aber zuerst wird, Knabe, dir kunstlos kleine Geschenke,
Efeuranken mit Bakkar gemischt, und mit üppig gewundner
Bärenklau ringsher Kolokasien spenden das Erdreich.
Selbst wird jetzt die Geiß mit milchgeschwollenem Euter
Heimgehn und nicht fürchten das Rind den gewaltigen Löwen.
Auch wird selber die Wiege mit lieblichen Blumen die aufblühen,
Sterben wird Schlangengezücht und die täuschende Pflanze des*

Giftes

*Sterben, und rings sich erheben Assyriens edles Amomum
Aber sobald nun Heldengesang und Taten des Vaters
Du zu lesen vermagst, und was Tugend sei, zu erkennen;
Wird mit sanfter Abr' die Flur sich allmählich vergolden,
Auch am wildernden Dorn wird rot abhangen die Traube,
Ja bartstämmigen Eichen enttriefet dann tauiger Honig.*

[...]

*Wenn zum Manne dich nun das gekräftigte Alter gereift hat,
Weicht aus der Wog' auch selbst der Pilot, das befrachtete Seeschiff
Tauscht nicht mehr; es erwächst ein jegliches jeglichem Lande.
Weder den Karst erduldet die Flur, noch die Hippe der Weinberg;
Schon auch löset die Stiere vom Joch der stämmige Pflüger.
Nicht mehr lernet die Wolle den Lug vielartiger Färbung;
Nein, selbst hüllt auf der Aue der Widder sich bald in des Pur-
purs
Liebliche Röte das Vlies und bald in feurigen Safran;
Und freiwillig umglüht Scharlach die weidenden Lämmer.*

Damit beenden wir vorläufig unseren Ausflug in die Antike (kehren nachher aber noch einmal kurz zu einer Stippvisite zurück). Das von Vergil etablierte Arkadien-Thema wird vielfach literarisch rezipiert; es bildet aber auch ein wesentliches Thema der Malerei vom 15. Jahrhundert an. Vor allem zwei französische Landschaftsmaler sind berühmt für ihre Arkadien-Darstellungen, nämlich Nicolas Poussin und Claude Lorrain.

Der französische Nicolas Poussin (1594-1665) war hauptsächlich tätig in Rom. Poussin malte Themen der antiken Geschichte und Mythologie, religiöse Darstellungen und südliche Landschaften mit mythologischen und biblischen Figuren; auch hier bilden also mythologische Themen, wie in den barocken Weltlandschaften, noch häufig als Ausgangspunkt; sie werden aber in einen engen Zusammenhang mit einem

bestimmten Naturraum gebracht. Poussin gilt als Schöpfer der ins Ideale und Erhabene gesteigerten »heroischen Landschaft«, einer vage in der Antike situierten Gegend mit Versatzstücken aus der klassischen Architektur.



Nicolas Poussin: Hirten in Arkadien (Et in Arcadia ego), 1650-55

Auch Claude Lorrain, eigentlich Claude Gellée, genannt Le Lorrain, (1600-1682), lebte seit 1627 in Rom.



Claude Lorrain: Landschaft mit Apollo, Musen, Flußgott

Literarisch werden die antike Bukolik und das Arkadien-Thema im 18. Jahrhundert vor allem in der Idyllen-Dichtung rezipiert. Die Hirtenidyllen des Schweizer Autors Salomon Geßner (1756) sind ein großer europäischer Erfolg; Schiller gibt in *Über Naive und sentimentalische Dichtung* eine eigene Theorie der Idylle; Goethes Hexameter-Epos *Hermann und Dorothea* (1797) schließen die Gattungstradition dann ab. Der Erfolg der Gattung ist damit relativ kurzfristig. Das hängt nach Meinung der Forschung mit drei Ursachen zusammen: Zum einen ist die Idylle – als kleines Gedicht – nicht nur vom Umfang her, sondern auch von der Thematik her beschränkt: unschuldige Liebesszene, einträchtige Familienszenen, Naturausflüge und Spaziergänge, beschauliche Gespräche und gemeinsamer Kunstgenuss bilden ihr gesamtes Motivrepertoire, und Sie werden einsehen, dass das nicht viel ist (und vor allem nicht sehr spannungsreich). Zum zweiten steht sie geradezu prototypisch für die Vorbildlichkeit der Antike; das war ein Vorteil nur, solange diese Vorbildlichkeit tatsächlich in Geltung war; mit der neuen Originalitätsästhetik spätestens seit dem Sturm und Drang war aber Mimesis der Alten einfach nicht mehr gefragt. Zum dritten wurde ihr Charakter als Kunstwelt nach und nach aufgelöst: Die Unvermitteltheit zwischen Idylle und Realität des Hirtendaseins (bzw. übertragen auf das 18. Jahrhundert, zwischen Lebenswirklichkeit und idyllischer Verklärung des Bauerndaseins) wird nun wegen ihres mangelnden Realismus kritisiert.

Albrecht Haller

Wir wollen uns heute aber nicht mit Idyllen im speziellen beschäftigen, sondern allgemein mit naturlyrischen Texten, die in der Tradition der *Topoi* Arkadien bzw. *locus amoenus* stehen. Dazu will ich Ihnen zunächst ein im 18. Jahrhundert sehr berühmtes Gedicht eines im 18. Jahrhundert sehr berühmten Autors, nämlich *Die Alpen* von Albrecht von Haller (1708-

1777) vorstellen; ich will dabei gleichzeitig an die in der letzten Stunde vorgetragenen Überlegungen zur Physikotheologie noch einmal anknüpfen.

Auch Haller ist ähnlich wie Brockes eine Übergangsgestalt, die noch in barocken Traditionen aufwächst und sich dann zum Aufklärer entwickelt. Haller wurde als Sohn eines Juristen in Bern geboren (ist also Schweizer, was eine gewisse Rolle spielen wird); er studierte in Tübingen und Leiden Medizin bei den berühmtesten medizinischen Autoritäten der

Zeit und promoviert 1727 (also mit noch nicht einmal 20 Jahren) zum Dr.med. Im darauffolgenden Jahr, also 1728, unternimmt er eine Botanisierreise mit dem schon erwähnte Salomon Geßner (dem Idyllen-Geßner) in die Alpen; deren Ergebnisse gehen auch in sein *Alpen*-Gedicht ein. Danach praktiziert er zunächst von 1729 bis 1736 als Privatgelehrter und praktischer Arzt in Bern;



in dieser Zeit entsteht auch ein Großteil seines literarischen Werkes. Von 1736-1753 ist er dann in Göttingen Professor für Anatomie, Chirurgie und Botanik; und in dieser Zeit wird er international berühmt. Er gilt bis heute als einer der Begründer der Physiologie (durch seine Schrift über die Irritabilität und Sensibilität der Nerven aus dem Jahr 1753), Darüber hinaus verkörpert er den Typus des Universalgelehrten: Er schreibt 600 Bücher, ca. 9000 Rezensionen sowie eine Unmenge Briefe. 1753 kehrt Haller in seine Heimatstadt zurück, wo er bis zu seinem Tod lebt. Er wird dabei zunehmend

zum Hypochonder, schreibt weiter poetische und wissenschaftliche Werke und kommentiert noch den eigenen Tod bis zum letzten Atemzug.

Die Alpen

Hallers wohl berühmtestes dichterisches Werk ist das umfangreiche Alexandriner-Gedicht *Die Alpen*. Bevor ich auf den Text selbst zu sprechen komme, will ich kurz erläutern, wieso das Gedicht vor allem vom Thema her neu und innovativ war und inwiefern es den Zeitgeschmack traf. Das hängt nämlich mit zweierlei zusammen: Zum einen mit der allgemeinen Begeisterung der Aufklärung für die Schweiz; zum zweiten mit der Entdeckung und Aufwertung der Bergwelt. Zunächst zur Schweiz. Politisch war sie zu dieser Zeit Deutschland nicht unähnlich: Sie bestand ebenso aus einem Aggregat von kleinen Einzelstaaten, die jedoch durch eine alte republikanische Verfassung und 13 alte Stände zusammengehalten wurde. Sie galt damit als republikanischer Modellstaat und Vorbild für die besondere Freiheit ihrer Bürger (im Gegensatz zur Despotie des aufgeklärten Absolutismus, für die Frankreich stand). Ebenso vorbildlich war die Schweiz jedoch in moralischer Hinsicht; sie galt wegen der einfachen und naturverbundenen Lebensweise ihrer Bewohner als eine Art alpines Arkadien in Europa (wiederum gleichermaßen als Gegenbild zum verwerflichen Luxus des französischen Hoflebens). Ich zitiere Ihnen nur kurz das *Gebetslied eines Schweizers* von einem weiteren berühmten Schweizer Aufklärer, nämlich dem Physiognomiker Johann Caspar Lavater, das dieses Selbstbewusstsein zusammenfasst:

*Lass uns sein ein Licht auf Erden
Und ein Beispiel steter Treu
Frei wie wir sind, andre werden;
Und zertritt die Tyrannei
Gib, dass alle sicher wohnen,*

*bis die Zeit die Pforten schließt
Bis aus allen Nationen
Eine nur geworden ist!*

Zudem hatte die Schweiz die Alpen aufzuweisen. Das war bis zum 18. Jahrhundert eigentlich kein Vorzug, sondern eher eine Last: Unwegsame Berggegenden, die kein Mensch schön fand, sondern über deren Bedrohlichkeit und Monstrosität man sich allgemein einig war. Berge galten als nutzlose Wüste (im barocken Sinn), als unschöne Ausstülpungen der Erdoberfläche, ja man sprach geradezu von "tumores terrarum" wie von einer hässlichen Krankheit. Zudem stellten die Berge

– besonders die historisch recht jungen Alpen – ein theologisches Problem dar. Nach der christlichen Schöpfungslehre ist die Erde mit all ihren Bewohnern durch die Urschöpfung Gottes so entstanden, wie wir sie heute noch sehen; andererseits waren die Berge offenbar jüngeren Ursprungs und sahen so aus, als hätten sich doch noch nach der Schöpfung Umwälzungen der Erde in offensichtlich katastrophalem Ausmaß ereignet. Die pfiffigen Physikotheologen fanden jedoch einen Ausweg: Die Berge waren offensichtlich eine Art Kollateralschaden der Sintflut und damit in der biblischen Zeitrechnung situierbar. Zudem, so argumentierten sie, seien Berge schließlich auch nützlich; es entstanden ganze physikotheologische Werke, die diese Nützlichkeit (nach dem Ihnen schon bekannten Brockesschen Muster) bewiesen. Und schließlich entdeckte man nach und nach auch den eigenen ästhetischen Reiz der Berge, der nun einen eigenen ästhetischen Begriff erhielt: Die Berge waren erhaben,



nicht schön (ein Schlüsselterminus für die Ästhetik des 18. Jahrhunderts, auf den ich im Kontext mit Schiller noch eingehen werde).

Dies alles – die Schweiz als alpines Arkadien und moralisches Vorbild der Lebensführung; die Entdeckung der Berge nicht nur als nützlich, sondern auch als erhaben – spielt eine große Rolle für Hallers Alpen-Gedicht, dass diese Topoi aufnimmt und traditionsbildend verfestigt. Und damit endlich zum Text selbst. Haller, man sieht den Wissenschaftler, versieht das eigentliche Gedicht zunächst mit einem Vorwort und im weiteren Verlauf mehreren erklärenden Fußnoten. Ich zitiere zunächst diese Vorrede:

Dieses Gedicht ist dasjenige, das mir am schwersten geworden ist. Es war die Frucht der großen Alpen-Reise, die ich An. 1728 mit dem jetzigen Herrn Canonico und Professor Gefner in Zürich getan hatte. Die starken Vorwürfe lagen mir lebhaft im Gedächtnis. Aber ich wählte eine beschwerliche Art von Gedichten, die mir die Arbeit unnötig vergrößerte. Die zehebzeilichten Strophen, die ich brauchte, zwangen mich, so viele besondere Gemälde zu machen, als ihrer selber waren, und allemal einen ganzen Vorwurf mit zeheb Linien zu schließen. Die Gewohnheit neuerer Zeiten, daß die Stärke der Gedanken in der Strophe allemal gegen das Ende steigen muß, machte mir die Ausführung noch schwerer. ich wandte die Nebenstunden vieler Monate zu diesen wenigen Reimen an, und da alles fertig war, gefiel mir sehr vieles nicht. Man sieht auch ohne mein Warnen noch viele Spuren des Lohensteinischen Geschmacks darin.

Haller geht hier zunächst auf die Quelle des Gedichts ein (seine Gebirgswanderung), also die eigene, aber wissenschaftlich geprägte Anschauung als Grundlage der Verse. Sodann rechtfertigt er die Wahl der Form, die noch deutlich vom Barock (hierfür steht der "Lohensteinische Geschmack", der zu dieser Zeit als besonders schwülstig verschrien ist) geprägt

ist: Die insgesamt 49 zehnzeiligen Strophen weisen durchgängig das Versmaß des Alexandriners auf: Sie sind also sechshebige Jamben, mit einer potentiellen Zäsur in der Mitte, abwechselnd weiblich und männlich gereimt (ein sehr beliebtes barockes Versmaß, das zudem Opitz Alternierungsgebot entsprach). Nach 2 Kreuzreimen folgt in den letzten beiden Zeilen jeweils ein Paarreim, der es ermöglicht, eine Art kompaktes Resümee der Strophe vorzutragen. So geben die ersten acht Zeilen häufig Beispiele, die am Schluss in eine Conclusio überführt werden; auch dies noch ein schwacher Anklang an die barocke Emblematis. Rhetorisch könnte man hier von einer Klimax, einer Steigerung der Rede zum Schluss hin, sprechen. Weitere Elemente barocker Herkunft will ich Ihnen ebenfalls noch kurz nennen, bevor wir uns ausgewählte Textpassagen näher anschauen: Haller liebt Vergleiche, vor allem Edelsteinvergleiche (kennen wir schon von Brockes); die Strophen sind häufig antithetisch aufgebaut und kontrastieren Abstrakte (wie Natur-Kunst, Arm-reich etc.).

Wenn man ein derartig langes Gedicht untersucht, empfiehlt es sich zunächst es zu gliedern. Ich werde eine solche Gliederung im Folgenden vorschlagen. Die ersten drei Strophen bilden eine Art Einleitung, die das Thema und seine Leitmotive exponieren:

*Versuchts, ihr Sterbliche, macht euren Zustand besser,
Braucht, was die Kunst erfand und die Natur euch gab;
Belebt die Blumen-Flur mit steigendem Gewässer,
Teilt nach Korinths Gesetz gehauene Felsen ab;
Umbängt die Marmor-Wand mit persischen Tapeten,
Speist Tinkins Nest aus Gold, trinkt Perlen aus Smaragd,
Schläft ein beim Saitenspiel, erwachet bei Trompeten,
Räumt Klippen aus der Bahn, schließt Länder ein zur Jagd;
Wird schon, was ihr gewünscht, das Schicksal unterschreiben,
Ihr werdet arm im Glück, im Reichtum elend bleiben!*

Wann Gold und Ehre sich zu Clives Dienst verbinden,
 Keimt doch kein Funken Freud in dem verstörten Sinn.
 Der Dinge Wert ist das, was wir davon empfinden;
 Vor seiner teuren Last flieht er zum Tode hin.
 Was hat ein Fürst bevor, das einem Schäfer feblet?
 Der Zepter ekelt ihm, wie dem sein Hirten-Stab.
 Weh ihm, wann ihn der Geiz, wann ihn die Ehrsucht quälet,
 Die Schar, die um ihn wacht, hält den Verdruss nicht ab.
 Wann aber seinen Sinn gesetzte Stille wieget,
 Entschläft der minder sanft, der nicht auf Federn lieget?

 Beglückte güldne Zeit, Geschenk der ersten Güte,
 Oh, daß der Himmel dich so zeitig weggerückt!
 Nicht, weil die junge Welt in stetem Frühling blühte
 Und nie ein scharfer Nord die Blumen abgepflückt;
 Nicht, weil freiwillig Korn die falben Felder deckte
 Und Honig mit der Milch in dicken Strömen lief;
 Nicht, weil kein kühner Löw die schwachen Hürden schreckte
 Und ein verirrtes Lamm bei Wölfen sicher schlief;
 Nein, weil der Mensch zum Glück den Überfluß nicht zählte,
 Ihm Notdurft Reichtum war und Gold zum Sorgen fehlte!

Das Gedicht beginnt mit einer *Invocatio* – nicht jedoch an die Musen oder Götter, sondern an die Mit-Sterblichen, die damit als Leser direkt adressiert werden. Angesprochen wird das Thema der Kultivierung der Natur durch Kunst zur Steigerung des Wohlbefindens als menschlicher Grundtrieb sozusagen: "macht euren Zustand besser" – und damit bereits das Thema der Luxus- und Begierdenkritik. Es folgen Beispiele für diese Kultivierungsleistung, die offensichtlich danach ausgewählt sind, besonders exotisch und künstlich zu sein: die Bewässerung von Gärten, die Herstellung von Säulen samt (korinthischer) Säulenordnung, die Herstellung kulinarischer Köstlichkeiten (Turpins Nest) samt dem dazu nötigen Essgeschirr (Perlen aus Smaragd); die Begleitung des Lebens durch Kunst (Saiten- und Trompeteninstrumente);

die Eroberung der Natur wie fremder Länder. Darauf folgt in den letzten beiden Zeilen die Conclusio, formuliert als eine Art Paradox: Selbst wenn die Sterblichen Glück bei ihren Bemühungen haben, bleiben sie arm (nämlich im Geiste); selbst wenn sie Reichtum erwerben, sind sie elend (dito).

Dieses Paradox wird nun in der zweiten Strophe erläutert: Reichtum schafft keine Freude; Wert ist nichtmateriell bestimmbar, sondern nur sozusagen emotional ("was wir empfinden"). Hier taucht nun zum ersten Mal der Schäfer auf, und zwar als Kontrastfigur zum Fürsten; beide werden zudem in einem hübschen Parallelismus mit vergleichbaren Attributen (Zepter und Hirtenstab) ausgestattet. Während der Fürst nun ständig in Unruhe und Leidenschaft lebt, hat der Hirt die Seelenruhe – verbildlicht durch den ruhigen Schlaf.

In der dritten Strophe wird nun, ergänzend zum Hirten-thema, das Arkadienthema des goldenen Zeitalters aufgerufen, und zwar zunächst in Form von parallel formulierten

Negationen: das goldene Zeitalter bedeutet nicht in erster Linie, dass die Natur ihre Geschenke freiwillig darbringt und Milch und Honig fließen, und auch nicht, dass Mensch und Tier in Frieden leben; vielmehr



wird das goldene Zeitalter nun in die menschliche Seele verlegt: Arkadien ist, wenn man arm ist und trotzdem glücklich; zufrieden und sorgenfrei mit dem, was man hat, lebt.

In den nächsten sechs Strophen werden nun das Leben und die Lebensumstände der Alpenbewohner dargestellt. In der vierten Strophe geht es zunächst weiterhin um Arkadien:

*Ihr Schüler der Natur, ihr kennt noch güldne Zeiten!
Nicht zwar ein Dichterreich voll fabelhafter Pracht;*

*Wer mißt den äußern Glanz scheinbarer Eitelkeiten,
Wann Tugend Müß zur Lust und Armut glücklich macht?
Das Schicksal hat euch hier kein Tempe zugesprochen,
Die Wolken, die ihr trinket, sind schwer von Reif und Strahl;
Der lange Winter kürzt des Frühlings späte Wochen,
Und ein verewig Eis umringt das kühle Tal;
Doch eurer Sitten Wert hat alles das verbessert,
Der Elemente Neid hat euer Glück vergrößert.*

Sie erkennen die Topoi, die ich Ihnen anfangs vorgestellt hatte: Das Tempe-Tal als Vorbild des locus amoenus; Arkadien als Kunstwelt, als "fabelhaftes" Dichterreich. Beides jedoch wird nun geradezu verleugnet: Die Alpen sind eben nicht idyllisch, sondern langem Winter und ewigem Eis geradezu lebensfeindlich; Arkadien wird nur durch harte Arbeit und besondere Sittlichkeit errungen. Jedoch gerade diese natürliche Härte der äußeren Bedingungen hat, nach physikotheologischem Muster nunmehr, ihren guten Sinn und Zweck. In der sechsten Strophe heißt es:

*Zwar die Natur bedeckt dein hartes Land mit Steinen,
Allein dein Pflug geht durch, und deine Saat errinnt;
Sie warf die Alpen auf, dich von der Welt zu zäumen,
Weil sich die Menschen selbst die größten Plagen sind;
Dein Trank ist reine Flut und Milch die reichsten Speisen,
Doch Lust und Hunger legt auch Eicheln Würze zu;
Der Berge tiefer Schacht gibt dir nur schwirrend Eisen,
Wie sehr wünscht Peru nicht, so arm zu sein als du!
Dann, wo die Freiheit herrscht, wird alle Mühe minder,
Die Felsen selbst beblümt und Boreas gelinder.*

Sie sehen hier das teleologische Begründungsmuster bezüglich der Berge in voller Aktion: Zwar isolieren die Berge die Schweizer von der Außenwelt; aber eben deshalb bilden sie auch einen Schutzwall gegen die Versuchungen und Laster

der Städte. Zwar gibt die Bergumgebung nur karge und einfache Lebensmittel; aber eben diese erhalten gesund und verhindern Luxus und Degeneration. Kompensiert werden alle diese Nachteile schließlich durch die "Freiheit", die nun als weiterer Wert zur Tugend und Armut hinzutritt: Sie mildert selbst die harte Natur (die Berge werden beblümt und der Wind milder).

Diese Lebensweise wird nun als einzige wahrhaftig vernünftige und gleichzeitig naturgemäße angepriesen:

*Glückseliger Verlust von schadenvollen Gütern!
Der Reichtum hat kein Gut, das eurer Armut gleicht;
Die Eintracht wohnt bei euch in friedlichen Gemütern,
Weil kein beglänzter Wahn euch Zweitrachtsäpfel reicht;
Die Freude wird hier nicht mit banger Furcht begleitet,
Weil man das Leben liebt und doch den Tod nicht haßt;
Hier herrschet die Vernunft, von der Natur geleitet,
Die, was ihr nötig, sucht und mebrers hält für Last.
Was Epiktet getan und Seneca geschrieben,
Sieht man hier ungelehrt und ungezungen üben.*

Zum Glück nennt Haller hier auch gleich die Ahnherren dieser Version von Seelenruhe: Es sind die stoischen Philosophen, die ich Ihnen bereits in der ersten Sitzung vorgestellt hatte. Wiederum beginnt die Zeile mit einem Paradox: "glückseliger Verlust von schadenvollen Gütern" – eigentlich ist man ja eher geneigt, "verlust" mit "schadenvoll" und "Güter" mit "glückselig" zu assoziieren. Die aus der Armut resultierende Seelenruhe und Sorglosigkeit wird zudem, wie bei Lukrez, mit der Befreiung von der Todesangst assoziiert. Die Älpler praktizieren die stoische Philosophie jedoch "ungelehrt" und "ungezungen", also sozusagen instinktiv und aus einem natürlichen Wissen heraus; weshalb auch in den nächsten Strophen die akademische Weisheit geradezu abgewertet wird. Das gipfelt in der Conclusio von Strophe 9:

*Und hier hat die Natur die Lehre, recht zu leben,
Dem Menschen in das Herz und nicht ins Hirn gegeben.*

Die Strophen 11 bis 17 nun stellen ländliche Feste und die Erfahrung der Liebe als Lebenshöhepunkte dar. Ich zitieren die Strophen 13 und 14, die exemplarisch für eine bukolische Liebeszene stehen soll:

*Denn hier, wo die Natur allein Gesetze gibet,
Umschließt kein harter Zwang der Liebe holdes Reich.
Was liebenswürdig ist, wird ohne Scheu geliebet,
Verdienst macht alles wert und Liebe macht es gleich.
Die Anmut wird hier auch in Armen schön gefunden,
Man wiegt die Gunst hier nicht für schwere Kisten hin,
Die Ehrsucht teilet nie, was Wert und Huld verbunden,
Die Staatsucht macht sich nicht zur Unglücks-Kupplerin:
Die Liebe brennt hier frei und scheut kein Donnerwetter,
Man liebet für sich selbst und nicht für seine Väter.*

*Sobald ein junger Hirt die sanfte Glut empfunden,
Die leucht ein schmachtend Aug in muntern Geistern schürt,
So wird des Schäfers Mund von keiner Furcht gebunden,
Ein ungebeuchelt Wort bekennet, was ihn rührt;
Sie hört ihn und, verdient sein Brand ihr Herz zum Lobne,
So sagt sie, was sie fühlt, und tut, wornach sie strebt;
Dann zarte Regung dient den Schönen nicht zum Hohne,
Die aus der Anmut fließt und durch die Tugend lebt.
Verzüge falscher Zucht, der wahren Keuschheit Affen,
Der Hochmut hat euch nur zu unsrer Qual geschaffen!*

Das hier skizzierte Ideal einer natürlichen, offenen und keuschen Leidenschaft, die in den Bahnen der Moralität bleibt, steht wiederum im Kontrast zur höfischen und städtischen Verdorbenheit, zur Verstellung und zum Ehekalkül der oberen Stände. Sie führt dann auch schnurstracks zur Ehe und ewigen Treue. Die damit verbundenen Leidenschaften wer-

den durchwegs als sanft, natürlich, unmittelbar und von anmutiger Schönheit geschildert; auch hier gilt das bukolische Sublimierungsgebot, das aber hier noch mit einem besonderen Akzent auf Freiheit, auch in der Wahl der Lebenspartner, versehen wird.

Die Strophen 18 und 31 schildern nun das uns bereits vertraute Thema der Jahreszeiten; es wird zudem vage an das Leben unseres frisch vermählten Hirtenpaares gebunden. Dem Frühling gelten dabei drei Strophen; dem Sommer eine (geschildert wird vor allem die Heuernte); dem Herbst immerhin vier, es ist nämlich eine höchst tätige und vor allem nützliche Jahreszeit.

Dem Winter ist bei Haller mit insgesamt sechs Strophen sogar der meiste Platz eingeräumt; und durchaus im Einklang mit der Tradition benutzt er ihn dazu, die Winterfreuden zu preisen. Er konstruiert dazu die Fiktion einer Gesprächsrunde in der Hütte des Hirten. Dort trägt ein erfahrener Mann die Kunst der Wettervorhersage vor (Strophe 27); ein Greis erzählt aus seinem Leben, vor allem Kriegsgeschichten (Strophe 29); ein munterer Alter breitet seine naturkundlichen Kenntnisse aus; ein anderer Greis schließlich erteilt (Strophe 30) politische Lehren:

*Ein andrer, dessen Haupt mit gleichem Schnee bedeckt,
Ein lebendes Gesetz, des Volkes Richtschnur ist,
Lehrt, wie die feige Welt ins Joch den Nacken strecket,
Wie eitler Fürsten Pracht das Mark der Länder frisst,
Wie Tell mit kühnem Mut das harte Joch zertreten,
Das Joch, das heute noch Europens Hälfte trägt;
Wie um uns alles darbt und hungert in den Ketten
und Welschlands Paradies gebogne Bettler begt;
Wie Eintracht, Treu und Mut, mit unzertrennten Kräften,
An eine kleine Macht des Glückes Flügel besten.*

Hier sehen Sie noch einmal den Freiheitstopos, für den exemplarisch die Figur des Wilhelm Tell steht; wiederum in extremer Kontrastierung vor allem zu Frankreich (Welschland), aber auch als Vision für Resteuropa.

Neben all diesen lehrreichen Dingen gibt es jedoch auch Kunst: ein junger Schäfer singt seine Schäferlieder: (Strophe 28)

*Ein junger Schäfer stimmt indessen seine Leier,
Dazu er ganz entzückt ein neues Liedgen singt,
Natur und Liebe gießt in ihn ein heimlich Feuer,
Das in den Adern glimmt und nie die Müß erzwingt;
Die Kunst hat keinen Teil an seinen Hirten-Liedern,
Im ungeschmückten Lied malt er den freien Sinn;
Auch wann er dichten soll, bleibt er bei seinen Widdern,
Und seine Muse spricht wie seine Schäferin;
Sein Lehrer ist sein Herz, sein Phöbus seine Schöne,
Die Rührung macht den Vers und nicht gezählte Töne.*

Ich zitiere Ihnen diese Strophe deshalb, um noch einmal auf die bukolische Tradition einzugehen. Die Lieder des Schäfers sind Naturprodukte, die seiner Liebes- und Naturerfahrung sozusagen intuitiv entfließen ("die Kunst hat keinen Teil"); sie richten sich nicht nach poetischen Regeln und formalen Zwängen (enthalten keine "gezählten Töne"), sondern sind "ungeschmückt" und sprechen "wie seine Schäferin" (nämlich einfach und direkt); sie werden nicht von den Musen, sondern von eben dieser Schäferin und seinem "Herz" inspiriert. Was Sie hier sehen, ist sozusagen eine realistische Verankerung der Schäferdichtung, die sich ja in der Antike ihres Kunstcharakters trotz der auch dort präbendierten Kunstlosigkeit durchaus bewusst war. Haller jedoch meint es ernst: Seine Schäfer sind tatsächliche Alpenbewohner; und ihre Natürlichkeit soll keine präbendierte, sondern eine unverdorben sein.

Während bis hierher also die moralische Heroisierung der einfachen Lebensweise und die politische Idealisierung als Freiheitsstaat dominiert, leitet der vorletzte Teil des Gedicht schließlich (halten Sie durch!) die ästhetische Aufwertung der Alpen in die Wege. Die Strophen 32 bis 44 schildern detailreich den Ausblick vom Gotthard; sie beginnen:

*Dann hier, wo Gotthards Haupt die Wolken übersteiget
Und der erbabnern Welt die Sonne näher scheint,
Hat, was die Erde sonst an Seltenheit gezeuget,
Die spielende Natur in wenig Lands vereint;
Wahr ists, daß Libyen uns noch mehr Neues gibet
Und jeden Tag sein Sand ein frisches Untier siebt;
Allein der Himmel hat dies Land noch mehr geliebet,
Wo nichts, was nötig, fehlt und nur, was nützet, blüht;
Der Berge wachsend Eis, der Felsen steile Wände
Sind selbst zum Nutzen da und tränken das Gelände.*

Der Terminus des Erhabenen fällt direkt in der zweiten Zeile. Daneben finden Sie eine weitere ästhetische Kategorie, die auch schon für Brockes eine große Rolle spielte: nämlich die Vielfalt der Erscheinungen, die in den folgenden Strophen auch noch ausführlich als "Schauplatz einer Welt" und "angenehm Gemisch" von Bergen, Tälern, Felsen und Seen geschildert wird. Schließlich darf natürlich auch hier die Nützlichkeit nicht fehlen; selbst den steilen Felswänden wird noch eine Nützlichkeit zugeschrieben. Hier wird Haller vor allem zum poetischen Maler; ich will das an zwei Strophen demonstrieren. Die erste beschreibt einen Wasserfall:

*Hier zeigt ein steiler Berg die Mauer-gleichen Spitzen,
Ein Wald-Strom eilt hindurch und stürzet Fall auf Fall.
Der dick beschäumte Fluß dringt durch der Felsen Ritzen
Und schießt mit gäher Kraft weit über ihren Wall.
Das dünne Wasser teilt des tiefen Falles Eile,
In der verdeckten Luft schwebt ein bewegtes Grau,*

*Ein Regenbogen strahlt durch die zerstäubten Teile
 Und das entfernte Tal trinkt ein beständige Tau.
 Ein Wanderer sieht erstaunt im Himmel Ströme fließen,
 Die aus den Wolken fliehn und sich in Wolken gießen.*

Haller beschreibt hier ziemlich präzise ein besonderes Phänomen, das sich durch den Wasserstaub des fallenden Flusses bildet; er erläutert und rechtfertigt das eigens in einer Fußnote und verweist auch auf ein entsprechendes Gemälde: "und in den schönen Wolfischen Aussichten sieht man das in einem Nebel aufgelöste Wasser des Stroms". Gleichzeitig botanisch präzise und anschaulich sind auch die Blumen gemalt; Haller ergänzt zudem in Fußnoten jeweils die botanischen Blumennamen.



Schließlich ziehen die letzten fünf Strophen die allgemeine Conclusio aus dem großen Alpen-Gemälde; der neue Ansatz wird hier markiert durch die erneute Apostrophe "Verblendete Sterbliche": Gelobt wird nun noch einmal das "stille Glück des Mittelstandes" und die "mäßige Natur" – was auf die Horazische Regel der "aurea mediocritas", der glückseligen Mittelmäßigkeit vorausweist; mit einem expliziten Horaz-Zitat wird das Gedicht auch enden (Horaz gehört im Übrigen auch zu den Traditionsstiftern der Landleben-Verherrlichung). Dagegen wird noch einmal im starken Kontrast das Leben in den "großen Städten" und die Verdorbenheit des höfischen Lebens gestellt; hier eine Strophe in wahrhaft Lohensteinischem Geschmack:

*Dort spielt ein wilder Fürst mit seiner Diener Rümpfen,
 Sein Purpur färbet sich mit lauem Bürger-Blut;
 Verleumdung, Haß und Spott zahlt Tugenden mit Schimpfen,
 Der Gift-geschwollne Neid nagt an des Nachbarn Gut;*

*Die geile Wollust kürzt die kaum gefühlten Tage,
Weil um ihr Rosen-Bett ein naber Donner blitzt;
Der Geiz bebrütet Gold, zu sein' und andrer Plage,
Das niemand weniger, als wer es hat, besitzt;
Dem Wunsche folgt ein Wunsch, der Kummer zeuget Kummer,
Und euer Leben ist nichts als ein banger Schlummer.*

Die letzte Strophe malt demgegenüber ein letztes Mal das Bild des *locus amoenus* in Reinform, sozusagen:

*O selig! wer wie ihr mit selbst gezognen Stieren
Den angestorbnen Grund von eignen Äckern pflügt;
Den reine Wolle deckt, beraubte Kränze zieren
Und ungewürzte Speis aus süßer Milch vergnügt;
Der sich bei Zephyrs Hauch und kühlen Wasser-Fällen
In ungesorgtem Schlaf auf weichen Rasen streckt;
Den nie in hoher See das Brausen wilder Wellen,
Noch der Trompeten Schall in bangen Zelten weckt;
Der seinen Zustand liebt und niemals wünscht zu bessern.
Das Glück ist viel zu arm, sein Wohlsein zu vergrößern.*

Zusammenfassung

Ich fasse noch einmal zusammen: Ich hatte zunächst versucht zu zeigen, dass Haller Elemente antiker Dichtungstraditionen und Topoi aufnimmt, wie den Arkadien-Topos und die Hirtendichtung mit ihrem *locus amoenus*. Das Interessante daran ist nun, dass Haller diese Traditionselemente neu verortet im topologischen Feld: Die Arkadien sind nicht mehr ein fernes Land der Dichtung, das höchstens im antiken Griechenland noch zu finden wäre, sondern werden in die rauen Schweizer Alpen versetzt. Dort machen die Hirten genau das gleiche wie ihre bukolischen Vorbilder, nämlich singen und lieben; daneben müssen sie aber auch hart arbeiten, tatsächlich Vieh auf die Alp treiben; ihre Musik ist eher handfeste Tanzmusik, und die Liebe ist zwar genauso unmittelbar und unschuldig wie in der Bukolik, führt aber schnell zur sehr realen Ehe. Sie sehen,

wie Haller also diese alten Kunstelemente aufnimmt und sie mit Realität anfüllt. Zwar sind auch seine Alpen noch in gewissem Sinne eine Kunstlandschaft, und seine Hirten immer noch idealisiert gegenüber wahrscheinlich noch sehr viel einfacher gebauten Alm-Öhis – aber trotzdem vollzieht er eine Art Aufklärungsbewegung an den antiken Topoi, indem er sie eine zumindestens theoretisch erfahrbare Realität einbettet und ihren moralischen Kern nun neu akzentuiert: Die Alpen sind nicht nur Arkadien, sondern auch ein freiheitlicher Modellstaat; die Hirten sind nicht nur Sänger, sondern gleichzeitig ein Naturvolk.

Gleichzeitig bezieht sich Haller aber auch auf Ideen und Darstellungsmittel der Physikotheologie, die ich Ihnen am Beispiel von Brockes vorgestellt hatte. Die Alpen werden vor allem aufgewertet über ihre Nützlichkeit; das gleiche gilt für die Jahreszeitendarstellung, die neben den ästhetischen Reizen der unterschiedlichen Jahreszeiten vor allem auf ihre jeweilige Funktion im Lebensrhythmus der Alpenbewohner abstellt. Die Berge sind damit nicht mehr, wie zuvor, ein unnützer, sinnloser und zudem hässlicher Auswurf der Erde, sondern eine besondere Natur, die aber für den Menschen ein besonderes Nutzungspotential bereitstellt. Nun sind die Alpen allerdings auch offensichtlich kein *locus amoenus*; sie müssen nicht nur theologisch-pragmatisch rehabilitiert werden, sondern auch ästhetisch. Hier bedient sich Haller in seiner ausführlichen Beschreibung des Ausblicks vom Gotthard-Massiv – und das ist besonders zukunftsweisend – der Kategorie des Erhabenen, die dann bei Schiller endgültig ästhetisch etabliert werden wird. Natur ist nämlich nicht nur lieblich und anmutig (wie im *locus amoenus*), sondern auch schrecklich, gewaltig, furchterregend (nämlich ein *locus terribilis*, so heißt das entsprechende Äquivalent); aber auch das kann der Mensch ästhetisch empfinden. Und eben dieses Empfinden schildert

auch der Ausblick vom Gotthard dann in extenso; er betritt damit aber ästhetisches Neuland.



6. "Der Schattenwald/ wandelt uns sich in Tempe" – Anakreontik und Empfindsamkeit

In der vorigen Vorlesung hatten wir ausführlich die Hallerschen *Alpen* durchwandert. Das lange Gedicht war jedoch nicht nur auf Zustimmung bei den Zeitgenossen gestoßen. Kritisiert wurde Haller vor allem wegen dem, was schon die Zeitgenossen als 'poetische Malerei' bezeichneten – und je nach Standpunkt für gut oder falsch erklärten.

Malende Poesie

Was ist nun das Problem mit der malenden Poesie? Es hängt im Wesentlichen damit zusammen, dass zu verschiedenen Zeiten das Verhältnis der Künste untereinander (das, was man auch mit einem modernen Terminus als 'Intermedialität' bezeichnen kann) unterschiedlich beurteilt wurde. Für Aristoteles war es noch selbstverständlich, dass beispielsweise Oden und Tragödien eine natürliche Einheit von Musik und Dichtung darstellen. Das Verhältnis von Dichtung und Malerei wurde erstmals in der Spätantike thematisiert. Besonders wirkungsmächtig wurde dabei ein Horaz-Zitat, in dem Horaz die Vorbildlichkeit der Malerei für die Dichtung postuliert: *Ut pictura poesis* – die Dichtung müsse so verfahren wie die Malerei. Dieses Prinzip gilt bis weit ins 18. Jahrhundert hinein, wird jedoch von Lessing in seinem berühmten *Laokoon-Aufsatz* endgültig bestritten und verliert damit seine traditionsstiftende Wirkung. Und kontrovers diskutiert wird es tatsächlich auch anhand von Haller und anderen beschreibenden Poeten der Frühaufklärung. Um den grundlegenden Unterschied von Malerei und Dichtung klarzumachen, bemüht Lessing nämlich Zitate aus den *Alpen*:

Man versuche es an einem Beispiele, welches ein Meisterstück in seiner Art beißen kann.

Er zitiert dann die Strophen 39 und 40, wo Haller die Alpenblumen beschreibt und kritisiert anschließend:

Es sind Kräuter und Blumen, welche der gelehrte Dichter mit großer Kunst und nach der Natur malet. Malet, aber ohne alle Täuschung malet. Ich will nicht sagen, daß wer diese Kräuter und Blumen nie gesehen, sich aus seinem Gemälde so gut als gar keine Vorstellung davon machen könne. Es mag sein, daß alle poetische Gemälde eine vorläufige Bekanntschaft mit ihren Gegenständen erfordern. Ich will auch nicht leugnen, daß demjenigen, dem eine solche Bekanntschaft hier zu statten kömmt, der Dichter nicht von einigen Teilen eine lebhaftere Idee erwecken könnte. Ich frage ihn nur, wie steht es um den Begriff des Ganzen? Wenn auch dieser lebhafter sein soll, so müssen keine einzelne Teile darin vorstechen, sondern das höhere Licht muß auf alle gleich verteilt scheinen; unsere Einbildungskraft muß alle gleich schnell überlaufen können, um sich das aus ihnen mit eins zusammen zu setzen, was in der Natur mit eins gesehen wird. Ist dieses hier der Fall? Und ist er es nicht, wie hat man sagen können, »daß die ähnlichste Zeichnung eines Malers gegen diese poetische Schilderei ganz matt und düster sein würde?«¹⁰⁴ Sie bleibt unendlich unter dem, was Linien und Farben auf der Fläche ausdrücken können, und der Kunstrichter, der ihr dieses übertriebene Lob erteilet, muß sie aus einem ganz falschen Gesichtspunkte betrachtet haben. [...] Ich höre in jedem Worte den arbeitenden Dichter, aber das Ding selbst bin ich weit entfernt zu sehen. [kurz auf Hysum-Bild eingehen, wird von Lesung in diesem Zusammenhang zitiert]

Die Malerei der Natur in allen Nuancen und sinnlich wahrnehmbaren Details und der unendlichen Variation ihrer Nutzenwendungen wirkte letztendlich ermüdend: Zwar beruhte sie auf einem verfeinerten Beobachtungsvermögen und

auf einer deutlichen Aufwertung der menschlichen Sinnlichkeit; zwar konnte sie die Naturbetrachtung als sinnvolles und auch theologisch (bei Brockes) bzw. moralisch (bei Haller) legitimes Vergnügen etablieren; zudem trug sie dazu bei, naturwissenschaftliche Erkenntnisse zu popularisieren. Doch ihr fehlte letztlich das, was kurze Zeit später bei den anakreontischen Lyrikern und den Vertretern der Empfindsamkeit dazukommen sollte: die individuelle Empfindung, die letztlich eine neue Verbindung zur Natur des Menschen herstellen sollte.

Anakreontik

Zunächst also zur Anakreontik, einer heutzutage recht unbekannteren Spielart der Rokokodichtung, zu datieren ungefähr von 1740 bis 1770. Ihren Namen hat sie von dem griechischen Dichter Anakreon, der im 6. Jahrhundert vor Christus lebte (also in der frühen Antike). Die Texte, auf die man sich dabei bezieht (eine recht kleine Sammlung von ca. 60 reimlosen Oden – was das ist, dazu später mehr), sind aber wohl erst im Hellenismus, also im zweiten und dritten vorchristlichen Jahrhundert entstanden (Anakreon ist so ein ähnlicher Fall wie Theokrit und die Bukolik: eigentlich mehr Mythos und Rezeptionslegende als wirkliche und authentische Textlektüre). Der zweite wichtige antike Vorbild-Autor ist in diesem Fall Horaz, ebenfalls mit seinen reimlosen Oden. Nur ganz kurz zu Horaz, sonst wird dies doch noch eine Antike-Vorlesung: Sein eigentlicher Name war Quintus Horatius Flaccus (65 v.Chr.-8 v. Chr.); er war der Sohn eines Freigelassenen Sklaven, kam als Knabe nach Rom und genoss dort und in Athen eine vorzügliche Ausbildung (also eine echte Aufstiegs Geschichte). Nach Caesars Ermordung schloss er sich Brutus an und wurde in dessen Heer Militärtribun. Nach der Niederlage von Philippi (42 v.Chr.) kehrte er nach Rom zurück und war dort als Schreiber tätig, bis er 38 durch Varius

und Vergil in den Kreis des Maecenas eingeführt wurde (daher stammt noch der gerade wieder sehr in Mode gekommene Terminus des 'Mäzenatentums'. Dieser sorgte dafür, dass Horaz fortan ganz der Dichtung leben konnte, und schenkte ihm ein Landgut im Sabinerland.

Horaz' Dichtungen sind vollständig erhalten. Aus der frühesten Schaffenszeit stammen seine beiden Bücher der *Satiren* (etwa 35 und 30 v.Chr.) sowie ein Band *Epoden* (etwa 30 v.Chr.) (das waren Schmähedichte). Mit seinen *Oden* nun (besser: *Carmina*, das sind die Texte, die auch die Anacreontiker besonders geschätzt haben) wurde Horaz zum Schöpfer der römischen Lyrik. Lyrik war für ihn eine strenge, durch poetische Dichte und Stimmigkeit geprägte Kunstform. Als formale Muster galten ihm die griechischen Lyriker, besonders Alkaios, Sappho, Anacreon und Pindar; Horaz gestaltete die alten und neuen Motive jedoch in völlig eigenständiger Weise. Mit Vergil ist Horaz der eigentliche 'Klassiker' der römischen Dichtung.

Die Anacreontik des 18. Jahrhunderts in Deutschland nun nimmt nicht die Gattungsform der reimlosen Ode bei Anacreon oder Horaz auf, sondern vielmehr die Motive dieser Texte, also die uns inzwischen wohlbekannten Topoi. Es handelt sich dabei um einen relativ engen Satz von Themen, die sich auf den wohlbekannten Nenner 'Wein, Weib und Gesang' bringen lassen: Anacreontische Gedichte handeln von Liebe und Freundschaft; von Wein, Gesang und Geselligkeit; und von der Natur natürlich, sonst würde ich Sie jetzt nicht damit langweilen. Und recht eng war auch der Personenkreis, der diese anacreontische Lyrik produzierte; was im doppelten Sinn zu verstehen ist, es waren nämlich auch lauter enge Freunde, die diese Art von Literatur als eine Art Freundschaftsspiel betrieb; ich nenne einfach mal die wichtigsten: den Freundeskreis in Halberstadt um den Kanonikus Gleim; den in Hamburg um Friedrich von Hagedorn; die Bremer

Beiträger, der Göttinger Hain. Die Wirkungen dieser anakreontischen Lyrik lassen sich jedoch sowohl in der engeren Sinne empfindsame Lyrik wie auch beim jungen Goethe nachweisen.

Diese Freundschaftsbeziehungen bilden den einen Kern der anakreontischen Lyrik; den anderen Schwerpunkt bildet die Gestaltung des *locus amoenus*, indem sich das freundschaftliche Leben abspielt. Ich will also auch bei diesem bereits eingeführten Topos noch ein kurzes Weilchen verbleiben; er variiert, indem er nunmehr auf Anakreon und Horaz bezogen wird, ein wenig und soll fortan "Landleben" heißen. Und seine Protagonisten sind dementsprechend auch nicht mehr unschuldige und ungebildete Schäfer, sondern im Gegenteil sehr gebildete, sogenannte "Weise", die sich gezielt aus dem Lärm und Gedränge der Städte zurückgezogen haben, um auf dem Land ungestört ihren künstlerischen Interessen nachzugehen, soziale Kontakte zu pflegen und die Natur zu genießen – eine Art frühe Eskapisten also. Ich will Ihnen dazu zwei Texte samt ihrer Autoren präsentieren.

Hagedorn

Wir beginnen mit Friedrich von Hagedorn (1708-1754). Hagedorn war der Sohn eines dänischen Staatsrats und erhielt eine gute Privaterziehung, verarmte jedoch nach dem Tod des Vaters. Sein Studium in Jena (und zwar Jura und schöne Literatur) musste er 1727 wegen seine zu leichtsinnigen Lebenswandels und der daraus resultierenden Verschuldung abbrechen. 1729 ging er als Sekretär des dänischen Gesandten nach London, wo er sich intensiv mit englischer Literatur und Philosophie beschäftigte; 1733 wird er dann in Hamburg Sekretär einer englischen Handelsgesellschaft, ein Job, der ihm offensichtlich hinreichend Zeit für intensive literarische Tätigkeit und geselligen Verkehr ließ. Die Fama sagt, dass er

seine Gesundheit durch eine allzu ausschweifende und üppige Lebensweise ruiniert hat; Jedenfalls starb er bereits im Alter von 46 Jahren an Gicht. Auch Hagedorn dichtet anfangs noch in spätbarocker Schwulstmanier; konvertiert dann jedoch, vor allem aufgrund der Auseinandersetzung mit der englischen Ästhetik zu einem einfacheren Stilideal, für das Horaz schließlich das verehrte Vorbild wird. Berühmt wird er für die Zeitgenossen vor allem mit seinen Fabeln; überhaupt zieht er die kleinen Formen vor, was für typisch rokokomäßig gilt (also Fabeln, Lieder, Lehrgedichte, Epigramme).



Der Text, mit dem wir uns beschäftigen wollen, trägt den Titel: *Landlust*. Ich zitiere zunächst die erste Strophe und beginne dann mit der Formanalyse.

*Geschäfte, Zwang und Grillen,
Entweicht nicht diese Trift:
Ich finde hier im Stillen
Des Unmuths Gegengift.
Ihr Schwätzer, die ich meide,
Vergeßt mir nachzuziehn:
Verfehlt den Sitz der Freude,
Verfehlt der Felder Grün.*

Auf diese erste Strophe folgen noch acht weitere, also insgesamt 9; sie sind alle achtzeilig, und zwar mit 3hebungen jambischen Verszeilen, abwechselnd männlich und weiblich im Kreuzreim gereimt. Das könnte man als eine Art Volksliedstrophe betrachten – also eine einfache, populäre, dem Lied nahe Form. Das Gedicht beginnt damit, dass der locus

amoenus sozusagen negativ durch seinen Gegenpol, die geschäftige Stadt mit ihren vorgeschriebenen Verhaltensnormen, ihrem Lärm, ihrem Geschwätz aufgerufen wird, die beim lyrischen Ich offensichtlich nur "Unmut" hervorrufen. Diese Negativität findet ihren Ausdruck in den bezeichnenden Vorsilben des ent- und ver-: (entweicht; vergeßt; zweimal, parallel verwendet, verfehlt). Hingegen wird der locus amoenus, soweit ganz konventionell, bestimmt durch Ruhe, Natur und, als psychisches Äquivalent des Unmuts der Städte, die Freude.

Die zweite bis vierte Strophe präzisieren nun die Vorstellung des *locus amoenus*:

*Es webet, wallt und spielt
Das Laub um jeden Strauch,
Und jede Staude fület
Des lauen Zephyrs Hauch.
Was mir vor Augen schwebet,
Gefällt und hüpfet und singt;
Und alles, alles lebet
Und alles scheint verjüngt.*

*Ihr Thäler und ihr Höhen,
Die Lust und Sommer schmückt!
Euch, ungestört, zu sehen
Ist, was mein Herz erquickt.
Die Reizung freier Felder
Beschämt der Gärten Pracht,
Und in die offenen Wälder
Wird ohne Zwang gelacht.*

*Die Saat ist aufgeschossen
Und reizt der Schnitter Hand.
Die blättervollen Sprossen
Beschatten Berg und Land.
Die Vögel, die wir hören,*

*Genießen ihrer Zeit:
Nichts tönt in ihren Chören,
Als Scherz und Zärtlichkeit.*

Die Natur wird zunächst in der zweiten Strophe lautmalerisch charakterisiert durch das in ihr herrschende vielfache bewegte Leben (Weben, wallen, fühlen, schweben, hüpfen, singen). Wir begegnen alten Bekannten wie dem milden Zephyr; es handelt sich offensichtlich um eine Frühlingsszene, die jedoch nun nicht mehr statisch über ihre Elemente dargestellt wird, sondern auffällig dynamisch geschildert wird. Auffällig ist auch der parataktische Satzbau, in dem die Elemente durch parallel gebaute einfache Hauptsätze durch einfache "unds" aneinandergereiht werden.

Dabei werden mehrfach enge Beziehungen zwischen dem erlebenden Ich und den Naturphänomenen hergestellt: Es ist zunächst als wahrnehmendes Ich deutlich vorhanden und präsentiert sich zudem nun als genießendes Ich, das in der Natur vor allem die vielfachen Anregungen zu Freude und Vergnügen sieht: Die Natur fühlt, lebt und "reizt" (was, im Kontext der Psychologie des 18. Jahrhunderts, immer etwas unbedingt positives ist, nämlich einfach eine Anregung des Sinnes- und Gefühlsapparates); sie ist Anlass zu Gelächter, Gesang, Tanz; und in ihr herrscht Freiheit (was in der dritten Strophe wiederum dem Zwang der Städte bzw. der domestizierten Natur der "Gärten" entgegengesetzt wird). Dabei finden wir durchaus noch die topologischen Elemente der Idylle (Tal, Feld, Wald, Schatten) vereint mit bekannten Jahreszeitentopoi wie der Ernte, dem Gesang der Vögel. Noch deutlich wird der *locus amoenus* nun in den Strophen 5-7 beschrieben:

*Wie thront auf Moos und Rasen
Der Hirt in stolzer Ruh!
Er sieht die Heerde grasen*

*Und spielt ein Lied dazu.
Sein muntres Lied ergötzet
Und scheut die Kenner nicht;
Natur und Lust ersetzt
Was ihm an Kunst gebricht.*

*Aus Dorf und Büschen dringet
Der Jugend Kern hervor
Und tanzt und stimmt und singet
Nach seinem Haberrohr.
Den Reibentanz vollenden
Die Hirten auf der Hut,
Mit treu-vereinten Händen,
Mit Sprüngen voller Muth.*

*Wie manche frische Dirne
Schminkt sich aus jenem Bach;
Und gibt an Brust und Stirne
Doch nicht den Schönsten nach.
Gesundheit und Vergnügen
Belebt ihr Aug' und Herz,
Und reizt in ihren Zügen
Und lacht in ihrem Scherz.*

Hier tritt nun also endlich der kunstbegeisterte, wenn auch nicht kunstvolle Hirt auf und spielt sein bekanntes kunstloses, dafür aber umso munteres Lied, in dem "Natur" und "Lust" – also Einfachheit und unmittelbares, ungekünsteltes Gefühl – die "Kunst" für den Kenner ersetzen. Auch diese Szene wird dann wieder dynamisiert: Zu seinem Hirtenlied kommt die Dorfjugend "und tanzt und stimmt und singet" (Sie sehen wieder die parataktische Und-Reihung, deren Grund wir jetzt kennen: Sie stimmt zur Einfachheit des kunstlosen Gesangs); dabei wird "ungeschminkte" Schönheit der Dorfmadchen wiederum unterschwellig der künstlichen Schönheit der Damen in Stadt und Hof entgegengesetzt.

Wiederum finden Sie die gleichen Verben der Belebtheit, wie sie in Bezug auf die Natur gebraucht wurden: "und reizt", "und lacht". Die Schönheit der Frauen hat also wie die Schönheit der Natur und die Schönheit des Gesangs letztlich sowohl den gleichen Charakter – nämlich den der einfachen Unverdorbenheit, des Ungeschmückten, des Lebendigen – wie auch das gleiche Ziel: nämlich die korrespondierende Empfindung von Freude und Belebtheit im lyrischen Ich.

Auf diesen eher beschreibenden Mittelteil folgen nun, durchaus vage an das barocke emblematische Muster erinnernd, die Strophen 8 und 9 als *conclusio*:

*In jährlich neuen Schätzen
Zeigt sich des Landmanns Glück,
Und Freiheit und Ergötzen
Erheitern seinen Blick.
Verleumdung, Stolz und Sorgen,
Was Städte sklavisch macht,
Das schwärzt nicht seinen Morgen,
Das drückt nicht seine Nacht.

Nichts darf den Weisen binden,
Der alle Sinnen übt,
Die Anmuth zu empfinden,
Die Land und Feld umgibt.
Ihm prangt die fette Weide
Und die bethaute Flur:
Ihm grünet Lust und Freude,
Ihm malet die Natur.*

Das Gedicht knüpft damit explizit wieder an den Stadt-Land-Kontrast des Anfangs an und verdeutlicht diesen nun an zwei Figuren: Zum einen dem "Landmann", der, wie Hallers Alpenbewohner, im Einklang mit dem Zyklus der Jahreszeiten lebt ("jährlich neue Schätze"), ein freier Mensch ist und dafür

mit heiteren Tagen und einem ungetrübten Nachtschlaf belohnt wird. Zum zweiten den "Weisen", der hier als Figur nun neu eingeführt wird und wahrscheinlich die Identifikationsfigur des lyrischen Ich ist. Auch er ist frei (nichts darf ihn binden); seine einzige Pflicht besteht darin, sein städtisch verkümmertes Wahrnehmungsvermögen zu schulen (alle Sinnen zu üben) und die spezifisch natürliche Ästhetik wahrzunehmen (die Anmut von Land und Feld). Er wird damit zum teleologischen Ziel aller Schönheit und Pracht der Natur: "ihm prangt", "ihm grünet", ihm "malet" schließlich die Natur. Die Aufzählung ist dabei durchaus als Steigerung zu verstehen: Die Natur schmückt sich für den Weisen mit natürlichem Reichtum (die "fette Weide") und natürlicher Schönheit (die betauten Auen); sie verschafft ihm dadurch die Empfindungen von "Lust" und "Freude" – also eine leichte, heitere Art von fröhlicher Empfindung –; und sie "malet" ihm schließlich sogar – auf die enge Verbindung dieser Art von Naturlyrik und des Konzepts der "malenden Poesie" hatte ich oben bereits hingewiesen. Diese Malerei wird hier ausdrücklich gegen ihre Kritik in Schutz genommen: Sie ist nicht eine künstliche Erfindung der Poeten, sondern etwas, was die Natur selbst schon von sich aus tut. Die Natur wird damit nicht nur zum Auslöser freudiger Empfindungen, sondern auch zum künstlerischen Vorbild. (das ist, im Übrigen, eine sogenannte poetologische Interpretation, die ich soeben vorgeschlagen habe. Das meint, dass man im Gedicht selbst bestimmte Strukturen, Ideen, Termini finden, die sich analog auf die dichterische Produktion beziehen lassen. Hier ist der Schlüsselterminus dafür also beispielsweise "malen": Wenn man weiß, dass im zeitgeschichtlichen Kontext "malen" auch zur Beschreibung des dichterischen Produktionsprozesses benutzt wird, kann man aus der Bedeutung, die "malen" im Gedicht hat, daraus schließen, dass das Gedicht eben auf einer zweiten Ebene Aussagen über den Produktion von Dichtung macht.

Deshalb muß man immer besonders auf solche ästhetischen Schlüsselbegriffe aufmerksam sein).

Empfindsamkeit

Das Neue, das bei Hagedorn zu den schon von Brockes, Haller und Hagedorn bekannten Elementen hinzukommt, ist die offensichtliche Aufwertung einer bestimmten Art von Empfindung – nämlich der des Schönen, Reizenden, Anmutigen, Bewegten, Lebendigen, Heiteren. Wie diese Art der Empfindung später auch bei Schiller eben als spezifische Form der 'Anmut' ästhetisch thematisiert wird, werde ich demnächst beschreiben. Jetzt geht es mir zunächst noch einmal stärker um die Empfindung selbst. Sie ist es nämlich, die einer ganzen Epoche innerhalb der Aufklärungsbewegung ihren Namen gegeben hat, der sogenannten 'Empfindsamkeit' (ca. 1740-1770). Die Empfindsamkeit, so ist sich die neuere Forschung einig, ist eine literatur- und mentalitätsgeschichtliche Bewegung innerhalb der Aufklärung selbst (früher wurde sie auch oft als Gegenbewegung gesehen). Ihr geht es vor allem darum, das menschliche Fühlen moralisch aufzuwerten und in seiner Wichtigkeit darzustellen. Das Gefühl, die "Empfindung" wurde dabei aber nicht der Vernunft (als sozusagen wichtigstem anthropologischen Trägermedium der Aufklärung im strengerem und engeren Sinne) entgegengesetzt; vielmehr geht es darum, in einer unendlich oft wiederholten Formel der Zeit, 'Kopf' und 'Herz' in ein ausgewogenes Verhältnis zu setzen, Gefühl und Vernunft zu versöhnen; es ging, sozusagen, um eine Aufklärung des Menschen über seine Innenwelt, seine Emotionalität. Eine besonders wichtige Rolle spielten dabei die sogenannten 'geselligen Gefühle' – also eher wenig leidenschaftliche und gefährliche Leidenschaften als vielmehr sublimierte und moralisch nützliche Emotionen wie Freundschaft, Liebe und Mitleid. Gefühle dieser Art waren deutlich sozial verträglicher; sie wurden dabei häufig den Vertretern des Bürgertums zugesprochen und den sozial

problematischeren ethischen Normen der alten Adelswelt konfrontiert.

Der Begriff 'Empfindsamkeit' ist ein Neologismus (also eine Wort-Neuschöpfung), die an die Stelle der älteren Termini 'empfindlich' und 'zärtlich' trat. Im Deutschen wurde er etabliert, als der Übersetzer Bode auf einen Vorschlag Lessings hin die *Sentimental Journey* von Laurence Sterne (einen der Schlüsseltexte der Bewegung schlechthin) als 'Empfindsame Reise' übersetzte. Dabei liefen in der empfindsamen Bewegung mehrere geistesgeschichtliche und diskursive Strömungen der Zeit zusammen.

Zum einen begannen verschiedene philosophische Autoren der Zeit, vor allem in England und Schottland, über so etwas wie einen *moral sense* zu grübeln – ein angeborenes moralisches Gefühl des Menschen, dass es ihm ermöglichen sollte,



sozusagen intuitiv moralisch richtig zu handeln. Zum zweiten entstand im theologischen Bereich die pietistische Bewegung – eine religiöse Reformbewegung, die viel auf individuelle Frömmigkeit, ausgiebige Selbstbeobachtung und sublimierten Gefühlsausdruck setzte. Sozialgeschichtlich, zum dritten, trägt die Empfindsamkeit Züge einer Jugendbewegung, die sich im Verlauf des Jahrhunderts in starken Moden äußerte; sie wirkt zudem vor allem über die Bildung von Zirkeln (wie den schon erwähnten Freundschaftsbünden), die gemeinsam die Lektüre oder eine ausführliche Korrespondenz pflegen. Zum letzten schließlich spielte die Literatur keine ganz unwichtige Rolle in der Empfindsamkeit. Bewegungen wie die Anacreontik trugen zunächst dazu bei, die Gefühle vorsichtig

aufzuwerten. Berühmt sind vor allem die empfindsamen Romane, die das neue Tugendideal transportieren (vielgelesen sind die Romane von Samuel Richardson, *Pamela* und *Clarissa*, sowie Rousseaus *Novvelle Heloise*, eine sehr entsagungsreiche Liebesgeschichte). Eben wegen dieses etwas modischen und teilweise auch exaltierten Charakters fällt die Empfindsamkeit jedoch ab den 70er Jahren einer zunehmenden Kritik anheim; zudem zeigen Texte wie Goethes *Werther* drastisch, dass eine übertriebene Empfindsamkeit dann doch nicht mehr sozialverträglich ist. Für die Spätaufklärer ist die Empfindsamkeit – und vor allem ihre literarischen Seitentriebe – dann schuld an den Pathologien des späten 18. Jahrhunderts, die sich in Schwärmerci, wieder zunehmenden Aberglauben, Hypochondrie und Hysterie äußern: Wer in seiner Jugend zu viele Liebesromane, und seien sie noch so empfindsam-sublimiert, gelesen hat, taugt einfach nicht mehr zum nützlichen Staatsbürger.

Friedrich Klopstock

Einer der Heroen der Empfindsamkeit, genauso kultisch verehrt wie kurze Zeit später Goethe, war Friedrich Gottlob Klopstock (1724-1803). Geboren in Quedlinburg als ältestes von 17 Kindern, humanistisch erzogen, Studium der Theologie und Philosophie in Jena und Leipzig, danach Hofmeister (also Privat-Erzieher meist adliger Kinder - ein typisches Schicksal des 18. Jahrhunderts). 1748 veröffentlichte er, 24-jährig, die ersten drei Bücher des Werks, das seinen Ruhm schafften sollte: *Der Messias*. An dem Hexameter-Epos, das in 20 Gesängen und ca. 20.000 Versen die Leidensgeschichte Christi vom Einzug in Jerusalem bis zur Himmelfahrt schildert, hat



er bis 1772 weiter gearbeitet. Es gehört zu den meistgewürdigten und wenig gelesenen Werken der deutschen Literatur (weil es tatsächlich, nicht nur der Thematik und des enthusiastischen Pathos, sondern auch der komplizierten, poetisch hochgeladenen Sprache wegen, schwer zu lesen ist); obwohl es damals sogar ein großer buchhändlerischer Erfolg war, was aber im Wesentlichen mit der Erschließung eines neuen Lesepublikums zusammenhing: Die literarisch ungebildeten lasen es als Erbauungsbuch; die Frauen lasen es als eine Art empfindsame Bibel; die Jugend las es als einen revolutionären dichterischen Aufbruch. Jedenfalls trug es ihm auf lange Sicht so etwas wie eine Dichterkrönung ein: Mehrfach bekommt er mäzenatische Pensionen von Fürsten ausgesetzt, um seine Dichtung in Ruhe vollenden zu können. Nach mehreren Reisen und längeren Aufenthalten in aufklärerisch-empfindsamen Kreisen in Dänemark ließ Klopstock sich 1775 in Hamburg nieder, umgeben von einem großen Freundes- und Verehrerkreis. Er hat sich mehrfach verliebt (die jeweiligen Damen tauchen dann auch in den jeweiligen Gedichten auf) und mehrfach geheiratet. Als er 1803 in Hamburg beigesetzt wurde, hatte er sich zwar literarisch in den letzten 30 Jahren selbst überlebt; doch es strömten immer noch zehntausende von Menschen zu seiner Trauerfeier.

Berühmt und wohl auch in gewissem Sinne unsterblich geworden ist Klopstock, wie gesagt, mit seinem *Messias*. Weitere bekannte Werke sind seine *Deutsche Gelehrtenrepublik* (1774), einer Art akademischer Reformschrift; er schrieb auch Dramen und religiöse Trauerspiele. Am berühmtesten war er jedoch als Lyriker. In der Auseinandersetzung mit den Formen der antiken Lyrik (u.a. Oden, Elegien), der Sprache der biblischen Psalmen und der zeitgenössischen Lyrik der Anakreontik erarbeitete er eine völlig neue lyrische Sprache – er etabliert z.B. die freien Rhythmen und entwickelt eigene Odenformen. Vor allem in den 60er Jahren näherte er sich dabei

der Empfindsamkeit an, deren großes Vorbild er dann wird; in dieser Zeit entstand auch der Text, den wir heute untersuchen wollen, eines seiner bekanntesten Gedichte, *Der*



Zürchersee. (1750). Damit begeben wir uns also noch einmal in die Alpen, diesmal aber im Rahmen einer Bootsfahrt. Es handelt sich bei der Gedichtform, soviel vorweg, um eine asklepiadische Ode, benannt nach dem antiken Lyriker Asklepiaios. In ihr folgen auf zwei längere metrisch identische Verse zwei kürzere. Die längeren Zeilen weisen 6 Hebungen auf, mit einer starken Zäsur mit Hebungsprall in der Mitte; auf einen Trochäus folgt zunächst ein Daktylos; das gleiche Muster wird in der zweiten Vershälfte umgekehrt:

/-/--/ /--/-/

In den kürzeren Versen finden sich drei Hebungen; auf einen Trochäus folgt ein Daktylos und noch ein Trochäus (3) bzw. ein zweiter Daktylus (4).

/-/--/-

/-/--/--

Die Strophe ist damit sehr stark in sich gegliedert bei einer insgesamt sehr rhythmisch differenzierten Struktur; die intendierte Wirkung ist eine rhythmisierte, musikalische Empfindung:

*Schön ist, Mutter Natur, deiner Erfindung Pracht
Auf die Fluren verstreut, schöner ein froh Gesicht,
Das den grossen Gedanken
Deiner Schöpfung noch Einmal denkt.*

*Von des schimmernden Sees Traubengestaden her,
Oder, flobest du schon wieder zum Himmel auf,
Kom in rötlichem Strale
Auf dem Flügel der Abendluft,*

*Kom, und lehre mein Lied jugendlich heiter seyn,
Süsse Freude, wie du! gleich dem beseelteren
Schnellen Jauchzen des Jünglings,
Sanft, der fühlenden Fanny gleich.*

Der Text beginnt mit einer Apostrophe, diesmal an "Mutter Natur" persönlich. Dieser wird das Attribut der Schönheit zugesprochen; in einer Figur der komparativen Steigerung (eine der Grundformen des Textes, wie wir im Folgenden noch bemerken werden) wird ihr jedoch die reflexive Empfindung dieser Schönheit in einem denkenden und fühlenden Bewusstsein entgegengestellt: "schöner ein froh Gesicht". Hier ist also, gleich zu Beginn, das empfindende lyrische Ich der Natur schon übergeordnet. Dieses lyrische Ich denkt nicht nur den "großen Gedanken" der Schöpfung (wie es ja Brookes beispielsweise auch tat), sondern freut sich vor allem an ihm.

Der grammatisch recht komplizierte Satz der zweiten Strophe scheint zunächst kein Subjekt zu haben, sondern nur eine Bewegung darzustellen: Etwas wird angerufen, das entweder

vom Ufer des Sees oder vom abendlichen Himmel herunterkommen sollen, nämlich die "süße Freude" als Muse des Dichters, wie die dritte Strophe dann nach einem Strophenenjambement (also einem Zeilensprung über die Strophen Grenzen hinweg) endlich ausführt. Es ist also offensichtlich Abend, und mit auf dem Boot befinden sich offensichtlich mehrere Personen, unter anderem ein Jüngling und die "fühlende Fanny". Die Stimmung wird vor allem über verschiedene Adjektive gemalt (heiter, süß, beseelt, sanft, fühlend); es handelt sich um eine gedämpfte Fröhlichkeit ähnlich wie bei Hagedorn, verbunden mit Empfindungen der Liebe, Jugend und Belebtheit.

*Jetzt entwölkte sich fern silberner Alpen Höh,
Und der Jünglinge Herz schlug schon empfindender,
Schon verrieth es beredter
Sich der schönen Begleiterin.*

*»Halls Doris,« die sang, selber des Liedes werth,
Hirzels Daphne, den Kleist innig wie Gleimen liebt;
Und wir Jünglinge sangen,
Und empfanden, wie Hagedorn,*

*Jetzt nahm uns die Au in die beschattenden
Kühlen Arme des Walds, welcher die Insel krönt;
Da, da kamest du, Freude!
Volles Masses auf uns herab!*

*Göttin Freude, du selbst! dich, wir empfanden dich!
Ja, du warest es selbst, Schwester der Menschlichkeit,
Deiner Unschuld Gespielin,
Die sich über uns ganz ergoss!*

An diesen ersten Oden-Teil schließt sich eine Landschaftsbeschreibung an, die wiederum zunächst zeitlich durch eine Reihe von Zeitadverbien dynamisiert wird, die die Strophen 4, 5 und 7 einleitet (Schon, jetzt, jetzo); dabei wird vor allem

das Schon dreimal parallel wiederholt und erweckt einen Eindruck von geradezu fliegender Bewegung. Die Umgebung wird in bekannten Topoi gegeben: Wir befinden uns in der bekanntermaßen autonomen Alpenrepublik Schweiz ("freie Bewohner") bei den bekanntermaßen erhabenen Alpen Hallers ("silberner Alpen Höh"). Wiederum kommen die Steigerungsformen jedoch vor allem den durch die Natur ausgelösten Empfindungen zu: Das Herz des Jünglings schlägt "empfindender" und "beredter". Die allerhöchste Empfindung stellt sich jedoch durch die Anrufung der Namen der Freunde ein; mit an Bord, wenn auch nur durch literarische Anspielung sind Haller samt der Schäferin Doris, Hirzel (ein weiterer Anakreontiker) samt der Schäferin Daphne, sowie deren Freunde Kleist, Gleim und Hagedorn; und die Empfindung der Jünglinge gilt nicht nur der schönen Natur, sondern auch der Empfindung der Freundschaft.

Erst jedoch, als die Natur zur Idylle, zum *locus amoenus* wird, stellt sich auch die angerufene Freude ein: Man befindet sich in der siebten Strophe offensichtlich auf einer Insel mit Schattenwald, als die letzte höchste Steigerung durch die Ankunft der personifizierten Göttin Freude stattfindet, und, wiederum "empfunden" wird. Als "Schwester der Menschlichkeit" – eine weitere metaphorische Personifizierung wird sie nun in einer komplizierten grammatischen Konstruktion auf die Menschheit in ihrer Unschuld bezogen (das "Deiner" bezieht sich meiner Meinung nach auf die "Menschheit"), also im natürlichen Stand der Idylle. Und sie "ergießt" sich – wir denken nichts Böses dabei – auf die Gemeinschaft der Jünglinge, und zwar, um das erst einmal zu betonen, "ganz".

*Süss ist, fröhlicher Lenz, deiner Begeistrung Hauch,
Wenn die Flur dich gebiert, wenn sich dein Odem sanft
In der Jünglinge Herzen,
Und die Herzen der Mädchen giesst.*

*Ach du machst das Gefühl siegend, es steigt durch dich
Jede blühende Brust schöner, und bebender,
Lauter redet der Liebe
Nun entzäuberter Mund durch dich!*

*Lieblieh winket der Wein, wenn er Empfindungen,
Bessre sanftere Lust, wenn er Gedanken weckt
Im sokratischen Becher
Von der thauenden Ros' umkränzt;*

*Wenn er dringt bis ins Herz, und zu Entschliessungen,
Die der Säufer verkennt, jeden Gedanken weckt,
Wenn er lehret verachten,
Was nicht würdig des Weisen ist.*

*Reizvoll klinget des Ruhms lockender Silberton
In das schlagende Herz, und die Unsterblichkeit
Ist ein grosser Gedanke,
Ist des Schweisses der Edlen werth!*

*Durch der Lieder Gewalt, bey der Urenkelin
Sohn und Tochter noch seyn; mit der Entzückung Ton
Oft beym Namen, genennet,
Oft gerufen vom Grabe her,*

*Dann ihr sanfteres Herz bilden, und, Liebe, dich,
Fromme Tugend, dich auch giessen ins sanfte Herz,
Ist, beym Himmel! nicht wenig!
Ist des Schweisses der Edlen werth!*

Das Ergebnis des Ergusses der Göttin Freude ist offensichtlich die Inspiration zu dieser längeren Passage, die verschiedene Varianten der Erhebung und Gefühlssteigerung durch verschiedene Anlässe sozusagen durchspielt. Zunächst begegnet uns ein guter alter Bekannter, nämlich der personifizierte "fröhliche Lenz". Auch er begeistert den Menschen, und zwar vor allem zur Liebe; auch dieses Geschehen wird in der Metaphorik von Geburt (gebären) und Verflüssigung

(gießen) geschildert. Dabei bedient sich Klopstock der rhetorischen Figur des Chiasmus, also einer spiegelbildlichen Verkehrung der Satzstruktur: statt "der Jünglinge Herzen" und "der Mädchen Herzen" parallel zu verwenden, ergießt sich der Odem eben "in der Jünglinge Herzen" und "die Herzen der Mädchen". Der Unterschied in der Sache ist minimal, in der Wirkung aber erstaunlich: Die Verkreuzung symbolisiert sozusagen den Vereinigungscharakter des Vorgangs. Der Frühling bewirkt insgesamt eine Steigerung des Gefühls, wiederum geschildert im Komparativ (schöner, bebender, lauter); dabei verwendet Klopstock hier eine besonders intensive Klangmalerei (blühende Brust bebender; lauter-liebe).

Auf den Frühling folgt, mit einem Sprung zur Anakreontik, der Wein als nächster Kandidat zur Stimmungsverbesserung. Auch ihm sind zwei Strophen gewidmet; und wieder wird eine Art Stufenfolge dargestellt. Der Wein bewirkt zunächst "Empfindungen", aber dann, "besser" noch, Gedanken; am besten ist es jedoch, wenn er bis "ins Herz dringt" und dort "Entschließungen" weckt. Das tut er jedoch nur, wenn er mäßig genossen wird – dafür steht der Topos der sokratischen Becher, von denen die Tradition sagt, dass sie sehr klein waren, dafür aber umso häufiger gefüllt wurden -; sonst wird ist das Ergebnis nicht der gedankenvolle Weise, sondern der gedankenleere "Säufer" (hier wird es auf einmal ein bisschen unempfindsam; was durchaus mit dem Risikopotential zusammenhängen könnte, dass die Entfesselung der Gefühle durch Wein mit sich bringt).

Waren die Begeisterung durch den Lenz und den Wein noch mit der Natur und dem sinnlichen Genuss verbunden, so richten sich die nächsten Verse nun auf höhere, ideelle Vergnügungen. Hatten die anakreontischen Dichter den Ruhm noch verachtet, wird er nun im Blick auf die Unsterblichkeit rehabilitiert: Auch der Ruhm verursacht große Gefühle und initiiert große Taten; auch er führt zur nun schon bekannten

Doppelheit von "schlagendem Herz" und "großen Gedanken". Bezogen wird der Ruhm jedoch dann in der zweiten Strophe, durchaus friedfertig, auf den Nachruhm des unsterblichen Dichters. Sein "Name" lebt nach, und zwar nicht nur in der eigenen Familie, sondern in der Familie der Menschheit, die die "Schwester der Menschlichkeit" oben ja schon evoziert hatte. Und er lebt dadurch nach, dass er die Nachkommen bildet, indem er Tugend "ausgießt" über fernere, gleichwohl weiterhin sanfte Geschlechter; der Dichter ist, das sagt das Gedicht hier sehr deutlich, ein Lehrer der Gefühle. Und der Dichterruhm wird schließlich als würdiges Ziel zementiert durch die zweimalige wörtliche Wiederholung des "Schweißes der Edlen" und die starken Parallelismen am Ende der Strophen 13, 14 und 15.

Es gibt aber trotzdem noch eine weitere Steigerung:

*Aber süßter ist noch, schöner und reizender,
In dem Arme des Freunds wissen ein Freund zu seyn!
So das Leben geniessen,
Nicht unwürdig der Ewigkeit!*

*Treuer Zärtlichkeit voll, in den Umschattungen,
In den Lüften des Walds, und mit gesenktem Blick
Auf die silberne Welle,
That ich schweigend den frommen Wunsch:*

*Wäret ihr auch bey uns, die ihr mich ferne liebt
,In des Vaterlands Schooss einsam von mir verstreut,
Die in seligen Stunden
Meine suchende Seele fand;*

*O so bauten wir hier Hütten der Freundschaft uns!
Ewig wohnten wir hier, ewig! Der Schattenwald
Wandelt' uns sich in Tempe,
Jenes Thal in Elysium!*

Über allem steht auch hier die Freundschaft, eingeleitet mit gleich mehreren Komparativen der adjektivischen Leitmotive des Textes: sie ist "süßer", "schöner" und "reizender". Diese Freundschaft wird dabei gleichzeitig als reflektierter Vorgang geschildert: Es reicht nicht, ein Freund zu sein, sondern "in dem Arme des Freundes *wissen* ein Freund zu sein". Wiederrum geht es also um eine Art reziproken Vorgang, ähnlich wie am Anfang des Gedichts: Es ist schöner, den "großen Gedanken" der Mutter Natur noch einmal zu denken, als sie einfach nur zu betrachten; es ist schöner, sich der Freundschaft bewusst zu sein, als sie einfach nur zu genießen. Die Steigerung, die das Gedicht allenthalben vorführt, ist eine zutiefst reflexive: Nicht das unmittelbare Fühlen schöner Gefühle ist das Ziel, sondern der bewusste Genuss dieses Fühlens, seine Selbstgewissheit. Mit diesem Wissen kehrt das lyrische Ich nun von seinen Gedankenspielen in die Natur zurück; in Strophe 17 befinden wir uns wieder im *locus amoenus* mit Wald und Welle; das Ich ist vom Wald umschattet, was seiner inneren Empfindung entspricht: "treuer Zärtlichkeit voll". Der Blick auf die Wellen hingegen lässt ihn nun wieder nach außen treten und richtet seine Gedanken in die Ferne, an die in der Ferne verstreuten Freunde, sowie in die zeitliche Ferne, nämlich die Zukunft. Und das Versprechen, dass er ihnen gibt, ist nicht das eines Arkadiens, sondern eines "Elysiums" (der Insel der Seligen im griechisch-antiken Mythos), das jedoch arkadische Motive (z.B. das Tal von Tempe) aufnimmt: Dort will das lyrische Ich nun "Hütten der Freundschaft" errichten, die die Freundschaft der Vergänglichkeit alles Irdischen entreißen und sie "ewig" werden lassen. Die Freundschaft ist damit die höchste Steigerungsform der Gefühle - denn sie erlaubt es im Gegensatz zum vergänglichen Frühling, dem trügerischen Rausch oder dem dichterischen Nachruhm, das Gefühlte gleichsam zu verewigen. Dazu benötigt sie jedoch den idyllischen Naturraum; nur in

seiner zeitenthobenen Schönheit ist diese Ewigkeit, zumindestens in Form der dichterischen Fiktion, tatsächlich herstellbar.



7. "Das Dasein nach eigenen Gesetzen" – Natur und Kultur bei Schiller

Epoche Weimarer Klassik

Wir treten nun mit gebührender Ehrfurcht ein in eine Epoche, die gemeinhin als der Gipfel deutscher Literatur schlechthin gilt, die sogenannte Weimarer Klassik (auch, nach einem der beiden Haupthelden und in einem zeitlich etwas weiteren Sinne, Goethezeit genannt). Kurz zum Begriff: 'Klassik' nennt man in einem übergeordneten Sinn jede Epoche, die einen besonderen Höhepunkt darstellt und in dem schlechthin mustergültige und zeitüberdauernde künstlerische Werke entstehen. Die erste Klassik in diesem Sinne ist also die griechisch-römische Antike; danach entstehen in der Neuzeit in den europäischen Nationalliteraturen auch zeitlich unterschiedliche National-Klassiken, z.B. der französische Klassizismus im 16. und 17. Jahrhundert, oder eben die Weimarer Klassik). Dieser Begriff nun setzt sich um die Mitte des 19. Jahrhunderts in Deutschland durch und ist dabei gleichzeitig, wie in den meisten anderen Nationalstaaten des 19. Jahrhunderts auch, mit einem besonderen nationalistischen Pathos belegt – was eher dazu beigetragen hat, seine Rezeption zu erschweren und ihn auch heute einigermaßen problematisch macht.

Zur Sache selbst: Es handelt sich bei der Weimarer Klassik um einen relativ kurzen Zeitraum, der ungefähr vom Beginn des Freundschaftsbundes Goethes mit Schiller im Jahr 1794 bis zum frühen Tod Schillers im Jahr 1805 reicht (nach dem sich Goethe dann auch poetisch neuorientiert). Man muß sich klar machen, dass sozusagen im Hintergrund gleichzeitig noch die letzten Ausläufer der Aufklärung, die sogenannte

Spätaufklärung, ausklingen; und dass in einer Art Parallektion auch die Frühromantik in der Nachbarschaft Weimars, nämlich hier in Jena mit den Gebrüdern Schlegel, Schelling und Fichte einsetzt. Zeitgeschichtlich ist die Weimarer Klassik auch verstanden worden als eine Art geistiger Antwort auf die Französische Revolution von 1789, die zunächst von vielen Intellektuellen als ein Befreiungsschlag begrüßt wurde, inzwischen jedoch in eine Art Staats-Terrorismus umgeschlagen war. Demgegenüber propagiert die Weimarer Klassik sozusagen ein anderes, nämlich ästhetisch begründetes Humanitätsideal; dieses ist das Ergebnis einer neuen Kunstauffassung und -praxis, die ich im Folgenden in groben Grundzügen skizzieren werde.

Die Weimarer Klassik wird gemeinhin, sehr allgemein gesprochen, als geistiges Produkt mehrerer entscheidender Begegnungen gesehen: Goethe begegnet auf seiner Reise nach Italien in den Jahren 1786-1788 der klassischen Antike und ihren Schönheits- und Formidealen; Schiller begegnet in seiner Lektüre ab dem Jahre 1793 der kritischen Philosophie Kants und ihrem Ideal menschlicher Freiheit trotz Notwendigkeit; und Goethe und Schiller begegnen sich 1794 mehr oder weniger zufällig in Jena auf einer Tagung der Naturforschenden Gesellschaft in Jena und entdecken, dass sie trotz aller persönlichen und ideologischen Unterschiede sehr viel gemeinsam haben. Von da an betreiben sie etwas, was man heutzutage ein Projekt nennen würde, nämlich die komplette Neuformierung der Ästhetik und Literatur ihrer Zeit um ein ideelles Zentrum herum, das man Autonomieästhetik genannt hat. Damit richten sie sich – polemisch, wie noch jede neue Ideologie – zum einen gegen das Zweckdenken und die starke Vernunftorientierung der aufklärerischen Literatur und Ästhetik (Sie müssen nur an die Physikotheologie zurückdenken, um zu verstehen, was damit gemeint ist); und zum zweiten gegen den Geniekult des Sturm und Drang, der

meinte, gegen jegliche formalen Regeln verstoßen zu dürfen, weil das Genie keinerlei Regeln unterliege (außer denen der Natur). Stattdessen wird das Kunstwerk nun für autonom gegenüber jeglichen äußeren Zweckzuschreibungen, seien sie didaktischer, politischer oder sonstwie ideologischer Natur erklärt; es gehorcht keinen anderen Zwecken als den ihm selbst eigenen, und seine formalen Regeln sind die, die in der Sache selbst liegen (die aber sind unbedingt zu verfolgen und keinesfalls subjektiv und willkürlich). Das Kunstwerk ist, um mit Kant zu sprechen, ein Zweck an sich selbst; und es ist gerade dadurch der beste Weg, dem Menschen seine Humanität als Wert bewusst zu machen. Der Mensch ist nämlich genauso wie das Kunstwerk ein Zweck an sich selbst. Das ist so eine Art höchst verallgemeinerte ethische Grundformel, die aber sehr einleuchtend ist, gerade dadurch, dass sie rein formal funktioniert und keinerlei inhaltliche Bedingungen mit sich führt: Wenn der Mensch ein Zweck an sich selbst ist, heißt das zum einen, dass jedem Menschen, egal wie begabt oder unbegabt, schön oder hässlich, reich oder arm, dieser Zweck zukommt (alle Menschen sind also von ihrer Natur als Menschen her gleich). Es heißt weiterhin, dass kein Mensch oder keine Staatsmacht oder was auch immer einen anderen Menschen als Mittel für seine persönlichen Zwecke benutzen darf (außer bei ausdrücklicher Einwilligung des anderen, versteht sich; sonst könnte man wohl kein Arbeitsverhältnis aufrecht erhalten); man entwürdigt einen anderen Menschen in seiner Menschheit, wenn man ihn nur als Mittel benutzt. Was hat dies alles nun mit Kunst zu tun? Nun, in der besonderen ästhetischen Erfahrung, die von Kunstwerken (als ebenfalls zweckfreie Wesen) ausgelöst wird, wird dem Menschen seine Humanität auf besonders eindrückliche und letztlich auch erzieherisch wirkende Art und Weise vor Augen geführt: Indem er ein Kunstwerk produziert oder rezipiert, erfährt er exemplarisch und besonders ganzheitlich seine Freiheit und Men-

schenwürde. Deshalb ist ein weiteres entscheidendes Konzept der Zeit die ästhetische Bildung (programmatisch beispielsweise in Schillers "Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen), die nicht darauf ausgeht, den Menschen über die Förderung isolierter Fähigkeiten zum berufstauglichen Spezialisten zu machen, sondern über die möglichst breite Ausbildung aller seiner Fähigkeiten zu einem möglichst vollwertig entfalteten Exempel der Gattung Mensch zu machen.

Friedrich Schiller

Anstelle nun weiter diese sehr theoretischen Überlegungen auszuführen (die auch ohne eine zumindestens spurenweise Kenntnis Kants und des deutschen Idealismus im allgemeinen recht schwierig zu verstehen sind), will ich gleich zum Naturkonzept Schillers übergehen – zunächst, wie es sich in seinen theoretischen Schriften präsentiert, im Anschluss daran in der Analyse eines konkreten Textes, nämlich der berühmten Elegie *Der Spaziergang*; zunächst jedoch wie gewohnt einige Worte über Friedrich Schiller.

Geboren ist er in Schwaben, nämlich am 10. November 1759 in Marbach am Neckar, wo er auch aufwuchs. Gefördert wurde er früh von dem schwäbischen Herzog Carl Eugen in Stuttgart, der in auf eine neu gegründete militärische Eliteschule, die Karlsschule in Stuttgart schickte; dort wurde er zum Regimentsmedikus, also zum Mediziner ausgebildet und promovierte 1779 mit einer Schrift *Versuch über den Zusammenhang der thierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen* (die noch heute gern zur Interpretation seiner Frühschriften herangezogen wird). Schon der junge Schiller jedoch beschäftigte sich



lieber mit der Literatur, vor allem den jungen zeitgenössischen Autoren des Sturm und Drang; früh wird er auch selbst poetisch tätig. Sein erstes Drama, die *Räuber*, brachten ihm Arrest in Stuttgart ein; daraufhin floh Schiller im September 1782 und wohnte der Premiere seines Stückes in Mannheim ein, das sofort einen sensationellen öffentlichen Erfolg hatte.

Danach gestaltete es sich jedoch schwierig, für den Lebensunterhalt zu sorgen. Schiller war zunächst angestellter Theaterdichter in Mannheim (wo er *Fiesko* und *Kabale und Liebe* ablieferte). Danach war er bereits so berühmt, dass ihn enthusiastische und zum Glück auch finanziell offensichtlich besser gestellte Verehrer nach Dresden einluden, wo er beinahe zwei Jahre bei ihnen zu Gast war. 1789 beruft ihn der Weimarische Hof schließlich als Professor für Geschichte an die Jenaer Universität (wo er seine berühmte Antrittsrede *Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?* hielt; wir Germanisten wünschen natürlich, er wäre als Professor für Literatur berufen worden und wir wüssten endlich, zu welchem Ende man Germanistik studiert...). Nun war er endlich finanziell genug abgesichert, um zu heiraten und einen Hausstand zu gründen; zudem entsprach die Berufung auf den Geschichts-Lehrstuhl wirklich einem sehr starken Interesse Schillers für die Historie, das sich sowohl in seinen akademischen Geschichtswerken wie auch in seinen späteren historischen Dramen niederschlägt (ich nenne nur als Beispiele *Wilhelm Tell*, *Maria Stuart*, *Die Jungfrau von Orleans*). Die eigentlich akademische Tätigkeit muß Schiller jedoch nach einer schweren Lungen-Krankheit niederlegen. Von hier an ist er eigentlich nie wieder ganz gesund geworden, und bis heute wundern sich die Mediziner, welche Arbeitsleistung dieser eigentlich schwerkranke Mann in den nächsten Jahren absolvierte. Danach verlegte sich Schiller zu Beginn der 90er Jahre zunächst auf ein intensives Studium der Werke Immanuel Kants, das sich dann auch in seinen großen theoretischen

Schriften niederschlug (wie die schon erwähnten *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*; ich werde heute näher auf eine weitere, nämlich *Über naive und sentimentalische Dichtung* eingehen). 1794 fand, wie bereits erwähnt, das entscheidende Treffen mit Goethe statt; und von nun an entwickelten sich eine sehr enge Freundschaft und vor allem Arbeitsgemeinschaft mit beinahe täglichen Briefen, häufigen Besuchen und einer Vielzahl gemeinsamer Arbeiten. Das währte, in unterschiedlicher Intensität natürlich, bis zu Schillers recht plötzlichem Tod im Jahr 1805, der Goethe tief erschütterte.

Schillers Werke habe ich Ihnen, bis auf die Jugendwerke, nicht einzeln aufgezählt, das würde auch zu weit führen; wir wollen uns hier vor allem mit ihm als Theoretiker (eines neuen Naturkonzepts) und als Lyriker befassen. Dabei ist die Zahl von Schillers Gedichten recht übersichtlich; gemeinhin gelten diese als Ideendichtung, was höchstens zur Hälfte ein Kompliment ist und statt dessen darauf abzielt, dass er in seinen Gedichten mehr oder weniger geschickt dasjenige in Versen gefügt hat, was in seinen theoretischen Abhandlungen ausführlicher und klarer ausgedrückt ist. Naturlyrik im engeren Sinne schließlich findet sich bei Schiller praktisch gar nicht. Dass ich ihn hier trotzdem behandle, hat damit zu tun, dass er entscheidend daran beteiligt ist, ein neues gedankliches Konzept von Natur zu entwickeln, das im weiteren sehr einflussreich werden wird (nämlich Natur als expliziter Gegensatz zu Kultur, vermittelt durch ein geschichtsphilosophisches Modell, so viel will ich schon verraten); und eben dieses gedankliche Konzept findet sich auch in einigen seiner Gedichte.

Landschaftsdichtung

Zunächst jedoch will ich Ihnen sehr kurz einen Text vorstellen, in dem sich Schiller Gedanken über die Natur als Material

der Dichtung macht; also Naturlyrik im engeren Sinne sozusagen behandelt. Er tut dies in einer Rezension eines Gedichtbandes von Friedrich von Matthisson (1761-1831), eines von den Zeitgenossen sehr geschätzten Lyrikers, der eben auch eine Vielzahl von naturlyrischen Texten in der Nachfolge Klopstocks veröffentlicht hatte. Schillers Rezension erscheint 1794 in dem wichtigsten Jenaer Rezensionsorgan, der *Allgemeinen Literatur-Zeitung*; sie beschäftigt sich aber zunächst sehr grundlegend mit Fragen der Landschaftsdichtung überhaupt und geht insofern weit über eine normale Rezension hinaus (und wird dementsprechend auch in der Schiller-Forschung als eigenständiger theoretischer Text bis heute gewürdigt). Schiller stellt sich zunächst die Frage, warum es in der Antike eigentlich keine eigenständige Landschaftsmalerei gab. Ich hoffe, Sie können der Argumentation nun schon ein wenig besser folgen, wenn Sie sich an die wenigen Beispiele von früher Landschaftsmalerei erinnern, die ich Ihnen bisher gezeigt habe. Denn, so Schiller, natürlich habe es seit jeher sowohl in der Dichtung wie auch in der Malerei, Darstellung von Natur als Hintergrund in historischen Gemälden oder epischen Gedichten gegeben (Sie erinnern sich vielleicht an die Weltlandschaften von Patinir, wo im Vordergrund ein religiöses Thema stand, während sich dahinter die Weltlandschaft ins Unendliche erstreckte); aber eine Darstellung von als "Heldin der Schilderung", bei der der Mensch nur als Figur vorkommen (und als Beispiel führt er hier den französischen Maler Claude Lorrain an, von dem ich Ihnen einige pastorale Landschaften gezeigt hatte), habe es in der Antike nicht gegeben. Insofern sei etwas wie Lorrain – oder Matthisson, den er hier als Entsprechung zur Landschaftsmalerei nun als genuinen Landschaftsdichter vorstellt – eine spezifisch neuzeitliche Erscheinung; und ihre ästhetische Wertschätzung könne sich eben nicht, wie sonst so häufig, auf antike Vorbilder berufen.

Warum also, so nun nochmals, keine Landschaftsmalerei in der Antike? Zur Beantwortung dieser Frage nimmt Schiller einen etwas weiteren Umweg über die kantische Ästhetik, den ich Ihnen hier in seinen Einzelheiten ersparen will. Sein Ausgangspunkt jedoch ist wichtig, weil er eine für die klassische Autonomieästhetik zentrale Aussage macht: "es ist, wie man weiß, niemals der Stoff, sondern bloß die Behandlungsweise, was den Künstler und Dichter macht" – es ist also egal, was Sie darstellen, Hauptsache, Sie tun es auf eine bestimmte Art und Weise. Insofern, so kann man logisch folgern, könnte natürlich die Natur genauso Gegenstand von Gedichten sein wie ein Besenstiel, eine Erdbeertorte oder die Muttergottes. Das wesentliche dabei ist vielmehr, dass Sie den Gegenstand nicht willkürlich und subjektiv darstellen, sondern Ihre Darstellung auf "objektive Wahrheit" ausgeht, also den Besenstiel oder die Muttergottes in seinem Wesen selbst ergreift; das Gedicht zeigt, so Schiller, nicht wirkliche, sondern "wahre" Natur (S. 996). Nun ist jedoch die Frage, ob ein Besenstiel überhaupt eine "wahre Natur" besitzen kann. Da Schiller kein Anhänger von Platon ist (der sicherlich der Meinung wäre, es gäbe eine Idee, ein Urbild von Besenstielen), sondern von Schiller, muß er diese Frage verneinen: "Wahre Natur" meint nämlich in diesem Zusammenhang, dass ein Ding notwendig so ist, wie es ist; dass es einer bestimmten Gesetzmäßigkeit unterworfen ist; dass es eine "bestimmte Form" aufweist. Diese bestimmte Form muß jedoch für den Menschen auch anschaulich zugänglich sein; deshalb nützt es auch nicht, wenn Sie die Natur in Form von Naturgesetzlichkeit darstellen. Das würde nämlich wiederum den Zweck des Gedichtes verfehlen, Ihre Einbildungskraft genauso wie Ihren Verstand und Ihre Gefühle anzusprechen und Ihnen eine ganzheitliche Erfahrung zu verschaffen. Noch einmal, diesmal in Schillers Worten, und gleichzeitig auch mit der Antwort auf die Ausgangsfrage (warum gibt es in der Antike keine Landschaftsmalerei?):

Daher mag es kommen, daß sich bei den weisen Alten die Poesie sowohl als die bildende Kunst nur im Kreise der Menschheit aufhielten, weil ihnen nur die Erscheinungen an dem (äußern und innern) Menschen diese Gesetzmäßigkeit zu enthalten schienen. [...] Das Reich bestimmter Formen geht über den tierischen Körper und das menschliche Herz nicht hinaus, daher nur in diesen beiden ein Ideal aufgestellt werden kann. Über dem Menschen (als Erscheinung) gibt es kein Objekt für die Kunst mehr, obgleich für die Wissenschaft; denn das Gebiet der Einbildungskraft ist hier zu Ende.

Insofern sieht es also schlecht aus für die Landschaft: In einer willkürlichen Zusammensetzung von Blumen, Wiesen, Wäldern, Bäumen und Bergen kann offensichtlich wenig gesetzliche Notwendigkeit gefunden werden. Aber, so Schiller nun, dieses Defizit kann dadurch ausgeglichen werden, dass der Dichter an der Natur eine "symbolische Operation" vornimmt, indem er sie einfach in eine "menschliche" Natur verwandelt: Die eigentlich "unbeseelte" Natur muß ein "Symbol der menschlichen" werden. Denn die menschliche Natur ist, so Schiller, durchgängig gesetzlich bestimmt, gehört zum oben genannten "Reich bestimmter Formen". Das ist für uns heute nicht einfach nachzuvollziehen und hat auch nichts mit biologischer Determination zu tun, sondern alles mit Kantischer Philosophie; aber das würde, wie gesagt, zu weit führen. Insofern nehmen Sie es bitte einfach als Faktum: Für Schiller unterliegt die menschliche Natur Formgesetzen (wichtig ist hier der Begriff der Form), die Natur als Landschaft – und damit unbeseelte Natur - jedoch nicht. Die Natur kann jedoch als Sinnbild auf den Menschen bezogen werden, indem man sie zu einem Symbol macht - und das nicht über einfache Personifikationen oder Anthropomorphisierungen, wie wir sie bisher ja schon reichlich kennengelernt haben, sondern in sehr viel grundlegenderer Art und Weise. Die unbeseelte Natur muß ein Symbol (und hier haben wir es zum ersten Mal

mit einem sehr umfassenden, für die Klassik zentralen Symbolbegriff zu tun!) der menschlichen Natur in ihren Grundzügen werden. Dies kann sie nach Schiller, zum einen, indem sie der Darstellung von Empfindungen dient. Dann käme man zu einer Art musikalischen Landschaftsmalerei, in der innere Bewegungen des Gemüts analog durch äußere Bewegungen im Text (Modulation von Tönen; Kompositionsprinzipien etc.) dargestellt werden und der Künstler zum "Seelenmaler" (S. 999) wird; ich denke, dabei dürfen wir ruhig an Klopstock denken. Die zweite Möglichkeit ist jedoch die, die Schiller selbst eindeutig bevorzugt, nämlich dass die Natur zum Ausdruck von Ideen dient – was er dann in seiner eigenen Gedankenlyrik umsetzt.

Über naive und sentimentalische Dichtung

Für welche Idee (oder Ideen) steht die Natur nun bei Schiller? Zur Beantwortung dieser Frage muß ich Sie noch einmal ein bisschen mit einem weiteren theoretischen Text Schillers quälen. *Über naive und sentimentalische Dichtung* entsteht 1795 und 1796, also kurz nach der Matthisson-Rezension; und es entsteht im unmittelbaren Zusammenhang mit einem berühmten Gedicht Schillers, dem *Spaziergang*, das ich Ihnen heute noch vorstellen werde.

In *Über naive und sentimentalische Dichtung* entwirft Schiller, das ist so ungefähr *common sense* der Forschung, kurz nach Beginn der Freundschaft mit Goethe ein idealisiertes Abbild ihrer beider unterschiedlichen Dichtungsauffassungen: Goethe ist dabei das Modell für den naiven, Schiller selbst das für sentimentalischen Dichter; beides sind sozusagen Urtypen von Dichtung schlechthin, die jedoch über ein geschichtsphilosophisches Modell verbunden und mit einer zeitlichen Dynamik versehen werden. Und beide Typen können am besten definiert werden – und deshalb sind sie interessant für uns –

über ihr Verhältnis zur Natur. Der naive Dichter schätzt die Natur zum ersten deshalb, "weil sie Natur ist":

Dieses nicht selten zum Bedürfnis erhöhte Interesse ist es, was vielen unserer Liebhabereien für Blumen und Tiere [wir denken an Brockes], für einfache Gärten, für Spaziergänge, für das Land und seine Bewohner [wir denken an die Anakreontik und das Landleben], für manche Produkte des fernen Altertums u.dgl.

Zum zweiten jedoch, und dieses Kriterium erst ist hinreichend für wahre Naivität, schätzt der naive Dichter die Natur, weil sie nicht Kunst ist, sondern diese übertrifft. Auch diesen Topos haben wir bereits in der Bukolik und dem Landleben kennengelernt: Die einfachen Hirtenlieder sind schöner als die gekünstelte Hofkunst; der Weise auf dem Lande lebt besser als Stadtbewohner. Der eigentliche Grund für diese Wertschätzung, so Schiller nun, ist dementsprechend auch nicht eigentlich ein ästhetischer, sondern ein moralischer. Wir lieben die naive Natur nämlich gar nicht wegen ihrer besonderen Schönheit, sondern, vermittelt einer symbolischen Interpretation wie oben beschrieben, weil sie für eine Idee steht:

Es sind nicht diese Gegenstände, es ist eine durch sie dargestellte Idee, was wir in ihnen lieben. Wir lieben in ihnen das stille schaffende Leben, das ruhige Wirken aus sich selbst, das Dasein nach eignen Gesetzen, die innere Notwendigkeit, die ewige Einheit mit sich selbst.

Diese moralisch verstandene Natur wird nun dargestellt als Vorbild der menschlichen Natur, ganz analog zum Arkadien-Topos: Sie bietet das Urbild einer Eintracht von Mensch und Natur, die "verlorene Kindheit" der Menschheit.

An dieser Stelle sieht man, wie das starre topologische Modell (hier verlorenes Arkadien, dort die moderne Realität mit ih-

ren Zwängen) sich in eine geschichtsphilosophische Dynamik aufzulösen beginnt. Der Naturzustand, für den Arkadien steht, wird nun in eine Entwicklungsgeschichte der Menschheit als Gattung eingepasst und eben der Kindheit zugeordnet: "Unsere Kindheit ist die einzige unverstümmelte Natur, die wir in der kultivierten Menschheit noch antreffen" heißt es an anderer Stelle. Denn durch die kulturelle Entwicklung, den Fortschritt, hat sich die Menschheit immer mehr von der Natur entfernt. Das gilt zunächst für die unmittelbare Naturerfahrung, die im modernen Leben weitgehend zurückgedrängt ist. Es gilt aber auch für die eigene Menschennatur; die Entfremdung von der Natur hat sozusagen anthropologische Konsequenzen:

Solange der Mensch noch reine Natur ist, wirkt er als ungeteilte sinnliche Einheit und als ein harmonisierendes Ganze. Sinne und Vernunft, empfangendes und selbsttätiges Vermögen, haben sich in ihrem Geschäfte noch nicht getrennt, viel weniger stehen sie im Widerspruch miteinander. ... Ist der Mensch in den Stand der Kultur getreten, und hat die Kunst ihre Hand an ihn gelegt, so ist jene sinnliche Harmonie in ihm aufgehoben, und er kann nur noch als moralische Einheit, d.h. als nach Einheit strebend sich äußern.

Schiller stellt hier also zwei verschiedene – natürlich idealisierte - Menschenbilder einander gegenüber. Der Naturmensch, der naive Mensch, ist nicht nur mit der Natur, sondern auch mit sich selbst im Einklang; seine Sinnlichkeit streitet nicht mit seiner Vernunft, er ist dadurch auch vollendet moralisch. Um zu ermessen, was dieses ganzheitlich-harmonistische Menschenbild für die Zeit bedeutet, muß man sich klarmachen, dass das dominante Menschenbild des 18. Jahrhunderts und vor allem bei Kant ein extrem dualistisches ist: Das ganze Geschäft der Moralität besteht sozusagen darin, ihre sinnlichen Strebungen, Gelüste, Leidenschaften, Begierden mit der Vernunft und ihren Ansprüchen und Pflichten in Einklang zu bringen. Dieses Problem, so Schiller, hatte der

naive Naturmensch einfach nicht, sondern es ergab sich erst mit der Entwicklung der Kultur (warum das so ist, werden wir an unserem Gedicht noch sehen). Im Stand der Kultur jedoch herrscht allenthalben Zwietracht: Der Mensch streitet mit der Natur, mit seinesgleichen und mit sich selbst; gleichwohl hat er jedoch noch eine Ahnung von der ursprünglichen Einheit und strebt natürlicherweise dorthin zurück. Der Weg zurück (sozusagen á la Rousseau) ist ihm jedoch versperrt, Geschichte kann man nicht rückgängig machen; die einzige Möglichkeit ist, einen neuen, dritten Zustand anzustreben, in dem dann die Vorzüge von Natur und Kultur zu vereinen wären. Dieser Zustand wird nun mit dem Namen 'Ideal' versehen – was sowohl ausdrückt, dass es ein sozusagen objektiver Grenzwert ist wie auch, dass er letztlich nicht zu erreichen ist, sondern eben nur ein Grenzwert.

Eine wichtige Rolle sowohl bei der Definition dieses Ziel wie auch seiner tatsächlichen Erreichung spielen nun die Dichter – die naiven (außer Goethe beispielsweise Homer und Shakespeare, also die großen Genies der Weltliteratur), indem sie das verlorene Ideal in seiner Einheit darstellen; die sentimentalischen, indem sie das zu erstrebende, neue Ideal der Versöhnung von Natur und Kultur als Zielvorstellung darstellen. Die Dichter vollziehen also exemplarisch und besonders deutlich das vor, was die gesamte Menschheit in ihrer Gattungsentwicklung auch durchläuft – das hatte ich oben ja schon als grundlegende Denkfigur der klassischen Ästhetik dargestellt:

Dieser Weg, den die neueren Dichter gehen, ist übrigens derselbe, den der Mensch überhaupt sowohl im Einzelnen als im ganzen einschlagen muß. Die Natur macht ihn mit sich eins, die Kunst trennt und entzweiet ihn, durch das Ideal kehrt er zur Einheit zurück.

Wie nun operieren der naive und der sentimentalische Dichter in ihren Werken? Der naive Dichter, so Schiller, ahmt die Natur unmittelbar und intuitiv in ihrer Einheit und Harmonie nach; deshalb ist auch die dabei entstehende ästhetische Wirkung einfach und immer gleich und ein Ideal nicht nötig; Natur und Kunst sind ebenso ungetrennt wie Idealität und Wirklichkeit. Der sentimentalische Dichter hingegen reflektiert über den Eindruck, den die Wirklichkeit auf ihn macht: "Der Gegenstand wird hier auf eine Idee bezogen, und nur auf dieser Beziehung beruht seine dichterische Kraft". In einer sentimentalischen Dichtung findet also eine Art dualistischer Spaltung statt: Dargestellt wird, natürlich, die Wirklichkeit; aber sie wird dabei gleichzeitig an ihrem Ideal gemessen. Daraus ergeben sich verschiedene Varianten des Verhältnisses von Wirklichkeit und Ideal, aus denen Schiller verschiedene Arten und Gattungen der Dichtung herleitet. Uns soll hier nur eine davon interessieren, nämlich die elegische Dichtung. Elegisch wird die sentimentalische Dichtung dann, wenn stärker die Darstellung des Ideals als die Darstellung der Wirklichkeit angestrebt wird. Daraus ergeben sich wiederum zu Untergattungen: Eine Elegie im engeren Sinne entsteht dann, wenn die fehlende Idealität der Wirklichkeit ein Grund zur Trauer ist; eine Idylle entsteht dann, wenn das Ideal als möglich dargestellt wird (also beispielsweise in einer arkadischen Schäferwelt oder in der Landlebendichtung).

In der Elegie dominiert dementsprechend auch eine bestimmte Art der Naturdarstellung:

Der elegische Dichter sucht die Natur, aber in ihrer Schönheit, nicht bloß in ihrer Annehmlichkeit, in ihrer Übereinstimmung mit Ideen, nicht bloß in ihrer Nachgiebigkeit gegen das Bedürfnis. Die Trauer über verlorne Freuden, über das aus der Welt verschwundene goldene Alter, über das entflohene Glück der Jugend, der Liebe usw. kann nur alsdann der Stoff zu einer elegischen

Dichtung werden, wenn jene Zustände sinnlichen Friedens zugleich als Gegenstände moralischer Harmonie sich vorstellen lassen.

Die Idee der Natur muß also in der elegischen Dichtung mit einem moralischen Äquivalent verbunden werden; nur so erhält sie "poetische Würde". Das ist letztlich die grundlegende symbolische Operation, die Schiller ja auch in *Über Matthissons Gedichte* gefordert hatte. Diese Operation birgt aber gewisse Gefahren, die Schiller im Anschluss aufzählt und an uns schon bekannten Beispielen – nämlich vor allem Haller, Kleist und Klopstock – aufzählt: Zwar sei deren Dichtung durchaus und von Grund auf sentimentalisch – indem sie nicht durch die mimetische Darstellung sinnlicher Wahrheit und unmittelbarer Natur, sondern durch die Darstellung von Ideen und die Vorführung von Naturbegeisterung wirkten. Aber sie tun das sozusagen zu gründlich, da sie die Reflexion vor der sinnlichen Anschauung zu stark privilegierten und letztlich nicht ganzheitliche ästhetische Erfahrung, sondern Didaktik zum Ziele hätten. "Dasjenige didaktische Gedicht, worin der Gedanke selbst poetisch wäre und es auch bliebe", sei jedoch noch zu erwarten.

Zusammenfassung

Ich fasse noch einmal kurz die wesentlichen Argumente der hier behandelten Texte zusammen, da es sich hier um nicht ganz einfache Konzepte handelt:

In der Rezension *Über Matthissons Gedichte* erläutert Schiller zunächst, inwiefern Natur oder noch spezieller Landschaft überhaupt zum Gegenstand der Kunst (im Sinne seiner gemeinsam mit Goethe entwickelten klassischen Kunsttheorie) werden kann. Gemäß eben dieser klassischen Kunsttheorie hat Kunst nämlich nicht die Aufgabe, die Wirklichkeit einfach so wiederzugeben, wie sie ist, sondern sie soll gleichzeitig das Gesetzliche und Regelmäßige in dieser Wirklichkeit zum Ausdruck bringen. Klassische Kunst ist deshalb, in ihrem Wesen,

zutiefst symbolisch: Alles Äußere steht für etwas Inneres; aber diese symbolische Zuordnung ist nicht willkürlich (wie im Barock beispielsweise, wo Sie Bedeutungen nachschlagen können, weil sie eben allegorisch und damit übersetzbar sind), sondern wurzeln in dem naturgegebenen Zusammenhang von Innen und Außen selbst. Das lässt sich nur unter massiver Vereinfachung in Beispiele zwingen, aber ich versuche es trotzdem: Der Frühling wäre also nicht wie im Barock ein ziemlich festgelegter Topos mit bestimmten Elementen und Personifikationen (wie dem Westwind, bestimmten Arten von Blumen, bestimmten Arten von Vögeln usw.), sondern etwas, was der Mensch unmittelbar erlebt, und zwar in relativ gesetzmäßiger Art und Weise: Im symbolischen Erleben des Frühlings machen Sie eine umfassende Erfahrung von Jugend und Belebung, die zwar bei jedem Einzelnen im Detail unterschiedlich aussehen mag, insgesamt jedoch relativ allgemeinmenschlich ist: Sie werden den Frühling eben nicht mit Tod oder mit Reife in Verbindung bringen – nicht nur, weil offensichtlich zu diesem Zeitpunkt in der Natur relativ wenig stirbt oder reift, sondern weil Sie als Mensch in ihrem eigenen biologischen Heranwachsen korrespondierende Erfahrungen machen und weil Sie als Mensch und damit als Geisteswesen sowieso bestimmten formalen Gesetzmäßigkeiten alles Geistigen schlechthin unterliegen (das glaubt zumindestens Schiller im Anschluss an Kant und an die idealistische Philosophie).

Natur als Landschaft jedoch, um nun zu Schiller und seiner Rezension zurückzukommen, hat per se keine bestimmte gesetzliche Form, sondern ist irgendwie willkürlich: dort ein Blümchen, hier ein Bäumchen, und keiner weiß warum. Zwar unterliegen die einzelnen Naturelemente den Naturgesetzen; aber die sind nicht anschaulich erfahrbar und damit kein Gegenstand für die Kunst. Trotzdem jedoch, so Schiller nun als

Lösung, kann die Natur auch als Landschaft einer sogenannten "symbolischen Operation" unterworfen werden: Indem man sie nämlich entweder zum Sprachrohr für menschliche Empfindungen (und deren formale Gesetzmäßigkeiten) oder zum Ausdrucksmittel von Ideen (und deren Idealität) macht. Ersteres werden wir mehr oder weniger in Reinform demnächst bei Goethe sehen, aber auch die Anakreontik und die Empfindsamkeit gingen ja schon in diese Richtung, wie wir gesehen haben; Letzteres, die Natur als Sprachrohr für Ideen, ist Schillers ureigenes Metier.

Dabei steht die Natur für Schiller vor allem für eine bestimmte Idee; und diese exponiert er in dem zweiten Text, den ich Ihnen vorgestellt hatte, nämlich *Über naive und sentimentalische Dichtung*. Dort unterscheidet er zwei Arten der Naturwahrnehmung bzw. parallel dazu der Natur-Dichtung. Das erste ist das naive Naturverhältnis, wie es sich exemplarisch im naiven Dichter ausdrückt (für den als Beispiele die großen Genies der Weltliteratur, nämlich Homer, Shakespeare und Schillers Freund Goethe) stehen. Der naive Mensch schätzt die Natur als Natur, und nicht als Gegenstand der Kunst. Die Natur steht dabei für eine Reihe moralischer Werte ein, wie Ruhe und Seelenfrieden, innere Einheit mit sich selbst, innere Notwendigkeit und Eigengesetzlichkeit der Naturerscheinungen (die Kontraste können Sie sich gleich dazu deklinieren, dann haben Sie das sentimentalische Modell schon vorab: Der sentimentalische Mensch lebt in Kampf und Streit mit der Natur und Seinesgleichen; er ist in sich selbst zerrissen; und er hat äußere Zwänge und Regeln zu beachten; kurz, er lebt im Stand der Kultur, und nicht mehr der Natur. Jetzt können Sie ja überlegen, ob Sie selbst eher zum sentimentalischen oder naiven tendieren. Nach Schiller müssten Sie jedoch eigentlich sentimentalisch sein, weil beide Verhaltensweisen zur Natur verschiedene Stufen

in einem Geschichtsmodell sind: Naiv war Arkadien, das goldene Zeitalter, die Kindheit der Menschheit, wie es immer wieder heißt; sentimentalisch sind alle folgenden Zeitalter bis auf das heutige; und nur in der Ferne schimmert die Verheißung eines neuen goldenen Zeitalters, das die Vorzüge seiner beiden Vorgänger vereinigt und deren Nachteile zurücklässt.

Bezogen auf die Dichter heißt das nunmehr: Der naive Dichter schafft dadurch, dass er sowieso im intuitiven Einklang mit der Natur lebt, auch naturgemäße Werke ohne Kenntnis äußerer Regeln und allein und unbewusst aus sich heraus; seine Werke haben die gleiche ursprüngliche Einheit und Eigengesetzlichkeit wie Naturwerke auch. Der sentimentalische Dichter hingegen sehnt sich zwar nach der Einheit, kann aber aufgrund seiner kulturell bedingten inneren Zerrissenheit keine von Natur aus harmonischen Werke mehr hervorbringen. Seine Dichtung zeigt deshalb gezwungenermaßen den Zwiespalt zwischen (Verlorenem) Ideal und real existierender Wirklichkeit.

Elegie

Diejenige Gattung, die vor allem diese Zerrissenheit beklagt, ist nach Schiller die Elegie – eine Gattung mit antiker Tradition, die definiert ist durch ein strenges Formideal (sie besteht aus der Aneinanderreihung von Distichen, die wiederum aus je einem Hexameter und einem Pentameter zusammengesetzt sind) sowie eine nicht so festgelegte inhaltliche Vorgabe: Elegien sind meist entweder Klage- oder Liebeslieder. Schiller nun schreibt 1795 sowohl seine Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* wie auch ein Gedicht mit dem programmatischen Titel *Elegie*, es lässt sich also unschwer vermuten, dass es sich bei dem lyrischen Text im weitesten Sinne um Anschauungsmaterial zur Abhandlung handelt. Das Gedicht selbst ist berühmter geworden unter dem Titel, den ihm

Schiller 1799 nach einer Überarbeitung gegeben hat: Es handelt sich um den *Spaziergang*, den ich Ihnen im Folgenden kurz vorstellen will.

Schiller hat von dem Gedicht selbst in einem Brief gesagt: "noch in keinem [meiner Gedichte] ist der Gedanke selbst so poetisch gewesen und geblieben, in keinem hat das Gemüth so sehr als eine Kraft gewirkt" (also eine beinahe wörtlich identische Formulierung wie oben zitiert, nämlich daß der Gedanke selbst poetisch ist und wirkt). Inwiefern das Gedicht Schillers eigener oben dargestellter Elegientheorie entspricht, werde ich später behandeln; ich will zunächst ein paar Worte zur Elegie als Gedichtform und ihrer Geschichte sagen. In der Antike wird die Elegie nicht zur Lyrik gezählt, sondern ist eine eigene Gattung zwischen Lyrik und Epik. Die Beziehung zur Lyrik wird zunächst über den Begriff hergestellt: der Terminus kommt vermutlich von dem griech. Wort für Rohr/Flöte, und Flöten; Flötenmusik begleitete auch den Vortrag von Elegien, die also singbar waren. Mit der Epik verbindet sie jedoch die metrische Grundform, nämlich die Aneinanderreihung von Distichen. Ein Distichon besteht aus einer Zeile Hexameter + eine Zeile Pentameter. Die Elegie ist demnach auch, logischerweise, unger reimt.

Auf das inhaltliche Kriterium, was wir spontan mit der Elegie verbinden (falls wir das überhaupt noch tun), ist die Klage; in ihren griechischen Anfängen wie auch in ihren römischen Ausprägungen war die Elegie jedoch sowohl Klages- wie Liebeslied. In Varianten ist sie sowohl im Mittelalter wie auch im Barock nachweisbar (dort beispielsweise, wegen Opitz Alternierungsgebot, mit Alexandrinern statt der antiken Versmaße); besonderen Aufschwung nimmt sie jedoch bereits in der Empfindsamkeit (beispielsweise bei Klopstock), bevor sie mit den Elegien Schillers, Goethes (die *Römischen Elegien*, die die antike Tradition der Liebesthematik aufnehmen) und Hölderlins einen Gipfelpunkt der Formgeschichte erreichen.

Die Elegie ist demnach eine sehr stark formal bestimmte Gedichtform. Sie enthält zwei Versarten von recht unterschiedlicher Form: Während der Hexameter (als der epische Vers schlechthin) variabel ist und verschiedene Zäsuren zulässt, ist der Pentameter recht starr und stark gekennzeichnet durch die Mittelzäsur mit ihrem Hebungsprall. Häufig wird diese Struktur so genutzt, dass im ersten Vers eine Frage gestellt wird, die im zweiten beantwortet ist (was auf die Frage-Antwort-Struktur von Totenklagen in alten Kulturen zurückgehen könnte oder den Wechsel von Vorsänger und Chor). Sie bietet jedoch noch eine Vielzahl weiterer Gliederungsmöglichkeiten durch die Einsatzmöglichkeiten von Enjambements oder dem Verhältnis von Einzeldistichen zum Gesamtverlauf.

Der Spaziergang

Dies alles nutzt auch Schiller im *Spaziergang* weidlich aus. Das Gedicht besteht aus exakt 200 Zeilen, also 100 Distichen. Zunächst eine kleine quantitative Annäherung (ein Verfahren, das sich durchaus empfiehlt bei längeren Texten): Ein Viertel der Distichen ist durch Enjambement verbunden überspielt also die Zeilengrenze; ein Fünftel der Hexameter ist ohne Zäsur, bei zwei Dritteln bildet der Pentameter eine Satzeinheit ohne logischen Einschnitt. Insgesamt dominiert also ein fließender Eindruck, der noch dadurch verstärkt werden, dass die Hexameter meist daktylisch sind, also mit Doppelsenkungen arbeiten.

Der *Spaziergang* (ich werde das Gedicht fortan mit seinem älteren, etablierten Titel und auch in der überarbeiteten Form zitieren) besteht aus drei inhaltlich deutlich zu unterscheidenden Teilen - was vor dem Hintergrund des erläuterten triadischen Geschichtsmodells in den gleichzeitig entstehenden theoretischen Schriften eine Trivialität ist: einem ersten Teil von 58 Versen, in dem das lyrische Ich einen Spaziergang

durch eine konkrete Flusslandschaft macht, die mit einem Aufstieg auf einen Felsen endet; einem zweiten Teil von 114 Versen, in den das Ich von diesem Aussichtspunkt aus in einer Art Vision die kulturelle Entwicklung des Menschengeschlechts vom goldenen Zeitalter hin zum jetzigen aufgeklärten imaginiert; und einem Schlussteil von 28 Zeilen, in dem das lyrische Ich wieder in seine konkrete Situation zurückkehrt und sich auf die Natur besinnt. Der faktische Spaziergang des lyrischen Ich in einer konkreten Naturszenerie verläuft also sozusagen rahmend zum ideellen Spaziergang durch die Menschheitsgeschichte.

Ich interpretiere und kommentiere, wie gewohnt, nun am Text entlang. Er beginnt:

*Sei mir begrüßt, mein Berg mit dem rötlich strahlenden Gipfel!
Sei mir, Sonne, begrüßt, die ihn so lieblich bescheint!
Dich auch grüß ich, belebte Flur, euch, säuselnde Linden,
Und den fröhlichen Chor, der auf den Ästen sich wiegt,
Rubige Bläue, dich auch, die unermesslich sich ausgießt
Um das braune Gebirg, über den grünenden Wald,
Auch um mich, der endlich entflohn des Zimmers Gefängnis
Und dem engen Gespräch freudig sich rettet zu dir.
Deiner Lüfte balsamischer Strom durchbrinnt mich erquickend,
Und den durstigen Blick labt das energische Licht.
Kräftig auf blühender Au erglänzen die wechselnden Farben,
Aber der reizende Streit löset in Anmut sich auf.
Frei empfängt mich die Wiese mit weithin verbreitetem Teppich,
Durch ihr freundliches Grün schlingt sich der ländliche Pfad,
Um mich summt die geschäftige Bien, mit zweifelndem Flügel
Wiegt der Schmetterling sich über dem rötlichen Klee.
Glühend trifft mich der Sonne Pfeil, still liegen die Weste,
Nur der Lerche Gesang wirbelt in heiterer Luft.*

Wie gewohnt, beginnt das Gedicht mit einer Apostrophe, hier nun bezeichnender Weise an die Natur und ihre Elemente selbst: Götter und Musen sind offensichtlich nicht mehr nötig, das lyrische Ich kommuniziert direkt mit der Natur. Gleichzeitig wird ein erster Kontrast aufgebaut zwischen der Enge, Eintönigkeit und Beschränkung von Zimmer und Gespräch und der Weite, Vielfalt und Freiheit der Natur. Zudem ist die Natur bereits hier mit Bezugsverhältnissen verbunden: Die Sonne bestrahlt den Berg; die Luft gießt sich aus; die Vögel wiegen sich auf den Ästen. Dabei bedient sich Schiller der uns schon bekannten Mittel der Anthropomorphisierung und der farbigen Malerei, vor allem mittels Adjektiven (lieblich, ruhig, fröhlich, balsamischer, blühend, frei, freundlich etc.). Ebenso geht es von der Fernperspektive und den Elementen hinab zur Nahperspektive und den Einzelheiten der Landschaft – auch das sind uns bereits bekannte Strukturen. Schließlich wird die Landschaft, ähnlich wie bei Klopstock, in starker Bewegung geschildert: Überall ist Bewegung, Vielfalt, Veränderung; zwar gibt es auch "reizenden Streit", aber der löst sich sogleich in "Anmut" auf (ein ästhetischer Schlüsselbegriff, der zum Kontext des Naiven gehört).

Ich übergehe einige Zeilen und wir springen zu dem Punkt vor, an dem das lyrische Ich von einem erhöhten Standpunkt aus in die Ferne schaut:

*Aber plötzlich zerreißt der Flor. Der geöffnete Wald gibt
Überraschend des Tags blendendem Glanz mich zurück.
Unabsehbar ergießt sich vor meinen Blicken die Ferne,
Und ein blaues Gebirg endigt im Dufte die Welt.
Tief an des Berges Fuß, der gählings unter mir abstürzt,
Waltet des grünlichten Stroms fließender Spiegel vorbei.
Endlos unter mir seh ich den Äther, über mir endlos,
Blicke mit Schwindeln hinauf, blicke mit Schaudern hinab.
Aber zwischen der ewigen Höh und der ewigen Tiefe
Trägt ein geländerter Steig sicher den Wandrer dahin.*

Das Enjambement (der geöffnete Wald gibt / überraschend) markiert die Überraschung durch den plötzlichen Ausblick. Das lyrische Ich schaut hinab auf eine Art Weltlandschaft, die als endlos markiert wird (in einer sehr schönen rhetorischen Figur in Zeile 33, indem das "endlos" sowohl den Anfang wie auch den Schluss des Verses bildet); es selbst befindet sich jedoch, mit dem "geländerten Steg" in der sicheren Mitte zwischen Höhe und Tiefe – was wohl als die Position gedeutet werden kann, die dem Menschen als metaphysischem Mittelweisen zwischen Tier und Engel zukommt. Von dieser mittleren Position nun aus wirft das lyrische Ich den Blick auf eine Landschaft, die erste Spuren der Kultivierung aufweist, wie Straßen und Wege. Sogar ein Eigentumsbegriff ist bereits entstanden, der zunächst noch als von den Göttern selbst hervorgebracht und als Äquivalent zu einem Naturgesetz dargestellt wird:

*Lachend fliehen an mir die reichen Ufer vorüber,
Und den fröhlichen Fleiß rühmet das prangende Tal.
Jene Linien, sieh! die des Landmanns Eigentum scheiden,
In den Teppich der Flur hat sie Demeter gewirkt.
Freundliche Schrift des Gesetzes, des menschenhaltenden Gottes,
Seit aus der ebernen Welt fliehend die Liebe verschwand,*

Neben das Trennende dieser Grenzen treten gleichzeitig erste Verbindungen zwischen den Menschen, die das in sich geschlossene Bild des mit seinem Acker und seiner Hütte verwachsenen Landmannes aufzulösen beginnen: Flöße gleiten über den Strom, in "freieren Schlangen" zieht sich die "Länder verknüpfende Straße" (V. 42ff.) dahin.

Trotz dieser Spuren erster agrarischer Kultivierung und erster Gesetze ist die Landschaft jedoch offensichtlich idyllisch im Sinne von Schillers in 'Über naive und sentimentalische Dichtung' entworfenen Konzept: Mensch und Natur leben in Einklang,

ja geradezu in einer Art Liebesverhältnis miteinander, wir erinnern uns Arkadien und das goldene Zeitalter -

*Nachbarlich wohnet der Mensch noch mit dem Acker zusammen,
Seine Felder umrühn friedlich sein ländliches Dach, Traulich
rankt sich die Reb' empor an dem niedrigen Fenster,
Einen umarmenden Zweig schlingt um die Hütte der Baum.*

Die Gesetze der Natur gelten auch für den Menschen, die Zeit vollzieht sich im Gleichmaß und in regelmäßigen Zyklen:

*Glückliches Volk der Gefilde! noch nicht zur Freiheit erwacht,
Teilst du mit deiner Flur fröhlich das enge Gesetz;
Deine Wünsche beschränkt der Ernten ruhiger Kreislauf,
Wie dein Tagewerk, gleich, windet dein Leben sich ab!*

Insgesamt ist die Schilderung des Naturzustandes im ersten Teil des Gedichts damit gekennzeichnet durch einen allmählichen Übergang von freier Natur in von Menschen bewohnten Gebiete. Die Natur erscheint nicht bedrohlich, sondern freundlich belebt; auch die Kultivierung steht noch in völligem Einklang mit der Natur bzw. wird durch freundliche Gottheiten vermittelt. Die Szenen werden in gewohnter Weise gemalt und beschrieben (vor allem mit Hilfe von Adjektiven), die Naturelemente häufig anthropomorphisiert. Die Dynamik wird vor allem mit Hilfe von Enjambements und zeitlichen Adverbien vermittelt. Die Bildlichkeit ist weitgehend metaphorisch und recht einfach gehalten (des Zimmers Gefängnis; das prächtige Dach der Buchen; der durstige Blick; der Teppich der Flur). Auffällig und neu sind jedoch einige symbolische Operationen: so die vielfachen Darstellungen von Spiegel, Antwort- oder Umarmungsverhältnissen (die Spiegel der Flüsse; die umarmenden Zweige um die Hütte; das Echo des Hirtenliedes usw.). Mensch und Natur, so wird hier suggeriert, leben nicht nur in Eintracht, sondern

geradezu in inniger Verschlingung und einer Art Liebesverhältnis. Dem entspricht auch das zyklische Zeitempfinden. Schließlich formulieren die zuletzt zitierten Verse noch einmal die begriffliche Grundlage dieses Naturzustandes: Hier gilt die Notwendigkeit, das "enge Gesetz", und noch nicht die "Freiheit", die erst dem Kulturzustand zukommen wird.

Mit einem unübersehbaren Einschnitt, gekennzeichnet durch ein geradezu atemberaubendes Enjambement und einen für diesen Textteil typischen Komparativ, beginnt der zweite, umfangreichste Abschnitt des Gedichts, seine Kulturgeschichte im engeren Sinne (den ich im Folgenden schneller durchgehen werde):

Vor dem Leser vollzieht sich im Folgenden im Zeitraffer die kulturelle Entwicklung der Menschheit, geschildert in positiven wie negativen Aspekten. Erste Städte entstehen aus der Ansammlung von Menschen; sie werden durch gemeinsame Gefühle (Patriotismus, Ahnenverehrung, Enthusiasmus) zusammengehalten und nach außen durch Feindschaften abgetrennt; es entsteht, nun historisch konkret, die antike polis mit ihrem mythologischen Götterhimmel. Die Götter sind weiterhin Statthalter der Natur, werden aber auch als Ehrenbürger der polis eingemeindet und verhindern dadurch zunächst die Entfremdung des Menschen von seinen eigenen Ursprüngen. Symbolisiert wird die innere Geschlossenheit der polis darüber hinaus durch die sie umgebenden Stadtmauern: Sie umfassen die Gemeinschaft wie im ersten Teil der Baum die Hütte des Landmannes. An diese Konzentrationsphase schließt sich jedoch wiederum eine Phase der Expansion an, die Stadtmauer öffnet sich und wird zum Ausgangspunkt weiterer Kultivierungsbemühungen. Immer schneller vollziehen sich von nun an technische und wirtschaftliche Veränderungen: Die Natur wird industriell ausgebeutet, die Götter dadurch vertrieben - "Zischend fliegt in den Baum die

Axt, es erseufzt die Dryade". Handel und Gewerbe als materielle Basis kultureller Kontakte wachsen und blühen und lassen die Welt zusammenrücken. Gesichert durch diesen Fortschritt bei der primären Bedürfnisbefriedigung entwickeln sich auch Künste und Wissenschaften freier; die Überlieferung durch Schrift gewährleistet kulturelle Kontinuität nun auch über größere Zeiträume und Entfernungen hinweg.

Mit einem großzügigen Schritt übergeht die Vision an dieser Stelle das Mittelalter, um unmittelbar in der eigenen Zeit, der der Aufklärung, anzukommen:

*Da zerrinnt vor dem wundernden Blick der Nebel des Wahnes,
Und die Gebilde der Nacht weichen dem tagenden Licht.*

Gleichzeitig schlägt jedoch der von der Darstellung der Antike getragene Kulturoptimismus in eine rousseauistisch geprägte Kulturkritik um:

*Seine Fesseln zerbricht der Mensch. Der Beglückete! Zerriß er
Mit den Fesseln der Furcht nur nicht den Zügel der Schaam!*

Die nun hervortretenden Gefahren der kulturellen Entwicklung sind vor allem in einer Selbstüberschätzung des forschenden Geistes begründet, und zwar auf Kosten des natürlichen Gefühls, der Stimme des Enthusiasmus im Menschen: "es irrt selbst in dem Busen der Gott" ist die topologische Formel dafür. Die sich steigernde Krisis gipfelt im Bild der Revolution, die sich als mächtiger Drang zurück zur Natur äußert und in den kraftvollsten Bildern des Textes geschildert wird:

*Einer Tigerinn gleich, die das eiserne Gitter durchbrochen
Und des numidischen Wald's plötzlich und schrecklich gedenket,
Aufsteht mit des Verbrechens Wuth und des Elends die Mensch-
heit.*

Die Mauern der Stadt, das textinterne Symbol des zweiten Teils für den menschengeschaffenen kulturellen Zusammenhalt, werden geschleift, und der befreite Mensch kehrt zurück auf die "verlassene Flur" - das im ersten Teil etablierte Symbol der ursprünglichen Einheit von Mensch und Natur.

Die im Mittelteil geschilderte kulturelle Entwicklung lässt sich damit am besten am Leitfaden des Verhältnisses des Menschen zur Natur darstellen. Bildete die Natur anfangs noch die Grundlage sowohl des physischen wie des geistigen Lebens, wird sie im Laufe der kulturellen Entwicklung zunehmend instrumentalisierend in Gebrauch genommen und dadurch auf ihre materiellen Aspekte reduziert: rücksichtslos ausgebeutet durch Handel und Industrie, bis in die letzten Geheimnisse erforscht durch die Wissenschaft, schließlich völlig entseelt durch Verstellung und Berechnung in den menschlichen Beziehungen. Damit einher geht die Verdrängung der Götter, der ursprünglichen Repräsentanten des Zusammenhangs von Mensch und Natur, und zwar sowohl in der äußeren Religionsform wie auch bis ins Innere der Menschen hinein. Damit einher geht des Weiteren ein Verlust des ursprünglichen emotionalen Zusammenhalts unter den Menschen, der von den gesellschaftlichen Organisationsformen bis in die intimsten Verhältnisse hineinreicht:

*Aus dem Gespräche schwindet die Wahrheit, Glauben und Treue
Aus dem Leben, es liegt selbst auf der Lippe der Schwur.*

Dies alles kann und soll im Kontext des Gedichts vor allem als Abweichung von der Natur verstanden werden: Der Mensch wird nicht nur der natürlichen Umwelt, sondern auch seiner eigenen Natur untreu, indem er den Verstand zum einzigen Gott und Richter erhebt und seine Gefühle, die Stimme der Natur in ihm selbst, verdrängt. Am Schluss ist alles, was einmal die Verbindung zwischen den Menschen herstellte,

zerstört: die Götter, das Vertrauen, die Gesetze - "bleibend ist nichts mehr".

Dieser sentimentalische Mittelteil ist auch poetisch deutlich anders gestaltet als die anfänglichen Naturszenen. Schiller verwendet eine Vielzahl rhetorischer Figuren wie Parallelsimen, Chiasmen, die figura etymologica usf., die auch sprachlich eine logische Gedankenführung als kulturelle Errungenschaft umsetzen. Verbreitet ist der Komparativ als sprachliches Abbild einer kulturellen Steigerung (vgl. z.B. Verse 71f: "Näher gerückt ist der Mensch an den Menschen. Enger wird um ihn, / Reger erwacht, es umwälzt rascher sich in ihm die Welt"). Die malenden Adjektive sind zugunsten einer Vielzahl abstrakter Nomina und Begriffe verschwunden (Vernunft, Freiheit, Wahrheit, Gesetz, etc.). Ebenso finden sich kaum noch Metaphern, sondern vor allem allegorische Bildlichkeit (beispielsweise die Götter der Mythologie). Der Anschaulichkeit des Naturzustandes wird hier auch sprachlich-poetisch die Abstraktheit, aber auch die kulturelle Elaboriertheit des Kulturzustandes entgegengesetzt – und damit auch über verschiedene Wirkungen erfahrbar gemacht.

"Aber wo bin ich?" fragt sich das lyrische Ich entsetzt am apokalyptischen Schlusspunkt seiner Vision - ein Ausruf, der sich offenbar sowohl auf die Konsequenzen seiner Gedanken wie auch auf seine konkrete räumliche Situation bezieht. Mit ihm kehren wir von der Vogelperspektive der Kulturgeschichte wieder zur Nahperspektive des Spaziergangs zurück; an die Stelle der Bewegung durch die Zeit tritt im dritten Teil des Textes wieder der konkrete Raum, die Umwelt. Doch auch diese ist nun durch Trostlosigkeit und Hoffnungslosigkeit gekennzeichnet: kein geländerter Steg, keine freundlichen Fernblicke mehr - der Weg führt nicht weiter, Abgründe öffnen sich nach allen Seiten, ein Wasserfall stürzt ins Tal hinunter, ein einsamer Adler kreist über der Szenerie. Wir befin-

den uns, sozusagen, wieder am Gotthard, und damit im Bereich des Natur-Erhabenen, nicht des Natur-Schönen: Die Natur macht dem Menschen ihre Gewalt deutlich; aber sie erweckt damit nicht nur Schrecken, sondern auch Bewunderung. Nach einer kurzen Besinnung wird das lyrische Ich allerdings gewahr, dass sich seine vermeintliche Ausweglosigkeit nur auf die Abwesenheit menschlich-kultureller Zeichen erstreckt. Zwar findet es keine Zeichen menschlicher Kultur mehr. Doch die Natur als Prinzip, als verlorenes Ideal, als zu erstrebendes Urbild, eben als Symbol, ist weiterhin da und muß nur von ihm als solches erkannt werden:

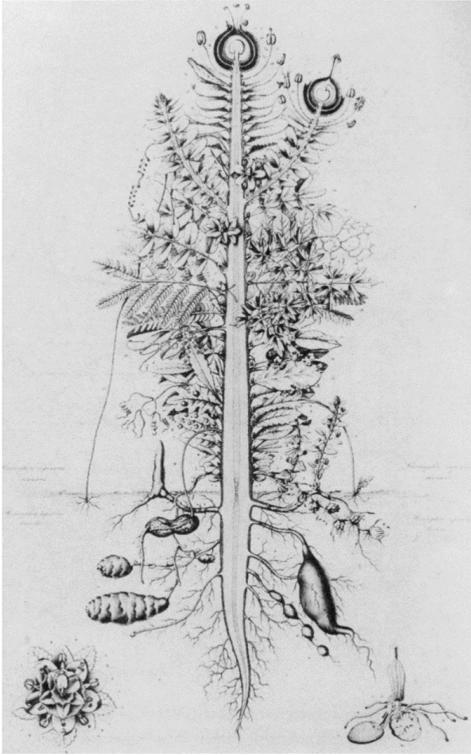
*Bin ich wirklich allein? In deinen Armen, an deinem
Herzen wieder, Natur, ach! und es war nur ein Traum,
Der mich schauernd ergriff mit des Lebens furchtbarem Bilde,
Mit dem stürzenden Tal stürzte der finstre hinab.
Reiner nehm ich mein Leben von deinem reinen Altare,
Nehme den fröhlichen Mut hoffender Jugend zurück!
Ewig wechselt der Wille den Zweck und die Regel, in ewig
Wiederholter Gestalt wälzen die Taten sich um.
Aber jugendlich immer, in immer veränderter Schöne
Ehrst du, fromme Natur, züchtig das alte Gesetz,
Immer dieselbe, bewahrst du in treuen Händen dem Manne,
Was dir das gankelnde Kind, was dir der Jüngling vertraut,
Nährest an gleicher Brust die vielfach wechselnden Alter;
Unter demselben Blau, über dem nämlichen Grün
Wandeln die naben und wandeln vereint die fernen Geschlechter,
Und die Sonne Homers, siehe! sie lächelt auch uns.*

Dem mechanischen Wechsel unterworfen, so erkennt das lyrische Ich nun, sind nur die menschlichen Dinge; diese Einsicht formuliert es in geradezu mechanisch hämmernden, gleichmäßig alternierenden Versen: "Ewig wechselt der Wille den Zweck und die Regel, in ewig / Wiederholter Gestalt wälzen die Thaten sich um". Beständig hingegen bleibt die Natur, die "jugendlich immer, in immer veränderter Schöne"

dem Menschen gegenübertritt – ein Abbild auch der Kindheit der Menschheit, die Schiller in *Über naive und sentimentalische Dichtung* beschworen hatte. Zwar vergehen die menschlichen Geschlechter in der Folge der Zeiten; aber immer wiederholt sich der natürliche Kreislauf von Jugend und Alter, Geburt und Tod. Das symbolisiert schließlich auch der Schluss des Gedichts, der sowohl über die Farbbeschreibung wie auch mit der Erwähnung der Sonne zum Anfang zurückkehrt; der Leser kann sich sozusagen auf einen neuen Spaziergang machen.

Nun ist es wohl kaum ein Zufall zu nennen, dass die Sonne - als Stellvertreterin der freundlichen, allumfassenden Natur - von Homer - also einem Dichter, noch dazu der gepriesenen goldenen Zeit menschlicher Kultur - flankiert wird. Offensichtlich ist es die spezielle Aufgabe des Dichters, gegenüber einem fortgeschrittenen Kulturzustand, der im Text durch Kennzeichen wie Gleichheit, ewige Wiederholung und Beliebbarkeit der Bedeutungszuweisungen geprägt ist - "Regel wird alles, und alles wird Wahl und alles Bedeutung" (V. 65) – ein Bewusstsein für eine Einheit von Mensch und Natur wachzuhalten, die nicht nur rückblickend als naive Idylle oder im Blick auf die Gegenwart als sentimentalische Verlusteinsicht dargestellt werden kann. Diese noch zu erringende, utopische Einheit wäre gegenüber der ursprünglichen naiven Einheit zusätzlich durch eine spezifische kulturelle Errungenschaft gekennzeichnet, nämlich die Vielfalt, die aus den menschlichen Bemühungen um Verbindung, Kommunikation und Austausch gewonnen wurde. Die Darstellung dieser Vielfalt (aber nicht deren Herstellung) - bei gleichzeitiger Rückbindung an die unveränderlichen Gesetze der Natur und die durch sie demonstrierte Einheit von Mensch und Natur - ist das ureigene Werk des Dichters. Sie vollzieht sich als "Spaziergang" durch die Räume und die Zeiten, als spezifisch ästhetische Erfahrung.

Schillers Kulturkonzept beruht damit grundlegend auf der Polarität von Natur und Kultur - sowohl im Menschen selbst wie in seiner von ihm gestalteten Umgebung. Das Verhältnis beider ist einem stetigen Wandel unterworfen, der sich gleichermaßen als geschichtsphilosophischer, anthropologischer und realgeschichtlicher Prozess mit einer gewissen Teleologie vollzieht. Das Individuum entwickelt sich in diesem Prozess parallel zu seiner Gattung, dem 'Menschengeschlecht'; deshalb kann das lyrische Ich auch pars pro toto die gesamte Kulturgeschichte der Menschheit imaginieren. Da der Einzelne immer nur einen kurzen Abschnitt dieser Entwicklung selbst erleben kann, bewahrt die Kunst für ihn die Erfahrungen der Vergangenheit - als goldenes Zeitalter einer naiven Einheit von Natur und Kultur - und weist ihm den Weg in die Zukunft - als Entwurf einer Synthese von natürlicher Einfachheit und kultureller Vielfalt.



8. "Die lebenden Teile als solche erkennen" – Goethe und die Morphologie

Heute kommen wir zu Goethe und damit nicht nur zu einem Höhepunkt der deutschen Literatur, sondern auch der deutschen Naturlyrik. Goethe hat im Laufe seines langen Lebens und seiner beinahe ebenso langen künstlerischen Produktivität nicht sehr viele und sehr unterschiedliche Gedichte geschrieben, in denen die Natur eine prominente Rolle spielt; er war auch, wie Sie vielleicht wissen, ein sehr produktiver und vielseitig engagierter Naturforscher. Dass von all seinen naturwissenschaftlichen Bemühungen nur die *Farbenlehre* bis heute einigermaßen ins öffentliche Bewusstsein gedrungen ist – und bei dieser letztlich nur der polemische Affront gegen Newton, dessen Optik sich letztlich durchsetzen sollte –, hätte Goethe wahrscheinlich zutiefst unglücklich gemacht (wenn auch letztlich nicht überrascht): Für ihn hingen seine naturwissenschaftlichen Überlegungen und Forschungen aufs engste mit seinen dichterischen Werken zusammen; und sein Lebenswerk als Ganzes kann nur hinreichend gewürdigt werden, wenn man diesen Zusammenhang auch zur Kenntnis nimmt und ihn eben nicht nur als den Dichter des skandalösen *Werther*, der humanistisch abgehobenen *Iphigenie* und des inkommensurablen *Faust* sieht. Johann Wolfgang Goethe war, das muß man sich klar machen, ein hochintelligenter Mensch, der seine vielseitigen Begabungen von früh an förderte, diszipliniert bis ins hohe Alter arbeitete und für den Produktivität der Lebenssinn schlechthin war; entsprechende Statistiken über die Genies der Neuzeit, so fragwürdig sie im Einzelnen immer sein müssen, führen ihn normalerweise an der Spitze ihrer IQ-Skalen. Er war also nicht etwa irgendein

Dilettant, der sich mit Isaac Newton anlegt, sondern tatsächlich wohl ein Universalgenie. (dass er dabei persönlich nicht immer sympathetisch erschien und seine Umgebung weitgehend für seine Interessen instrumentalisierte, kann man ja in einem Nebensatz dazusagen, um die Verehrung nicht allzu weit zu treiben).

Charakteristisch für Goethe ist auch, dass er sein eigenes Leben als exemplarisch verstand und es in den vielen von ihm verfassten autobiographischen Schriften als eine Art Metamorphose des Menschen durch Bildung schlechthin stilisierte. Was das zu bedeuten hat, werde ich im Folgenden hoffentlich hinreichend ausführen. Ich sage das hier am Anfang, um zu rechtfertigen, dass ich wieder einmal biographisch vorgehen werde, aber dabei einen deutlichen Schwerpunkt auf Goethes Beschäftigung mit Natur in all ihren Facetten legen werde.

Johann Wolfgang Goethe

Johann Wolfgang Goethe wurde im Jahr 1749 in der freien Reichsstadt Frankfurt am Main als Kind wohlhabender Eltern geboren. Im Gegensatz zu Schiller, der wegen der Armut seiner Eltern schnell ins Internat gegeben werden musste, erhält Goethe seine Ausbildung zunächst von eigens engagierten Hauslehrern. Dabei durchläuft er eine Art von Frühförderung, die selbst heutige engagierte Eltern leicht erblassen lassen könnte: Er erhält Sprachunterricht in Lateinisch, Griechisch, Französisch, Englisch, Hebräisch (so viel zum Thema Englisch in der Grundschule!); daneben aber auch Zeichenunterricht, Klavierunterricht sowie Reiten und Fechten. 16jährig, als im Jahr 1768, nimmt er das Studium der Rechte in Leipzig auf, das zu diesem Zeitpunkt noch eine Hochburg der Aufklärung ist; das Studienfach geht wohl eher auf die Initiative des Vaters zurück. Goethe hört aber schon bald lieber Vorlesungen über Poesie und Rhetorik bei Christian

Fürchtegott Gellert, einem der bekanntesten Dichter der Frühaufklärung; nebenbei schreibt er Liebesgedichte im anakreontischen Stil auf die Tochter des Wirts (die Frauen sollen im Folgenden eine Konstante in seinem Leben bilden, bzw. wohl eher eine Variable: alle Lebensstationen Goethes bis ins hohe Alter können mit einem bestimmten Frauennamen versehen werden – auch das gehörte offensichtlich zu seinen vielfältigen Begabungen). Weiterhin widmet er sich eifrig dem Zeichnen, das er noch lange Zeit für seine eigene künstlerische Berufung halten sollte. Natur ist ihm in dieser Phase eher ein Fremdwort; in einem späteren autobiographischen Text wird er sich erinnern:

Von dem hingegen, was eigentlich äußere Natur heißt, hatte ich keinen Begriff, und von ihren sogenannten drei Reichen nicht die geringste Kenntnis. Von Kindheit auf war ich gewohnt, in wohl eingerichteten Ziergärten den Flor der Tulpen, Ranunkeln und Nelken bewundert zu sehen....An exotische Pflanzen wurde nicht gedacht, noch viel weniger daran, Naturgeschichte in der Schule zu lehren.

1768 muß er sein Studium aufgrund einer ernsthaften Erkrankung unterbrechen; er kehrt zurück ins Elternhaus nach Frankfurt, pausiert dort etwas und bringt das Studium schließlich in den Jahren 1770-1771 in Straßburg zum Abschluss. Aber auch dort ist ihm aber vieles wichtiger als das Jurastudium: Er hört nun vereinzelt bereits naturwissenschaftliche und medizinische Vorlesungen; er beschäftigt sich auch mit mystischen und naturhermetischen Schriften wie beispielsweise Paracelsus. Er ist begeistert vom gotischen Dom, dem Straßburger Münster; er verliebt sich in eine



Pfarrerstochter namens Friederike Brion, für die er Liebesgedichte schreibt; und er trifft schließlich den nur um wenige Jahre älteren Johann Gottfried Herder, mit dem er sofort eine enge Freundschaft schließt. Fortan erfinden beide ein neues Literaturkonzept, das im folgenden Sturm und Drang heißen soll und auf einem neuen emphatisch-enthusiastischen Naturbegriff ganz wesentlich beruht. Darauf werde ich gleich noch genauer eingehen; ich bringe nur kurz erst diesen Lebensabschnitt zu Ende. Nach Abschluss des Studiums lässt er sich in Frankfurt als Anwalt nieder; in dieser Zeit entstehen der *Götz von Berlichingen* sowie erste Naturhymnen. 1772 wird er Praktikant am Kammergericht in Wetzlar; diese biographische Episode ist verbunden mit dem Namen Charlotte von Buff, dem Vorbild für die Lotte im *Werther*. Selbiger macht ihn, als er 1774 erscheint, über Nacht zu einer literarischen Berühmtheit ersten Ranges, nicht nur in Deutschland. Als er nach Frankfurt zurückkehrt, stehen die berühmten Besucher Schlange vor dem Elternhaus; einer von ihnen ist der 16jährige Prinz Carl August von Weimar, soeben auf Kavaliereise mit seinem Hauslehrer, der ihn nach Weimar einlädt (eine Einladung mit Folgen). Goethe verlobt sich derweil mit Lili Schönemann, einer jungen Frankfurterin aus noch besserem Hause als Goethe; die Verbindung ist wohl recht leidenschaftlich, wird dann aber doch aufgelöst, als sich Goethe klarmacht, dass er den Lebensstil von Lili einfach nicht hinreichend finanzieren kann (zudem, das ist wohl nicht zu sehr spekuliert, war er in seiner Jugend wohl noch stärker bindungsscheu als im gesetzten Alter). Er versucht vor Lili nach Italien zu fliehen, kehrt aber im letzten Moment wieder um; schließlich folgt er 1775 der Einladung Carl Augusts nach Weimar – und bleibt dort für den Rest seines Lebens.

Dieses ist also der sogenannte 'frühe Goethe', der Goethe in seiner Sturm-und-Drang-Phase und, so ist hinzuzufügen, der noch nicht naturforschende, sondern naturenthusiastische

Goethe; er selbst hat im Hinblick auf sein Naturverständnis das Jahr 1780 als eine Art Wegscheide angesehen. Ich werde jedoch noch kurz bei dieser ersten Phase bleiben, um ihnen zunächst dieses enthusiastische Sturm-und-Drang-Naturkonzept etwas näher erläutern und anschließend ein frühes Naturgedicht Goethes, das *Mailed*, vorzustellen. Sein 'theoretisches' Naturkonzept dieser Zeit kann man am besten anhand eines Fragments mit dem Titel *Die Natur* erschließen. Es wurde lange Zeit für einen authentischen Goethe-Text gehalten, stammt aber, wie inzwischen gesichert ist, von einem Herrn namens Georg Christoph Tobler aus dem Jahr 1781. Es erscheint im *Tiefurter Journal* im Jahr 1783. Goethe lehnt später die Verfasserschaft zwar ab, gibt aber zu: "Daß ich diese Betrachtungen verfaßt, kann ich mich faktisch zwar nicht erinnern, allein sie stimmen mit den Vorstellungen wohl überein, zu denen sich mein Geist damals ausgebildet hatte".

Als in diesem Sinne repräsentativ möchte ich Ihnen diesen Text nur kurz vorstellen. Er beginnt mit dem Ausruf "Natur!" und schließt daran eine lange Reihe von Merkmalen der Natur im aphoristischen Stil, also in unverbundener, assoziativer Reihung an. Ich gebe Ihnen die wichtigsten dieser Merkmale zusammengefasst wieder:

Die Natur: Sturm und Drang

Die Natur ist, zum ersten, allgegenwärtig, man kann ihr nicht entgehen: "Auch das Unnatürlichste in Natur" (das Naturkonzept ist also monistisch). Die Natur ist, zum zweiten, eine Künstlerin, ja sogar "die einzige Künstlerin": Sie ist ewig produktiv, schafft ständig neue Gestalten, zerstört aber auch ständig das, was sie geschaffen hat (das Naturkonzept basiert also auf Komplementarität). Sie verkörpert dadurch das "ewige Leben, Werden und Bewegen" (das Naturkonzept ist also dynamisch); sie steht deshalb nie still, schreitet aber auch nicht fort, sondern kennt keine Zeit. Ich zitiere noch einmal

eine Passage im Zusammenhang, um Ihnen den begeisterten Sprachduktus zu demonstrieren und Ihnen das, was ich soeben "Komplementarität" genannt habe, zu verdeutlichen:

Sie ist alles. Sie belohnt sich selbst und bestraft sich selbst, erfreut und quält sich selbst. Sie ist rauh und gelinde, lieblich und schrecklich, kraftlos und gewaltig. Alles ist immer da in ihr. Vergangenheit und Zukunft kennt sie nicht. Gegenwart ist ihr Ewigkeit

Das letztlich meint genau "Komplementarität": "Alles ist immer da in ihr". Die Gegensätze verhalten sich nicht, wie bei Schiller, dualistisch zueinander, indem sie sich gegenseitig ausschließen: Wo Natur ist, ist keine Kultur und umgekehrt - wobei dann natürlich bei Schiller eine Synthese über die Zeit möglich wäre, in der sich die Vorteile von Natur und Kultur, wie am *Spaziergang* demonstriert, vereinigen sollten. Es gibt jedoch keine ursprüngliche Einheit wie bei Goethe. Komplementarität heißt also letztlich: zwei einander entgegengesetzte Dinge – die Belohnung und die Bestrafung, das Liebliche und das Schreckliche im obigen Zitat also – sind nur die beiden unterschiedlichen, aber letztlich zusammengehörenden Facetten eines Ganzen. Eines ist ohne das Andere unvollständig.

Zu dieser komplementären, dynamischen und allgegenwärtigen Natur muß nun der Mensch in ein Verhältnis gesetzt werden. Zunächst ist er offensichtlich ein Bestandteil von ihr, ja mehr noch, er ist "umgeben" und "umschlungen" von ihr – wobei Sie umschlungen, sozusagen im komplementären Modus, nun sowohl als Liebesakt wie auch als Todesbedrohung lesen können – das ist letztlich auch das gleiche. Diese allgegenwärtige und allumschlingende Natur jedoch braucht nun, so argumentiert das Fragment, den Menschen: Nämlich als "Zuschauer" bei ihren Spielen und als Sprachrohr: "Die Natur hat keine Sprache noch Rede, aber sie schafft Zungen

und Herzen durch die sie fühlt und spricht". Und am intensivsten verbindet sie sich den Menschen durch ihre "Krone", nämlich die Liebeserfahrung:

Nur durch sie komm man ihr Nabe. Sie macht Klüfte zwischen allen Wesen und alles will sich verschlingen. Sie hat alles isoliert um alles zusammenzuziehen. Durch ein paar Züge aus dem Becher der Liebe hält sie für ein Leben voll Mühe schadlos.

Die Liebeserfahrung kompensiert also, zum ersten, den ganzen Ärger, den die Natur sonst noch so im Leben des Menschen anrichtet. Und zum zweiten wirkt auch sie über den Modus der Komplementarität: Sie hat die Menschen voneinander abgesondert, damit sie sich umso stärker anziehen; sie hat sozusagen die Geschlechter auseinanderdividiert, damit ein jeder im anderen Geschlecht seine verlorene Hälfte wiederfinden muß (ein sehr alter antiker Mythos). Die Natur springt also, aufs Ganze betrachtet, mit dem Menschen um wie sie will. Trotzdem endet das Fragment beinahe in einer Art Gebet, zumindestens jedoch mit einer Blankovollmacht:

Sie hat mich hereingestellt, sie wird mich auch herausführen. Ich vertraue mich ihr.

Auch dieses spricht im Übrigen dafür, dass Goethe letztlich doch irgendwie an der Abfassung des Textes beteiligt war; denn dieses Urvertrauen zur Natur ist etwas, was er auch in seinem späteren Leben und Wirken immer wieder hervorgehoben hat und was ihm letztlich die Kraft gibt, die Natur durchaus in ihrer Komplementarität, also im Guten und im Bösen, erleben zu können.

Ich will Ihnen nun ein relativ berühmtes Gedicht vorstellen, das als eine Art lyrische Umsetzung des Natur-Fragments in vielerlei Hinsicht gelten kann (das meine ich im Übrigen nicht wörtlich, es ist nämlich bereits 1771 entstanden, und zwar für die erwähnte Pfarrerstochter Friederike Brion). Es ist das

Mailed

*Wie herrlich leuchtet
Mir die Natur!
Wie glänzt die Sonne!
Wie lacht die Flur!*

*Es dringen Blüten
Aus jedem Zweig
Und tausend Stimmen
Aus dem Gesträuch.*

*Und Freud und Wonne
Aus jeder Brust.
O Erd, o Sonne!
O Glück, o Lust!*

*O Lieb, o Liebe!
So golden schön,
Wie Morgenwolken
Auf jenen Höhn!*

*Du segnest herrlich
Das frische Feld,
Im Blütendampfe
Die volle Welt.*

*O Mädchen, Mädchen,
Wie lieb ich dich!
Wie blickt dein Auge!
Wie liebst du mich!*

*So liebt die Lerche
Gesang und Luft,
Und Morgenblumen
Den Himmelsduft,*

*Wie ich dich liebe
Mit warmem Blut,*

*Die du mir Jugend
Und Freud und Mut*

*Zu neuen Liedern
Und Tänzgen gibst.
Sei ewig glücklich,
Wie du mich liebst!*

Das Lied wirkt in seiner Liedhaftigkeit, seiner einfachen Form, den vielfachen Wiederholungen und dem begrenzten Satz der benutzten Wörter geradezu naiv, wirklich wie ein Volksliedchen, das man ohne Nachdenken daher trällert (so wie Pooh der Bär, wenn er ein Gesumm erfindet); es ist aber, bei näherer Betrachtung, höchst komplex gebaut (das Einfache und das Komplizierte sind hier offensichtlich Komplementaritäten). Zunächst zur Form: Es sind 9 Strophen a vier Zeilen; die Zeilen sind sehr kurz, nämlich zweihebige Jamben; gereimt ist meist nur der 2. und vierte Vers. Man könnte es damit als eine sehr freie Variation der Volksliedstrophe betrachten. Der Eindruck des Fließenden, Zusammenhängenden wird verstärkt durch die häufigen Strophenenjambelements (von 2-3; 3-4; 4-5; 7-8; 8-9). Syntaktisch ist das Gedicht gekennzeichnet durch einen einfachen parataktischen Satzbau; die Sätze werden häufig in Form des Parallelismus gereiht (vgl. Strophe 1: wie herrlich; wie glänzt; wie lacht). Es gibt eine Vielzahl von Ausrufen und Injektionen (massiv in 4 und 5 mit dem 6fachen O!), die einen enthusiastischen Gemütszustand des lyrischen Ichs indizieren: Der Dichter ist offensichtlich begeistert und spricht unmittelbar aus dieser Begeisterung heraus. Diese Begeisterung folgt jedoch trotzdem einer exakt nachvollziehbaren Bewegungslinie, die ich im Folgenden herausarbeiten will.

Die erste Strophe beginnt damit, dass sich das lyrische Ich in einen engen Bezug zur Natur setzt: "Ihm" ganz persönlich

leuchtet die Natur; es wird damit, wie im Fragment schon angedeutet, zu einem Sprachrohr der an sich sprachlosen Natur. Dabei werden zunächst die Elemente aufgerufen (Sonne und Erde, Flur) und auch in relativ konventioneller Weise anthropomorphisiert (die Flur lacht; bisher könnten wir also fast noch in einem barocken Frühlingsgedicht sein). Die zweite Strophe geht nun über zur Nahperspektive (ganz ähnlich wie in Schillers *Spaziergang*); dabei wird die Natur nun vor allem in ihrer Belebtheit geschildert. Das geschieht in drei Stufen: die Blüten dringen aus den Zweigen (als Bestandteil der Pflanzenwelt); die (Vogel-)Stimmen dringen aus dem Gebüsch (wir sind in der Tierwelt); und Freud und Wonne dringen aus der menschlichen Brust (womit wir beim dritten Naturreich, dem Menschen angekommen wären). Sie sehen hier also die alte Drei-Reiche-Lehre des Menschen und die chain of being, wenn auch versteckt, so doch noch voll in Kraft. Der Zusammenhang dieser drei Reiche wird auch eindrucksvoll durch das Strophenenjambement zwischen 2. und 3. Strophe markiert. Das Ganze gipfelt in einer vierfachen Apostrophe: "O Erd, O Sonne (das sind die beiden Elemente der ersten Strophe); "O Glück, O Lust" (das ist das, was nun in der menschlichen Seele ausgelöst wird); "O Lieb, O Liebe" (das ist, wie wir aus dem Fragment wissen, nun die denkbar engste Verbindung zwischen Natur und Ich schlechthin, nämlich die Liebeserfahrung). Und dass diese in einer Wortwiederholung auftaucht, hat seinen guten Sinn darin, dass zwei dazu gehören.

Die Liebe wird nun mit der Naturerfahrung der golden gefärbten Morgenwolken verglichen; ebenfalls ein relativ trivial wirkender Vergleich, der nun jedoch die Liebeserfahrung über ein tertium comparationis mit der Jugend (als dem Morgen des Menschen) und dem goldenen Zeitalter (als Morgen der Menschheit) verknüpft. Die Liebe bewirkt schließlich auch, dass das frische Feld "gesegnet" erscheint; mit dem

"herrlich" wird dabei ein Bogen zurück zur ersten Strophe geschlagen, der indiziert, das hier ein gewisser Einschnitt im Gedicht vorliegt. Dabei ist der Bezug des "Du" am Beginn der Strophe wohl bewusst doppeldeutig; es muß sich eigentlich auf die vorher apostrophierte "Liebe" beziehen; dasjenige, was aber eigentlich bewirkt, dass das Feld nun dampft, ist die Sonne. Die Sonne bewirkt also in der Natur analog das, was die Liebe beim Menschen bewirkt: Die Erfahrung eines Segens von oben, von Jugend, von Fülle, von Lebendigkeit.

Die 6. Strophe setzt nun mit einer neuen Apostrophe auch neu an und spricht nun die Geliebte an; das dreifache parallele "wie" gemahnt ebenfalls an die erste Strophe: So, wie das lyrische Ich die Natur empfand, so empfindet er jetzt auch seine Liebe zum dem Mädchen; dessen Auge blinkt denn auch genauso wie die Sonne geblänzt hat. Dass die Liebe eine erwiderte ist, zeigen die parallel gebauten Verse 2 und 4: "Wie Lieb ich dich" wird korrespondiert von "wie liebst du mich". Damit geht es nun wieder zurück in den Beispielbereich der Natur in der 7. Strophe; und tatsächlich wiederholt sich auch das gleiche Drei-Reiche-Muster wie in Strophe 2 und 3, nur rückwärts: Zuerst ist die Liebe zwischen Ich und Du; dann folgt das Liebesverhältnis zwischen Lerche und Luft (aus dem Tierreich); dann das Liebesverhältnis von Morgenblumen und Himmelsduft (aus dem Pflanzenreich; in beiden Fällen ist übrigens auch eine Variation der Sinnesempfindungen bemerkbar!).

Die Strophe 8 korrespondiert nach dem gleichen Spiegelmuster der Strophe 3: So wie dort Freud und Wonne in der Brust durch das Naturerlebnis geweckt waren, wird nun das warme Blut vom Liebeserlebnis in Wallung gesetzt; das Ergebnis ist auch hier "Freude", an die Stelle von Wonne tritt jedoch der "Mut" zu neuen Liedern und Tänzen. Wiederum fließen die Strophen dabei ineinander durch Strophenenjambements von 7 zu 8 und 8 zu 9. In der letzten Strophe schließlich

kommt zu Natur und Liebe die Kunst hinzu. Sie ist ein Produktionsprozess, der sich offensichtlich, nach der Logik des Gedichts, analog zur Belebung der Natur ergibt: Wie die Natur durch die Sonne zum Frühling belebt wird, wird das lyrische Ich durch die Liebe zum Gesang belebt. Diesem jedoch wird, im Gegensatz zum Frühling, nun Ewigkeit zugesprochen: "Sei ewig glücklich, wie du mich liebst".

Sie sehen also: das kleine Mailed hat es in sich. Es kommt zwar oberflächlich unvermittelt daher und suggeriert eine unmittelbare Naturempfindung wie deren unmittelbare sprachliche Fixierung; es ist aber durchzogen von Ordnungsmustern, zeitlichen Abfolgen und vor allem Verschränkungs- und Spiegelverhältnissen jeglicher Art. Das Gedicht ist tatsächlich äußerst kunstvoll, aber es ist es auf sozusagen natürliche Art – indem es eine der Frühlingserfahrung und der Liebeserfahrung entsprechende Sprachbewegung findet, die überwältigende Naturerfahrung angemessen zum Ausdruck bringt. Dabei wird die Natur weder zum reinen Exempel (wie in der Barockdichtung), noch zum reinen Sinnesmaterial (wie bei Brockes), noch zu einem rein topologischen Ort (wie in der Anakreontik), noch zu einem theoretischen Konzept (wie bei Schiller) – sie bleibt vielmehr Natur durchaus in ihrem Eigenwert, wenn auch letztlich auf das lyrische Ich als Sprachrohr und Vermittler angewiesen.

Goethe in Weimar

Wir lassen damit den 'frühen Goethe' hinter uns und begeben uns für den Rest der Zeit nach Weimar. Dort hat Herzog Carl August gerade von seiner Mutter, der Herzogin Anna Amalia, die Regierung des eher ärmlichen Ministaats von gerade einmal 6.500 Einwohnern übernommen. Anna Amalia hatte aber bereits das in die Wege geleitet, was als Weimarer Musenhof in die Geschichte eingehen sollte: Sie hatte nämlich Christoph Martin Wieland als Prinzenzieher nach Weimar

berufen; kurze Zeit nach Goethe wird Herder als Generalsuperintendent, also als hoher Kirchenbeamter, nachgezogen; dass Schiller eine Geschichtspröfessur an der benachbarten Universität Jena erhielt, habe ich letzte Woche schon erzählt. In der ersten Zeit jedoch macht Goethe seinem Namen als junges Original-Genie alle Ehre: Er bezaubert die Weimarer Gesellschaft (nicht zuletzt eine gewisse verheiratete Dame mit dem Namen Charlotte von Stein, mit der er im Laufe der nächsten 10 Jahre über 1.500 Briefe und Billets tauschen wird, was die beiden sonst noch so getauscht haben, ist Gegenstand nicht enden wollender Spekulation in der Goethe-Forschung und -mythologie); und er schlägt mit dem jugendlichen Herzog dann und wann über die Stränge. Daneben jedoch nimmt ihn seine Anstellung als Beamter immer mehr in Anspruch. Nur 26jährig, wird er gegen den Widerstand der alten Bürokratie ins Geheime Consil, also das Leitungsgremium des Herzogtums, berufen; er ist u.a. in der Bergwerkskommission, der Wegebaukommission und dem Finanzressort tätig. 1782 schon wird er geadelt, und Minister wird er bis an sein Lebensende bleiben (wenn auch mit wechselnden Ressorts). Goethe ist also durchaus ein Staatsmann mit politischem Einfluss; seine amtliche Korrespondenz füllt mehrere ansehnliche Bände. Dafür liegt das Dichtertum vorerst danieder; es entstehen zwar Gelegenheitsgedichte für höfische und sonstige Ereignisse, aber die literarische Welt muß vorerst auf das Nachfolgewerk des Erfolgsautors warten.



Dafür jedoch entdeckt Goethe nun seine naturwissenschaftlichen Interessen; er schreibt später:

In das tätige Leben jedoch sowohl in der Sphäre der Wissenschaft trat ich eigentlich zuerst, als der edle Weimarische Kreis mich günstig aufnahm; wo außer andern unschätzbaren Vorteilen mich der Gewinn beglückte, Stuben- und Stadtluft mit Land-, Wald- und Gartenatmosphäre zu vertauschen.

Dabei begünstigen auch seine dienstlichen Tätigkeiten diese neuen Hobbys. Als Bergwerksminister beschäftigte er sich nun auch mit Geologie; daneben besucht er Anatomie-Vorlesungen an der Uni Jena. Im Jahr 1784 entdeckt er aufgrund umfangreicher anatomischer und osteologischer Studien den Zwischenkieferknochen, den man bisher nur von Wirbeltieren kannte, auch beim Menschen - ein sogenanntes *missing link*, und für Goethe ein Beweis für seine These der Einheit der Natur (die wir schon aus dem frühen Fragment kennen); er schreibt in diesem Zusammenhang:

Die Übereinstimmung des Ganzen macht ein jedes Geschöpf zu dem, was es ist, und der Mensch ist Mensch so gut durch die Gestalt und Natur seiner oberen Kinnlade, als durch Gestalt und Natur des letzten Gliedes seiner kleinen Zehe Mensch. Und so ist wieder jede Creatur nur ein Ton.... einer großen Harmonie, die man auch im ganzen und großen studiren muß sonst ist jedes Einzelne ein todter Buchstabe

Sie erkennen hier das Grundmuster des Organismus-Modells, das ich Ihnen anfangs als eines der entscheidenden theoretischen Naturkonzepte erläutert hatte: Die Natur ist eine "große Harmonie", also ein zusammenhängendes Ganzes, das erst aufgrund des Zusammenklangs vieler einzelner Teile tatsächlich auch erklingen kann. Aber dieses große Ganze prägt deshalb auch die kleinsten seiner einzelnen Glieder bis hinab auf die tiefste Ebene: Dass der Mensch Mensch ist, zeigt nicht nur seine Humanität als sozusagen letzte geistige Stufe seiner menschlichen Möglichkeiten, sondern auch "die

kleine Zehe" als Bestandteil der großen Harmonie des Organismus "Mensch". Auch in diesem Organismus sind alle Teile miteinander verbunden, interagieren miteinander, und wenn Ihre kleine Zehe nicht funktioniert, können Sie unter Umständen dem hochgeistigen Gang dieser Vorlesung nicht folgen....

Aber zurück zu Goethe und seiner Biographie. Goethe stellt bald fest, dass die Dienstpflichten als Minister ihn auffressen und für seine künstlerischen Interessen keinen Raum mehr lassen. Im Jahr 1786 flieht er deshalb, ziemlich Hals über Kopf und ohne sich bei Frau von Stein zu verabschieden, über Nacht nach Italien. Er holt damit ziemlich verspätet die obligatorische Bildungsreise nach, wie sie auch sein Vater in seiner Jugendzeit schon gemacht hatte, um die Werke der Alten an ihren Originalschauplätzen zu studieren. Heute würde man das ganze vielleicht als ein 'Sabbatical' bezeichnen, einen Urlaub vom Berufsleben, in dem man sich ganz seiner Bildung und seinen eigentlichen Interessen widmen kann. Doch Goethe studiert in Italien nicht nur die antike Kunst (das aber auch, und mit großer Energie); er studiert auch die italienische Volksseele, die fremden Sitten und Gebräuche (ein erotisches Nebenstudium verdankt er außerdem einer Römerin, die verschlüsselt als Faustina in den *Römischen Elegien* auftaucht). Er betreibt weiter seine botanischen Studien und findet am Strand von Venedig, am Lido, das Muster seiner 'Urpflanze' (dazu später); er zeichnet viel und stellt zwischen- durch die begonnenen Dramen *Iphigenie*, *Tasso* und *Egmont* fertig.

Als er nach zwei Jahren 1788 nach Weimar zurückkommt, wird er vorsichtshalber von Herzog Carl August von seinen amtlichen Tätigkeiten entlastet; er wird jetzt eine Art Superkulturminister, zuständig für die Universität Jena, das Theater in Weimar, die Bibliotheken, Parks und Kunstsammlungen. Trotzdem fühlt er sich vereinsamt und unverstanden, da

sich keiner so recht für seine italienischen Erkenntnisse und Erlebnisse interessiert. Das ändert sich zum einen, als er Christiane Vulpius kennenlernt; ein Mädchen aus einer armen Weimarer Familie, das eigentlich für ihren schriftstellernden Bruder bei dem berühmten Dichter Fürbitte leisten will, dann aber schnell zu Goethes neuem "Bettschatz" (so ein treffendes, wenn auch nicht besonders freundlich gemeintes Wort von Goethes Mutter über Christiane) avanciert. Die Weimarer Gesellschaft ist empört und ignoriert das nicht-eheliche und nicht-standesgemäße Verhältnis so gut sie kann. An die Stelle von Frau von Stein als eigentlichem geistigen Austauschpartner jedoch tritt ab 1794 ein anderer: Schiller und Goethe – die sich bisher eher gemieden denn gesucht hatten, beide sich ihrer Andersartigkeit sehr bewusst. Das entscheidende Treffen hat Goethe in einem Aufsatz mit dem Titel *Glückliches Ereigniß* sehr pointiert dargestellt. Am Juli 1794 nahmen beide an einer der regelmäßigen Versammlungen der Naturforschenden Gesellschaft in Jena Teil. Beide waren unzufrieden über die dort dargebotene Darstellung der Natur; auf dem Heimweg kam man ins Gespräch, und nun soll Goethe selbst weitererzählen:

Wir gelangten zu seinem Hause, das Gespräch lockte mich hinein, da trug ich die Metamorphose der Pflanzen lebhaft vor, und ließ, mit manchen charakteristischen Federstrichen, eine symbolische Pflanze vor seinen Augen entstehen. Er vernahm und schaute das alles mit großer Teilnahme, mit entschiedener Fassungskraft; als ich aber geendet, schüttelte er den Kopf und sagte, das ist keine Erfahrung, das ist eine Idee. Ich stutzte, verdrießlich einigermaßen; denn der Punkt der uns trennte, war dadurch aufs strengste bezeichnet. [...] ich nahm mich aber zusammen und versetzte: das kann mir sehr lieb seyn, daß ich Ideen habe ohne es zu wissen und sie sogar mit Augen sehe.

Tatsächlich hat Schiller mit der Unterscheidung zwischen 'Idee' und 'Erfahrung' genau den Punkt getroffen; was er damit meint, können Sie sich vielleicht ein bisschen genauer vorstellen, wenn Sie an das denken, was ich Ihnen in der letzten Sitzung über Schillers Unterscheidung zwischen dem naiven und dem sentimentalischen Dichter erzählt habe. Goethes Naturbild ist "naiv", indem er die Natur als unmittelbare Einheit auffasst, die sich nur in ihren Erscheinungen modifiziert; deshalb aber sind wir verwiesen auf unsere Erfahrung von der Natur (und können die Urpflanze, die symbolische Pflanze, um die es hier geht, auch am Strand von Venedig finden). Für Schiller hingegen als Kantianer und als sentimentalischen Dichter ist die Natur vor allem eine Idee (nämlich das Dasein der Dinge unter Gesetzen); und das gleiche gilt für Goethes Konzept der Urpflanze, das eine schöne Theorie sein mag, aber auf die Empirie wohl nur mit Einschränkungen übertragbar ist.

Was hat es nun mit dieser Urpflanze und der im Zitat genannten Metamorphose der Pflanzen auf sich? Nun, die Botanik war eines der Gebiete, mit denen sich Goethe in Italien und danach intensiv beschäftigt hatte. Seine Theorie von der 'Metamorphose der Pflanzen' hatte er 1790 in einem Aufsatz vorgebracht; ein Gedicht gleichen Titels entstand 1798, und mit beidem werden wir uns nachher noch ausführlich beschäftigen. Das zweite Gebiet, auf das er sich in dieser Zeit konzentrierte, war die anfangs erwähnte Farbenlehre. Goethe hatte zunächst damit begonnen, sich im Zusammenhang der Kolorierung von Gemälden mit den Farben als Phänomen zu beschäftigen, fand in der Kunstlehre jedoch keine wissenschaftliche Theorie der Farben. Deshalb fing er an, selbst umfangreiche Experimente durchzuführen und sich in die optische Fachliteratur einzuarbeiten. Dabei geriet er nach und nach in eine extreme Gegenposition zu Isaac Newton, der allgemein anerkannten Autorität auf dem Gebiet der Optik.

Newton hatte erklärt, dass alle sichtbaren Farben Bestandteile des weißen Lichts sind, die beispielsweise durch ein Prisma getrennt werden können (was richtig ist); Goethe hingegen war der Meinung, die Farben seien das Ergebnis eines Zusammenwirkens von Licht, Finsternis und einer trüben Mittelsubstanz (also beispielsweise des Sonnenlichts, der Erdfinsternis und der Atmosphäre; was nicht so ganz richtig ist). Das ist im Übrigen deshalb wichtig zu wissen, weil auch in seinen poetischen Texten häufig Lichtphänomene geschildert werden, die erst dann sinnvoll zu interpretieren sind, wenn man sich die Grundthesen seiner wissenschaftlichen Farbenlehre vor Augen hält.

Unabhängig von der richtigen oder falschen Bestimmung des Lichts hat Goethe sich aber auch unbestreitbare wissenschaftliche Verdienste um die Lehre von den Farben erworben: So konstatierte er als erster, dass die Augen entscheidend am Farbsehen beteiligt sind (das Phänomen der physiologischen Farben); und er baute eine Harmonielehre der Farben mit einem Farbkreis auf, der eine Vermittlung zwischen physikalischer und künstlerischer Farbenlehre herstellt. Als Resultat all dieser Überlegungen und Versuche – die er auch intensiv mit Schiller und anderen diskutierte – erschien 1810 die *Farbenlehre*: Ein umfangreiches wissenschaftliches Werk mit einem didaktischen Teil (der die Experimente schildert), einem polemischen Teil (der sich gegen Newton richtet) und einem historischen Teil (über die Geschichte der Wissenschaft von den Farben). Zu Goethes ewiger Enttäuschung findet es nur wenig Resonanz in der Fachwelt; aber, wie gesagt, es hat einige richtige Punkte, und es ist auf jeden Fall auch für die Interpretation seiner literarischen Werke an mancher Stelle von Bedeutung.

Bevor ich im Einzelnen auf die Metamorphose der Pflanzen und das damit verbundene allgemeine Naturkonzept Goethes eingehe, will ich schnell Goethes Leben zum Ende bringen.

Zwischen 1794 und 1805 verfolgt er eine Vielzahl von gemeinsamen Projekten mit Schiller (u.a. die Spottgedichte der *Xenien*, mit denen sie das gesamte intellektuelle Deutschland gegen sich aufbringen; die Balladen, das gemeinsame Engagement fürs Theater und vieles weitere). Aber Schiller stirbt bereits 1805; und 1806 gerät Goethe in eine weitere schwere Krise, als nach der verlorenen Schlacht von Jena und Auerstedt die Franzosen plündernd in Weimar einziehen. Christiane verteidigt, so ist es überliefert, heldenhaft sowohl Goethes Person wie auch sein Eigentum; danach heiratet Goethe sie nun endlich (der gemeinsame Sohn August ist zu diesem Zeitpunkt bereits 16 Jahre alt; mehrere weitere gemeinsame



Kinder waren wegen einer damals noch nicht erkannten Rheus-Unverträglichkeit beider jeweils kurz nach der Geburt gestorben – was Christianes Schicksal an der Seite Goethes nicht gerade erleichtert hat). Goethes weiteres Leben ist geprägt vom Rhythmus der regelmäßigen jährlichen Badereisen; er verfolgt weiter seine naturwissenschaftlichen Steckepferde, zu denen ab 1815 auch beispielsweise die Meteorologie gehört; er begeistert sich für verschiedene Frauen, der 18jährigen Ulrike von Levetzow macht er 1823 – also selbst 74jährig – noch einen Heiratsantrag. Er ist weiterhin dichterisch ungeheuer produktiv, schreibt umfangreiche autobiographische Werke und betreut mehrere Werkausgaben (schon früh ist er dabei dazu übergegangen, nicht nur seine Korrespondenz, sondern auch seine Werke zu diktieren; auch darin ist die Professionalität unübersehbar). Dabei überlebt er Charlotte von Stein, seine Frau Christiane, den Herzog Carl August und seinen eigenen Sohn August, der im August 1830 in Rom stirbt; in den allerletzten Lebensjahren vollendet

er den *Faust II.*, den er der Nachwelt versiegelt hinterlässt. Goethe stirbt schließlich im Jahr 1832, 83jährig, nach einer Erkältung, die er sich auf einer Spazierfahrt geholt hatte.

Seine naturwissenschaftlichen und, wenn man so will, naturphilosophischen Tätigkeiten seit der Wegscheide um 1780 hat Goethe als Einheit gesehen; sein Naturbild ändert sich in dieser Zeit nicht mehr grundlegend, reichert sich aber durch die Vielzahl von Gebieten, auf denen er sich betätigt (u.a. Geologie, Mineralogie, Botanik, Zoologie, Anatomie, Meteorologie, Chemie), empirisch immer mehr an. Sein Naturbild, im Großen und Ganzen, gesehen, hat er an keiner Stelle systematisch dargelegt (so wie Schiller, der Theoretiker, beispielsweise); es existieren aber eine kleine Anzahl verstreuter theoretischer Texte, die meist von einem konkreten Anlass ausgehend allgemeine Anmerkungen zur Naturbetrachtung insgesamt enthalten. Daraus lässt sich ein weitgehend konsistentes Naturbild aufbauen, das gleichzeitig ein bestimmtes Wissenschaftsbild enthält (das gerade heute eine gewisse Wiedererweckung erfährt und größeres Interesse auch in der Wissenschaftsgeschichte erregt). Grundlegend ist und bleibt weiterhin die Idee eines Naturganzen, das philosophisch pantheistisch konturiert ist (das heißt: Gott und die Natur sind identisch; Gott zeigt sich in der schaffenden Natur selbst; Goethes Bezugsautor für diese klassische religionsphilosophische Position ist der niederländische Philosoph Benedictus de Spinoza (1632-1677), den Goethe zeitlebens verehrt und auch gelesen hat, was bei seiner allgemeinen Abneigung gegen die Philosophie als Spekulationswissenschaft durchaus erwähnenswert ist). Innerhalb dieses Naturganzen sind mehrere Strukturgesetze nachweisbar: Zum einen ist die Natur stufenweise nach dem Modell der *great chain of being* organisiert, wie ich es vorhin am Beispiel des Zwischenkieferknochens als Zwischenglied bzw. auch am Beispiel des Mailiedes

gezeigt hatte. Zum anderen gibt es eine grundlegende Parallelität zwischen Makro- und Mikrokosmos (diese Konzepte hatten wir ebenfalls schon mehrfach). Was Goethe jedoch am meisten interessiert an der Natur, ist ihre Schöpfungskraft und ihre Dynamik (das kam ja auch schon in dem frühen Fragment zum Ausdruck), das Phänomen des Gestaltwandels – das ist auch die erste Brücke, die die Natur mit der Kunst verbindet: In der Kunst äußert der Mensch seine natürliche Schöpfungskraft; er erfährt sich damit als Naturwesen und gleichzeitig Abbild des Schöpfers.

Die Natur als unabschließbarer Wandlungs- und Gestaltungsprozess jedoch kann nun nicht analytisch durch Experimente erschlossen und anschließend mathematisch theoretisiert werden (was das dominante Wissenschaftsmodell seit der *New Science* ist, wie ich Ihnen anfangs am Beispiel von Newton und Leibniz erläutert hatte); sie ist vielmehr in ihrer Ganzheit zu respektieren und als Ganzes zu erschließen (das ist das, was man heutzutage ein holistisches Wissenschaftsverständnis nennt). Die Natur versteht man nach Goethe nur durch empirische Anschauung und Beobachtung. Deshalb lehnte er auch künstliche Instrumente zur Naturbeobachtung (wie das Mikroskop beispielsweise) energisch ab; er war der Meinung, der Mensch selbst mit all seinen gesunden Sinnen sei der beste und ausreichende Beobachtungsapparat, und Instrumente würden nur den unverstellten Blick auf die Phänomene verfälschen – bzw. die Ergebnisse, die solche Versuche und Beobachtungen erbrächten, seien nicht mehr anschaulich und damit auch nicht auf irgendeine schöpferische Praxis zu beziehen. Goethe bleibt deshalb auch bei all seinen naturforschenden Tätigkeiten eng an den Phänomenen, der Empirie, der Erfahrung: die Komplexität der Natur soll gewahrt bleiben und nicht analytisch zerstückelt werden. Die höchste Abstraktionsebene, zu der die Naturforschung bei Goethe vorstoßen kann, ist das sogenannte 'Urphänomen': eine letzte

Grundform (wie die Urpflanze), die aber immer noch anschaulich bleibt (eben ein Phänomen und keine Theorie und kein Begriff) und deshalb das "Geheimnis" der Natur, wie es Goethe immer wieder nennt, auch respektiert. An dieser Stelle lässt sich aber die zweite Brücke zur Kunst schlagen: Sie kann nämlich Urphänomene wenigstens zur Anschauung bringen, ohne ihr Geheimnis zu zerstören. Allerdings muß man sie vorher auch hinreichend verstanden haben – weshalb der Dichter unter Umständen zum Naturforscher werden muß.

Morphologie

Eine der wesentlichen naturwissenschaftlichen Beiträge Goethes war die Erfindung dessen, was er Morphologie nannte. Der Begriff der Morphologie wurde wohl sogar von Goethe in die Wissenschaftsgeschichte eingeführt; als 'Lehre von den Gestalten' (so könnte man den Terminus wohl am allgemeinsten übersetzen) ist sie bis heute ein Teil der Biologie, aber auch der Geologie oder der Sprachwissenschaft. Goethe leitet den Terminus zu Beginn seiner gleichnamigen Schrift (in einem Vorwort mit dem schönen Titel *Das Unternehmen wird entschuldigt*) aus einer Art Urerfahrung der naturwissenschaftlichen Tätigkeit ab. Der Mensch als Naturforscher erfährt die Natur als "Mannigfaltigkeit des Seins und Werdens und der sich lebendig durchkreuzenden Verhältnisse"; spricht: er steht vor einer unübersehbaren Formen- und Artenvielfalt, die sich in ständigen Wandlungsprozessen befindet. Statt aber nun daran zu verzweifeln, kann er in seiner eigenen Natur ein Äquivalent finden, etwas analoges, nämlich die "Möglichkeit einer unendlichen Ausbildung": er selbst als Mensch und Individuum kann sich ebenfalls zu potentiell unendlichen Formen ausbilden. An der Vielfalt der empirischen Natur-Erscheinungen trainiert er dabei zum einen seine Aufnahmefähigkeit (seine "Empfänglichkeit", wie Goethe unter deutli-

cherer Betonung der Passivität des Vorgangs sagt), zum anderen in ihrer Unterscheidung sein "Urteil". Beides sind, Sie mögen es ahnen, komplementäre Prozesse. Insofern sich also der Mensch intensiv mit der empirischen Natur beschäftigt, entwickelt und bildet, ja steigert er sich letztendlich in seiner Menschlichkeit.

Wie verhält er sich nun aber konkret im Umgang mit der Naturvielfalt? Das exponiert der zweite Teil der Vorrede zur *Morphologie* unter dem Titel *Die Absicht eingeleitet*. Goethe stellt zunächst fest, dass sozusagen der wissenschaftliche Standardweg die Analyse ist, also die Zerlegung komplexer Phänomene in einzelne Teile (nach dem Muster der Chemie als Scheidekunst). Daraus ergibt sich aber ein Problem, das wir als Teil-Ganzes-Problem schon mehrfach behandelt haben:

Das Lebendige ist zwar in Elemente zerlegt, aber man kann es aus diesen nicht wieder zusammenstellen und beleben.

Wenn man etwas Lebendiges analysiert, tötet man es meist (das wissen alle Laborratten). Deshalb, so Goethe, gebe es auch einen komplementären Trieb des Menschen zur Synthese,

die lebendigen Bildungen als solche zu erkennen, ihre äußern sichtbaren, greiflichen Teile im Zusammenhange zu erfassen, sie als Andeutungen des Inneren aufzunehmen und so das Ganze in der Anschauung gewissermaßen zu beherrschen.

Denkt der Mensch also nicht analytisch, sondern synthetisch, so erfasst er die lebendige Gestalt als solche; das heißt, er belässt die äußeren, wahrnehmbaren Teile in ihrem "Zusammenhang" – respektiert die Ganzheit des Phänomens – und versucht, allein aus den äußeren Formen Rückschlüsse auf die inneren Prinzipien zu schließen. Dabei darf er jedoch den Boden der Anschauung nicht allzu weit verlassen; gerät er allzu weit ins Spekulieren, entfremdet er sich den Phänomenen

und hat keine Gewähr mehr dafür, dass seine Spekulationen tatsächlich das Lebendige des Phänomens erfasst haben (Sie sehen, das ist ein gefährlicher Balanceakt – weswegen einem solchen holistischen Wissenschaftsprinzip immer ein Geruch von Esoterik anhängt).

An dieser Neigung zur Synthese, zum Erhalt der lebendigen Ganzheit und ihrer anschaulichen Durchdringung, setzt hier wieder die Brücke zur Kunst an; das obige Zitat wird fortgesetzt:

Wie nahe dieses wissenschaftliche Verlangen mit dem Kunst- und Nachahmungstriebe zusammenhänge, braucht wohl nicht umständlich ausgeführt werden.

Zwar hätten wir es gern doch ein bisschen ausgeführt, aber wir werden uns mit dem begnügen müssen, was wir kriegen. Und das ist eine Analogie zwischen dem Kunst- und Nachahmungstrieb und dem wissenschaftlichen Synthesebedürfnis, die wohl darauf beruht, dass beide versuchen, empirische Phänomene in der Anschauung und in ihrer Ganzheit zu "beherrschen", wie Goethe das formulierte – die einen auf dem Weg der schöpferischen Umsetzung in Darstellung (nämlich die Kunst), die anderen auf dem Weg der gedanklichen Konstruktion. Beide jedoch, Kunst und Wissenschaft, haben es letztlich mit Gestalten zu tun; deshalb sind beide gewissermaßen morphologisch zu erklären.

Gestalt

Die Morphologie als Lehre von den Gestalten leitet Goethe nun folgendermaßen her:

Der Deutsche hat für den Komplex des Daseins eines wirklichen Wesens das Wort Gestalt. Er abstrahiert bei diesem Ausdruck von dem Beweglichen, er nimmt an, daß ein Zusammengehöriges festgestellt, abgeschlossen und in seinem Charakter fixiert sei.

Der Naturforscher versucht also, die Naturobjekte als Gestalten und damit als organische, in sich abgeschlossene Ganzheiten zu betrachten (Sie können sich dabei wirklich einen beliebigen natürlichen Organismus vorstellen, der eine bestimmte äußere Form und ein inneres Leben hat, wie eine Blume oder ein Mensch). Bei der Betrachtung dieser Gestalt-Ganzheit muß der Naturforscher aber leider immer noch in gewissem Sinne vereinfachen (reduktionistisch verfahren, sagt man heutzutage), da die Gestalt etwas Statisches, Abgeschlossenes assoziieren lässt: Sie sehen also vor ihrem inneren Auge eine ganz bestimmte Rose oder einen ganz bestimmten Menschen; aber beide können schon in der nächsten Minute ganz anders aussehen und ihre Gestalt verändern). Statik, Endgültiges, so Goethe, gibt es nicht in der Natur, die immer im Wandel ist; und deshalb muß die Idee der Gestalt durch diejenige der "Bildung" dynamisiert und ergänzt werden:

Das Gebildete wird sogleich wieder umgebildet, und wir haben uns, wenn wir einigermaßen zum lebendigen Anschauen der Natur gelangen wollen, selbst so beweglich und bildsam zu erhalten, nach dem Beispiele mit dem sie uns vorgeht.

Auch als Wissenschaftler muß sich der Mensch also naturgemäß verhalten: Er darf nicht etwa Thesen und Theorien verfertigen und diese als ewige Wahrheiten konstatieren, sondern muß ständig weiter beobachten und seine Thesen an den Phänomenen fortbilden; er darf nicht bei der einen Rose oder dem einen Menschen stehen bleiben, sondern immer weiter beobachten, wie sich diese verändern und umgestalten. Letztlich vollzieht sich hier wieder ein Prozess von Polarität und Steigerung: Der Forscher wächst an und mit seiner Materie, der Natur; und diese wird dadurch, dass er sie immer stärker geistig durchdringt und in ihrer Komplexität zu würdigen weiß, selbst wiederum gesteigert. Der Schlüsselbegriff, der hier neben den der 'lebendigen Gestalt' tritt, ist der auch

schon mehrfach erwähnte der 'Bildung', verstanden als Ausbildung und Umbildung gleichermaßen.

Was die in der Morphologie zu beobachtenden Naturgestalten selbst schließlich angeht, macht Goethe zunächst eine Bemerkung, die tatsächlich sehr modern und auf den ersten Blick reichlich kontraintuitiv ist:

Jedes Lebendige ist kein Einzelnes, sondern eine Mehrheit.

Tatsächlich ergibt sich dieses morphologische Apriori jedoch völlig konsistent aus dem Teile-Ganzes-Charakter des Organismus: Ein Organismus ist ja gerade dadurch definiert, dass er ein komplexer Zusammenhang von einzelnen Teilen ist, die eine Funktion für das Ganze erfüllen. Je höher sich nun ein solcher Organismus entwickelt, so Goethe, desto "vollkommener" wird er (was wir wiederum in die moderne Wissenschaftssprache ruhig als "komplexer" übersetzen können: einfache Organismen sind relativ undifferenziert, höhere Organismen sind komplexer organisiert – das ist ein grundlegendes Evolutionsgesetz; die ersten Lebensformen auf der Erde waren Einzeller, und wie vielzellig ein Mensch ist, vermag sich keiner mehr vorzustellen). Bezogen auf Goethes Modell der Metamorphose heißt das: Einfache Formen bestehen aus wenig Grundelementen, die einander ähnlich sind; komplexe Formen bestehen aus mehreren Grundelementen, die stark hierarchisch strukturiert sind und einander unähnlich (selbst unter dem Mikroskop bleiben sich die Pantoffeltierchen doch sehr ähnlich). Auf jeden Fall jedoch erhalten Sie im Verlauf der Metamorphose eine unendliche Variabilität von Formen, die nach Goethe das eigentliche Leben der Natur, ihre Wandlungs- und Reproduktionsfähigkeit ausmachen:

Daß nun das, was der Idee nach gleich ist, in der Erfahrung entweder als gleich, oder als ähnlich, ja sogar als völlig ungleich und

unähnlich erscheinen kann, darin besteht eigentlich das bewegliche Leben der Natur.

Die Metamorphose der Pflanzen

Nach dieser allgemeinen Einführung in die Morphologie komme ich nun endlich zur *Metamorphose der Pflanzen*. Goethe veröffentlicht 1790 einen Aufsatz mit dem Titel *Versuch, die Metamorphose der Pflanzen zu erklären*; dieser findet enttäuschend wenig Resonanz in der Öffentlichkeit. 1798 schreibt Goethe eine Elegie mit dem Titel *Metamorphose der Pflanzen* und veröffentlicht diese in Schillers *Musen-Almanach*. Zwischen Gedicht und Aufsatz bestehen enge Beziehungen; das Gedicht referiert im Prinzip die §§ 10-123 des Aufsatzes und bettet diese in eine poetische Situation ein. 1817 druckt Goethe die Abhandlung ein weiteres Mal, nun im Kontext der *Morphologie*; er fügt diesmal das Gedicht direkt bei und verbindet beides durch eine autobiographische Passage, die ich Ihnen kurz vorlesen will:

Nirgends wollte man zugeben, daß Wissenschaft und Poesie vereinbar seien. Man vergaß daß Wissenschaft sich aus Poesie entwickelt habe, man bedachte nicht daß, nach einem Umschwung von Zeiten, beide sich wieder freundlich, zu beiderseitigem Vorteil, auf höherer Stelle, gar wohl wieder begegnen könnten. Freundinnen, welche mich schon früher den einsamen Gebirgen, der Betrachtung starrer Felsen gern entzogen hätten, waren auch mit meiner abstrakten Gärtnerei (den botanischen Studien und Ideen) keineswegs zufrieden. ... Da versuchte ich diese wohlwollenden Gemüther durch eine Elegie zu locken, der ein Platz hier gegönnt sein möge, wo sie im Zusammenhang wissenschaftlicher Darstellung verständlicher werden dürfte als eingeschaltet in eine Folge zärtlicher und leidenschaftlicher Poesien,

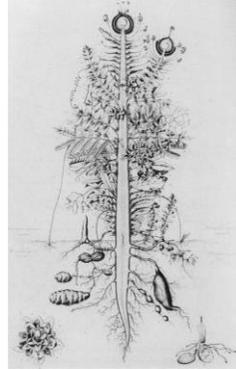
Höchst willkommen war dieses Gedicht der eigentlich Geliebten, welche das Recht hatte, die lieblichen Bilder auf sich zu beziehen; und auch ich fühlte mich sehr glücklich, als das lebendige Gleichnis

unsere schöne vollkommene Neigung steigerte und vollendete, von der übrigen liebenswürdigen Gesellschaft aber hatte ich viel zu erdulden

Die Passage gibt wichtige Hinweise sowohl zu Goethes Dichtungsverständnis insgesamt sowie zum Verhältnis von Poesie und Naturforschung. Zunächst betont sie einmal mehr die Verwandtschaft von Wissenschaft und Poesie, die hier – ganz ähnlich wie bei Schiller – in eine zeitliche Dynamik gebracht werden: am Anfang noch vereint, entwickelten sie sich in polaren Richtungen, um dann – "auf höherer Stelle", also wohl gesteigert – sich wieder zu vereinigen. Zudem bettet Goethe hier das Gedicht in eine konkrete Entstehungssituation ein – er erkannte nämlich, dass die ihn umgebende Damenwelt keinerlei Interesse an der wissenschaftlichen Naturlehre der Metamorphose fanden, und versuchte deshalb mit dem Gedicht eine Art Popularisierung des schwierigen Themas (das ganze zeigt auch, weshalb Goethe immer wieder ein wenig provokant betont hat, seine gesamte Dichtung sei 'Gelegenheitsdichtung' – aber eben nicht im Sinne der barocken Casualcarmini zu Hochzeiten- und Todesfällen, sondern aus konkreten Lebenssituationen heraus und für konkrete Kommunikationssituationen geschrieben). Die angesprochene "eigentlich Geliebte" ist Christiane Vulpius, die zu diesem Zeit noch Bettschatz und noch nicht Gattin war und sich dem Vernehmen nach eifrig als Gärtnerin betätigte. Auch das werden wir im Auge behalten.

Ich will im Folgenden kurz den Aufbau des Metamorphosen-Aufsatzes skizzieren, bevor ich auf das Gedicht zu sprechen komme. Goethe geht dort von einer sorgfältigen Beobachtung an verschiedenen Pflanzen –meist Blumen oder Kräuter – in ihrem Wachstumsprozess aus (also persönlicher und empirischer Anschauung), die ihm gezeigt hätte, dass "gewisse äußere Teile derselben sich manchmal verwandeln und in die Gestalt der nächstliegenden Teile bald ganz, bald mehr oder

weniger übergehen". Daraus schließt er nun, dass eine "geheime Verwandtschaft" verschiedener Pflanzenteile (wie zum Beispiel der Stängel, der Blüten und der Blätter) vorliegt: sie entstehen nicht etwa unabhängig voneinander nach verschiedenen Bauplänen sozusagen, sondern entwickeln sich aus einem gemeinsamen Ursprung und gehen ineinander über. Einen solchen Modellplan einer imaginären Urpflanze (stellen Sie sich der Anschaulichkeit halber vielleicht eine Rose vor) entwickelt Goethe nun in den folgenden Abschnitten, ausgehend von den Samenblättern über die Ausbildung des Stängel, dessen Wachstum von Knoten zu Knoten, der Herausbildung der Blüten, der Entstehung eines Blütenkelchs mit Krone, der Ausbildung der verschiedenen Geschlechts- und Vermehrungsorgane in diesem und der Entstehung von Früchten (bei Rosen sind das Hagebutten, damit wir im Bilde bleiben). Dabei, so Goethe, vollziehen sich zwei verschiedene Arten von Metamorphose, nämlich Wachstum und Fortpflanzung im eigentlichen Sinne. Beides sind zwar Äußerungen der gleichen Lebenskraft, vollziehen sich aber unterschiedlich: Das Wachstum vom Samenkorn bis zur ausgewachsenen Pflanze mit Blüte und Fruchtständen geschieht sukzessive, also nacheinander; die Fortpflanzung geschieht durch die Befruchtung der Blütenstände simultan und bringt gleichzeitig die Früchte hervor. Goethe fasst zusammen:



Es mag nun die Pflanze sprossen, blühen oder Früchte bringen, so sind es doch nur immer dieselbigen Organe, welche, in vielfältigen Bestimmungen und unter oft veränderten Gestalten die Vorschrift der Natur erfüllen. Dasselbe Organ welches am Stengel als Blatt sich ausdehnt und eine höchst mannigfaltige Gestalt angenommen

*hat, zieht sich nun im Kelche zusammen, dehnt sich im Blumen-
blatte wieder aus, zieht sich in den Geschlechtswerkzeugen zusam-
men, um sich als Frucht zum letzten Mal auszu dehnen.*

Das Metamorphosen-Gedicht war 1798 schon einmal einzeln veröffentlicht worden; ich möchte es hier aber in seiner zweiten Veröffentlichungsform behandeln, die mir für unseren Zusammenhang der interessantere erscheint. Goethe veröffentlicht es noch einmal 1827 in seiner späten Gedichtsammlung *Gott und Welt*; dort wird es gerahmt von mehreren anderen Texten. Zuerst steht ein kurzes Gedicht namens *Parabase*; es folgt die *Metamorphose der Pflanzen*. Nach einem weiteren kurzen Zwischengedicht namens *Epirrhema* folgt als zweiter längerer Text die *Metamorphose der Tiere* (ein Parallelprojekt zu der der Pflanzen, in dem Goethe versuchte, ein Art Urtier zu konstruieren, das gelang aber nicht besonders gut); am Schluss steht wieder ein kurzer Text mit dem Titel *Anti-Epirrhema* (diese beiden letzten Texte spare ich hier aus). Diese griechischen Überschriften sagen Ihnen wahrscheinlich genauso wenig wie mir, jedenfalls bis vor kurzer Zeit: Es handelt sich dabei um Begriffe aus der griechischen Komödie. In der *Parabase* spricht der Chorleiter vor dem Beginn des Chorliedes einzeln zum Publikum; dann folgt ein Chorlied. Es folgt eine Zwischenrede – *Epirrhema* – dann wieder ein Chorlied, und schließlich, zum Abschluss wieder eine Solopassage, die *Anti-Epirrhema*. Goethe unterlegt dem Thema damit eine Art dialogische Kommunikationsstruktur im Wechsel von Einzel- und Gruppenrede; wie das mit dem Thema der Texte zusammenhängt, werden wir erst abschließend klären können.

Beginnen wir also mit der *Parabase*:

*Freudig war vor vielen Jahren
eifrig so der Geist bestrebt,
Zu erforschen, zu erfahren,*

*Wie Natur im Schaffen lebt.
Und es ist das ewig Eine,
Das sich vielfach offenbart;
Klein das Große, groß das Kleine,
Alles nach der eignen Art.
Immer wechselnd, fest sich haltend,
Nah und fern und fern und nah;
So gestaltend, umgestaltend -
Zum Erstaunen bin ich da.*

Das Versmaß des 12zeiligen Gedichts sind 4hebige Trochäen, abwechselnd männlich und weiblich im Kreuzreim gereimt. Untergliederte man es zunächst eher der mathematischen Intuition als dem Inhalt folgend in drei Vierzeiler, würde es sich um eine Variation der Romanzenstrophe handeln. Tatsächlich ist aber auch eine entsprechende inhaltliche Gliederung naheliegend, da es sich um drei Sätze handelt, die jeweils über vier Zeilen gehen. In der ersten dieser virtuellen "Strophen" spricht nicht ein lyrisches Ich, sondern ein unpersönlicher "Geist" wird vorgestellt, der jedoch individualisiert auftritt, also als eine Art Typus des Menschen schlechthin (wie in der Metamorphosenlehre die Urpflanze). Dieser Geist hatte – vor vielen Jahren, was konkret auf die Entstehung des folgenden Gedichts um 1798 hinweist, aber auch als eine Art Entwicklungsgeschichte des Geistes gelesen werden kann -, dieser Geist hatte also zwei Grundtriebe, die in einer parallelen Satzkonstruktion dargeboten werden: "zu erforschen" und "zu erfahren" (V. 3); man kann dann vermuten, dass sich das Adjektiv "freudig" wohl eher auf die Erfahrung, das "eifrig" hingegen auf die Erforschung bezieht. Erforschen und Erfahren können wir nun, im Rückblick auf Goethes Wissenschafts- und Naturbild im allgemeinen, als Wechselspiel von Anschauung und Idee oder auch Analyse und Synthese präzisieren; es handelt sich dann um zwei komplementäre menschliche Zugänge zur Natur. Das Naturbild selbst wird

in der vierten Zeile bestimmt: Es geht darum, das Leben der Natur in ihrem "Schaffen", also bei Zeugung und Wachstumsvorgängen wie exemplarisch in der Metamorphose der Pflanzen, zu erfassen.

In der zweiten "Strophe" – also von Vers 5 bis 8 – wird dieses Naturbild nun weiter spezifiziert: Natur ist eine ewige Einheit, die jedoch in vielfachen Formen auftritt, die sich komplementär zueinander verhalten und sich dabei verkreuzen nach Art des rhetorischen Chiasmus: "Klein das Große, groß das Kleine". Trotzdem, so wird dabei im achten Vers festgehalten, ist das "ewig Eine" nicht immer gleich, sondern "alles nach der eignen Art" – also in unendlichen individualisierten bzw. variierten Formen und Gestalten existierend.

Dieses komplementäre Verhältnis der Urphänomene und ihre Wechselwirkung wird dann in der dritten Strophe sprachlich gestaltet – und das mit einer Vielzahl rhetorischer Mittel. Die neunte Zeile beginnt mit einer Antithese: in der Natur ist alles im ständigen Wechsel begriffen, bemüht sich aber gleichzeitig um Stabilität ("immer wechselnd, fest sich haltend"). In der zehnten Zeile folgt dann die Kreuzfigur des Chiasmus: "Nah und fern und fern und nah". Schließlich führt die elfte Zeile in die denkbar engste sprachliche Verbindung: "So gestaltend, umgestaltend" – die *figura etymologica* demonstriert sprachlich die Umgestaltung eines Wortstamms als exemplarischen Umbildungsprozess, wie er auch in der Natur geschieht: Auf Gestaltung (wir denken an den morphologischen Begriff der lebendigen Gestalt) folgt Umgestaltung; dieses ganze Geschehen ist nichts anders als die Metamorphose der Pflanzen, nun übertragen auf die gesamte Natur. Das Gedicht bleibt jedoch nicht an diesem Punkt stehen, sondern macht in der letzten Zeile eine Wendung zu einem Ich, das etwas unvermittelt auftaucht: "Zum Erstaunen bin ich da". Spricht hier ein lyrisches Ich? Dann hätte es sich sozusagen konstituiert aus dem Wechselspiel von Erfahren

und Erforschen, die beide im "Erstaunen" zusammengeführt werden: Das lyrische Ich, das das Metamorphosengesetz durch die unmittelbare Anschauung gewonnen hat, verfällt in Erstaunen als angemessene menschliche Haltung gegenüber dem Geheimnis der Natur, dem Urphänomen der Metamorphose; dieses Erstaunen ist sozusagen die höchste menschliche Haltung im Angesicht der Natur. Es könnte sich bei dem "Ich" allerdings auch – aber das mag eine zu verwegene, weil selbstbezügliche Interpretation sein – um das Gedicht handeln, das den beschriebenen Gestaltungs- und Umgestaltungsprozess ja vorführt und damit den Leser in "Erstaunen" setzt. Das wäre letztlich aber auch nur eine Variante der ersten Interpretation, die im Grunde auf das gleiche herauslief: Sobald man das Geheimnis der Natur in ihren vielfachen Umgestaltungsvorgängen am Werk erkannt hat, ist Erstaunen die angemessene Haltung des Menschen zu ihrer Formenvielfalt und Inkommensurabilität.

Damit kommen wir zum zweiten Gedicht, nun endlich der *Metamorphose der Pflanzen*. Es handelt sich dabei, wie Sie inzwischen schon erkennen können sollten, um eine Elegie, also die gleiche Gattung wie den Schillerschen *Spaziergang*: Das Gedicht besteht aus 40 Distichen, enthält jedoch keine Klage über die verlorene Einheit der Natur, sondern ist tatsächlich – und insofern gattungskonform – eine Art Liebesgedicht. Deutlich sind inhaltlich drei Teile zu unterscheiden: In Vers 1-8 spricht das lyrische Ich die "Geliebte" an und erläutert sein Unternehmen; in den Versen 9-62 wird die Metamorphose im Einzelnen geschildert; in Vers 63-80 erfolgt die Rückwendung an die Geliebte.

Ich zitiere zunächst den Anfang:

*Dich verwirret, Geliebte, die tausendfältige Mischung
Dieses Blumengewühs über dem Garten umber;
Viele Namen hörest du an, und immer verdrängt*

*Mit barbarischem Klang einer den andern im Ohr.
Alle Gestalten sind ähnlich, und keine gleicht der andern;
Und so deutet das Chor auf ein geheimes Gesetz,
Auf ein heiliges Rätsel. Oh, könnt ich dir, liebliche Freundin,
Überliefern sogleich glücklich das lösende Wort!*

Das Gedicht wendet sich also an die Geliebte; und diese ist leider nicht erstaunt angesichts der Vielfalt der Natur, wie in der *Parabase* gefordert, sondern "verwirrt" angesichts des "Blumengewühls" im Garten und dem "barbarischen Klang" der botanischen (meist lateinischen) Gattungsnamen, leidet also an einer Art babylonischer Sprachverwirrung ihres Naturgefühls. Zum Glück kann jedoch das naturkundige lyrische Ich gleich mit einem Naturgesetz aufwarten, das jedoch zunächst als noch unverständliche Lösung in Form eines Paradoxes vorgeführt wird: "Alle Gestalten sind ähnlich, und keine gleicht der andern" ("alles nach der eignen Art" hieß das im ersten Gedicht, der *Parabase*). Deshalb bleibt diese Lösung vorerst im Stadium eines Geheimnisses (ein "geheimnes Gesetz", ein "heiliges Rätsel" – auch hier ist die religiöse Sprache auffällig), das vom "Chor" (V. 6) vorerst nur angedeutet wird. Dabei bezieht sich der Chor wohl auf die kakophonische Sprachverwirrung, rechtfertigt aber gleichzeitig auch die Einkleidung in die Dialogstruktur der attischen Komödie.

In den Versen 9 bis 62 erfolgt nun die stufenweise Darstellung der Metamorphose der Pflanzen, ganz analog zur Darstellung im Aufsatz. Ich zitiere ebenfalls stufenweise, zunächst ab V. 9:

*Werdend betrachte sie nun, wie nach und nach sich die Pflanze,
Stufenweise geführt, bildet zu Blüten und Frucht.
Aus dem Samen entwickelt sie sich, sobald ihn der Erde
Stille befruchtender Schoß hold in das Leben entläßt
Und dem Reizze des Lichts, des heiligen, ewig bewegten,*

*Gleich den zärtlichsten Bau keimender Blätter empfiehlt.
 Einfach schlief in dem Samen die Kraft; ein beginnendes Vorbild
 Lag, verschlossen in sich, unter die Hülle gebeugt,
 Blatt und Wurzel und Keim, nur halb geformet und farblos;
 Trocken erhält so der Kern ruhiges Leben bewahrt,
 Quillet strebend empor, sich milder Feuchte vertrauend,
 Und erhebt sich sogleich aus der umgebenden Nacht.*

Den Ausgangspunkt bildet der Samen in V.11, der im "Schoß" der Erde wie ein Embryo im Mutterschoß liegt. Sobald er die Erde verlässt, beginnt er durch den Einfluss des Lichts zu wachsen; durch die Adjektive des "heiligen" und "immer bewegten" in V 13 erscheint das Licht dabei als eine Art Stellvertreter der Natur insgesamt. Als zweite befruchtende Naturkraft kommt die Feuchtigkeit in V. 19 dazu; die Pflanze wächst also aus dem trockenen Dunkel hin zu Licht und Feuchtigkeit. Dabei entwickelt sich nach und nach das, was in ihm bereits keimhaft, als "Vorbild" (V. 15) angelegt war, nämlich "Blatt und Wurzel und Keim".

Es geht weiter mit V. 21:

*Aber einfach bleibt die Gestalt der ersten Erscheinung;
 Und so bezeichnet sich auch unter den Pflanzen das Kind.
 Gleich darauf ein folgender Trieb, sich erhebend, erneuet,
 Knoten auf Knoten getürmt, immer das erste Gebild.
 Zwar nicht immer das gleiche; denn mannigfaltig erzeugt sich,
 Ausgebildet, du siehst's, immer das folgende Blatt,
 Ausgedehnter, gekerbter, getrennter in Spitzen und Teile,
 Die verwachsen vorher ruhten im untern Organ.
 Und so erreicht es zuerst die höchst bestimmte Vollendung,
 Die bei manchem Geschlecht dich zum Erstaunen bewegt.
 Viel gerippt und gezackt, auf mastig strotzender Fläche,
 Scheinet die Fülle des Trieb's frei und unendlich zu sein.
 Doch hier hält die Natur, mit mächtigen Händen, die Bildung
 An und lenket sie sanft in das Vollkommere hin.*

*Mäßiger leitet sie nun den Saft, verengt die Gefäße,
Und gleich zeigt die Gestalt zärtere Wirkungen an.*

Die erste Phase nach dem Auftauchen als der Erde wird nun, der im Embryo bereits angelegten Entwicklungslogik gemäß, als "Kindheit" (V 22) bezeichnet; diese ist immer noch "einfach" und baut sukzessive immer die gleichen Formen aufeinander, nämlich Knoten auf Knoten (vielleicht denken Sie wieder an unsere Rose). Doch hier setzen nun bereits die ersten Ausdifferenzierungen ein, die die anfängliche Einfachheit durchbrechen: Aus dem gleichen Grundmuster entstehen immer stärker "mannigfaltigere" Blätter (V. 25) – das können Sie ebenfalls bei vielen Blumen beobachten, wo die unteren Blätter am Stängel einfacher geformt sind und weniger Zacken haben als die weiter oben sitzenden. Die erste "höchst bestimmte Vollendung" (V. 29) ist dann erreicht, wenn sich der Trieb zu seiner vollen Höhe entwickelt hat (die Rose also sozusagen ihre vorläufige Höhe erreicht hat); die "Fülle" scheint zu diesem Zeitpunkt "frei und unendlich" zu sein (V. 32). Im Lebensaltermodell denken wir vielleicht an die Zeit der Jugend, wo alle Fähigkeiten maximal entfaltet und auch die äußere Schönheit am vollkommensten erscheinen. Aber dieses ist nur ein vorläufiger Schlusspunkt der Entwicklung, die "Natur" selbst nämlich hält an dieser Stelle die "Bildung" an (V. 33), um sie nun durch Beschränkung zu vervollkommen. Hier finden Sie also den Grund, warum die Bäume nicht in den Himmel wachsen können: Die Natur selbst setzt dem schieren Höhenwachstum des Triebes eine Grenze, indem sie nun den Wachstumstrieb "mäßig" (V. 36) und aus dem Stängel eine Blüte entfaltet. Es entsteht also, in unserem Beispiel eine Rosenknospe mit um einen Mittelpunkt angeordneten Blütenblättern, die sich schließlich entfaltet. Das schildern die Verse ab V. 37:

*Stille zieht sich der Trieb der strebenden Ränder zurücke,
Und die Rippe des Stiels bildet sich völliger aus.*

*Blattlos aber und schnell erhebt sich der zärtere Stengel,
Und ein Wundergebild zieht den Betrachtenden an.
Rings im Kreise stellet sich nun, gezählet und ohne
Zahl, das kleinere Blatt neben dem ähnlichen hin.
Um die Achse gedrängt, entscheidet der bergende Kelch sich,
Der zur höchsten Gestalt farbige Kronen entläßt.*

Damit ist ein vorläufiger Schlusspunkt der Entwicklung erreicht: Die Natur prangt in der Blüte in "hoher voller Erscheinung". Wir sind, im Lebensaltermodell, jetzt im frühen Erwachsenenalter, und damit fortpflanzungsfähig geworden – genauso wie die Pflanze, die nun an die erste, sukzessive verlaufene Form der Metamorphose (das Wachstum) die zweite Phase der simultanen Metamorphose, die Fortpflanzung anschließt:

*Aber die Herrlichkeit wird des neuen Schaffens Verkündung;
Ja, das farbige Blatt fühlet die göttliche Hand,
Und zusammen zieht es sich schnell; die zärtesten Formen,
Zwiefach streben sie vor, sich zu vereinen bestimmt.
Traulich stehen sie nun, die holden Paare, beisammen,
Zahlreich ordnen sie sich um den geweihten Altar.
Hymen schwebet herbei, und herrliche Düfte, gewaltig,
Strömen süßen Geruch, alles belebend, umher.
Nun vereinzelt schwellen sogleich unzählige Keime,
Hold in den Mutterschoß schwellender Früchte gehüllt.*

Hier ist der Fortpflanzungsvorgang nun ganz deutlich in menschliche Metaphorik gehüllt: Beschrieben wird eine Hochzeit, die "Vereinigung" eines "holden Paares" vor dem "geweihten Altar" unter Anwesenheit des Hochzeitgottes Hymen; an das Pflanzenreich gemahnt nur noch die besondere Betonung des süßen Geruchs für den Befruchtungsvorgang (der eigentlich natürlich die Bienen anlocken soll, angeblich ja aber auch bei der menschlichen Paarung eine ge-

wisse Rolle spielt...). Mit der Hochzeit ist das Geschehen jedoch nicht beendet (wie noch in jedem Roman), sondern es geht weiter, nämlich mit V. 59:

*Und hier schließt die Natur den Ring der ewigen Kräfte;
Doch ein neuer sogleich fasset den vorigen an,
Daß die Kette sich fort durch alle Zeiten verlänge
Und das Ganze belebt, so wie das Einzelne, sei.*

Das Bild von der "Kette" sollte Ihnen inzwischen bekannt vorkommen: Es ist nichts anderes also goldene Kette der Wesen, the great chain of being, die stufenweise Verbindung von niederen und hohen Lebensformen, vom kleinen Zeh bis zum menschlichen Geist sozusagen; aber diese Kette wird nun zum "Ring" (was noch einmal die Hochzeitsmotivik aufnimmt) geschlossen: "Daß die Kette sich fort durch alle Zeiten verlänge"). Damit ist das organische Leben in einen endlosen Kreislauf aufgehoben: Auf Wachstum folgt Fortpflanzung, auf Fortpflanzung folgt neues Wachstum – und so fort bis ins Unendliche.

Im letzten Teil wendet sich das lyrische Ich nun wieder an die Geliebte zurück, in der Hoffnung, die babylonische Namensverwirrung des Anfangs aufgelöst zu haben und in das "bunte Gewimmel" Sinn und Zusammenhang gebracht zu haben:

*Wende nun, o Geliebte, den Blick zum bunten Gewimmel,
Das verwirrend nicht mehr sich vor dem Geiste bewegt.
Jede Pflanze verkündet dir nun die ew'gen Gesetze,
Jede Blume, sie spricht lauter und lauter mit dir.
Aber entzifferst du hier der Göttin heilige Lettern,
Überall siehst du sie dann, auch in verändertem Zug.
Kriechend zaudre die Raupe, der Schmetterling eilegeschäftig,
Bildsam ändre der Mensch selbst die bestimmte Gestalt!*

Dieser Zusammenhang, so wird nun zusammengefasst, ist ein "ewiges Gesetz", das die Pflanzen selbst verkünden, indem sie die Metamorphose als Naturgesetz anschaulich vorführen: Die Natur ist also selbst sprechend geworden (die Pflanzen verkünden, die Blumen sprechen); und das lyrische Ich dient nur als Art Protokollant dessen, was die Anschauung deutlich vor Augen führt. Das einmal im untersten Naturreich der Pflanzen erkannte Naturgesetz der Metamorphose kann dann jedoch auch in den höheren Naturreichen im Modus der Analogie ("im veränderten Zug") erkannt werden: Während die Raupe bekanntermaßen zum Schmetterling mutiert (und dabei sehr verschiedene Gestalten annimmt, nämlich einmal "kriechende" Langsamkeit und einmal "geschäftiges" Eilen – was wieder einmal die grundlegende Komplementarität der Natur beweist), kann der Mensch "selbst" seine Gestalt ändern, indem er sich als "bildsam" erweist. Besonders interessant ist aber die schlussendliche Wendung, die auch beim Menschen nicht nur eine sukzessive Metamorphose (durch Bildung im Lebensgang), sondern auch eine simultane (durch die Anziehung der Geschlechter aufeinander) konstatiert: Hier wird nämlich das Gedicht nun endlich, der Gattungsregel der Elegie gemäß, zum Liebesgedicht.

*O gedenke denn auch, wie aus dem Keim der Bekanntschaft
Nach und nach in uns holde Gewohnheit entsproß,
Freundschaft sich mit Macht aus unserm Innern enthüllte,
Und wie Amor zuletzt Blüten und Früchte gezeugt.
Denke, wie mannigfach bald die, bald jene Gestalten,
Still entfaltend, Natur unsern Gefühlen geliehn!
Freue dich auch des heutigen Tags! Die heilige Liebe
Strebt zu der höchsten Frucht gleicher Gesinnungen auf,
Gleicher Ansicht der Dinge, damit in harmonischem Anschauen
Sich verbinde das Paar, finde die höhere Welt.*

Das lyrische Ich reflektiert hier offensichtlich eine – wenn auch vielleicht etwas idealisierte oder besser typisierte – Beziehung zur Geliebten. Sie erwächst aus dem "Keim" der Bekanntschaft; sie sprießt weiter durch "holde Gewohnheit" (Knoten für Knoten sozusagen); sie bildet den Kelch der "Freundschaft", aus dem sich dann "Blüten und Früchte" ergeben – durch Amor, die Macht der Liebe. Dabei findet die gleiche Entwicklung von Einfachheit zu Vielfalt hin statt, die auch die Pflanzen-Metamorphose kennzeichnete: "mannigfache" Gestalten hat die Natur auch den menschlichen Gefühlen verliehen. Die höchste Frucht jedoch ist nicht etwa die leibliche Nachkommenschaft, sondern die "gleichen Gesinnungen", die eine wahrhafte "heilige Liebe" in den beiden Partnern erzeugt. Damit liegt auch der Bezug zum Text auf der Hand: Die Geliebte kann sich des "heutigen Tages" freuen, weil sie, nachdem sie nun endlich die Metamorphose der Pflanzen begriffen hat, die dem Geliebten offensichtlich arg am Herzen lag, nun nicht nur gleiche Gesinnungen, sondern auch die "gleiche Ansicht der Dinge" entwickeln kann. Das "harmonische Anschauen" ist zumindestens gleichberechtigt mit den "gleichen Gesinnungen"; es ist, so könnte man auch vermuten, überhaupt die Voraussetzung der Übereinstimmung in der genannten "höheren Welt" der Menschheit. Letztlich muß man dann auch an dieser Stelle die zweite Metamorphose-Form, die simultane Metamorphose durch – in diesem Falle – geistige Fortpflanzung vermuten: Die Menschen wachsen durch Bekanntschaft, Freundschaft und Liebe zueinander hin; sie steigern sich gegenseitig durch gemeinsame Anschauungen und Gesinnungen; und diese müssen nun wieder, damit der Kreis sich schließt, Bekanntschaft, Freundschaft und Liebe in anderen wecken. Ganz deutlich steht hier, auch in der Betonung des Aufstrebens, die "Steigerung" als besondere Qualität der geistigen Welt im Vordergrund der dargestellten menschlichen Metamorphose (sie beruht aber auf der grundlegenden Polarität der Geschlechter).

Es ist letztlich diese Übertragungsfigur, die die Elegie dann doch zu einem Gedicht und nicht zu reinem Anschauungsmaterial werden lässt: Sie macht die Pflanzenmetamorphose zur Grundform auch menschlicher Beziehungs- und Entwicklungsformen. Sie bringt dadurch eine Art kommunikatives Ethos in die verwirrende Menschenwelt, in der die babylonische Sprachverwirrung durch Meinungs- und Anschauungsverschiedenheit ja nicht geringer ist als in der Pflanzenwelt des heimischen Gartens. Dass das Gedicht trotzdem stark konzeptuelle, gedankliche und didaktische Züge trägt, ist nicht zu verleugnen. Letztlich trifft es sich da durchaus mit Schillers *Spaziergang*, der ja ebenfalls höchst konzeptuell grundiert war; diese Eigenart wird durch die Gattungsform der Elegie mit ihren zwar rhythmisierten, aber doch beinahe prosanahen Langversen unterstützt, die viel Raum für diskursives Argumentieren lassen. Umso eindrucksvoller ist nun wieder der Kontrast, den der folgende kleine Kurztext, die Epirrhema (also die Zwischenreden in der Komödie) bilden:

*Müset im Naturbetrachten
Immer eins wie alles achten;
Nichts ist drinnen, nichts ist draußen:
Denn was innen, das ist außen.
So ergreifet ohne Säumnis
Heilig öffentlich Geheimnis.*

Die Form weicht etwas von der anfänglichen Parabase ab: Die ersten sechs Verse haben das gleiche vierhebige trochäische Muster, sind aber im Paarreim gereimt. Danach folgen abgesetzt vier Verse mit einem Wechsel von vierhebigen und dreihebigen Trochäen, wieder kreuzgereimt. Der Wechsel von Paarreim zum Kreuzreim steht dabei in engem Zusammenhang mit dem Inhalt des Gedichts, wie noch deutlich werden soll.

Das Gedicht wirkt bereits bei der ersten Lektüre wie eine Art Sprachspielerei: Eine Menge Begriffe werden aufgebracht und häufig paradox gegeneinander gestellt; ich zähle einfach mal auf: Eins und alles (bzw. am Schluss: eines und vieles); drinnen-draußen bzw. innen-außen; Geheimnis-öffentlich; Wahrheit-Schein; Ernst-Spiel. Diese paradoxe Struktur wird gleich im ersten Vers als grundlegend für die "Naturbetrachtung" eingeführt: "Müset im Naturbetrachten / Immer eins wie alles achten". Diese Komplementarität von "Einem" und "Allem" wird in den nächsten Versen auf diejenige von "Innen" und "Außen" bezogen – wobei, auch wenn wir eine parallele Satzkonstruktion annehmen, das Innen auf die Einheit und das Außen auf die Allheit bzw. Vielheit zu beziehen ist: Das Innere ist einheitlich (wie das Selbstgefühl des Individuums; wie die keimhafte Grundform der Blätter); das Äußere erscheint in vielfachen Gestalten (wie die unterschiedlichen Menschen, die unterschiedlichen Arten und Gattungen im Natur- und Tierreich). Tatsächlich aber gehört beides, innen und außen, eins und alles, im komplementären Modus der Naturbetrachtung zusammen; wie, das muß dem Menschen allerdings verborgen bleiben: Obwohl durch Naturbetrachtung jedem äußerlich ersichtlich – "öffentlich" – bleiben die innerlichen Ursachen ein "Geheimnis". Das ist jedoch kein Grund, von der Naturbetrachtung Abstand zu nehmen und die Hände in den Schoß zu legen: Die erste Strophe endet mit einem Appell zum Handeln ("so ergreifet").

Die Vielfalt der Natur ist aber nicht nur ein Anlass zur Betrachtung, sondern auch, so die zweite Strophe, zur "Freude":

*Freuet euch des wahren Scheins,
Euch des ernstesten Spieles:
Kein Lebendiges ist ein Eins,
Immer ist's ein Vieles.*

Hier nun wird die Natur in eine deutliche Parallele zur Kunst gesetzt: Denn der "wahre Schein" ist genau das, was das Kunstwerk nach der klassischen Ästhetik herstellen soll – zwar eine Abbildung der Wirklichkeit, aber eine objektivierte, idealisierte, typisierte – eben "wahrer Schein" (ein weiteres Paradoxon). Das gleiche gilt für das "ernste Spiel" – nach Schillers Kunsttheorie in den *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen* ist das Spiel ein weiterer anthropologischer Bereich, in dem der Mensch sich als zweckfreies Wesen im freien Spiel seiner Kräfte erfährt, und damit eine Parallelerscheinung zur Kunst. Schließlich führt der dritte Vers das tertium comparationis zwischen Natur und Kunst ein: Beides sind "Lebendiges" und haben Gestaltcharakter; und alles Lebendige ist, das hatte ich anfangs schon ausgeführt und im Organismuskonzept begründet, für Goethe eine Vielheit. Auffallend ist an dieser Stelle die Abweichung vom strengen trochäischen Versmaß im dritten Vers: "Kein Lebendiges ist ein Eins" – man hätte leicht die Regelmäßigkeit erhalten können, wenn man gesagt hätte "Kein Lebendiges ist eins". So wird die Aufmerksamkeit durch das Stolpern im Versmaß besonders auf diese Stelle und das damit verbundene Sprachspiel hingelenkt: "Ein" taucht zunächst als Zahlwort auf: ein numerisch Eines; dann das großgeschriebene Nomen "Eins" als Ganzheitskonzept – und die Zusammenstellung beider weist darauf hin, dass trotz morphologischer Identität der beiden Worte damit verschiedene Inhalte verbunden sind, nämlich Zählbarkeit und Einheit. Deshalb kann man auch im letzten Vers "ein Vieles" sagen und damit die komplementäre Einheit von Einheit und Vielheit ein letztes Mal hervorheben. Das, was der Kern des öffentlichen Geheimnisses ist, nämlich die Komplementarität der Natur, wird vor allem in diesen letzten Versen als künstlerisches Sprachspiel vorgeführt, und damit der Naturbetrachtung die Kunst noch einmal entschieden an die Seite gestellt: Beide beziehen sich auf die gleiche Natur; und das, was dem Geist als Paradox erscheinen muß,

kann das Kunstwerk spielerisch vermitteln. Das zeigt letztendlich auch die banal wirkende Formentscheidung, die erste Strophe im Paarreim zu halten – die Gegensätze werden parallelisiert – und die zweite Strophe im Kreuzreim: die Gegensätze werden spielerisch verkreuzt.

Die gleiche Verkreuzung kann man schließlich auch in der Gesamtzusammenstellung der drei Texte *Parabase*, *Metamorphose der Tiere* und *Epirrhema* erkennen. Ich hatte anfangs erläutert, dass die kurzen Texte auf den Wechsel zwischen Chorführer und Chorgemeinschaft in der attischen Komödie zurückgehen: Es spricht also abwechselnd ein Individuum und eine Gemeinschaft. Goethe hingegen kehrt dieses Verhältnis um, verkreuzt es: Die beiden kleinen Gedichte, *Parabase* und *Epirrhema*, sprechen gnomisch (also allgemein, und nicht vermittelt durch ein lyrisches Ich) und vermitteln allgemeine Maximen der Naturbetrachtung; die Chorpassage der *Metamorphose* hingegen spricht individuell, aus einer konkreten Situation heraus und an ein ebenso individuelles Du. Beides ergänzt sich, um ein letztes Mal das Zauberwort zu sagen, komplementär.

Zusammenfassung

Ich will noch einmal kurz zusammenfassen, was ich zum Naturkonzept Schillers und Goethes gesagt habe. Beide sind nicht ganz einfach zu verstehen, aber trotzdem in gewisser Weise sowohl zeittypisch wie auch eigenwillig; insofern lohnt es sich schon, ein bisschen Mühe und Gehirnakrobatik zu investieren.

Damit also zunächst noch einmal einen großen Schritt zurück zu Schiller. Ich hatte Ihnen sein Naturkonzept vor allem anhand der Schrift *Über naive und sentimentalische Dichtung* und der großen Elegie *Der Spaziergang* vorgestellt, beide um 1795 entstanden. Auf beides gehe ich nicht mehr im Einzelnen ein,

sondern fasse nur zusammen. Schiller versteht Natur im Rahmen einer *geschichtsphilosophischen* Konstruktion, die repräsentativ ist für die Zeit und von Autoren wie Voltaire oder Herder vorbereitet wird. In diesem sogenannten 'triadischen Geschichtsmodell' (weil es drei Stufen hat) ist Natur die erste Stufe, der Ausgang und der Ursprung alles folgenden; sie wird dabei topologisch zu Arkadien und dem goldenen Zeitalter in Beziehung gesetzt. Die zweite Stufe ist die Kultur, die gleichzeitig den neuen und zentralen Gegenbegriff zur Natur bildet. Auch dies ist zeitgenössisch repräsentativ: Der moderne Kulturbegriff entsteht tatsächlich in dieser Zeit, und zwar in der Form des sogenannten 'weiten' Kulturbegriffs. Das bedeutet, im Gegensatz zum 'engen' Kulturbegriff, der bis heute weitgehend das Alltagsverständnis breiter Schichten von Kultur prägt: Kultur im weiten Sinne umfasst die gesamten geistigen, materiellen, symbolischen Hervorbringungen eines Kollektivs (meist eines Volkes oder einer Nation); also Bereiche wie Politik, Wirtschaft, Religion, Sitten und Gebräuche, Wissenschaften und Künste usf. – eben alles, was eine Gesellschaft als Ganzes prägt. Diese Vorstellung ist im 18. Jahrhundert stark mit der Erwartung von Fortschritt verbunden: Kulturelle Entwicklung führt die Menschheit ihrem Gattungsziel, der Vervollkommnung ihrer Humanität, zwingend näher (wenn auch vielleicht mit einigen Verzögerungen und Umwegen, aber die Grundlinie ist vorgegeben). Da sind wir als Erben des 20. Jahrhunderts und seiner humanitären Katastrophen vielleicht ein bisschen skeptisch geworden; aber prinzipiell ist dieser weite Kulturbegriff auch der, den die Wissenschaften von der Kultur heute wieder zu etablieren suchen. Demgegenüber bezieht sich der 'enge' Kulturbegriff des Alltagsverständnisses nur auf die Erscheinungen der Hochkultur, vor allem in den Bereichen der schönen Künste. Aber das ist, wie gesagt, eine deutliche und auch bedauerliche Verengung gegenüber der Bedeutungsbreite, die der Begriff schon in seinen Ursprüngen hatte.

Zurück zu Schiller. Diese Kultur bildet also die zweite Stufe im triadischen Modell; die dritte schließlich ist wenig mehr als eine Utopie und bestünde in einer Wieder-Vereinigung von Natur und Kultur auf höherer Stufe (das können Sie sich auch gern mit Goethe als Steigerungsprozess vorstellen). Da diese besondere Wiedervereinigung jedoch um 1800 politisch und gesellschaftlich nicht absehbar war (und wohl auch heute nicht ist), vielmehr die Kultur eine immer stärkere Eigendynamik entwickelte, machte Schiller zwei Bereiche aus, in denen zumindestens Erfahrungen gemacht werden können, die denjenigen der dritten Stufe ähnelten, nämlich den Bereich der Kunst und den des Spiels: Beide ermöglichen es dem Menschen, sich als Zweck an sich selbst im Vollsinn seiner Humanität und ohne äußere Beschränkung vielfältig zu entfalten und zu bilden (diese Utopie trägt dabei den mythologischen Namen des Elysiums als Gegenpol zu Arkadien: der zukünftigen Wohnung der Götter; und zwischen Arkadien und Elysium liegt das jammervolle Zwischenstadium, in dem sich Schiller und wir befinden).

Wir bleiben bei den ersten beiden Stufen, Natur und Kultur; nur sie sind es auch, die in dem *Spaziergang*, Schillers langer geschichtsphilosophischer Elegie, eine Rolle spielen. Ich zähle noch einmal die wesentlichen Unterscheidungsmerkmale auf und grenze sie gegeneinander ab:

* Im Naturzustand leben Mensch und Natur in einer vollkommenen Einheit; die Natur ist dem Menschen nicht feindlich, der Mensch nicht der Natur. Das ändert sich in der Kultur, wenn die Natur in den Dienst des technischen und wissenschaftlichen Fortschritts gestellt wird und dazu instrumentalisiert und ausgebeutet wird.

* Im Naturzustand vollzieht sich das Leben der Menschen in eng abgegrenzten, in sich geschlossenen Räumen, die Sie sich

als agrarischen Lebensraum (der Hirten beispielsweise) vorstellen können. Die Kultur hingegen entwickelt sich durch die Eroberung neuer Räume, das Erschließen von Wegen und Verbindungen, die Kommunikation und den Handel zwischen den Völkern (unsere heutige vollständige Globalisierung ist sozusagen eine vorläufige Endstufe).

* Im Naturzustand läuft die Zeit gleichmäßig in den natürlichen Zyklen ab; ihre Grundfigur ist der Kreis, der verschiedene Stadien durchläuft. In der Kultur gibt es zum einen den Zeitmodus der ewigen Wiederholung des Gleichen (denken Sie an den Fabrikarbeiter), zum anderen auch Diskontinuitäten und Sprünge, wie z.B. durch Revolutionen; zum dritten schließlich die schon erwähnte Ausrichtung auf Fortschritt.

* In der Natur ist der Mensch auch mit seiner eigenen Menschennatur versöhnt; er hat keine Konflikte zwischen dem, was er will, seinen eigenen Bedürfnissen, und dem was er soll und kann, seinen Pflichten und Fähigkeiten. Zudem verfügt er über eine sozusagen instinktive Moralität, eine Art angeborenen moralischen Sinn, der sich als Gewissen oder Stimme Gottes in der eigenen Brust untrüglich äußert. Mit seinen Mitmenschen lebt er in begrenzten, natürlichen Gemeinschaftsformen wie Familien oder kleinen politischen Gemeinschaften, die durch das natürliche Gefühl des Patriotismus zusammengehalten werden.

* In der Kultur zerfällt zunächst die innere Einheit des Menschen: Seine Bedürfnisse sind durch den Luxus so vermehrt, dass ihre Erfüllung moralisch problematisch wird; er will Dinge, die er nicht wollen soll, seine Neigungen treten zu seinen Menschenpflichten in Widerspruch. Dadurch wird auch die innere Stimme verstört, seine natürlichen Gefühle können ihn nicht mehr leiten, sondern die Vernunft übernimmt die Alleinherrschaft im menschlichen Seelenhaushalt. Schließlich wird auch die natürliche soziale Gemeinschaft zerstört, da der

Mensch in der Kultur andere für seine Bedürfnisse instrumentalisiert, für seine individuellen Zwecke lügt und betrügt und damit die ethische Basis der politischen Basis korrumpiert.

* Trotz all dieser Nachteile gibt es jedoch auch wichtige Vorteile der Kultur vor der Natur. Im Naturzustand gibt es eben keinen Fortschritt, sondern nur unmittelbare Bedürfnisbefriedigung; erst im Kulturzustand entwickeln sich mit Handel und Wissenschaften auch die Künste – was natürlich etwas ist, was Schiller und hoffentlich auch uns am Herzen liegt. Insofern ist die Kultur ein ungleich differenzierterer, entfalteter Zustand der menschlichen Fähigkeiten als die Natur; und diese Vielfalt, diesen Reichtum an Kenntnissen und Erfahrungsmöglichkeiten, möchte Schiller natürlich gern erhalten. Es geht nicht um ein einfaches 'Zurück zur Natur' und ab in die Wälder, sondern um ein reflektiertes Verhältnis zwischen Natur und Kultur – wie es zum Beispiel die ästhetische Erfahrung bietet.

Für Goethe hingegen ist die Natur, egal ob man sie als Dichter oder als Naturforscher betrachtet, eine organisch strukturierte Ganzheit. Diese ist in sich selbst aber nicht einheitlich, sondern vielmehr komplementär strukturiert. Denken Sie beispielsweise an die schöne Formel aus dem letzten kurzen Gedicht *Epirrhema*, das ich Ihnen in der letzten Sitzung vorgestellt hatte: "Nichts ist drinnen, nichts ist draußen, denn was innen ist, ist außen". Bezieht man das beispielsweise auf die Metamorphose des Pflanzen, heißt das: der innere Bauplan des Keims prägt alle späteren äußeren Erscheinungsformen, die sich durch die Metamorphose entfalten (das was innen ist, ist außen); alle äußeren Formen weisen deshalb auch zurück auf den gemeinsamen inneren Ursprung. Eines ist ohne das andere nicht denkbar. Oder, am Beispiel des Menschen, das uns vielleicht näherliegt: Genetisch betrachtet, ist

auch Ihr Äußeres zu großen Teilen vorgeprägt durch Ihre genetischen Anlagen; und Sie können von jeder einzelnen Körperzelle auch zurückschließen auf das Innere, nämlich das Erbgut. Das hat Goethe nun natürlich nicht wissen können, obwohl er als ernsthafter Vorläufer evolutionistischer Ideen gehandelt wird; er würde wohl beim Menschen eher so argumentieren: Das Äußere ist das Ergebnis eines Bildungsprozesses, den Sie durchlaufen haben, und zwar in Wechselwirkung innerer Anlagen und äußerer Ausbildung; Sie können aber auch von dem Äußeren einer Person Rückschlüsse auf dessen Inneres vornehmen (ohne direkt ein Physiognomist zu sein), indem sie seine beispielsweise Gewohnheiten, seinen Habitus, seine Mimik, seine Kommunikations- und Ausdrucksformen beobachten. Oder, um Komplementarität noch einmal zum dualistisch-antagonistischen Denkmodell beispielsweise bei Schiller abzugrenzen: Innen und Außen wären dort zwei Gegenpole, die im strengen Sinne keinerlei Gemeinsamkeit aufweisen. Und darauf aufbauend kann man dann unterschiedliche Wertungen und Zuordnungen vornehmen: Zum Beispiel, dass das Innere wichtiger ist als das Äußere, weil es echter, ursprünglicher, unverfälschter ist; oder dass das Äußere wichtiger ist, weil es sichtbar, erfahrbar und greifbar ist ohne mühsame Spekulation; oder dass das eine sich direkt aus dem Anderen ergibt, aber nicht im Modus der Wechselwirkung, sondern im strengen kausalen Sinn von Ursache und Wirkung.

Aber das nur zum allgemeinen Verständnis. Goethe verbindet sein komplementär begründetes Naturbild mit einem pantheistischen Gottesbild (Gott offenbart sich in der Natur, ist in der Natur anwesend, behält aber sein Geheimnis), das kaum jemals thematisiert wird und im menschlichen Leben als eine Form von Urvertrauen aufscheint. Das, was Gott und Natur und Mensch letztlich verbindet, ist ihr schöpferisches Potential, ihre Kreativität, ihre "Fruchtbarkeit", wie Goethe

wohl gesagt hätte: So wie die Natur niemals in Ruhe ist und keine Statik nennt, sondern ständig neue Geschöpfe und Gestalten produziert, soll sich auch der Mensch verhalten: Indem er in jeder Situation so weit möglich produktiv wird, sei es im Bereich der Lebensgestaltung, des Künstlertums oder als Wissenschaftler (das ist Goethe letztendlich auch egal; Fruchtbarkeit allein, die Erfahrung von schöpferischer Gestaltung ist das, was zählt). Produktiv verhalten kann der Mensch sich im Angesichts der Natur aber nur, wenn er ihre Ganzheit und ihren Geheimnischarakter respektiert: Der Naturforscher soll die Natur beobachten und nicht zerlegen; er soll an ihrer Vielfalt die Möglichkeit eigener Gestaltbildung studieren; er soll in ihrer Nachahmung Kunstwerke erschaffen, die wie Naturwerke funktionieren. Und er kann auch, durch wissenschaftliche Beobachtung und den Wechsel analytischer und synthetischer Betrachtungsweisen, schließlich bis zu 'Urphänomenen' vordringen, aber nicht weiter: Die Erkenntnis dessen, was die Natur im Innersten zusammenhält, ist ihm verwehrt. Zwar kann er gewisse formale Gesetzmäßigkeiten erkennen und formulieren – wie das Gesetz von Polarität und Steigerung oder die Metamorphose -, aber auch diese sind letztlich nur das Ergebnis von Beobachtungen und keine metaphysischen Aprioris.

9. "Da erschienst du, Seele der Natur!" – Friedrich Hölderlin und die Liebe als Naturerlebnis

Friedrich Hölderlin gilt in gewisser Hinsicht als 'Erben Schillers. Er fällt meist aus den traditionellen literaturgeschichtlichen Epochen irgendwie heraus; es ist nur ein kleines Oeuvre, es hat Züge von Klassik und Romantik, es ist aber vor allem eben – Hölderlin. Hölderlin (1770-1843) lernte Schiller im Übrigen in Jena persönlich kennen, verehrte ihn und studierte eifrig seine Schriften. Ganz kurz zur Person: Hölderlin wurde 1770 in Nürtingen im Schwabenländle als Sohn eines Juristen und herzoglichen Beamten geboren, der jedoch früh stirbt. Er besuchte die pietistische Klosterschule in Maulbronn von 1784-88 (die er als sehr bedrückend empfand). Von 1788 bis 1793 studiert er im Tübinger Stift Philosophie und Theologie. Das Tübinger Stift (eine Art Eliteinstitution der württembergischen Landeskirche bis heute) ist durch diesen Zeitraum in die deutsche Literaturgeschichte eingegangen: Hölderlin wohnte dort mit Hegel und Schelling auf einer Stube; gemeinsam begeisterte man sich für die Französische Revolution und für die Philosophie Kants sowie die empfindsame Lyrik Klopstocks. Man hat in dieser persönlichen und geistesgeschichtlichen Konstellation, dieser engen und enthusiastischen jugendlichen Gesprächsgemeinschaft, wohl mit einigem Recht die Keimzelle des deutschen Idealismus gesehen. Hölderlin beschäftigt sich in dieser Zeit darüber hinaus inten-



siv mit der griechischen Antike; sie wird ihn nie mehr loslassen, und den idealisierten Hintergrund sowohl für seine epischen und dramatischen wie auch sein lyrisches Werk bilden. In dieser Zeit entstehen auch seine ersten größeren lyrischen Werke, die sogenannten 'Tübinger Hymnen'.

Aber auch das schönste Studium hat irgendwann einmal ein Ende; und Hölderlin, der keinesfalls Pfarrer werden will, wählt den üblichen Weg für werdende Dichter im 18. Jahrhundert: Er sucht nach einer Hofmeisterstelle. Schiller, sein neues großes Vorbild, empfiehlt in bei der Familie von Kalb in Waltershausen; dort bleibt Hölderlin zwar einige Zeit, stellt jedoch bald fest, dass er pädagogisch auch nicht so recht berufen ist, und kommt nach Jena. Dort setzt er sich in den Jahren 1794 und 1795 intensiv mit Schillers theoretischen Schriften auseinander und entwickelt auch erste Ansätze einer eigenen poetischen Theorie. Seine zweite Anstellung als Hofmeister bei der Familie Gontard in Frankfurt (von 1796-1798) endet ebenfalls in einer Krise: Er verliebt sich, mit all seinem noch jugendlichen Enthusiasmus, in die Dame des Hauses, Susette Gontard, die von da an - zur idealen Geliebten Diotima idealisiert - durch sein gesamtes Werk geistern wird. Danach versucht er, als freier Schriftsteller zu leben, was natürlich sowieso zum Scheitern verurteilt ist; er leidet zunehmend unter manisch-depressiven Verstimmungen. Ab 1792 schon hat er an seinem Roman *Hyperion* gearbeitet, der 1797-1799 in zwei Bänden erscheint und sich vor dem Hintergrund des Freiheitskampfes in Griechenland mit der französischen Revolution auseinandersetzt. Immerhin findet er 1798 endlich einen Freund und Förderer; Isaac Sinclair ist ein politisch engagierter hoher Verwaltungsbeamter in Homberg; gemeinsam reist man zum Rastatter Kongress 1798 und hofft auf eine politische Erneuerung Deutschlands. Von 1804 bis 1806 findet Hölderlin noch einmal eine feste Anstellung in Homberg als Bibliothekar; sein politisches Engagement für

den Republikanismus wird noch stärker, und seine Einlieferung ins Tübinger Klinikum im Jahre 1806 verhindert wohl gerade noch rechtzeitig eine Verhaftung. 1807 wird er als unheilbar geistig zerrüttet entlassen. Bis zu seinem Tod im Jahre 1843 – also 36 Jahre lang noch – lebt er im Hölderlinturm in Tübingen, direkt am Neckar unter der Aufsicht des Schreinermeisters Ernst Zimmer; er schreibt auch eine Zeitlang weiter Gedichte. Lange Zeit jedoch bleiben seine Texte vergessen; erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurde er wiederentdeckt und hat seitdem seinen Stamplatz im Olymp deutscher Dichter.

Ich will Ihnen nun ein Gedicht vorstellen aus dem Jahr 1795 (dem gleichen Jahr wie Schillers *Spaziergang*; Schiller hat die Veröffentlichung in seinem Musen-Almanach allerdings abgelehnt). Das Gedicht *An die Natur* hat acht Strophen von jeweils acht Versen in jeweils 5hebigen Trochäen; es ist abwechselnd männlich und weiblich kreuzgereimt. Zwar ist die Versform damit kein Distichon; trotzdem hat, wie Sie bald sehen werden, das Gedicht deutlich elegischen Charakter, gemahnt also auch von daher an den *Spaziergang*. Es trägt den Titel: *An die Natur*, und ich lese zunächst die ersten vier Strophen:

*Da ich noch um deinen Schleier spielte,
Noch an dir, wie eine Blüte, hing,
Noch dein Herz in jedem Laute fühlte,
Der mein zärtlichbebend Herz umfing,
Da ich noch mit Glauben und mit Sehnen
Reich, wie du, vor deinem Bilde stand,
Eine Stelle noch für meine Tränen,
Eine Welt für meine Liebe fand,

Da zur Sonne noch mein Herz sich wandte,
Als vernähme seine Töne sie,
Und die Sterne seine Brüder nannte*

*Und den Frühling Gottes Melodie,
Da im Hauche, der den Hain bewegte,
Noch dein Geist, dein Geist der Freude sich
In des Herzens stiller Welle regte,
Da umfingen goldne Tage mich.*

Diese ersten zwei Strophen sind auf mehrere Weisen als zusammengehörig markiert. Zum einen finden Sie alle vier Verse eine Anapher mit "Da"; zum zweiten bilden sie einen einzigen Satz, der über ein Strophenenjambement hinweg verläuft und erst im letzten Vers der zweiten Strophe endlich sein Ende findet: "Da umfingen goldne Tage mich". Damit ist Ihnen auch gleich der entscheidende Hinweis gegeben: Die "goldenen Tage" sind zum einen, das ergibt sich direkt aus dem Gedichtkontext der ersten Strophe, für das lyrische Ich die Zeit der eigenen Jugend; zum anderen aber, das ergibt sich ebenfalls aus dem Gedichtkontext der zweiten Strophe sowie dem Adjektiv "golden", die arkadische Zeit der Menschheit, das goldene Zeitalter, Schillers Naturzustand.

In der ersten Strophe wird zunächst das Verhältnis des lyrischen Ich zur im Titel apostrophierten Natur näher bezeichnet. Ich zähle zunächst auf: Das lyrische Ich *spielt* um den "Schleier" der Natur; es hängt an ihr, wie ein Insekt an einer Blüte; es fühlt ihre "Laute" in seinem Herzen wiederklingen; es steht mit "Glauben und Sehnen" vor dem Bild der Natur und fühlt sich dadurch "reich" (wie die Natur); es kann im Spüren der Natur sowohl seine Tränen wie auch seine Liebe unterbringen. In dieser harmlosen Aufzählung verstecken sich ziemlich geballt einige wichtige Ideen und Topoi. Zunächst enthalten sie eine Anspielung auf ein mythologisches Thema, das relativ versteckt ist, im Kontext der Zeit aber doch deutlich zu erkennen: Wenn von der Natur als einem "Bild" die Rede ist, das von einem Schleier umgeben ist, meint man das berühmte Bild zu Sais in Ägypten. Das wird

heute im Zusammenhang mit Novalis noch einmal eine größere Rolle spielen, aber ich erläutere die Grundzüge des Topos jetzt schon einmal. Sais war einer der ältesten ägyptischen Kultstätten Unterägyptens, wo man die Göttin Isis – als Mutter der Natur – verehrte. Im Tempel zu Sais befand sich – so berichten mehrere antike Autoren wie Plutarch u.a. – eine kolossale Statue der verschleierte Göttin; und auf dem Bild fand sich die Aufschrift: "Ich bin alles, was war und ist und sein wird, und mein Gewand hat noch kein Sterblicher gelüftet". Insofern steht das Bildnis zu Sais also über die Göttin Isis in unmittelbarer Verbindung zur Natur; und es konstatiert so etwas wie ein Geheimnis der Natur (wie wir es in der letzten Sitzung bei Goethe kennengelernt haben); dieses wird zum Ausgang vielfacher Mysterienkulte und Spekulationen. Die Rezeption des Topos gipfelt um 1800: Kant erwähnt das Bildnis in seiner *Kritik der Urteilskraft*; bei Schiller kommt es in der 1793 entstandenen Schrift *Über das Erhabene* vor (und insofern können wir getrost annehmen, dass es Hölderlin als Schiller- und Kant-Kenner sowie als Antike-Enthusiast geläufig war). Nur ein paar weitere Beispiele noch für die Verbreitung: Die Inschrift stand als sein sogenanntes "deistisches Credo" auf Beethovens Schreibtisch; Mozart gestaltet die Welt ägyptischer Mysterien in seiner *Zauberflöte*; Alexander von Humboldt bringt es auf das Titelblatt seiner *Ideen zu einer Geographie der Pflanzen*).

Natur wird also hier auch bei Hölderlin durch diese Anspielung als göttlich, allumfassend, die Zeiten übersteigend und geheimnisvoll eingeführt. Sie erschließt sich dem Sterblichen, der ja das Gewand der Göttin Natur nicht heben darf und das Geheimnis deshalb nicht sehen und erkennen kann, vor allem über sein "Herz". Das romantische Schlüsselwort wird im gesamten Gedicht fünfmal genannt, wenn ich richtig gezählt habe. Hier den ersten beiden Strophen bezieht es sich auf die Formen des "Glaubens und Sehns" – was schon sehr in

romantische Richtung weist, wo die Ahnung und die Sehnsucht gegenüber der Vernunft immens aufgewertet werden – sowie auf die "Laute" der Natur. Damit wird die musikalische Metaphorik eingeführt, die das Gedicht auch weiterhin prägt und die ebenfalls eine romantische Grundidee ist: Die Natur erschließt sich im Lied, in der Melodie, im Gesang; und sie umfängt das lyrische Ich schließlich, ähnlich wie bei Schiller der Efeu die Hütte des Landmanns, ganz.

Die zweite Strophe geht nun stärker in den Bereich der Natur selbst über. Das lyrische Ich kommuniziert wiederum über sein Herz mit der Natur; und diese äußert sich wiederum musikalisch in den "Tönen" der Sonne und der "Melodie" des Frühlings. Dazu kommen weitere Naturphänomene, die ebenfalls Verbindungen zu den Empfindungen des lyrischen Ich aufbauen: Der "Hauch des Hains" entspricht dem menschlichen Atem bzw. dem göttlichen Äther als allbelebenden Prinzip; die "stille Welle" führt dazu, dass das Ich am Schluss wieder ganz "umfassen" ist.

Die Strophen drei und vier entwerfen nun zwei sehr verschiedene Natur-Szenarios:

*Wenn im Tale, wo der Quell mich kühlte,
Wo der jugendlichen Sträucher Grün
Um die stillen Felsenwände spielte
Und der Aether durch die Zweige schien,
Wenn ich da, von Blüten übergossen,
Still und trunken ihren Othem trank
Und zu mir, von Licht und Glanz umflossen,
Aus den Höhn die goldne Wolke sank -*

*Wenn ich fern auf nackter Heide wallte,
Wo aus dämmernder Geklüfte Schoß
Der Titanensang der Ströme schallte
Und die Nacht der Wolken mich umschloß,
Wenn der Sturm mit seinen Wettervögen*

*Mir vorüber durch die Berge fuhr
Und des Himmels Flammen mich umflogen,
Da erschienst du, Seele der Natur!*

Wiederum sind beide Strophen zunächst syntaktisch und rhetorisch eng verklammert: An die Stelle der wiederholten "Da"-Anaphern sind nun solche mit "Wenn" getreten; wiederum gipfelt der eine lange Satz über die beiden Strophen hinweg in der letzten Zeile von Strophe 4: "Da erschienst du, Seele der Natur!" Die dritte Strophe schildert dabei, wie Ihnen aufgefallen sein sollte, einen locus amoenus mit den Standardelementen Quelle, Tal, Sträucher, Schatten und Blüten. Wiederum atmet und lebt das Ich über sein Herz ganz in der Natur: Der "Äther" als Lebensprinzip wird nun wörtlich genannt und zum "Othem" der Blüten (wie auch implizit zum menschlichen Atem) in Beziehung gesetzt. Das Ich ist nun nicht mehr umfassen, sondern "umflossen" von vielfachen Licht- und Duftphänomenen, die es beinahe berauschen; besonders hervorgehoben wird auch die "Stille" der Umgebung.

Dem setzt die vierte Strophe starke Kontraste entgegen: Sie schildert nämlich einen *locus terribilis* mit der nackten unbelebten Heide, steilen Felsen, rauschenden Strömen, Nacht und Sturm. An die vorherige Stille ist jetzt eine ziemliche Lautstärke getreten; aber immer noch finden wir die Elemente von Wasser, Äther und, neu diesmal, des "Himmels Flammen" (die aber auch, wenn man sorgfältig liest, in den hinabsinkenden "goldenen Wolken" der dritten Strophe eigentlich präfiguriert sind). Dass das Ich auch in dieser erhaben-schauerlichen Szenerie (die an den dritten Teil des Schillerschen *Spaziergangs* erinnert, wo sich das lyrische Ich plötzlich in einer scheinbar ausgeweglosen Felsgegend findet) jedoch wohlaufgehoben ist, zeigt das Verb "umflogen": Auch hier, im locus terribilis wie im locus amoenus, erscheint ihm nämlich die "Seele der Natur". Das ist, um das erst einmal hervorzuheben, etwas genuin Neues (was auch, wie wir noch sehen werden,

auf die Romantik vorausweist): Der Natur wird eine "Seele" zugesprochen; und sie kommuniziert über diese direkt mit dem "Herzen" des Individuums.

Nach dieser Erscheinung geht es weiter; ich lese gleich bis zum Schluss, weil hier die Gliederung nicht mehr so streng ist:

*Oft verlor ich da mit trunkenen Tränen
Liebend, wie nach langer Irre sich
In den Ozean die Ströme sehnen,
Schöne Welt! in deiner Fülle mich;
Ach! da stürzt ich mit den Wesen allen
Freudig aus der Einsamkeit der Zeit,
Wie ein Pilger in des Vaters Hallen,
In die Arme der Unendlichkeit. -*

*Seid gesegnet, goldne Kinderträume,
Ihr verbart des Lebens Armut mir,
Ihr erzogt des Herzens gute Keime,
Was ich nie erringe, schenket ihr!
O Natur! an deiner Schönheit Lichte,
Ohne Müh und Zwang entfaltetet
Sich der Liebe königliche Früchte,
Wie die Ernten in Arkadien.*

*Tot ist nun, die mich erzog und stillte,
Tot ist nun die jugendliche Welt,
Diese Brust, die einst ein Himmel füllte,
Tot und dürftig, wie ein Stoppelfeld;
Ach! es singt der Frühling meinen Sorgen
Noch, wie einst, ein freundlich tröstend Lied,
Aber hin ist meines Lebens Morgen,
Meines Herzens Frühling ist verblüht.*

*Ewig muß die liebste Liebe darben,
Was wir lieben, ist ein Schatten nur,
Da der Jugend goldne Träume starben,
Starb für mich die freundliche Natur;
Das erfuhrt du nicht in frohen Tagen,
Daß so ferne dir die Heimat liegt,
Armes Herz, du wirst sie nie erfragen,
Wenn dir nicht ein Traum von ihr genügt.*

Strophe 5 schildert nun die Reaktion des Ich auf die Erscheinung der Seele der Natur: Es ist offenbar eine Art Selbstverlust, eine Art Aufgeben der Individuation. Das wird jedoch als positiv, nämlich als "Freude", erfahren: Die individuelle Existenz ist nämlich getrennt von der "Fülle" der Natur und den "Wesen allen" in der "Einsamkeit der Zeit" – eine schwierige Metapher, die man wohl als Beschränkung des menschlichen Lebens interpretieren muß: Solange das Ich als Individuum sein eigenes Leben führt, ist es durch dessen zeitliche Begrenzung zwischen Geburt und Tod isoliert vom Leben des Ganzen, das ewig und "unendlich" ist; es ist eben kein Strom, der zum Ozean führt, sondern nur ein Rinnsal, das im Alter kümmerlich versickert. Hier wird nun dieser Bildbereich des Flüssigen sehr dominant: Das lyrische Ich löst sich in "trunknen Tränen" der Liebe auf; und dieser Prozess des sich-selbst-verlierens wird verglichen mit dem Anschwellen der Ströme, die sich nach langem Herum-Mäandrieren endlich in den Ozean verlieren und damit ihre individuelle Existenz aufgeben. Dass das Ganze im Übrigen in religiöser Terminologie gezeichnet wird (das Pilgertum in des Vaters Hallen und die Unsterblichkeit), weist darauf hin, dass im Hintergrund auch ein Gottesbild mitgedacht wird: Während die Natur die Mutter ist (das wird im Folgenden noch mehrmals betont), ist Gott der Vater des lyrischen Ich (was aber nicht weiter thematisiert wird); beide jedoch sind ihrer zeitlichen Form nach unendlich.

Diese Erfahrung der liebenden Selbstaufgabe war dem lyrischen Ich jedoch offensichtlich nur in der Kindheit vergönnt, auf die nun die sechste Strophe explizit hinweist: "Seid gesegnet, holde Kinderträume". Während die Kindheit golden ist und die Fülle der schönen Welt einen Wiederklang in der Fülle des eigenen Herzens und der eigenen Gefühle findet, ist das spätere Leben in der real existierenden Wirklichkeit durch "Verarmung" gekennzeichnet. Das gilt nicht nur für die sinnliche Schönheit der Natur, sondern auch für ihren moralischen Wert: In der Kindheit entfaltete die Natur des Herzens "gute Keime" – seine guten Anlagen, seine natürliche Moralität –, und zwar zwanglos (wie es im goldenen Zeitalter ja sein muß). Die spätere Erziehung kann gleiches nur durch "Müh und Zwang" erreichen (auch hier sind wir nahe am Schillerschen Naturzustand mit seiner Einheit von Pflicht und Neigung und seiner natürlichen Moralität bzw. bei seinem Gegenteil, dem durch Normen und Gesetze geregelten Kulturzustand).

Die Trostlosigkeit der armen Erwachsenenexistenz in der trostlosen Wirklichkeit schildert besonders eindringlich die siebte Strophe mit ihren dreifach hämmernden Parallelismus: "Tot ist nun". Mit der Jugend des lyrischen Ich ist auch die Natur gestorben (die es als Mutter "erzog und stillte"), ebenso das Herz des lyrischen Ich als Instanz der Naturempfindung (die Brust ist nun ein Stoppelfeld; der Frühling der Jugend wird durch den Herbst des Alters eingeholt). Da hilft auch aller äußerlicher Frühling, wie er sich jährlich wiederholt, nichts mehr: Seine "Lieder" kann das erwachsene lyrische Ich nun nicht mehr hören, da ihm das entsprechende Resonanzvermögen, eben das Herz, verkümmert ist.

Aus all dem zieht die achte Strophe nun einen relativ desillusionierenden Schluss. Die "liebste Liebe" – die *figura etymologica* dient zum einen als Steigerungsformel, zum zweiten als

Ausdruck für die Doppelseitigkeit der Liebe vom Ich zur Natur und von der Liebe der Natur für den Menschen – die "liebste Liebe" also kann nicht mehr ins Leben zurückgerufen werden; sie existiert nur weiterhin als Ahnung einer ursprünglichen "Heimat", als "Schatten" und als "Traum" (dies alles sind romantische Kernbegriffe, wie wir noch sehen werden). Und das lyrische Ich kann sie auch nicht dadurch erreichen, dass es sie "erfragt" – also gezielt und mit dem Verstand sucht –, sondern es muß sich eben mit Traum, Ahnung, Schatten zufriedengeben. Eben diesen Traum jedoch erhält das Gedicht selbst – indem es versucht, die Fülle und den Reichtum der ursprünglichen Naturerfahrung (sowie ihren Verlust) als ästhetische Erfahrung zu initiieren und damit die Erinnerung wachzuhalten.

An dieser Stelle kann man relativ genau die Parallelen und die Unterschiede zu Schiller festmachen. Wie für Schiller ist auch für Hölderlin die Natur der Inbegriff von ewiger Schönheit, Jugend und Fülle. Die Art, wie diese schöne Natur bei Hölderlin erfahren wird, weist jedoch in die Romantik: sie erschließt sich nämlich in den Naturphänomenen selbst als Musik, als Bewegung, als Welle und Atem – und nicht wie bei Schiller teilweise noch, durch poetische Malerei und Natur-Symbole. Besonders wichtig ist für Hölderlin die Erfahrung der Liebe (was wiederum eher an Goethe erinnert); Liebe wird jedoch nicht als individuelles Gefühl, sondern als universelle Erfahrung des völligen Umfangenseins durch die Natur dargestellt – und zwar sowohl der schönen, anmutigen Natur des *locus amoenus*, wie der erhaben-schrecklichen des *locus terribilis* (auch da würde Schiller zustimmen). Völlig einig sind sich Schiller, Hölderlin und auch die Romantiker schließlich wohl in der Funktion, die dem Dichter zugewiesen wird: Er konserviert diese Naturerfahrung für kommende Generationen, sei es in der "Sonne Homers" oder als Beschwörung der verlorenen "Heimat" als Erinnerung. Wie er

allerdings diese Funktion ausfüllt, ist wiederum durchaus unterschiedlich.



1929/1926 Zeichnung zu Pflanzen, Erd und Luftreich
(1921/1927)

Paul Klee, Zeichnung zu Pflanzen, Erd und Luftreich

10. Die "innere Musik der Natur" – Novalis und die Natur als Universalanalogie

Epoche

Wir kommen zur Romantik (und damit zu dem Zeitraum, ab dem wir ungefähr beginnen, uns in der Moderne zuhause zu fühlen). Wie schon erwähnt, verläuft zumindestens der Beginn zeitgleich zur Weimarer Klassik: Im Jahr 1798 erscheinen die ersten wichtigen Werke der neuen romantischen Bewegung wie *Franz Sternbalds Wanderungen* von Ludwig Tieck, die Zeitschrift *Athenäum* von Friedrich Schlegel, die *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, eine Gemeinschaftsproduktion von Ludwig Tieck und Wilhelm Wackenroder. Sie reicht in ihren letzten Ausläufern bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts (noch Heine hat viel Romantisches), im engeren Sinne aber ungefähr bis 1830 und damit der frz. Julirevolution. Damit ist auch gleichzeitig ihr politisch-zeitgenössischer Hintergrund angedeutet, nämlich die Rezeption der ersten frz. Revolution von 1789, die Befreiungskriege gegen Napoleon und die damit verbundenen politischen Wirren, auch der Kult um die Person Napoleons. Nur kurz zur Erinnerung: 1799 hatte Napoleon die Macht in Frankreich übernommen und seine großen Feldzüge über Europa begonnen; 1805 siegte er bei Austerlitz über Österreich, 1806 hier zwischen Jena und Auerstedt die Preußen. Noch bis 1812 ist Berlin von den Franzosen besetzt; erst in diesem Jahr erleidet Napoleon seine entscheidende Niederlage im Feldzug gegen Russland. Geistesgeschichtlich bedeutsam ist schließlich die Entwicklung des deutschen Idealismus, ausgehend von Kant über Schelling und Fichte bis hin zur System- und Geistesphilosophie Friedrich Wilhelm Hegels.

Der Begriff Romantik entstammt dem Englischen (*romance*) und bedeutet ursprünglich romanhaft, abenteuerlich, auch veraltet, mittelalterlich (so gebrauchten ihn noch Wieland und Schiller). Indem die Romantiker selbst eine Bedeutungsübertragung auf ihr eigenes Literaturschaffen vornehmen, nennen sie damit gleich die Vorbilder und einige Grundzüge ihres Programms: Die Begeisterung für das christliche Mittelalter (von der Aufklärung als finsternes Mittelalter verschrien); sowie für den Roman als geeignete Form für literarische Experimente und Gattungsmischungen. Gleichzeitig erweitern sie den Begriff jedoch stark, in dem sie ihn zu einer Art poetischen Operation umfunktionieren; bei Novalis heißt es: "Die Welt muß romantisiert werden. So findet man den ursprünglichen Sinn wieder". Was das heißt, werden wir später hoffentlich noch klären; wir bleiben erst mal beim Gattungsbegriff. Diesen kann man, wie schon Aufklärung, auch in einem engeren und weiteren Sinn verstehen. Im weiteren Sinne wäre er, ebenfalls wie die Aufklärung, eine Art menschliche Geistes- und Gemüthaltung (die aber weithin als gegenaufklärerisch verstanden worden ist), die sich vor allem bei jungen Menschen und romantisch veranlagten Naturen findet (und vielleicht tiefenpsychologisch erklärbar ist). Im engeren Sinn ist Romantik natürlich eine Epochenbezeichnung für die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts, die sich wiederum nicht nur in der Literatur, sondern auch in Philosophie, Kunst, Musik und sogar Wissenschaft und Politik festmachen lässt (gerade romantische Naturwissenschaft wird auch bei Novalis eine gewisse Rolle spielen; politisch entwickelt die Romantik vor allem nationale Vorstellungen, die auch schon mal ins Nationalistische überschwappen können). Als komparatistischer Epochenbegriff wird Romantik zudem in fast allen europäischen Nationalliteraturen gebraucht, jedoch teilweise mit unterschiedlichen Bedeutungen und auch unterschiedlichen zeitlichen Zuordnungen.

Eine weitere Parallele zur Aufklärung (aber auch zu vielen anderen Epochenbegriffen) ist eine geläufige Dreiteilung in eine Früh-, Hoch- und Spätphase. Die Frühromantik ist sozusagen die konzentrierteste Phase und wahrscheinlich überhaupt die kürzeste Epoche der Literaturgeschichte: Sie findet nämlich ziemlich genau von 1798 bis 1802 hier in Jena statt und umfasst den Freundes- und Gesprächskreis um die Brüder Friedrich und August Wilhelm Schlegel, zu dem zeitweise dann Tieck und Novalis stoßen. Dass es sich dabei um einen Gesprächskreis handelt, hat durchaus programmatische Funktion: Für die frühen Romantiker ist die Geselligkeit und das gemeinsame 'Symphilosophieren' eine Grundlage aller poetischen Tätigkeit. (Nebenbei gesprochen: Wir hatten jetzt schon mehrfach solche poetischen Vereinigungen; Sie erinnern sich hoffentlich noch an die Sprachgesellschaften im Barock, die 'Patriotische Gesellschaft' von Brockes, die frühaufklärerischen und anakreontischen Freundeskreise um Gleim und Hagedorn, die Arbeitsgemeinschaft von Goethe und Schiller als Kernzelle der deutschen Klassik, die Stubengemeinschaft von Hölderlin, Hegel und Schelling im Tübinger Stift: all das macht deutlich, dass Literatur gerade von ihren großen Vertretern durchaus als kommunikative Angelegenheit und als Gruppenprojekt verstanden wurde, und nicht etwa als das Werk einsamer Genies und künftiger Verrückter in irgendeinem Winkel der Welt). Der philosophische Hintergrund dieser frühromantischen Bewegung ist die Naturphilosophie Schellings und Fichtes Subjektphilosophie (die beide hier in Jena in ihren Anfängen formuliert werden); der politische Hintergrund weiterhin die Französische Revolution. Mit dem Weggang Friedrich Schlegels löst sich jedoch die Gesprächsgemeinschaft auf bzw. führt zu neuen Gruppenbildungen an anderer Stelle.

Auch die Hochromantik (von 1802-1816) gründet sich nämlich um einen solchen geselligen Mittelpunkt: In Heidelberg

bemühen sich Clemens Brentano und Achim von Arnim um deutsche Volkslieder und Märchen (es entsteht die Sammlung *Des Knaben Wunderhorn*) und entwickeln Vorstellungen von einer Natursprache der Poesie, wie sie sich eben in solchen Volkstexten finden ließen. Die Bewegung wird dabei zum einen zunehmend religiös und zum anderen zunehmend gesellschaftlich konservativ-restaurativ; der revolutionäre Impetus der Frühromantiker schlägt hier teilweise ins Gegenteil um. In der Spätromantik schließlich (1816-1830) dominieren bei Vertretern wie E.T. Hoffmann oder Chamisso schließlich die Themenbereiche des Magischen, Unterbewussten, Irrationalen.

So unterschiedlich früh-, hoch- und spätromantische Texte im Einzelnen sein mögen, unterscheiden sie sich doch in wesentlichen und grundlegenden Punkten von denen der Weimarer Klassik. Sehr allgemein zusammengefasst, kann man zunächst sagen: In der Klassik soll Kunst das Ideal als abgeschlossene künstlerische Einheit und Harmonie darstellen; der Künstler überführt dabei den sinnlichen Stoff des Kunstwerks (den er der Wirklichkeit, der Natur) entnimmt, in eine formale und damit verallgemeinerungsfähige Gesetzmäßigkeit. Dabei gelten beispielsweise strenge Regeln der Gattungsreinheit und ein Verbot der Gattungsmischung.

In der Romantik hingegen ist das Kunstwerk niemals abgeschlossen oder ausgeglichen, sondern ständig im Prozess, in seinem Wesen her transitorisch; es führt die Verwandlung der prosaischen Wirklichkeit in eine poetische als unabschließbaren Prozess vor (wenn Sie hier die ersten Parallelen zu Goethes Naturbegriff sehen, haben Sie gut aufgepasst!). Der Künstler schafft dabei in völliger Freiheit und Bewusstheit und unabhängig von formalen Regeln allein aus seiner Phantasie und Kreativität. Gattungsmischung ist hier geradezu geboten. Der Roman als erste romantische Ideal- und Lieblings-

form ist dies eben deshalb, weil er Erzählung und Versformen mischen kann; ebenso können im Drama auch lyrische Formen vorkommen. Die zweite Lieblingsform ist das Fragment, das paradigmatisch für die Unabschließbarkeit romantischer Dichtung schlechthin steht. Die dritte Lieblingsform ist das Märchen als das traditionelle Genre des Wunderbaren. Romantische Dichter sammeln nicht nur sogenannte "Naturmärchen"; sie erschaffen auch besonders gern "Kunstmärchen" oder integrieren wiederum märchenhafte Formen und Erzählelemente in andere Gattungen (darauf werde ich bei Novalis noch eingehen). Ein weiteres Kunstideal ist schließlich das Gesamtkunstwerk, das auch alle anderen Künste einbezieht (und wie es dann in Wagner beispielhaft verwirklicht erscheint).

Zur Umsetzung dieser romantischen Intentionen und Vorstellungen haben vor allem die Frühromantiker eine Reihe von poetologischen Leitkonzepten entwickelt, die vor allem eine Gemeinsamkeit haben: Sie sind abstrakt und schwer verständlich. Ich erläutere es Ihnen trotzdem vorab einmal theoretisch, damit Sie die Schlagworte einmal gehört haben und vielleicht das ein oder andere doch an den Texten wiederfinden.

Romantische Dichtung ist zum ersten extrem selbstreflexiv; in Analogie zur Transzendentalphilosophie Kants, die auf die Bedingungen der Möglichkeiten des Denkens reflektiert, hat man sie Transzendentalpoesie genannt: In Kunstwerken selbst werden ständig Reflexionen über die Einbildungskraft, das poetische Schaffen, den Kunstcharakter der Werke, eben die Bedingung der Möglichkeit von Dichtung angestellt; viele dieser Werke enthalten also ihre eigene poetische Theorie im poetischen Text selbst (Schlegel sagt, es sei "zugleich Poesie und Poesie der Poesie"). Das wirkt auf den Leser vor allem identifikationsverhindernd; Sie werden Schwierigkeiten haben, sich so richtig in eine Erzählung oder ein Schauspiel zu

versenken und sich mit den Figuren zu identifizieren, wenn diese sich ständig über ihre eigene Künstlichkeit als erfundene Figuren lustig machen. Romantische Dichtung erfordert also auch eine andere Lektüre, die im Lektüreakt ebenfalls selbstbezüglich die eigenen Lektürevoraussetzungen reflektiert. Bekanntler mag ihnen die soeben beschriebene Figur übrigens unter dem Titel der 'romantischen Ironie' sein (die sehr wenig mit Ironie im handelsüblichen Sinn zu tun hat, von der ja auch schon kaum jemand weiß, was sie eigentlich ist). Romantische Ironie ist vor allem eine Figur der Selbstaufhebung des Kunstwerks, das sich sozusagen ständig selbst in den Rücken fällt, in dem es erst eine Illusion aufbaut und diese dann wieder vernichtet, indem es sie als Illusion thematisiert. Sie dürfen darin im Übrigen gern eine polare oder auch komplementäre Dichtungsauffassung sehen, die die Goetheschen Prinzipien von Polarität und Steigerung auf die Spitze treibt: Der Dichter ist nicht nur ein Schöpfer illusionärer Welten, sondern auch deren Zerstörer – und beides gehört auf das engste zusammen.

Aufs engste hängt diese Figur natürlich auch mit dem Selbstverständnis romantischer Kunst als transitorisch und prozesshaft zusammen. Alle Romantik will letztendlich nicht Begrenzung, sondern Unendlichkeit, nicht Identität, sondern Auflösung der Grenzen; sie ist 'progressive Universalpoesie'. Das heißt zunächst (in Bezug auf das 'universal'): Alles hängt mit allem zusammen, sei es in der Kunst oder in der Wissenschaft oder in der Natur oder im Leben; nur ist uns der Zusammenhang leider verloren gegangen (ein Verdienst der verstandesmäßig zergliedernden Aufklärung, auf die die Romantiker schlecht zu sprechen sind). Wir können den ursprünglichen Zusammenhang nur noch, mit Hölderlin, ahnen, träumen oder glauben; wir erfahren ihn in der Kindheit, in der Phantasie, in unserem eigenen Unterbewusstsein, in der Liebe, auch in der Natur. Das Ziel der Dichtung ist es jedoch,

diesen Zusammenhang wieder in sein altes Recht einzusetzen; deshalb geht es um "Universal-Poesie". Und sie tut dies, indem sie Schritt für Schritt, "progressiv", mit Blick auf die Unendlichkeit, das gesamte Leben wieder zu romantisieren versucht; ich zitiere zur Veranschaulichung die zentrale Stelle bei Friedrich Schlegel:

Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen.

Ein wesentliches Mittel dieser Poetisierung des ganzen Lebens und der ganzen Gesellschaft ist dabei die 'neue Mythologie'. Die alte Mythologie (also diejenige der Antike, aber auch der alten germanischen und nordischen Völker) hat ausgehend von der sinnlichen Erfahrung von Naturphänomenen Bilder für diese geschaffen, indem sie die Götter einsetzte und zum Handeln brachte; sie diente damit auch zur Erklärung der Natur. Die neue Mythologie will umgekehrt durch eine bewusste Schöpfung und Setzung des Geistes die (von der Aufklärung und den Wissenschaften) entbildlichte Natur wieder bildhaft werden lassen. Sie bedient sich dabei auch häufig der alten Gestalten der Mythologie, reichert diese aber beispielsweise durch neue naturwissenschaftliche Erkenntnisse wie beispielsweise den Magnetismus oder die frühen Entdeckungen zum elektrischen Strom als natürliche Polaritätsphänomene an (man versieht also Jupiter sozusagen mit einer Galvanisiermaschine, damit er Blitze werden kann; Beispiele finden wir bei Novalis). Zugrunde liegt dieser Technik zum einen die alte mystische Analogie von Mikro- und Makro-

rokosmos, auf die ich ebenfalls im Zusammenhang mit Novalis noch eingehen werde; und zum zweiten, in formaler Hinsicht, das Denken in Analogiefiguren.

Novalis

Einer der größten Analogie-Künstler der Romantik war zweifellos Novalis (1772-1801), dem wir uns jetzt zuwenden werden; eigentlich geboren als Friedrich von Hardenberg in Oberwiederstedt im Harz als Sohn eines streng pietistischen Salinendirektors, nannte er sich später programmatisch Novalis (was man ungefähr als 'Der Neuland Rodende' übersetzen könnte, und was zweifellos ein Akt der Selbstmythisierung durchaus im Einklang mit dem Konzept der Neuen Mythologie war). Ich übergehe die Jugend, in der er sich früh und fleißig bereits literarisch betätigt, und springe in das Jahr 1791, in dem er bei Schiller in Jena Vorlesungen hört und ihn auch persönlich kennenlernt. Sein Jurastudium in Jena, Leipzig und Wittenberg schließt er 1794, also 22jährig, mit einem Prädikatsexamen ab. Ursprünglich für den preußischen Staatsdienst vorgesehen, wird er zunächst Aktuarius bei einem Kreisamtmann in Tennstedt;



wichtiger ist, dass er hier die große Liebe eines kurzen Lebens, die erst 12jährige Sophie von Kühn trifft. Ihr früher Tod im Jahr 1797 löst eine schwere persönliche Krise aus; fortan betreibt Novalis einen Sophien-Kult, der in einer Vision der Verklärten Sophie am Grab gipfelt; als verklärte und idealisierte Frauen-Figur wird sie in vielen seiner Texte weiterleben. Novalis überwindet seine Trauer, indem er 1797 nochmals ein Studium aufnimmt und nach Freiberg an die Bergakademie geht, wo er bei Abraham Gottlob Werner (einem der bekanntesten Geologen der Zeit) Bergwerkskunde,

Chemie und Mathematik studiert. Dort macht er auch erste Bekanntschaft mit naturphilosophischen und alchemistischen Texten beispielsweise Plotins, der Kabbala, der Kosmologie des Paracelsus und Jacob Böhmes (dies sind die Standard- und Kanonwerke einer sehr alten naturmystischen Traditionslinie, die ich Ihnen bisher immer nur verschämt angedeutet hatte – auch Brockes und Goethe kannten diese Texte beispielsweise sehr genau – und um die wir heute vielleicht nicht ganz herumkommen werden). Sie sehen jedoch wiederum: Auch Novalis war durchaus umfassend interessiert und auch vielfältig begabt; auch er war nicht der esoterische Jüngling, den der Name assoziieren lässt, sondern begann im Folgenden auch mit einer ernsthaften Berufskarriere in der Salinendirektion in den Fußstapfen seines Vaters. Nebenher jedoch hält er engen Kontakt mit Friedrich Schlegel, der Novalis zur Mitarbeit an der Programmschrift des *Athenäum* einlädt; er verfolgt selbst das Projekt einer romantischen Enzyklopädie (ein gezieltes Gegenmodell zur aufklärerischen Encyclopédie Diderots und d'Alemberts), das die Verwandtschaft von Poesie und Naturwissenschaft dartun soll. Die meisten dieser Texte erscheinen in fragmentarischer Form; das gilt auch für den ersten Romanversuch, die *Lehrlinge zu Sais*, die ich gleich ausführlicher vorstellen werde, weil er in ihnen sein Naturkonzept ausführlich darlegt. Auch von seinem berühmteren Roman, den *Heinrich von Ofterdingen*, einem gezielten Gegenprojekt gegen Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, kann er nur den ersten Band fertigstellen; 1800 erkrankt er, nur 28jährig, an Tuberkulose und stirbt bald.

An den *Lehrlingen zu Sais*, die ich Ihnen nun in Auszügen vorstellen möchte, hat Novalis im Jahr 1798 gearbeitet; in einem Brief an Ludwig Tieck bezeichnet er sie als einen "echt sinnbildlichen Naturroman". Da es sich leider, trotz einer sehr rhythmisierten und versnahen Sprache, um einen Roman handelt, kann ich nicht ausführlich auf sie eingehen, will sie

jedoch als Folie benutzen, um danach einen Gedichttext mit dem Titel *Astralis* in Bezug auf Novalis' Naturbild zu interpretieren. Die *Lehrlinge* bestehen aus zwei Teilen, einem kürzeren ersten Kapitel mit dem Titel "Der Lehrling" und einem zweiten längeren mit dem Titel "Die Natur". Was es mit dem Titel auf sich hat, hatte ich vorhin schon erläutert; hier dient er einer sehr vagen räumlichen Situierung des Geschehens eben im Mysterium zu Sais. Handlung im konventionellen Sinn ist allerdings nicht direkt zu verzeichnen: Ein Ich, besagter Lehrling zu Sais, berichtet in groben Zügen über sein eigenes Interesse an der Natur und über einige seiner Mitzöglinge sowie ihr Verhältnis zu ihrem Lehrer; im zweiten Teil werden vor allem Gespräche verschiedener Besucher in Sais über die Natur wiedergegeben sowie ein Märchen erzählt (Hyazinth und Rosenblüte), bevor der Lehrer eine abschließende Rede hält. Ich werde mich im Folgenden auf das erste Kapitel und einige wenige Auszüge aus dem zweiten konzentrieren.

Der Text beginnt folgendermaßen:

Mannigfache Wege gehen die Menschen. Wer sie verfolgt und vergleicht, wird wunderliche Figuren entstehen sehn; Figuren, die zu jener großen Chifferschrift zu gehören scheinen, die man überall, auf Flügeln, Eierschalen, in Wolken, im Schnee, in Kristallen und in Steinbildungen, auf gefrierenden Wassern, im Innern und Äußern der Gebirge, der Pflanzen, der Tiere, der Menschen, in den Lichtern des Himmels, auf berührten und gestrichenen Scheiben von Pech und Glas, in den Feilspänen um den Magnet her, und sonderbaren Konjunkturen des Zufalls, erblickt. In ihnen abndet man den Schlüssel dieser Wunderschrift, die Sprachlehre derselben, allein die Abndung will sich selbst in keine feste Formen fügen, und scheint kein höherer Schlüssel werden zu wollen. Ein Alkabeist scheint über die Sinne der Menschen ausgegossen zu sein. Nur augenblicklich scheinen ihre Wünsche, ihre Gedanken sich zu

verdichten. So entstehen ihre Abndungen, aber nach kurzen Zeiten schwimmt alles wieder, wie vorher, vor ihren Blicken.

Der Text beginnt mit einem Gedanken, dem wir schon mehrfach begegnet sind, aber noch nie so ausgeprägt wie hier: Die Natur hat eine Schrift (vom Topos des Buchs der Natur war beispielsweise schon häufig die Rede); diese jedoch ist nicht einfach lesbar, sondern verschlüsselt, chiffriert, häufig ist in romantischen Texten auch von "Hieroglyphen" die Rede. Diese Schrift findet der aufmerksame Beobachter, so legt der Text nahe, überall, an den seltsamsten Orten und nur der Größe nach offensichtlich verschieden: Aufgezählt werden Beispiele aus den Elementen (Wolken, Schnee, gefrierendem Wasser, den Lichten des Himmels), der unbelebten Natur (Kristalle, Steine, Gebirge, Magneten, aber auch Eierschalen), bei den Pflanzen, Tieren und Menschen (die bezeichnenderweise nur pauschal genannt werden). Diese Schrift besteht aus "Figuren", wie sie beispielsweise auch die "Wege der Menschen" oder sogar die "Konjunkturen des Zufalls" bilden – die nun ja eigentlich nicht zum Bereich der Natur, sondern zu dem menschlicher oder sonstiger Willkür gehören; offensichtlich ist aber auch dieser Bereich nicht geschieden von dem der eigentlichen Naturphänomene. Der Betrachter kann nun wohl "ahnen", dass es einen Schlüssel zu dieser verschlüsselten Schrift gibt, aber die "Sprachlehre" derselben bleibt ihm verschlossen. Nur manchmal entwickelt er eine Art Intuition, in der sich "Wünsche und Gedanken" verdichten; aber dann verschwimmen die Zusammenhänge wieder, als hätte man einen "Alkahest" (ein chemisches Lösungsmittel) über die Erkenntnisfähigkeiten des Menschen gegossen.

In moderner naturwissenschaftlicher Terminologie ließe sich die Passage unschwer als eine Vorwegnahme chaostheoretischer Erklärungsmodelle des späten 20. Jahrhunderts lesen: Auch die Chaostheorie kennt deterministische Elemente in scheinbar zufälligen Anordnungen; einer ihrer wichtigsten

Lehrsätze ist die Selbstähnlichkeit von Strukturen in verschiedenen Größendimensionen (vielleicht kennen Sie die berühmten Bilder von sogenannten Apfelmännchen, die das vorführen). Insofern hätte Novalis also eine durchaus substantielle Intuition davon gehabt, wie die Natur in ihren Mikro- wie auch Makrostrukturen organisiert ist. Aber auch wenn wir diese etwas spekulative Deutung nicht bemühen wollen, können wir in dieser Passage zumindestens zur Kenntnis nehmen, dass verschiedenen Naturerscheinungen aus den unterschiedlichsten Naturreichen so etwas wie eine gemeinsame Figurhaftigkeit zugesprochen ist, die sprachlich zu entschlüsseln wäre. Im zweiten Absatz werden für diesen Entschlüsselungsvorgang zwei Modelle aufgeboten – beide gesprächsweise und als Vorschläge, so wie im gesamten Text:

Von weitem hört ich sagen: die Unverständlichkeit sei Folge nur des Unverstandes; dieser suche, was er habe, und also niemals weiter finden könne. Man verstehe die Sprache nicht, weil sich die Sprache selber nicht verstehe, nicht verstehen wolle; die echte Sanskrit spräche, um zu sprechen, weil Sprechen ihre Lust und ihr Wesen sei.

Nicht lange darauf sprach einer: "Keiner Erklärung bedarf die heilige Schrift. Wer wahrhaft spricht, ist des ewigen Lebens voll, und wunderbar verwandt mit echten Geheimnissen dünkt uns seine Schrift, denn sie ist ein Akkord aus des Weltalls Symphonie."

Zum ersten, so der Erklärungsvorschlag, sei die Sprache eben nicht von außen verständlich und übersetzbar, sondern nur von innen heraus und im Vollzug ihrer selbst; es gehe ihr nicht ums Verstandenwerden, sondern darum, sich selbst zu sprechen – die Natur würde sich also sozusagen darin erschöpfen, dass sie immer neue Figuren hervorbrächte, ohne dass diesen ein weiterer Sinn zukäme. Das Modell hierfür ist die "echte Sanskrit", die altindische Literatursprache, die bei den Romantikern als eine der Ursprachen der Menschheit

galt – eine Sprache, die also per se schon poetisch war. Der zweite Erklärungsvorschlag hingegen bezieht sich auf das Modell der "heiligen Schrift", die nicht erklärt werden muß, weil sie in jedem echten Sprechakt ("wer wahrhaft spricht") als eine Art Prophezeiung sowieso anwesend ist: Jede solche wahrhaftige Äußerungen, die aus dem vollen Leben unmittelbar schöpft, ist ein "Akkord aus des Weltalls Symphonie". Die musikalische Metaphorik kennen Sie nun schon von Hölderlin, hier wird sie aber begründet: Das ganze Weltall ist eine Symphonie, ein großer umfassender Wohlklang; und jeder einzelne Mensch, so er sich nicht verstellt oder unwahr spricht, äußert sich als organischer Bestandteil dieses umfassenden Ganzen, eben als "Akkord" in durchaus harmonischer Weise und als Stellvertreter des Ganzen.

Ein solcher echter Sprechender und deshalb Naturkündiger ist nun der Lehrer zu Sais, der in der folgenden Passage eingeführt wird:

Von unserm Lehrer sprach gewiß die Stimme, denn er versteht die Züge zu versammeln, die überall zerstreut sind. Ein eignes Licht entzündet sich in seinen Blicken, wenn vor uns nun die hohe Rune liegt, und er in unsern Augen späht, ob auch in uns aufgegangen ist das Gestirn, das die Figur sichtbar und verständlich macht. Sieht er uns traurig, daß die Nacht nicht weicht, so tröstet er uns, und verbeißt dem einsigen, treuen Seher künftiges Glück. Oft hat er uns erzählt, wie ihm als Kind der Trieb die Sinne zu üben, zu beschäftigen und zu erfüllen, keine Ruhe ließ. Den Sternen sah er zu und ahmte ihre Züge, ihre Stellungen im Sande nach. Ins Luftmeer sah er ohne Rast, und ward nicht müde seine Klarheit, seine Bewegungen, seine Wolken, seine Lichter zu betrachten. Er sammelte sich Steine, Blumen, Käfer aller Art, und legte sie auf mannigfache Weise sich in Reihen. Auf Menschen und auf Tiere gab er acht, am Strand des Meeres saß er, suchte Muscheln. Auf sein Gemüt und seine Gedanken lauschte er sorgsam. Er wußte nicht,

wohin ihn seine Sehnsucht trieb. Wie er größer ward, strich er umher, besah sich andre Länder, andre Meere, neue Lüfte, fremde Sterne, unbekannte Pflanzen, Tiere, Menschen, stieg in Höhlen, sah wie in Bänken und in bunten Schichten der Erde Bau vollführt war, und drückte Ton in sonderbare Felsenbilder. Nun fand er überall Bekanntes wieder, nur wunderlich gemischt, gepaart, und also ordneten sich selbst in ihm oft seltsame Dinge. Er merkte bald auf die Verbindungen in allem, auf Begegnungen, Zusammentreffungen. Nun sah er bald nichts mehr allein. – In große bunte Bilder drängten sich die Wahrnehmungen seiner Sinne: er hörte, sah, tastete und dachte zugleich. Er freute sich, Fremdlinge zusammenzubringen. Bald waren ihm die Sterne Menschen, bald die Menschen Sterne, die Steine Tiere, die Wolken Pflanzen, er spielte mit den Kräften und Erscheinungen, er wußte wo und wie er dies und jenes finden, und erscheinen lassen konnte, und griff so selbst in den Saiten nach Tönen und Gängen umher.

Der Leser hat also eine besondere Begabung, "zerstreute Züge" zu sammeln, unterschiedlichste Dinge in Zusammenhang zu bringen, Figuren zu sehen und zu lesen. Diese Begabung ist ihm offensichtlich in gewissem Maße angeboren: Schon als Kind, so wird erzählt, war er besonders offen für die verschiedensten Betätigungen und Ausbildungsmöglichkeiten der Sinne, ein unermüdlicher Beobachter der Elemente und Naturphänomene, ein Sammler und Ordner verschiedenster Naturdinge, die er in Mustern, "mannigfachen Reihen" anordnet. Dieser Aufgeschlossenheit für alles Äußere entspricht aber auch eine Aufmerksamkeit auf das eigene Innere: Er lauscht auch "sorgsam" auf sein Gemüt und seine Gedanken (beides ist wichtig); und er wird angetrieben von einer unbestimmten Sehnsucht (der romantischen Triebkraft schlechthin, richtet sie sich doch auf das Unendliche). Deshalb erweitert er seinen Erfahrungskreis gezielt durch weite Reisen, sammelt weiter, findet nun jedoch schon überall im

Fremden auch Bekanntes – aber in anderen Zusammensetzungen, "wunderlich gemischt, gepaart". Auf dieser fortgeschritteneren Stufe der Naturbetrachtung legt er nun besonderes Gewicht darauf, Zusammenhänge zu bemerken und herzustellen, "Verbindungen, Begegnungen, Zusammentreffen". Das Ergebnis ist: "Nun sah er nichts mehr allein" – er kann alles mit allem in Zusammenhang bringen, kann weitgespannte Analogien herstellen, kann die unterschiedlichsten Dinge mischen. Diese Mischung erstreckt sich schließlich sogar auf seine eigene Wahrnehmung: "Er hörte, sah, tastete und dachte zugleich". Seine Wahrnehmung ist, so sagt man in der Zeit und auch heute, synästhetisch geworden (was ein physiologisch nachweisbares Phänomen ist im Übrigen, eine Besonderheit des Nervensystems und nachweisbar bei Personen, die Farben hören oder Töne riechen). Er ist, sozusagen, von der progressiven Universalpoesie erfasst worden, die jetzt alles getrennte zusammenführt (wie die unterschiedlichen Sinne) und in den verschiedensten Naturreichen die gleichen Figuren findet ("bald waren ihm die Sterne Menschen, bald die Menschen Sterne, die Steine Tiere, die Wolken Pflanzen"); es ist eine ungeheure allgemeine Metamorphose im Gange, die der Lehrer aber nicht etwa passiv als Naturforscher nur wahrnimmt, sondern als Universalpoet selbst hervorbringt, indem er auf dem Instrument der Symphonie des Weltalls spielt: "er spielte mit den Kräften und Erscheinungen, er wußte wo und wie er dies und jenes finden, und erscheinen lassen konnte, und griff so selbst in den Saiten nach Tönen und Gängen umher".

Derjenige, der jedoch die Verbindung mit der Natur weiterhin gegenüber aller Entfremdung aufrechterhält, ist auch bei Novalis der Dichter. Dazu noch einmal eine längere Passage:

'Nur die Dichter haben es gefühlt, was die Natur den Menschen sein kann', begann ein schöner Jüngling, 'und man kann auch hier

von ihnen sagen, daß sich die Menschheit in ihnen in der vollkommensten Auflösung befindet, und daher jeder Eindruck durch ihre Spiegelhelle und Beweglichkeit rein in allen seinen unendlichen Veränderungen nach allen Seiten fortgepflanzt wird. Alles finden sie in der Natur. Ihnen allein bleibt die Seele derselben nicht fremd, und sie suchen in ihrem Umgang alle Seligkeiten der goldenen Zeit nicht umsonst. Für sie hat die Natur alle Abwechslungen eines unendlichen Gemüts, und mehr als der geistvollsten lebendigste Mensch überrascht sie durch sinnreiche Wendungen und Einfälle, Begegnungen und Abweichungen, große Ideen und Bizarrerien. Der unerschöpfliche Reichtum ihrer Phantasie läßt keinen vergebens ihren Umgang aufsuchen. Alles weiß sie zu verschönern, zu beleben, zu bestätigen, und wenn auch im Einzelnen ein bewußtloser, nichtsbedeutender Mechanismus allein zu herrschen scheint, so sieht doch das tiefer sehende Auge eine wunderbare Sympathie mit dem menschlichen Herzen im Zusammentreffen und in der Folge der einzelnen Zufälligkeiten. [...] Man beschuldigt die Dichter der Übertreibung, und hält ihnen ihre bildliche uneigentliche Sprache gleichsam nur zugute, ja man begnügt sich ohne tiefere Untersuchung, ihrer Phantasie jene wunderliche Natur zuzuschreiben, die manches sieht und hört, was andere nicht hören und sehen, und die in einem lieblichen Wahnsinn mit der wirklichen Welt nach ihrem Belieben schaltet und waltet; aber mir scheinen die Dichter noch bei weitem nicht genug zu übertreiben, nur dunkel den Zauber jener Sprache zu abnden und mit der Phantasie nur so zu spielen, wie ein Kind mit dem Zauberstabe seines Vaters spielt. Sie wissen nicht, welche Kräfte ihnen untertan sind, welche Welten ihnen gehorchen müssen.'

Die Dichter sind also diejenigen, die der Natur eng verbunden geblieben sind; diese Verbindung wird vor allem über die "Seele" hergestellt (wir erinnern uns an die Erscheinung der "Seele der Natur" bei Hölderlin). Sie sehen die Natur zum einen als "unendliches Gemüt", das einfallsreicher und variantenreicher als noch der "geistvollste lebendige Mensch" ist;

zum anderen hat die Natur auch selbst "Phantasie", die alles "verschönern" und "beleben" kann. Die Natur ist also selbst die größte Dichterin; und sie kommuniziert über ihre Erscheinungen unmittelbar mit dem menschlichen Herzen. Die innere Verbindung wird dabei über etwas hergestellt, das Novalis "wunderbare Sympathie" nennt. Nun ist Sympathie einer derjenigen Begriffe des 18. Jahrhunderts, die in unserer Zeit etwas heruntergekommen sind (ähnlich wie Kultur); Sympathie meint also nicht etwa, wie in unserer Alltagssprache, eine diffuse, unerklärliche Vorliebe für manche Menschen und Dinge, sondern tatsächlich und wörtlich ein "Mit-Fühlen" (*sym-patbos*), das gar nicht so unerklärlich ist, sondern beispielsweise für die Aufklärung physiologische Ursachen hat. In der Romantik ist die Sympathie der universale Verbindungsschlüssel für alle Wesen und Erscheinungen; zwar ist sie "wunderbar" (und deshalb letztlich unerklärlich), aber beileibe keine Einbildung und schon gar nicht nebensächlich. Sympathie äußert sich beispielsweise, so führt der Text aus, im Wind (wir denken an den "Hauch des Haines" bei Hölderlin), der gleichzeitig eine Luftbewegung mit äußeren Ursachen ist und dem Sehnen des "einsamen sehnsuchtsvollen Herzens" gleicht; beides wird verbunden über melodische Geräusche (das Rauschen des Windes; das Seufzen des sehnsuchtsvollen Herzens). Das gleiche gilt für den trivialsten aller Natur-Topoi, die Ihnen inzwischen sattsam bekannte Verbindung zwischen jungem Frühlingsgrün und junger Liebe; auch das dritte Beispiel, die Auflösung der Seele im "goldenen Wein", die in der vollen Traube verbildlicht ist, ist uns schon ein paar Mal begegnet. Der Dichter nun bedient sich all dieser natürlichen Sympathien, indem er sie in bildlicher Sprache darstellt und dabei "übertreibt" – jedenfalls gegenüber dem Alltagsverstand, so der Text. Sie müssten aber, so nun die romantische Forderung, noch viel mehr übertreiben; dann würden sie entdecken, dass Ihre Phantasie ebenso wie das intuitive Naturwissen des Lehrers in der Lage ist, die Natur nicht

zu darzustellen, sondern sogar ihre Kräfte in Bewegung zu setzen (wie der Sänger Orpheus, der die Felsen zum Weinen brachte), neue Konstellationen zu bilden und damit dazu beizutragen, die Welt wieder zu romantisieren.

Sie sehen, die frühromantische Naturauffassung ist nicht einfach, sie ist aber auch nicht völlig unverständlich und in sich sogar sehr konsistent – und wenn Sie die *Lehrlinge zu Sais* verstanden haben, haben Sie eine gute Chance, die Romantik insgesamt zu verstehen. Wir finden im Grunde ein ganz ähnliches geschichtliches Modell und eine ganz ähnliche Entfremdungsdiagnose wie bei Schiller; beides wird jedoch mit einem ganz anderen Naturbild verbunden, als dies bei Schiller der Fall war. In diesem Naturbild sind vielmehr deutliche Parallelen zu Goethe zu erkennen: Die Natur wird als großer Organismus im durchaus biologischem Sinn verstanden; ihr wird eine immerwährende Produktivität und innere Dynamik zugesprochen; und sie kann nur von dem Menschen hinreichend erkannt werden, der sich selbst seiner Natur gemäß verhält und diese nicht verleugnet (zum Beispiel durch zu heftiges Denken oder zu weit getriebene Abstraktion). Die Natur operiert dabei mit Kategorien wie "Mischung" und "Vereinigung" bzw. "Trennung", die von fern an Goethes Prinzipien von Polarität und Steigerung erinnern. Auch die enge Verbindung von Mensch und Natur über die Liebeserfahrung ist etwas, das vor allem der junge Goethe in seiner Naturdichtung (Sie erinnern sich vielleicht an das *Mailied*) sehr hervorgehoben hatte. Und schließlich gibt es auch bei Novalis unterschiedliche Zugänge zur ursprünglichen Natur, die sich vom Naturkundigen über den Naturlehrer und das Kind bis hin zum Dichter erstrecken; es ist also auch eine besondere Nähe von Naturforschung und Dichtung gegeben, die Goethe ja ebenfalls gesehen hatte (ich verschweige hier im Übrigen die ebenso deutlichen Unterschiede beider erst

einmal aus didaktischen Gründen, um Sie nicht völlig zu verwirren).

Astralis

Mit diesem Kontextwissen hoffentlich einigermaßen gerüstet begeben wir uns nun an unser Textbeispiel, das Gedicht *Astralis*. Es steht zu Beginn des zweiten Teils des unvollendeten Romans *Heinrich von Ofterdingen*. Der Roman selbst beruht auf alten Chroniken über den legendären Minnesänger Heinrich von Ofterdingen im Mittelalter zur Zeit Kaiser Friedrich II. Novalis konzipierte den Roman als bewusstes Gegenprojekt zu Goethes Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, den die Romantiker sowohl heftig bewunderten wie auch heftig kritisierten; er sollte die "Apotheose der Poesie" gegen das "Evangelium der Ökonomie" bei Goethes verkünden (Sie erinnern sich vielleicht daran, dass Wilhelm als Theaterenthusiast aufricht und als Wundarzt endet). Auf die konkreten Bezüge zwischen Roman und Gedicht werde ich bei der Interpretation jeweils kurz verweisen, ohne im Einzelnen darauf einzugehen.

Zunächst zum Titel *Astralis*. Die Wortneuschöpfung leitet sich von *astra*, den Sternen her; *Astralis* ist als eine Personifikation der Sternenhafte; und damit natürlich ein Produkt der Neuen Mythologie, die ich Ihnen als einen wichtigen Programmpunkt der romantischen Poetik vorgestellt hatte. Weitere Aufschlüsse zum Titel gibt eine hinterlassene Notiz von Novalis zum zweiten Teil: Dort ist von der "Geburt des siderischen Menschen" aus der Vereinigung des Protagonisten Heinrich von Ofterdingen mit seiner Geliebten Mathilde die Rede; und dieses Wesen, so die Notiz, solle immer zwischen den Kapiteln des zweiten Teils sprechen. An anderer Stelle heißt es, zwischen jedem Kapitel spreche die Poesie. Wir

Alleswisser Goethe gut vertraut). Alles Seiende weist zudem die gleiche Struktur auf, nur in verschiedener Größenordnung: Der Mikrokosmos Mensch entspricht dem Makrokosmos des Universums, usw. Theosophisch sind diese und die ihr folgenden Lehren insofern, als sie eine Verbindung zwischen Theologie und Naturwissenschaft, zwischen Glauben und Wissen herstellen will: eben weil der Mensch die gleiche Struktur aufweist wie der Kosmos, kann er diesen auch erkennen. Diese Erkenntnis ist jedoch keine rein wissenschaftlich-objektivierbare, sondern bedient sich auch magischer oder intuitiver Verfahren; deshalb wird die Theosophie häufig in die Nähe von Geheimlehren wie der Alchimie, Astrologie und dem Okkultismus gerückt.

Eine dieser etwas okkultistischen Lehren ist nun die sogenannte Signaturenlehre des anfangs erwähnten Paracelsus. Sie konstatiert eine Beziehung zwischen der Geburt des Menschen und der dabei herrschenden Konstellation am Sternenhimmel, die dem Menschen ihre 'Signatur' einprägt. Diese Signatur ist jedoch für den Theosophen tatsächlich lesbar. Darüber hinaus postulieren die Theosophen, dass jeder Mensch neben seinem körperlich-materiellen Leib noch eine göttliche Seele und eine kosmische Intelligenz hat; er durchlebt deshalb nicht nur seine körperliche Geburt, sondern auch noch eine seelische und schließlich die letzte geistige, die Geburt des – damit wären wir wieder bei Novalis – Astralleibs. Eben diese geistige Geburt des neuen, siderischen Menschen schildert nun nach den Notizen des Novalis (der sich während seines Bergbaustudiums intensiv mit solchen Geheimlehren beschäftigt hat, die entsprechenden Exzerpte sind überliefert) das Gedicht.

Ganz kurz zur Form: Das Gedicht *Astralis* hat zwei Teile (wie der Roman); der erste schildert die Geburt des siderischen Menschen durch die Zeugungskraft der Liebe; der zweite die

Befreiung durch den Tod. Dabei bedient es sich unterschiedlicher Versmaße und Formstrukturen: Die Verse 1-25 sind Blankverse, also 5hebige jambische ungereimte Zeilen (ein sehr beliebtes Dramenversmaß, weil es sehr prosanah ist – das nützt Novalis hier gezielt aus, um eine gewisse Gattungsmischung herzustellen, die ja ein romantisches Ideal ist). Die Verse 26-46 sind ebenfalls 5hebige jambisch, aber gereimt (das Versmaß nennt man Endescillabo); es wird also sozusagen durch die verwendeten Reimformen jetzt "poetischer" gesprochen. Der zweite Teil von V. 47-90 schließlich ist in Knittelversen gehalten; das sind 4hebige Verszeilen mit Füllungsfreiheit, es können also bis zu vier unbetonte Silben zwischen den betonten sein. Der Knittelvers ist ein sehr altes Versmaß und entspricht damit der von den Romantikern häufig praktizierten Rückwendung zu älteren deutschen Traditionen. Auch dieser Teil ist gereimt, meist im Paarreim.

Das Gedicht beginnt:

*An einen Sommermorgen ward ich jung
Da fühlst ich meines eignen Lebens Puls
Zum erstenmal - und wie die Liebe sich
In tiefere Entzückungen verlor,
Erwacht' ich immer mehr und das Verlangen
Nach innigerer gänzlicher Vermischung
Ward dringender mit jedem Augenblick.
Wollust ist meines Daseyns Zeugungskraft.
Ich bin der Mittelpunkt, der heilige Quell,
Aus welchem jede Sehnsucht stürmisch fließt
Wohin sich jede Sehnsucht, mannichfach
Gebrochen wieder still zusammen zieht.
Ihr kennt mich nicht und saht mich werden -
Wart ihr nicht Zeugen, wie ich noch
Nachtwandler mich zum ersten Male traf
An jenem frohen Abend? Flog euch nicht
Ein süßer Schauer der Entzündung an? -*

Das Gedicht beginnt in der ersten Zeile mit einem merkwürdigen zeitlichen Paradox (die Zeit wird im gesamten Text eine große Rolle spielen): "An einem Sommermorgen ward ich jung" – zum Thema der Geburt und der Jugend und dem morgendlichen des Sommertags steht die Vergangenheitsform in einem seltsamen Kontrast. Das lyrische Ich beschreibt anschließend die ersten Formen der Selbstwahrnehmung: Es fühlt seinen eigenen Puls – der als Lebensrhythmus eine der kosmischen Signaturen des Universums ist, die Novalis in den *Lehrlingen zu Sais* beschrieben hat. Gleich darauf beginnt bereits das Wirken der "Liebe", wiederum in einer paradoxen Bewegung: Die Liebe verliert sich in Entzückungen – und das lyrische Ich erwacht dabei zu sich selbst; Selbstverlust und Identitätsentwicklung gehen also Hand in Hand. Denn kaum hat es sich selbst als Einzelnes, Lebendiges wahrgenommen, sehnt es sich schon wieder nach "Vermischung", und zwar nach "inniger" und gänzlicher – also nach Selbstaufgabe! Die Erklärung dafür findet sich in der nächsten Zeile: Sein eigenes Dasein wird durch Wollust sozusagen angetrieben; Wollust ist das, was Astralis den Sternenhaften erschaffen hat, Wollust ist das, was ihn antreibt (und wir lesen Wollust, im Blick auf die *Lehrlinge zu Sais*, nicht als Metapher für Sexualität [was es im Übrigen ja auch sein mag], sondern als stärkste Ausdrucksform der universalen Liebe in einem ganz umfassenden körperlichen, seelischen und geistigen Sinn). Deshalb kann der oder das neugeborene Astralis auch von sich selbst als "Mittelpunkt" und heiliger Quelle sprechen: Als Wollust ist er das Zentrum des Universums, die Stelle, von der die Lebensenergie – die Sehnsucht – ausgeht und zu der sie "mannigfaltig gebrochen" wieder zurückkehrt, in einer pulsierenden Bewegung, von der anfangs schon die Rede war. Astralis ist also, wenn wir eine vertrautere Terminologie benutzen wollen, zugleich *natura naturata* und *natura naturans*, erschaffene und neugeborene Natur und gleichzeitig Schaffensprinzip der Wollust.

Die Menschen nun, die in V. 13 als Vertreter der Leser direkt angesprochen werden, kennen Astralis nicht – das wird in der Zeitform der Gegenwart formuliert; sie haben sie ihn aber "werden sehen" – in der Vergangenheit. Das ist schon wieder ein Paradox: Eigentlich sieht man zuerst etwas werden (in der Vergangenheit), was man in der Gegenwart dann kennt und sieht. Hier aber verläuft offensichtlich die Zeit, wie in der ersten Zeile, gleichzeitig vorwärts und rückwärts. Immerhin bieten die nächsten Zeilen eine Art historischer Erklärung an: es hat nämlich "Zeugen" gegeben an einem gewissen Abend (der ja wohl vor dem Morgen liegen muß, an dem wir uns jetzt befinden), an dem Astralis sich selbst als "Nachtwandler" zum ersten Mal begegnete. Das muß jedoch vor seiner eigentlichen Geburt gewesen muß; bei dem "Nachtwandler" scheint es sich um eine Art von Präexistenz zu handeln. Wie Astralis sich jedoch selbst in dieser Präexistenz begegnen kann, ist wiederum zeitlich kaum vorstellbar; es sei denn als eine Art Wiedergeburt. Sinn – wenn überhaupt – macht das nur, wenn entweder alle Zeiten gleichzeitig sind bzw. die Zeit aufgehoben (was eine Vorstellung ist, die das Gedicht im Folgenden entfalten wird).

Etwas anschaulicher wird der Vorgang vielleicht, wenn wir die folgenden Zeilen hinzunehmen, die (ganz ähnlich wie Goethe in der *Metamorphose der Pflanzen*) den biologischen Zeugungsvorgang in einer Blüte schildern:

*Versunken lag ich ganz in Honigkelchen.
Ich duftete, die Blume schwankte still
In goldner Morgenluft. Ein innres Quellen
War ich, ein sanftes Ringen, alles floß
Durch mich und über mich und hob mich leise.
Da sank das erste Stäubchen in die Narbe,
Denkt an den Kuß nach aufgehobnen Tisch.
Ich quoll in meine eigne Fluth zurück -
Es war ein Blitz - nun konnt ich schon mich regen,*

*Die zarten Fäden und den Kelch bewegen,
Schnell schossen, wie ich selber mich begann,
Zu irdischen Sinnen die Gedanken an.
Noch war ich blind, doch schwankten lichte Sterne
Durch meines Wesens wunderbare Ferne,
Nichts war noch nah, ich fand mich nur von weiten,
Ein Anklang alter, so wie künftiger Zeiten.
Aus Wehmuth, Lieb' und Abndungen entsprungen
War der Besinnung Wachstum nur ein Flug,*

Führt man sich das hier dargestellte vor Augen, erscheint es vielleicht nicht ganz abwegig, den "Nachtwandler" mit einem Nachtfalter, also einem Schmetterling zu assoziieren, der aus einer Blüte Nektar saugt. Diese Blüte, geschildert im botanischen Fachvokabular von Kelch, Fäden, Narbe und Stäubchen, wird befruchtet – es handelt sich um eine simultane Metamorphose der Pflanzen nach Goethe. Diese wird aber sehr eng mit der menschlichen Liebesvereinigung in Beziehung gesetzt - das deutet die Verszeile: "Denkt an den Kuß nach aufgehobnen Tisch" an, die auf den ersten Kuss von Heinrich und Mathilde im ersten Teil des Romans anspielt.

Während also Astralis noch unbefruchtet in der Blüte liegt – was in einem sehr malenden Enjambement und wiederum in der pulsierenden Metaphorik des Überfließens und Quellens geschildert wird (Ein innres Quellen / War ich, ein sanftes Ringen, alles floß), wird er durch einen "Blitz" belebt. Das ist zum einen metaphorisch zu lesen als eine Art geistiger Befruchtung; im Romankontext jedoch vor dem Hintergrund der dort enthaltenen Galvanismus-Lehre auch als elektrischer Vorgang, der auch an anderen Stellen im Roman eine wichtige Rolle spielt. Ist jedoch schon im Befruchtungsvorgang kaum zu unterscheiden, wer hier eigentlich wen befruchtet, führt die Zeile 28 wiederum in ein Paradox: Direkt nach der Zeugung und Befruchtung "began" Astralis sich selbst; es ist sich selbst nicht nur zugleich Vater und Mutter, sondern

auch sein eigener erster Bewegter; er ist zudem gleichzeitig Tier (als Nachtwandler), Pflanze (als Blüte) und Mensch (als Geschöpf von Heinrich und Mathilde). Als androgynes Neutrum werden wir den neuen siderischen Menschen deshalb nun auch weiterhin behandeln; das stimmt zum wenigsten auch mit der theosophischen Lehre zusammen, nach der der neue geistige Mensch Mann und Frau zugleich ist (sowie mit der romantischen Vermischungsdoktrin, die hier ins extreme getrieben wird: Der romantische Mensch ist so vollständig poetisiert, das er beide Geschlechter zugleich umfasst).

Astralis hat sich also in der Blüte selbst erzeugt. Sie finden hier im Übrigen auch die Metaphorik von Feuer und Wasser (von einer "Entzündung" ist die Rede, der die vielfältigen Quellvorgänge folgen), die in den *Lehrlingen von Sais* als Signatur des Liebesvorgangs eingeführt wurde; ich wiederhole noch einmal die Stelle:

*Was ist die überall erscheinende Flamme? Eine innige
Umarmung, deren süße Frucht in wollüstigen Tropfen herunter-
taut. Das Wasser, dieses erstgeborne Kind luftiger
Verschmelzungen, kann seinen wollüstigen Ursprung nicht ver-
leugnen und zeigt sich, als Element der Liebe und der Mischung
mit himmlischer Allgewalt auf Erden.*

Sofort im Anschluss an diese Urschöpfung seiner selbst wachsen Astralis gleichzeitig Sinnen und Gedanken an; diese Sinne sind jedoch offensichtlich innerliche (wie das innere Auge in den *Lehrlingen*), denn äußerlich ist er blind, und die Sterne – die ihm in der Geburt ja ihre Signatur aufgedrückt haben – sieht er nur in seinem eigenen Inneren. Eben in diesem Inneren aber sind schon alle verschiedenen Zeiten enthalten: er selbst ist ein "Anklang alter, so wie künftiger Zeiten"; er verkörpert die Vergangenheit und die Zukunft. In der

Gegenwart hingegen erfasst ihn sofort, wie schon anfangs beschrieben, die Wollust (wiederum als "Flamme"); das schildern die nächsten Verse:

*Und wie die Wollust Flammen in mir schlug,
Ward ich zugleich vom höchsten Weh durchdrungen.
Die Welt lag blühend um den hellen Hügel,
Die Worte des Profeten wurden Flügel,
Nicht einzeln mehr nur Heinrich und Mathilde
Vereinten Beide sich zu Einem Bilde. -
Ich hob mich nun gen Himmel neugeboren,
Vollendet war das irdische Geschick
Im seligen Verklärungs Augenblick,
Es hatte nun die Zeit ihr Recht verlohren
Und forderte, was sie geliehn, zurück.*

Der soeben an einem Sommermorgen in einem Blütenkelch aus sich selbst erzeugte Astralis vergeht beinahe im gleichen Augenblick wieder: Er erfährt die mit der Liebe verbundene zwiespältige Erfahrung von Weh und Wollust, die auch die umgebende Welt zum Blühen bringt. Die darauf folgenden Verse (die Worte des Propheten; Heinrich und Mathilde) beziehen sich wiederum auf den ersten Teil des Romans: Mit der Geburt des siderischen Menschen aus der geistigen Vereinigung von Heinrich und Mathilde an jedem Sommerabend wird eine Prophezeiung Klingsohrs erfüllt. Und nun folgt bereits auf dem Fuße die nächste zeitliche Paradoxie: das neugeborene Astralis-Kind fährt zum Himmel, vollendet sein irdisches Geschick und wird verklärt. Es wird also gezielt als Gegenfigur zur christlichen Himmelfahrt von Jesus Christus aufgebaut. Es handelt sich hierbei um eine Kontrafaktur des christlichen Dogmas (und eine Art Neue Mythologie natürlich): Das siderische Kind – die Verkörperung der Poesie, wenn wir Novalis Notizen wörtlich nehmen – wird nun durch seine unbedingte Hingabe an die wollüstige Vereini-

gung die Welt erlösen, wie die Christi durch seinen Kreuzestod präfigurierte. Damit jedoch fällt im Gedicht nun endgültig die irdische Normal-Zeit mit ihrer Gliederung in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in sich zusammen; Astralis ist im Moment seiner Verklärung, wie das Bildnis zu Sais, dasjenige was immer war, ist und immer sein wird in einem.

Mit dem Zusammenbruch der Zeit beginnt gleichzeitig die "neue Welt" der zweiten Strophe:

*Es bricht die neue Welt herein
Und verdunkelt den hellsten Sonnenschein,
Man sieht nun aus bemooßten Trümmern
Eine wunderseltame Zukunft schimmern
Und was vordem alltäglich war
Scheint jetzt fremd und wunderbar.
'Eins in allem und alles im Einen
Gottes Bild auf Kräutern und Steinen
Gottes Geist in Menschen und Thieren,
Dies muß man sich zu Gemüthe führen.
Keine Ordnung mehr nach Raum und Zeit
Hier Zukunft in der Vergangenheit.
Der Liebe Reich ist aufgethan
Die Fabel fängt zu spinnen an.*

Die erste Amtshandlung der neuen Welt – die durch das freiere Versmaß des Knittelverses gleichzeitig als fortschreitend poetisierte erscheint – ist, dass sie den hellsten Sonnenschein (der Aufklärung, wie man wohl paraphrasieren darf) durch geheimnisvolle Dunkelheit ersetzt (die Nacht war die der Romantik gemäßere Tageszeit). Zum zweiten ist das lyrische Ich des Astralis aus ihr verschwunden; was gedichtlogisch durch seine Entrückung begründet werden könnte, darüber hinaus aber auch einer Art Auflösung entspricht: Als verkörperte Poesie ist Astralis nun in die neue Welt eingegangen und spricht durch die Dinge selbst. In dieser neuen Welt fallen

deshalb als erstes die Gegensätze nun endgültig ineinander: "Bemooste Trümmer" spiegeln die Zukunft; Alltägliches ist "fremd und wunderbar" – ist eben poetisiert worden. Das diesem Prozess zugrundeliegende Gesetz sprechen die mit Anführungszeichen hervorgehobenen Zeilen aus: "Eines in allem und alles in Einem" (was uns an Goethe und die theosophische Grundformelerinnert: "Müset im Naturbetrachten / immer Eins für alles achten"). Der Grund dieser Einheit ist hier jedoch nicht das Organismus-Modell als komplexe Strukturformel von Einheit und Vielheit, sondern die Signaturenlehre: "Gottes Bild auf Kräutern und Steinen, Gottes Geist in Menschen und Tieren" – also die Figuren, von denen der Lehrling in Sais zu Beginn gesprochen hatte. Damit verbunden wird hier nochmals der Verlust von Raum und Zeit als grundlegende Ordnungsschemata genannt (die neue Welt widerruft sozusagen Kant und die Grundpfeiler der kritischen Vernunft); die Zeiten sind ineinander implodiert, Zukunft ist nun in der Vergangenheit. Schließlich wird die neue Welt als "Reich der Liebe" bestimmt; und in diesem Reich kommt Fabel, im Roman selbst die Tochter der Poesie, eine tragende Rolle zu: Sie spinnt nun (anstelle der antiken Parzen, und damit als Gestalt der neuen romantischen Mythologie) die Schicksale der Menschen.

Damit beginnt jedoch gleichzeitig auch eine neue Natur, wie folgenden Verse zeigen:

*Das Urspiel jeder Natur beginnt
Auf kräftige Worte jedes sinnt
Und so das große Weltgemüth
Überall sich regt und unendlich blüht.
Alles muß in einander greifen
Eins durch das Andre gedeihn und reifen;
Jedes in Allen dar sich stellt
Indem es sich mit ihnen vermischet
Und gierig in ihre Tiefen fällt*

*Sein eigenthümliches Wesen erfrischet
Und tausend neue Gedanken erhält.*

Die Formulierung vom "Urspiel jeder Natur" impliziert zunächst die Vorstellung, da es unendliche viele verschiedene Naturen geben könnte, die sich in unterschiedlichen Reichen entfalten. Diese Entfaltung geschieht spielerisch, wie eben die Phantasie spielt; sie geschieht aber auch gemütvoll – beides, Gemüt und Phantasie, wurden der Natur ja auch in den *Lehrlingen zu Sais* als wichtige Kräfte zugesprochen. Dieses Spiel der Natur führt dazu, dass ständig neues entsteht, sich mischt, wieder auseinandertritt; alles Geschaffene wird, mit Goethe gesprochen, ständig umgeschaffen. Ob dabei ein Steigerungsprozess auftritt, ist zumindestens nicht eindeutig zu klären; auf jeden Fall aber findet ein ständiger Verjüngungsprozess statt. Das Ergebnis ist schließlich die vollständige Poetisierung der Welt:

*Die Welt wird Traum, der Traum wird Welt
Und was man geglaubt, es sey geschehn
Kann man von weiten erst kommen sehn.*

Die erste der zitierten Zeilen demonstriert wohl am besten das romantische Programm der fortschreitenden Poetisierung der Welt durch ständige Selbstaufhebung alles einmal Gesetzten: Die Welt wird Traum – sie wird vollständig poetisiert –, der Traum wird Welt – alles von der Phantasie erschaffene tritt als neue Kraft wieder in die Wirklichkeit ein. Genauso verhält es sich mit der Zeit: Das vergangene geglaubte (die Zeugung des Astralis im ersten Teil) geschieht erst in der Zukunft (nämlich immer und immer wieder, in jedem Moment; auf die Schöpfung folgt Verklärung und Selbstauflösung, darauf folgt wieder Neuschöpfung). Das ist weder dualistisch gedacht noch komplementär, sondern letztendlich als eine Art unendlicher Perspektivenwechsel: Im

Wechselspiel von Schöpfung und Geschaffenem, von Vergangenen und Zukünftigem, von Einem und Allem gibt es einfach keinen festen Standpunkt, von dem aus sie das Verhältnis der Dinge zueinander bestimmen könnten. Alles hebt sich ständig selbst auf, bevor Sie es festhalten können, und geht eine neue Verbindung ein; und das gilt für jedes echte "Naturspiel", also auch für die Urnatur, die in den *Lehrlingen zu Sais* ja noch durchscheint, wo sich die Dinge freiwillig in immer neue Konstellationen begaben. Das einzige, was Sie festhalten können, ist eben diese momentane Konstellation, die Figur, die Signatur; und eben solche erstellt der Dichter als Stellvertreter der Phantasie der Natur, die in den folgenden Versen direkt angesprochen wird:

*Frey soll die Fantasie erst schalten,
Nach ihrem Gefallen die Fäden verweben
Hier manches verschleyern, dort manches entfalten,
Und endlich in magischen Dunst verschweben.*

Wieder finden Sie hier die Textil-Metaphorik, die im Spinnen der Fabel bereits angeklungen war: Die Phantasie verwebt die Fäden; sie operiert dabei scheinbar komplementär (verschleiert und entfaltet wechselweise), verschwebt aber letztendlich in magischem Dunst, lässt sich nicht festhalten, sondern verschwindet hinter ihrem Gewebe, um ein neues zu produzieren.

An dieser Stelle nimmt das Gedicht eine etwas unvorbereitete Wendung, indem es nun wieder auf das Liebesthema zu sprechen kommt:

*Webmuth und Wollust, Tod und Leben
Sind hier in innigster Sympathie -
Wer sich der höchsten Lieb' ergeben,
Genest von ihren Wunden nie.
Schmerzhaft muß jenes Band zerreißen
Was sich ums innre Auge zieht,*

*Einmal das treuste Herz verwaisen,
Eh es der trüben Welt entflieht.
Der Leib wird aufgelöst in Thränen,
Zum weiten Grabe wird die Welt,
In das, verzehrt von bangen Sehnen,
Das Herz, als Asche, niederfällt.*

Damit kehrt das Gedicht offensichtlich zu seinem ersten Teil zurück: Wehmut und Wollust hatte ja auch Astralis vor seiner Himmelfahrt erfahren; beides wird nun als durch die "in-nigste Sympathie" untrennbar verbunden vorgeführt. Jedoch muß auch hier die "höchste Lieb" (die "liebste Lieb" bei Hölderlin und in beiden Fällen die gleiche, nämlich die zum Ideal und zur Unendlichkeit) zumindestens im Leben unerfüllt bleiben. Der dreifachen Geburt des Leibes, der Seele und des Geistes (die ein wenig versteckt auch die erste Strophe prägt) entspricht ein dreifacher Tod: Zuerst muß das Band ums innere Auge zerreißen – was durch die Metaphorik des Auges an das innere Auge des ersten Teils erinnert, das die Sterne im eigenen Inneren in der Ferne sieht und wohl der geistigen Existenz des Menschen zugeschrieben werden kann; dann muß das "treuste Herz" als Sachwalter der seelischen Existenz verwaisen" – indem es seine Liebe als unerfüllbar erkennt; und dann muß der Leib in Tränen aufgelöst werden im Tod des Körpers. Dabei wird auch die blühende Welt des Anfangs zum "weiten Grab", auf das die Asche des sich selbst verzehrenden Herzens niederfällt. Die Schlussverse verweisen dabei wieder auf den Romankontext: In einem umfangreichen Märchen, das Klingsohr erzählt, wird das Herz einer mythologischen Mutter-Gestalt verbrannt wird; in einer Art Abendmahlszeremonie wird ihre Asche in Wein aufgelöst und von allen zu sich genommen, woraufhin die Mutter in ihnen allen weiterlebt. Aber auch unabhängig vom Romankontext kann man festhalten, dass im Verweis auf das "Herz" gleichzeitig auf das Gefühl als die wichtigste Instanz

des Menschen im Umgang mit der Natur verwiesen wird. Das Herz verzehrt sich zwar selbst in seiner unerfüllbaren höchsten Liebe; wenn es jedoch als Asche auf die Erde fällt, vereinigt es sich wieder mit der Erde, belebt diese aufs Neue und ermöglicht neues Wachstum, neue Gestalten, neue Naturen – und letztlich auch die Geburt des neuen Reiches und des neuen Menschen, des sternenhaften Astralis. Auch der zweite Teil endet damit in der Kontrafaktur eines biblischen Themas, nämlich der Abendmahlsszene: So wie Christus in all denen weiterlebt und –wirkt, die Wein und Brot geteilt haben, wirkt die Poesie in all denjenigen, die die Asche des Herzens aufgenommen haben.

Sie sehen, wie der Text all diejenigen Motive und Gedanken aufnimmt, die auch in den *Lehrlingen zu Sais* schon angesprochen waren, und Ihnen nun poetisch Ausdruck verleiht. Das mag auf Sie zunächst recht verrätselt wirken, aber das soll es ja auch – schließlich spricht sowohl die Natur wie auch die Dichtung in Figuren und nicht in Paragraphen (und im Übrigen erhöht das, wenn man sich darauf ein bisschen einlässt, durchaus auch den intellektuellen Spaß an der Lektüre). Es sollte jedoch auch klar geworden sein, dass die Sachverhalte, um die es Novalis geht, tatsächlich in der poetischen Darstellung beinahe klarer zum Ausdruck kommen, die mit rhythmischen Verfahren, Paradoxen, bildhaften Analogien, vielfachen textinternen und textexternen Anspielungen und Verweisen das "unendliche Naturspiel", um das es Novalis geht, einfach besser simulieren kann als die prosaische Rede.



Caspar David Friedrich, Mönch am Meer (1808)

11. "Im Herzen tief da rauscht der Wald" – Landschaftsmalerei und Naturlyrik der Hochromantik

Novalis ist zugegebenermaßen ein Extremfall romantischer Theorie wie Praxis. Wenn man jedoch in Grundzügen verstanden hat, worum es ihm geht, versteht man alles weitere auch viel einfacher. Die Hoch- und Spätromantiker haben keine vergleichbare Theoriebildung vorgenommen, sondern eher einzelne Themen, Ansätze und Verfahren aus diesem frühromantischen Theoriegebäude aufgenommen, vereinfacht und fortgeführt. Bevor ich jedoch auf weitere poetische Texte zu sprechen komme, will ich zunächst einmal wieder einen kurzen Abstecher ins Gebiet der Landschaftsmalerei vornehmen, damit Sie auch mal wieder etwas zu sehen bekommen. Einer der berühmtesten deutschen Landschaftsmaler, den Sie sicher auch alle kennen, ist zutiefst romantisch; ich spreche natürlich von keinem anderen als Caspar David Friedrich (1774-1840). Ich will Ihnen zunächst einige biographische Daten nennen, bevor ich auf seine Kunstauffassung, Kunstpraxis und zwei Beispiele zu sprechen komme.

Caspar David Friedrich

Caspar David Friedrich wird 1774 als Sohn eines Seifensieders in Greifswald geboren. Als Kind hat er ein traumatisches Erlebnis, das ihn tief prägt: Er wäre beinahe ertrunken; sein Bruder rettet ihn und kommt dabei selbst ums Leben. Zeit lebens wird Friedrich mit den daraus resultierenden Schuldgefühlen zu kämpfen haben; er war zudem stark depressiv veranlagt. 1794 bis 1798 erhält er seine künstlerische Ausbildung an der Akademie in Kopenhagen, danach übersiedelt er nach Dresden. Dort wird er bis zu seinem Tod bleiben; zwischen-

durch macht er jedoch ausgiebige Reisen nach Rügen, ins Riesengebirge und nach Böhmen, in den Harz – die entsprechenden Landschaften prägen auch seine Bilder. Kennzeichnend ist auch, dass er eben nicht die klassische Italienreise macht, sondern in Deutschland bleibt – auch die Dichter der Romantik orientierten sich ja nicht mehr an klassischen Mustern, sondern der nationalen Volksdichtung und dem Mittelalter.

In dieser Zeit hat Friedrich durchaus beachtliche Erfolge; Goethe besucht ihn 1810 in seinem Atelier und äußert sich lobend; im gleichen Jahr werden auf der Herbstausstellung der Berliner Akademie zwei Bilder von ihm (es sind eben diejenigen, die ich Ihnen gleich zeigen will, nämlich *Der Mönch am Meer* und *Abtei im Eichenwald*) vom preußischen Kronprinzen Friedrich Wilhelm gekauft. Trotzdem kann er nicht so sehr im etablierten Kunstbetrieb Fuß fassen; erst 1816 wird er von der Dresdner Akademie aufgenommen – was ihm den Lebensunterhalt sichert und ermöglicht, 1818 zu heiraten –; trotzdem wird seine Malerei zu-



nehmend als zu unakademisch abgelehnt. In dieser Zeit beginnen auch weitere körperliche Beeinträchtigungen seinen ohnehin schon maroden nervlichen Zustand zu verschärfen: Friedrich erleidet mehrere Schlaganfälle, die Lähmungserscheinungen zurücklassen. 1824 wird er endlich zum ordentlichen Professor in Dresden ernannt; gleichwohl darf er immer noch nicht die Landschaftsklasse unterrichten. Als ihm 1836 bei der nächsten Beförderungsmöglichkeit Ludwig Richter vorgezogen wird, erleidet er einen schweren psychischen Zusammenbruch. Er kann nicht mehr malen und stirbt 1840 hoch verschuldet. Um diese Zeit ist er schon beinahe

vergessen; erst gegen Ende des Jahrhunderts wird er von den Symbolisten als einer ihrer Urväter wiederentdeckt.

1945 wurden viele seiner Gemälde bei einem Brand in der Berliner Nationalgalerie zerstört; deshalb ist sein Oeuvre heute relativ übersichtlich und auch weithin bekannt. Theoretisch hat er sich wenig zu seiner Kunst geäußert; die wesentliche Selbstäußerung finden Sie in jeder Monographie und jedem Aufsatz, und auch ich werde sie zitieren:

Die einzig wahre Quelle der Kunst ist unser Herz, die Sprache eines reinen kindlichen Gemütes. Jedes echte Kunstwerk wird in geweihter Stunde empfangen und in glücklicher geboren, oft dem Künstler unbewusst aus innerem Drange des Herzens. Schließe dein leibliches Auge, damit du mit dem geistigen Auge zuerst siehst dein Bild. Dann fördere zutage, was du im Dunkeln gesehen, dass es zurückwirke auf andere von außen nach innen"

Friedrich erweist sich damit als echter Romantiker: Das Herz ist die wesentliche Instanz der Kunst; es spricht in der Sprache des Gefühls (noch dazu des kindlichen; das Kind war ja einer der poetischen Schwundstufen des Menschen auch bei Hölderlin oder Novalis); betont werden die unbewussten Komponenten des Schaffensvorgangs; das geschieht in der von Novalis bekannten Entgegensetzung von innerem und äußerem Auge. Schließlich geschieht beim Schöpfungsvorgang eine Wechselwirkung von innen und außen, die ein wenig an Astralis erinnert: Der Künstler sieht zunächst sein inneres Bild mit dem geistigen Auge; er malt und veräußert damit das, was er gesehen hat; und das Bild wirkt dann auf das Innere der Beschauer zurück, nach "innen". Schließlich wird der gesamte Vorgang sakralisiert, einer religiösen Erfahrung angenähert: Das Kunstwerk wird in "geweihter Stunde" empfangen.

Dementsprechend werden auch Friedrichs Landschaftsbildern in der Forschung übereinstimmend als sakralisierte Innenräume gedeutet. Zugrunde liegen ihnen zwar durchaus Skizzen nach der realen Natur, die Friedrich auf seinen Reisen anfertigte; diese werden aber in den Bildnissen stark vereinfacht, idealisiert und sozusagen verfremdet, so dass man zwar noch sagen kann, dass dieses oder jenes Bildnis im Riesengebirge spielt, es das Riesengebirge aber nicht eigentlich abbildet, sondern zu etwas anderem, zu einem Symbol macht. Meist sind die Bilder in den Grundzügen einfach gehalten; die Natur solle, so eine weitere recht bekannte Äußerung von Friedrich selbst, auf ihnen "edel, einfach und groß" erscheinen. Es erscheinen meist Figuren auf ihnen, aber nicht mehr die kleinen Staffagefiguren der Landschaftstradition, sondern ebenso isolierte, einzelne, großfigurige Gestalten. Diese wenden dem Betrachter meist den Rücken zu; sie werden selten bei irgendeiner Tätigkeit gezeigt, sondern blicken betrachtend in die sich ins Unendliche verlierende Landschaft. Sie verkörpern damit recht offensichtlich das romantische Grundgefühl, die Sehnsucht nach der Unendlichkeit; sie werden dazu all ihrer sozialen Kontexte entrissen und in tiefer Kontemplation der Natur gezeigt. Letztlich sind sie damit auch Stellvertreterfiguren für den Betrachter, der genauso wie sie betrachtend in die Landschaft hineingezogen wird.

Diese Landschaft bei Friedrich ist kein begehbarer Raum, wie noch die idealisierten heroischen Landschaften von Claude Lorrain oder Nicolas Poussin, die ich Ihnen als letzte Beispiele gezeigt hatten; sie ist auch, wiederum im Gegensatz zur klassischen Landschaftsmalerei, kein harmonisch in sich geschlossener Raum (Sie erinnern sich vielleicht an die bukolischen Szenen, wo meist eine Fluss- oder Quellszene in der Mitte von Bäumen und Felsen umrahmt wird). Vielmehr ist sie ein sakraler Raum, in dem der Mensch im Angesicht der edlen, einfachen und großen Natur sich selbst als Bestandteil

eben dieser sakralisierten Natur erfahren kann; in der die Landschaft sich in der unendliche Ferne verliert, wie seine eigene Sehnsucht nach der Erlösung. Friedrich war, das habe ich vorhin nicht eigens gesagt, ein tief religiöser Mensch; ein weiteres von ihm überliefertes Diktum besagt, dass wichtiger als alle überlieferten Regeln und Gebote der Kunstschulen die Zehn Gebote der Bibel sind (dass einem das keine Freunde an der Akademie schafft, kann man auch verstehen....).

Mönch am Meer

Ich zeige Ihnen jetzt das erste der beiden angekündigten Bilder, nämlich den *Mönch am Meer*, begonnen wahrscheinlich 1808 bei einem Besuch in Rügen. Als es 1810 in Berlin ausgestellt wird, erscheint eine Besprechung von Heinrich von Kleist (die im Übrigen auf einem Manuskript von Brentano und Arnim beruht und damit eine echte romantische Mischung bzw. Gemeinschaftsarbeit ist). Ich zitiere nur die bekannteste Stelle daraus, die sehr prägnant einen Eindruck der Stimmung dieses Bildes wiedergibt:

Nichts kann trauriger und unbehaglicher sein, als diese Stellung in der Welt: der einzige Lebensfunke im weiten Reiche des Todes, der einsame Mittelpunkt im einsamen Kreis. Das Bild liegt, mit seinen zwei oder drei geheimnisvollen Gegenständen, wie die Apokalypse da, als ob es Youngs Nachtgedanken hätte, und da es, in seiner Einförmigkeit und Uferlosigkeit, nichts, als den Rahmen zum Vordergrund hat, so ist es, wenn man es betrachtet, als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären.

Tatsächlich ist nicht viel mehr zu sehen auf dem Bild: Ein winziger Mönch steht – in Rückenansicht natürlich – etwas auf der Bildmitte gerückt vor einer dunklen Meerszenerie; ein "einsamer Mittelpunkt in einem einsamen Kreis". Der Meer ist vom Wind bewegt – man sieht die kleinen hellen Wellenkämme –, der dunkle Himmel wirkt stürmisch; die Wolken-



bewegungen korrespondieren mit den Wellenbewegungen und dem ebenfalls seltsam bewegt erscheinenden Sand im Vordergrund (mit Novalis könnten wir das auch als ähnliche Figuren lesen). Durch die Verdunklung zum Horizont hin, wo Meer und Himmel praktisch verschmelzen, wird eine starke Tiefenwirkung erreicht: der Mönch blickt ins Unendliche, ins "einförmige und Uferlose" – was Kleist in seinem Text mit dem "weiten Reich des Todes" assoziiert. Demgegenüber markiert der nach oben heller werdende Himmel jedoch eine Art Erlösungsmöglichkeit gegenüber dem dunklen Reich des Todes. Der Betrachter schließlich, so Kleist und vielleicht auch wir, kann sich dem dunklen Sog des Bildes nicht entziehen: Es gibt dem Blick keinen Halt, führt ihn ins Weglos-Offene – was Kleist im Bild von den "weggeschnittenen Augenlidern" beinahe schmerzhaft-prägnant zum Ausdruck bringt.

Abtei im Eichwald

Ich komme zum zweiten Bild, der *Abtei im Eichenwald*, etwas später entstanden, um 1809/1810. Das Bauwerk ist der Ruine der Zisterzienserabtei Eldena bei Greifswald nachgebildet. Das Bild präsentiert diesmal ganz explizit eine Sammlung von



Todessymbolen: Es ist Winter, die Bäume sind unbelaubt; das kirchliche Bauwerk, ein einziger Bogenausschnitt eines monumentalen Mittelschiffs, ist eine Ruine; im Vordergrund stehen wirr verstreute, teilweise umgestürzte Grabsteine; ein einsamer Mönch findet sich, diesmal kaum sichtbar, an der linken Bildseite. Wiederum ist die Farbigkeit düster, diesmal in Braun-Gelb- und Grüntönen, und konzentriert sich nach hinten hin ins Düstere; wiederum jedoch scheint sich von oben eine Art Erleuchtung anzubahnen, die diesmal sogar beinahe den gesamten oberen Bildteil einnimmt.

Auch hier gibt es direkt eine zeitgenössische Reaktion auf das Bild, diesmal sogar in Gedichtform. Ich will das Gedicht aber nur kurz zitieren und im Weiteren nicht analysieren. Es ist ein

Sonett von Theodor Körner, eines bekannten Dramendichters und Verfasser meist politisch-nationaler Lyrik der Zeit mit dem Titel: *Friedrichs Totenlandschaft*.

*Die Erde schweigt mit tiefem, tiefem Trauern,
Vom leisten Geisterhauch der Nacht umflüstert;
Horch, wie der Sturm in alten Eichen knistert,
und heulend braus't durch die verfall'nen Mauern!*

*Auf Gräbern liegt, als wollt' er ewig dauern,
Ein tiefer Schnee, der Erde still verschwüstert,
und finst'rer Nebel, der die Nacht umdüstert,
Umarmt die Welt mit kalten Todesschauern.*

*Es blickt der Silbermond, in bleichem Zittern,
Mit stiller Wehmut durch die öden Fenster;
Auch seiner Strahlen sanftes Licht verglüht!*

*Und leis' und langsam nach des Kirchthors Gittern,
Still, wie das Wandern nächtlicher Gespenster,
Ein Leichenzug mit Geisterschritten zieht.*

*Und plötzlich hör ich süße Harmonieen,
Wie Gottes Wort, in Töne ausgegossen,
Und Licht, als wie dem Crucifix entsprossen,
Und meines Sternes Schimmer seh ich glühen;*

*Da wird mir's klar in jenen Melodien:
Der Quell der Gnade ist in Tod geflossen,
Und jene sind der Seligkeit Genossen,
die durch das Grab zum ew'gen Lichte ziehen. —*

*So mögen wir das Werk des Künstlers schauen;
Ihr führte herrlich zu dem höchsten Ziele
Der holden Muse süße, heil'ge Gunst.*

*Hier darf ich kühn dem eignen Herzen trauen;
Nicht kalt bewundern soll ich, - nein, ich fühle
Und im Gefühl vollendet sich die Kunst.*

Sie sehen, wie Körner die Zweiteilung von oben und unten im Bild sozusagen in zwei zeitlich getrennte Prozesse zerlegt: Das erste Sonett schildert die düstere Grabesstimmung des Bildes, indem es das Bild sogar mit einem Leichenzug belebt; da zweite interpretiert das von oben einbrechende Licht als Göttliches, das die Erlösung markiert. Das Ganze jedoch soll, so nun auch Körner, nicht "kalt bewundert" werden; vielmehr "vollendet" sich die Kunst im durch das Bild ausgelösten "Gefühl" des Betrachters, der die Erlösungshandlung des Bildes mehr nachempfindet als geistig nachvollzieht (was ja durchaus dem entspricht, was Friedrich mit seinen Bildern erreichen wollte).

Im Folgenden will ich Ihnen noch insgesamt vier weitere, kürzere romantische Gedichte verschiedener Autoren vorstellen, die sich vom Motivbestand her zu den Bildern Friedrichs in Beziehung setzen lassen (ohne jedoch direkt auf sie zu reagieren). Dabei werde ich auch jeweils einige Worte zu den Autoren sagen und damit insgesamt wieder ein wenig stärker in die Breite gehen nach der Konzentration auf wenige Autoren und lange Texte, die mit den Epochen von Klassik und Romantik zwangsläufig verbunden war. Es wird jetzt also wieder ein bisschen panoramaartiger; und die Einheit in der Vielfalt sollen, wie gesagt, einmal mehr bestimmte Darstellungstopoi und -themen herstellen, die zudem zum Kernbestand romantischer Motive schlechthin gehören, nämlich Wald und Nacht (die Auswahl ist dabei ein bisschen willkürlich, weil es wirklich Unmengen von romantischen Nacht- oder Waldgedichten gibt).

Ludwig Tieck

Ich beginne mit einem Text von Ludwig Tieck (1773-1853). In seiner Lebenszeit als "König der Romantik" hochgeschätzt, auch von Goethe lobend erwähnt, ist er heute relativ vergessen, zumindestens was sein eigenes poetisches Werk angeht. Im Bewusstsein der Nachwelt lebt er stärker als Übersetzer (zum Beispiel als Verfasser einer noch heute häufig benutzten Shakespeare-Übersetzung, aber auch des *Don Quijote* von Miguel Cervantes) und als Herausgeber seiner Zeitgenossen (beispielsweise hat er den nicht vollendeten *Heinrich von Ofterdingen* des Novalis mit einem Nachwort über die Fortsetzung versehen herausgegeben, aber auch die Werke Wackenroders, Kleists oder Lenz). Geboren als Handwerkerssohn (wie Friedrich; Sie sehen, das mit den Pfarrhäusern hört langsam auf), kam er schon früh mit dem Theater in Berührung; auch seine eigenen schauspielerischen Talente wurden sehr geschätzt. Er beginnt seine literarische Tätigkeit im jugendlichen Alter noch im Kontext der Spätaufklärung und schreibt Texte, die heute etwas herablassend als frühe Trivalliteratur bezeichnet werden (z.B. Schauerromane, die in der Romantik sehr in Mode kamen). Auch weiterhin bleibt er sehr produktiv und betätigt sich in allen möglichen Genres. Seine "romantische" Phase hat er von 1796 bis 1804: Hier entstehen, in engem Kontakt auch mit den anderen Romantikern, *Der gestiefelte Kater*, die Märchenerzählungen *Der blonde Egbert* und *Der Runenberg* sowie der Roman *Franz Sternbalds Wanderungen*, in dem ähnlich wie im *Heinrich von Ofterdingen* Mittelaltersehnsucht und Kunstreligion eine große Rolle spielen.



Wir verlassen damit Tieck, der, wie gesagt, auch weiterhin literarisch produktiv bleibt; das soll uns aber nicht interessieren. Ich will Ihnen kurz einen Text vorstellen, der auch wegen seines Titels schön an das bisher zur Romantik gesagte anschließt: Er heißt nämlich "An Denselben", was sich dadurch erklärt, das bereits das vorstehende Gedicht in der Gedichtsammlung sich an ebendenselben richtete, nämlich den im Jahre 1802 soeben verstorbenen Novalis.

*Wer in den Blumen, Wäldern, Bergesreihen,
Im klaren Fluß, der sich mit Bäumen schmücket,
Nur Endliches, Vergängliches erblicket,
Der traure tief im hellsten Glanz des Mayen.*

*Nur der kann sich der heil'gen Schöne freuen,
Den Blume, Wald und Strom zur Tief' entrücket,
Wo unvergänglich ihn die Blüht' entzücket,
Dem ew'gen Glanze keine Schatten dräuen.*

*Noch schöner deutet nach dem hohen Ziele
Des Menschen Blick, erhabene Gebehrde,
Des Busens Abnden, Sehnsucht nach dem Frieden.*

*Seit ich sich sah, vertraut' ich dem Gefühle,
Du mußttest von uns gehn und dieser Erde.
Du gingst: fahr wohl; wir sind ja nicht geschieden.*

Bei dem Text handelt es sich, wie bei Körners Gedicht, um ein Sonett – eine strenge Gedichtform, die wir bereits aus dem Barock kennen, und die im gesamten 18. Jahrhundert keinen besonders guten Ruf hatte – eben wegen ihrer strengen Formvorgabe. In der Romantik hingegen begegnet sie relativ häufig, letztlich aus dem gleichen Grund, nämlich gerade wegen ihrer Künstlichkeit. Eine argumentative Figur zeichnet auch dieses Gedicht letztlich nach; ich versuche, sie zu rekonstruieren:

In der ersten Strophe werden bekannte Naturphänomene aufgezählt, die diesmal aber nicht so sehr an den bekannten *locus amoenus* gemahnen, sondern an romantische Schlüssel-symbole: Blumen (wir denken an die blaue Blume des Novalis), Wälder (wir denken an die Abtei im Eichenwald), Bergesreihen (auch dazu könnte ich Ihnen noch viele Bilder Caspar David Friedrichs zeigen, vor allem aus den Erzgebirgen; wichtig ist dabei tatsächlich die "Reihung" der Berge, die es auf diesen Bildern ermöglicht, wiederum durch eine farblich abgestufte Staffelung von Bergen den Eindruck von Offenheit und Unendlichkeit zu erzeugen). Schließlich kommt der klare Fluss hinzu (wir denken an das Wasser bei Novalis als poetisches Urelement); dieser "schmückt" sich mit Bäumen, die sich ihm im spiegelnden Wasser spiegeln – das wiederum gemahnt uns an die klassische Spiegelmetaphorik, bei der die Natur dem Ich antwortet. Dieser Symbolcharakter wird jedoch im dritten und vierten Vers der Strophe gerade widerrufen: Der Spiegel spiegelt eben nicht Sichtbares, Endliches, Vergängliches (wie den Menschen); ebenso ist die Erfahrung des Frühlings, des "Mayen" eben nicht hinreichend, um ein wahrhaft tiefes, genuines Gefühl auszulösen (und damit romantisch wirksam zu sein).

Die Bedingungen für diese wahre Würdigung der "Heiligen Schöne" der Natur (also einer sakralisierten Naturerfahrung wie bei Friedrich) werden vielmehr in der zweiten Strophe genannt: Das betrachtende Ich muß sich von den Oberflächenelementen der Natur, ihren Symbolen, in die "Tiefe" entrücken lassen, wo es keine Endlichkeit gibt, sondern die – ja eigentlich vergängliche – Blüte in Ewigkeit blüht; erst dann wird er anstelle des "hellsten Glanzes" des Mai nun den "ewigen Glanz" der Tiefe – wir ergänzen: des eigenen Inneren – spüren, der keine Schatten hat und unvergänglich ist.

Dieser Bewegung in die Tiefe, die Friedrichs Bilder in den dunklen Horizontverschmelzungen darstellen, korrespondiert in der dritten Strophe, dem ersten Terzett, nun jedoch eine in die Höhe – es wird Licht, wie in Friedrichs Bildern am Himmel. Schöner noch, und näher dem eigentlichen "hohen Ziele", sind Blick und Gebärde als äußere Zeichen des Menschen sowie seine Ahnungen und seine Sehnsucht als die inneren Ausdrucksformen seines Strebens. Damit sind wir beim Mönch auf dem Bild angelangt: Er ist die notwendige Ergänzung der Naturszenerie, indem er ihre "heilige Schönheit" im eigenen Inneren spürt und nach außen zum Ausdruck bringen kann. Im zweiten Terzett schließlich wird dieser Mensch dann auch benannt: es handelt sich um den im Titel angesprochenen Novalis, der beim lyrischen Ich schon bei der ersten Bekanntschaft offenbar eine Ahnung ausgelöst hatte; eine Todesahnung nämlich. Novalis war, so könnte man etwas schnöde den Gedanken paraphrasieren, zu gut für diese Welt; aber eben deshalb ist sein Abschied von ihr auch kein schmerzhafter, da er durch den Tod erlöst wird und in seine eigentliche Sphäre, die andere Welt der Poesie und der Tiefe, eingehen konnte. Eben deshalb kann aber das lyrische Ich auch seiner Todesahnung "vertrauen"; beweist sie doch letztlich, dass es im irdischen Leben Dinge gibt, die über dieses irdische Leben hinausweisen und die Sehnsucht nach der unvergänglichen Welt – sei es die des Glaubens oder der Poesie – leibhaftig verkörpern. Novalis wird letztlich eins mit seiner poetischen Mittlerfigur, mit Astralis; sein Tod ist kein Ende, sondern initiiert in seinen romantischen Mitautoren nun die Fortsetzung des Triebes zur Poetisierung der Welt.

Clemens Brentano

Damit komme ich zum zweiten Vertreter romantischer Naturlyrik für heute, zu Clemens Brentano (1778-1742). Wie Tieck ist sein eigenes poetisches Werk heute ziemlich verges-

sen und sein literarischer Nachruhm gegründet auf eine Herausgeberschaft, nämlich diejenige der Volksliedsammlung *Des Knaben Wunderhorn* (die aber durchaus auch eigene Texte Brentanos enthält und eine Mischung aus Natur- und Kunstmärchen darstellt). Zudem hat er seine eigene Rezeption dadurch behindert, dass er späterhin eine etwas fanatische Religiosität entwickelte, die so weit ging, dass er sein eigenes Frühwerk verdammt. Nicht nur das macht ihn zu einem paradigmatischen Romantiker, sondern sein gesamter Lebenswerk: Er erwirbt keine abgeschlossene Berufsausbildung, sondern stu-



diert in bunter Mischung und verschiedenen Städten Bergwissenschaft, Medizin und Philosophie; er trifft in Jena auf die Gesprächskreise der Frühromantik und beginnt dann, glücklich begünstigt durch eine größere Erbschaft, eine freie poetische Existenz. Von Anfang an betätigt er sich wie Tieck in allen literarischen Genres. 1804 siedelt er mit seiner Frau und dem Herzensfreund Achim von Arnim nach Heidelberg; gemeinsam begeistert man sich für die alte deutsche Poesie und gibt die anfangs bereits erwähnte Märchensammlung heraus. An diesem Punkt verlassen wir auch Arnim schnöde und wenden uns nun seinem Text zu; dazu hätte ich jetzt gern das zweite Friedrich-Bild, die *Abtei im Eichenwald*, im Hintergrund. Der Text ist von 1802 und trägt den Titel *Wald*:

*O kühler Wald
Wo rauschest Du,
In dem mein Liebchen geht,
O Widerhall*

*Wo lauschest Du
Der gern mein Lied versteht.*

*O Widerball,
O sängst Du ihr
Die süßen Träume vor,
Die Lieder all,
O bring' sie ihr,
Die ich so früh verlor. -*

*Im Herzen tief,
Da rauscht der Wald
In dem mein Liebchen geht,
In Schmerzen schlief
Der Widerball,
Die Lieder sind verweht.*

*Im Walde bin
Ich so allein,
Liebchen wandre hier,
Verschallet auch
Manch Lied so rein,
Ich singe andre Dir.*

Das Gedicht hat eine recht eigenwillige, aber, wie wir noch sehen werden, seinem Inhalt extrem angepasste Form. Es besteht aus vier Strophen mit jeweils sechs Zeilen. Jede Strophe ist in sich zweigeteilt: das Versmaß der ersten beiden Zeilen sind zweihebige Jamben, darauf folgt eine längere Zeile mit dreihebigen Jamben; die zweite Hälfte wiederholt das Muster. Ebenso das Reimschema: Die ersten drei Zeilen sind abc, das wird in der zweiten Hälfte wiederholt (einen Namen dafür weiß ich auch nicht). Die Rhythmik ist, wegen der kurzen Zeilen, extrem stark ausgeprägt; zudem entsteht durch die Wiederholung des Grundmusters eine Art akustischer Echo-Effekt.

Der gleiche Echo-Effekt wird nun noch durch enge lautliche Verbindungen innerhalb der jeweiligen Gedichthälften verstärkt. In der ersten Strophe respondieren aufeinander: Vers 1 "O kühler Wald" und Vers 4 "O Widerhall"; Vers 2 "Wo rauschest Du" und Vers 4 "Wo lauschest du"; Vers 3 "In dem mein Lieblichen geht" und Vers 6 "Der gern mein Lied versteht". Damit wird über die reiche lautliche Wiederholung hinaus auch inhaltlich eine Beziehung hergestellt: Dem "Rauschen" des Waldes "lauscht" der Widerhall (womit das Echo auch explizit in den Gedichtkontext eingeführt wird); das Liebchen wird eng an das Lied, die Liebe also an die Poesie, gebunden. Das, was dies alles miteinander in Beziehung setzt, ist letztlich einmal mehr die Musikalität und der Gesang – das Rauschen des Waldes als Natursprache, das Lied des lyrischen Ich als poetische Sprache.

Die zweite Strophe nimmt nun in der ersten Zeile wiederum in einer Art Echo das Schlüsselwort der ersten Strophe auf: "O Widerhall". Wiederum finden sich die gleichen lyrischen Verknüpfungsmuster: V. 1 "Widerhall" wird gespiegelt in V. 4 "Die Lieder all"; V. 2 "sängst du Ihr" korrespondiert inhaltlich mit V. 5 "bringst du ihr"; V. 3 "die süßen Träume" werden dem "frühen Verlust" der Geliebten entgegengestellt. Der Widerhall wird darüber hinaus jetzt als eine Art eigenes Wesen angesprochen; er soll mit der verlorenen Geliebten kommunizieren, indem er ihr "süße Träume" vorsingt. Er stellt damit eine Art Mittler zwischen dem lyrischen Ich und der Geliebten her; als gestaltloses, realitätsloses Echo kann es sich in ihre Träume einschleichen und eine Verbindung herstellen (er lebt wohl ähnlich wie die Kräfte des Gesprächs in den Hallen von Sais in den *Lebrlingen von Sais* auch nach dem Weggang der Sprechenden weiterlebten).

In der dritten Strophe werden zunächst die gehäuften O-Anaphern der ersten beiden Verse durch solche mit "Im" und

"In" ersetzt – offenbar geht der Weg von der äußeren Umgebung des Waldes über das Echo hinein ins Innere des Ich. Die dritte Strophe macht die lautlichen Zusammenhänge wieder ähnlich stark wie die erste: V. 1 "Herzen tief" – V. 4 "Schmerzen schlief"; V. 2 "rauscht der Wald" – V. 5 "Widerhall"; V. 3 "Liebchen geht" – V. 6 "Lieder verweht". Tatsächlich handelt es sich hier um eine Antwort auf die Frage, die in der ersten Strophe gestellt wird: "Wo rauscht der Wald"? – er rauscht nämlich im Inneren des Ich, in seinem Herz, in seinem Gefühl. Und da das Herz vom Verlust des Liebchens starke Schmerzen erlitten hatte, "schlief" auch der Widerhall des Rauschens und verweht die Lieder; die Trauer hat offensichtlich die poetische Produktionskraft vorübergehend behindert.

Die vierte Strophe kehrt nun zum Wald zurück – wobei wohl bewusst offengelassen wird, ob jetzt vom Wald in der eigenen Brust oder dem realen äußeren Wald des Anfangs die Rede ist. Die Lautlichkeit lässt beides zu: Hier finden Sie Versanfänge mit I- und O; allerdings überwiegen die Is deutlich, was dann doch für Innerlichkeit spräche. Tatsächlich ist es auch egal, in welchem Wald wir uns nun befinden; denn wichtig ist allein, dass das lyrische Ich jetzt wieder zum Sprechen gebracht wird. Dadurch, dass das Liebchen jetzt nämlich wieder aufgefordert wird durch den Wald zu gehen, wird der Dichter wieder zum Sprechen gebracht, indem er neue Lieder produziert. Die Lieder "verschallen" zwar immer wieder, das äußerliche Echo ist trügerisch; aber die verlorene Liebe kann zur immerwährenden Inspiration neuer Lieder werden, zum eigentlichen Echo in der eigenen Brust. Die Liebe bildet also auch hier das Urmuster des Naturspiels der Poesie: So, wie die rauschenden Wälder die universale Sprache der Natur sprechen und sich an das lauschende Ich wenden, bewegt die Liebe das Herz des lyrischen Ichs und fordert es zu einer Wiederaufnahme des Dialogs mit der verlorenen Liebe auf.

Sie könnten jetzt mit einigem Recht fragen, wo hier eigentlich der Unterschied zum frühen Goethe liegt – ist es im *Mailed* eigentlich nicht ganz genauso? War das nicht ein ganz ähnliches einfaches Lied mit vielfachen Spiegel- und Wiederklängen, in dem das Herz der Natur und diese dem Herz geantwortet hat, wo die Liebe der Schlüssel zur ganzen Natur war? Im Prinzip ist das so; aber nur auf der Oberfläche. Denn in Brentanos Wald-Lied geht der Weg ganz eindeutig letztlich nach innen; "im Herzen tief", da rauscht der Wald; und aller äußere Wald verschwindet vor diesem eigentlichen, tiefen Herzenswald, der das eigentliche Ziel der Sehnsucht und das eigentliche Reich der Poesie ist. Bei Goethe geht es immer darum, Natur und Ich in einem prekären Gleichgewicht zu halten; zwar werden beide durchpulst und vereint durch die Liebe, die Liebe ist aber etwas durchaus immanentes und zwar nicht auf ein bestimmtes, aber ein reales Mädchen bezogen. Das Liebchen bei Brentano hingegen muß sozusagen tot sein (wie auch bei Novalis), damit es zum Sehnsuchtsziel werden kann; wäre es lebendig, bräuchten wir kein Waldesrauschen und keinen Widerhall. Und eben deshalb muß es bei den Romantikern auch besser der Wald als der Frühling sein: denn der Wald evoziert schon das Gefühl von Dunkelheit und von Tiefe, das man sozusagen als Einstieg in die Welt des Herzens braucht; und Waldesrauschen macht einfach ein melancholisches Sehnsuchtsgeräusch als Vogelzwitschern.

Joseph von Eichendorff

Schließlich möchte ich Ihnen noch Joseph Freiherr von Eichendorff (1788-1857) vorstellen, den bis heute so ziemlich bekanntesten Lyriker der Romantik (und wahrscheinlich auch der bekannteste Romantiker überhaupt). Er gehört bereits zur Spätromantik, hat also keine frühen Wurzeln mehr im 18. Jahrhundert; beeinflusst wurde er zwar noch von Goethe, ansonsten aber vor allem von den frühen Romantikern wie No-

valis, Schlegel, Achim und Tieck. Seine Natur- und Wanderlieder haben ihm den Ruf des naiven Volksdichters eingebracht, der aber für sein umfangreiches sonstiges Werk kaum aufrechterhalten werden kann. Er selbst begriff sich schon zeitlebens als eine Art Zu-Spät-Gekommener, sowohl in der Dichtung, die die letzten Ausläufer der Romantik hochhielt, wie auch politisch (als landloser Adliger in Revolutionszeiten) wie auch religiös (ein frommer Katholik in Zeiten der zunehmenden Säkularisation).

Eichendorff entstammt einer katholischen Adelsfamilie in Oberschlesien. Als Sohn eines reichen Landedelmanns und preußischen Offiziers verbrachte er eine weitgehend sorgenfreie Jugend in seinem wohlbehütet katholischen Elternhaus. Sein Jura-Studium beginnt er 1805 in Halle und setzt es 1807/08 in Heidelberg fort, wo er auf den Romantikerkreis um Arnim und Brentano trifft. Es folgen die traditionellen Bildungsreisen, u.a. nach Wien und Berlin; in Berlin lernt er auch Kleist kennen und besucht Vorlesungen bei Fichte. 1813 bis 1815 nimmt er an den Befreiungskriegen gegen Napoleon teil; sein erster Roman, *Abnung und Gegenwart*, erscheint 1815, und im gleichen Jahr heiratet er auch.



Dann beginnt er eine recht erfolgreiche Beamtenkarriere, die ihn über verschiedene Stufen in Breslau, Danzig und Königsberg schließlich als Geheimen Regierungsrat in Berlin enden lässt. Seine Dichtungen sind Nebenerwerbstätigkeiten; 1826 erscheint *aus dem Leben eines Taugenichts*, sein bis heute bekanntester Roman, 1837 die *Gedichte*, 1841/42 bereits eine erste vierbändige Werkausgabe. Noch im Jahre seines Todes, beinahe 70jährig, verfasst er eine *Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands*.

Ich will ihnen von ihm zwei Nacht-Gedichte vorstellen. Das erste ist aus dem Jahr 1826 und trägt den Titel: Nachts.

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

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

Das kurze Gedicht mit je zwei sechszeiligen Strophen ist, ähnlich wie Brentanos Waldgedicht von letzter Woche, stark rhythmisch variierend aufgebaut. Die Strophen beginnen jeweils mit 3 Zeilen vierhebiger Jamben; darauf folgen zwei kurze 3hebige Zeilen, bevor die letzte wieder mit vier Hebungen ausklingt. Die kurzen Zeilen sind damit, auch optisch, besonders hervorgehoben; die letzte Zeile hat Resümee-Charakter. Beide Strophen sind im Schweifreim gereimt (also aabccb); auch das akzentuiert noch einmal die Umklammerung der kurzen Teile durch die längere Zeile.

In der ersten Strophe spricht ein lyrisches Ich – wie so oft bei Eichendorff ein ruheloser Wanderer, der durch die Nacht offensichtlich zielungerichtet hin- und herläuft. Die Nacht wird zweimal als "still" bezeichnet, sowohl im ersten wie auch im letzten Vers; dazwischen erwacht für kurze Zeit ein Geräusch, nämlich der Gesang einer Nachtigall, die das Einlullende der vielen ll's (still-Wolkenhülle-Tal-Nachtigall-alles-stille) noch hervorhebt. Eine ähnliche Bewegung vollzieht der Mond, der zuerst auftaucht, dann aber offensichtlich wieder

verschwindet. Lautlich wird dieser Wechsel gekennzeichnet durch einen Wechsel von dunklen o-Lauten (Mond-so-oft-Wolken) zu hellen ei (schleicht-heimlich)-Lauten sowie der engen Verknüpfung von i- und a-Lauten in den beiden kurzen Zeilen (hin und her im Tal – erwacht die Nachtigall). Am Schluss wird jedoch all diese Bewegung wieder zurückgenommen: Es gibt keine Farben mehr, kein Licht (alles grau) und kein Geräusch (stille).

Doch plötzlich scheint aus dieser Stille heraus ein Gesang heraufzusteigen, den das lyrische Ich nun zu Beginn der zweiten Strophe direkt apostrophiert: "O wunderbarer Nachtgesang". Gerade weil es so still ist, kann das lyrische Ich dunkle Hintergrundgeräusche aus der Ferne hören – das kontinuierliche leise "Schauern" in den Bäumen, das Geräusch der Ströme in der Ferne werden nun dem vereinzelt und abbrechenden Gesang der Nachtigall kontrastiert. Wiederum wird die eigentliche Sprache der Natur von den Wäldern und vom Wasser hervorgebracht; und sie erst wirkt nun auf das Innere des lyrischen Ich, indem sie zuerst die Gedanken verwirrt – das rationale Denken blockiert –, um dann in ein "irres Singen" zu münden. Diese Verwirrung wird lautlich markiert durch die übertriebenen I-Laute (wirrst-die-mir-irres-Singenhier); die Irrheit ist dabei nicht direkt als psychopathologisches Phänomen zu werten, wohl aber als recht substantielle Äußerung nicht-rationaler, unwillkürlicher, letztlich unbewusster innerer Kräfte. Und dieser irre Sang antwortet nun auf die Sprache der Natur; lautlich wird das wiederum deutlich demonstriert durch den Echo-Effekt von V. 6 (den Rufen aus Träumen) auf V. 3 (den dunklen Bäumen). Der gemeinsame Grund des Rauschens der Bäume und des Rufens des lyrischen Ichs wird in einer Art Traum erfahren; er erscheint nur auf der Oberfläche als "irre", reflektiert aber die vorbewusste Einheit von Natursprache und poetischer Sprache.

Sie sehen, wir bewegen uns nun in immer dunklere Gründe, ja in Abgründe vielleicht. Deshalb wird auch das letzte romantische Naturgedicht, das ich behandeln werde, *Im stillen Grund* sein; es stammt von Eichendorff und aus dem Jahre 1837:

*Der Mondenschein verwirret
Die Täler weit und breit,
Die Bächlein, wie verirret,
Gehn durch die Einsamkeit.*

*Da drüben sah ich stehen
Den Wald auf steiler Höh,
Die finstern Tannen sehen
In einen tiefen See.*

*Ein Kahn wohl sah ich ragen,
Doch niemand, der es lenket,
Das Ruder war zerschlagen,
Das Schiffein halb versenket.*

*Eine Nixe auf dem Steine
Flocht dort ihr goldnes Haar,
Sie meint' sie wär alleine,
Und sang so wunderbar.*

*Sie sang und sang, in den Bäumen
Und Quellen rauscht' es sacht
Und flüsterte wie in Träumen
Die mondbeglänzte Nacht.*

*Ich aber stand erschrocken,
Denn über Wald und Kluft
Klangen die Morgenglocken
Schon ferne durch die Luft.*

*Und hätt ich nicht vernommen
Den Klang zu guter Stund,*

*Wär nimmermehr gekommen
Aus diesem stillen Grund.*

Diesmal haben wir echte Volksliedstrophen (3hebige jambische, vierzeilige, kreuzgerimte). Das Gedicht beginnt diesmal bereits in gerade derjenigen Verwirrtheit, in der das vorige geendet hatte. Diesmal ist aber die Verirrung nicht nur im lyrischen Ich, sondern auch in der Natur, und dort hervorgerufen durch den Mondschein: Er wirft, ganz ähnlich wie in Friedrichs Bildern, offensichtlich ein surreales Licht auf eine ganz normale Landschaft aus Tälern, Flüssen und Wäldern, das diese entrückt erscheinen lässt. In dieser Mond-Landschaft lässt nun ein lyrisches Ich den Blick schweifen und sieht, wohl in mittlerer Entfernung, zunächst einen Tannenwald, der einen dunklen See umgibt, Diese Szenerie wird zunächst belebt durch ein menschliches Zeichen, nämlich einen Kahn; dieser ist jedoch halb untergegangen, das Steuer ist zerbrochen und der Kahn nicht mehr lenkbar. Offensichtlich handelt es sich bei diesem Kahn um eine Symbol für einen grundlegenden menschlichen Steuerungsverlust: In der verwirrten Mondnacht kann auch das lyrische Ich seine Gedanken nicht mehr steuern und lenken, und sein Bewusstsein ist deshalb davon bedroht, vom Meer des Unbewussten überwältigt zu werden. Deshalb sieht es auch in der nächsten Strophe nun eine Märchenfigur, nämlich eine auf einem Stein sitzende Nixe, die sich wie die Lorelei ihr goldenes Haar flicht und dabei singt. Die ersten Spuren des Kontrollverlustes zeigen sich dabei schon im Versmaß: "Eine Nixe auf dem Steine" hat zu Beginn zwei Senkungen, und nicht nur eine; dass das lyrische Ich aber durchaus fähig wäre, der strengen Regel zufolge die Sprache ein wenig zu vergewaltigen, hatte die vorige Strophe gezeigt, in der in der ersten Zeile der Kahn des Versmaßes wegen zum Neutrum werden musste ("Ein Kahn wohl sah ich ragen" anstelle von "Einen Kahn wohl sah ich ragen"). Das setzt sich in der fünften Strophe fest, wo

sowohl im ersten wie im dritten Vers eine zusätzliche Senkung eingefügt werden ("Sie sang und sang, *in den Bäumen*"; "Und *flüsterte* wie in Träumen"); hier fügen sich die Änderungen aber schon besser und bewirken, dass der Vers, entsprechend des wunderbaren Gesangs der Nixe, melodischer wird.

Der Gesang der Nixe führt dazu, dass sich die anfangs verwirrte Natur sozusagen entwirrt: Die Quellen und Bäume rauschen nun sacht – das uns schon vertraute romantische Grundgeräusch der Natur –; seine Entsprechung findet dieses Rauschen wieder in einem Traumgeflüster, das das lyrische Ich nun zu vernehmen scheint. Diese sehr melodische Strophe wird jedoch schnöde abgelöst von dem Erschrecken des Ich, das plötzlich die Morgenglocken vernimmt. Als einzige weist diese Strophe auch einen komplizierteren hypotaktischen Satzbau auf, der zu den märchenhaften Und-Anaphern der vorigen Strophen im starken Widerspruch steht. Das lyrische Ich wird also von einem neuen Geräusch in die Realität zurückgeholt; dieses Geräusch symbolisiert zum einen den anbrechenden Morgen (und damit das Ende des magischen Mondreichs), zum anderen eine Rückkehr in die soziale Welt der Sitten und Gebräuche (wie beispielsweise der Morgenandacht). Ohne diesen starken äußeren Reiz wäre das Ich, wie es zugibt, im Märchen- und Nachtreich geblieben, dessen dunkle Reize in der letzten Strophe nun noch einmal die geballten mm-Assonanzen andeuten (vernommen – nimmermehr – gekommen).

Zusammenfassung

Es macht letztendlich den entscheidenden Unterschied zwischen Novalis (und der Frühromantik) und Eichendorff (und der Spätromantik), dass die Frühromantik die vollständig poetisierte Welt anstrebt - im extremen Fall auch um den Preis des Todes, wie in *Astralis*, wo der leibliche Tod die Voraus-

setzung für die Wiedergeburt des siderischen, geistigen Menschen ist. Bei Eichendorff hingegen kehrt das lyrische Ich dann doch besser aus der poetisierten Welt der Nacht in die Realität des Morgens zurück, obwohl auch hier poetische Märchenwelt und prosaische Wirklichkeit, bewusster Verstand und unbewusste Gefühle gegeneinander ausgespielt werden. Im Gegensatz zur 'progressiven Universalpoesie' der Frühromantik, die keine Grenzen für den unendlichen Prozess der Selbstaufhebung und Ironisierung des einmal gesagten kennt, ist die romantische Poesie Eichendorffs zwar auch Universalpoesie – indem sie den Wert des Poetischen, des Wunderbaren, des Romantischen über alle anderen Werte setzt; sie ist aber nicht progressiv, sondern hat eher eine Tendenz zur Regression in die Vergangenheit oder vorbewusste menschliche Bewusstseinszustände wie Traum oder Kindheit. Und die poetische Ursprache, auf die sie sich bezieht, ist nicht wie Novalis eine der Figuren und Hieroglyphen, die mystische Muster bilden und verwegene Analogien eingehen, sondern die Musik als eine Art Universalsprache des Gefühls. Deshalb sind die Gedichte auch nicht halb so kompliziert und insgesamt kürzer: Das Ideal ist das Volkslied, zum einen als singbare Form (viele Eichendorff-Gedichte wurden vertont, wie Sie sich denken können), zum anderen als einfache Form, die keinen gebildeten Verstand braucht, um die verrätselten mythologischen Anspielungen zu entschlüsseln, sondern in ihrer Melodik intuitiv an die Gefühle appelliert. Diese bilden, wie vor allem das Wald-Lied von Brentano sehr anschaulich vorgeführt hatte, das natürliche Echo auf die Musikalität der Natur, die sich vor allem in Phänomenen wie Waldesrauschen, dem Plätschern von Wasser oder dem Wehen des Windes artikuliert. Und wenn ein transzendenter Hintergrund für dieses Oberflächen-Naturszenario benötigt wird, dann landen wir in der späteren Romantik, genau wie ihre Autoren in ihren Lebensläufen, letztlich wieder bei Gott, der nun die immanente "blaue Blume" der frühen Romantik als

Symbol der Unendlichkeit wie auch eines höheren geistigen Strebens wieder ablöst.

Zum Abschluss heute mal wieder eine kleine Parodie, diesmal aber etwas ernsthaftere; man könnte sie auch als frühes Beispiel von Ökolyrik bezeichnen, zu der wir ganz am Schluss dieser Vorlesungsreihe kommen werden: Der Text stammt von dem wenig bekannten Autor Friedrich Detjen und ist aus dem Jahr 1896:

Abschied vom Walde

*Wer hat dich, du schöner Wald,
Abgeholzt so hoch dadoben?
Deine Säng' er sind zerstoßen,
Nimmer froh ihr Lied erschallt –
Lebe wohl,
Lebe wohl – du schöner Wald!*

*Kühl und leer sind Flur und Hald',
Kaum bedeckt mit dürrem Rasen,
Statt des Waldhorns frohem Blasen
Dampfgepfeife schrill verballt –
Lebe wohl,
Lebe wohl – du schöner Wald!*

*Dumpfer Äxtehieb erschallt;
Wo noch irgend Stämme ragen,
Hört man sägen, hört man schlagen,
Und die Fuhrmannspeitsche knallt –
Lebe wohl,
Lebe wohl – du schöner Wald!*

12. "Das Leben ist ein Recht" – Heinrich Heine und der Abgesang auf die Romantik

Eichendorff ist schon ein wenig ein Vertreter des 19. Jahrhunderts in all seinen konservativen Tendenzen, die die erste Jahrhunderthälfte prägen. Ich komme damit zu einem neuen Epochenabschnitt, nämlich der Literatur der sogenannten Restaurationszeit – also dem Zeitabschnitt zwischen dem Wiener Kongress 1814/15 und der Märzrevolution im Jahr 1848. Damit ist gleichzeitig der politische Hintergrund umrissen, vor dem die Literatur dieser Zeit spielt: Die Französische Revolution, der Epochenhintergrund für die Klassik und die Frühromantik, soll sozusagen politisch rückgängig gemacht werden. Auf dem Wiener Kongress hatten sich die europäischen Zentralmächte Russland, Österreich und Preußen auf eine Allianz zur Wiederherstellung des vorrevolutionären Europa geeinigt; in allen europäischen Staaten jedoch gibt es weitere teils liberale, teils sozialrevolutionäre Bestrebungen nach territorialer Einheit der Nationalstaaten und einer republikanischen Verfassung (ganz ließ sich die Französische Revolution eben dann doch nicht rückgängig machen...). Sozialgeschichtlich entsteht zudem eine neue Situation dadurch, dass in Deutschland wegen eines starken Anstiegs der Bevölkerungszahlen auf der einen Seite und der beginnenden Frühindustrialisierung auf der anderen breite Bevölkerungsschichten verarmen; es kommt mit Macht die sogenannte "soziale Frage" auf, die Ihnen vor allem in der Romanliteratur der Zeit allenthalben begegnet, und die beispielsweise in den um die Jahrhundertmitte entstehenden sozialistischen und kommunistischen Schriften beantwortet wird.

Biedermeier und Junges Deutschland

Diese Spaltung zwischen Restauration und Revolution prägt auch die Literatur in ihren zwei wesentlichen Epochen-Ausprägungen in Deutschland, nämlich dem Biedermeier (als dem restaurativen Literaturmodell) und dem Jungen Deutschland bzw. den Vormärzautoren (dem revolutionären Modell). Typisch für das Biedermeier ist der Flucht aus der politischen Sphäre in die Privatsphäre und in die Kleinfamilie sowie das Beharren auf traditionellen Werten, sei es in der Politik, der Religion oder in der Kunst. Die gesellschaftliche Hierarchie der Stände wird als notwendiges Ordnungsprinzip anerkannt; das Staatsoberhaupt hat sich gegenüber seinen Untergebenen so zu verhalten wie ein verantwortungsvoller Familienvater, und das gleiche gilt auch umgekehrt: Dem Familienoberhaupt kommt die gleiche Autorität und Befehlsgewalt zu wie dem Staatsoberhaupt. In der Literatur betätigt man sich, sozusagen analog zur Ideologie der Kleinfamilie, vor allem in kleinen Formen; die Lyrik spielt deshalb eine relativ große Rolle, und die Naturlyrik war ja schon seit jeher der Fluchtpunkt aller literarischen Eskapisten. Ich werde Ihnen als Vertreterin des literarischen Biedermeier eine der wenigen Frauen vorstellen, die es je in der deutschen Literatur zu wenn auch bescheidenem Ruhm gebracht haben, nämlich Annette von Droste-Hülshoff; aber ihr Leben zeigt gleichzeitig die Grenzen, die einer Frau als Autoren zu dieser Zeit noch gesetzt waren.

Die konträre literarische Richtung bilden die Autoren des Jungen Deutschland und des Vormärz, die sich politisch stark engagieren und auch ihre Literatur als wichtigen Beitrag zu politischen Themen und Diskussionen betrachten. Viele von ihnen dürfen spätestens ab den 30er Jahren in Deutschland nicht mehr publizieren und gehen deshalb ins Exil, vor allem nach Frankreich; als Beispiel hierfür werde ich Ihnen Heinrich Heine (1797-1856) präsentieren. Für Heine wie auch für

Droste-Hülshoff habe ich Texte ausgewählt, die sich mit dem Topos des Meeres beschäftigen; das wird auch für das weitere 19. Jahrhundert und die Beispiele realistischer Lyrik in der nächsten Woche unser Haupt- und Leitthema bleiben.

Heinrich Heine

Ich beginne mit Heinrich Heine. Heine stellt auch insofern einen guten Anschluss an die Romantik dar, als er sich zeitlessly als den letzten Romantiker verstanden hat, sozusagen als Abschluss und Überwindung der Romantik in einem. Er selbst hat sich in einer autobiographischen Schrift, den *Geständnissen*, so charakterisiert:

Ein geistreicher Franzose - vor einigen Jahren hätten diese Worte einen Pleonasmus gebildet - nannte mich einst einen romantique défroqué. Ich hege eine Schwäche für alles, was Geist ist, und so boshaft die Benennung war, hat sie mich dennoch böchlich ergötzt. Sie ist treffend. Trotz meiner exterminatorischen Feldzüge gegen die Romantik blieb ich doch selbst immer ein Romantiker, und ich war es in einem höhern Grade, als ich selbst ahnte. Nachdem ich dem Sinne für romantische Poesie in Deutschland die tödlichsten Schläge beigebracht, beschlich mich selbst wieder eine unendliche Sehnsucht nach der blauen Blume im Traumlande der Romantik, und ich ergriff die bezauberte Laute und sang ein Lied, worin ich mich allen holdseligen Übertreibungen, aller Mondscheintrunkenheit, allem blühenden Nachtigallenwahnsinn der einst so geliebten Weise hingab. Ich weiß, es war »das letzte freie Waldlied der Romantik«, und ich bin ihr letzter Dichter: mit mir ist die alte lyrische Schule der Deutschen geschlossen, während zugleich die neue Schule, die moderne deutsche Lyrik, von mir eröffnet ward. Diese Doppelbedeutung wird mir von den deutschen Literaturhistorikern zugeschrieben.

Wir behalten diese "Doppelbedeutung" – nämlich gleichzeitig der letzte Romantiker und der erste moderne Lyriker Deutschlands zu sein – gut im Gedächtnis, und wenden uns

vorerst Heines bewegtem Leben zu. Denn auch dieses zeigt das gleiche Phänomen der Zerrissenheit zwischen verschiedenen Fronten: Heine ist nicht nur romantischer Liederdichter und politischer Prosaist; er ist auch Jude und Christ, Deutscher und Franzose. Geboren wurde er 1797 in Düsseldorf (wo nach längeren Streitereien auch endlich die dortige Universität nach ihm heißt) in einem weltoffenen und nicht orthodox religiösen jüdischen Elternhaus. Er erhielt eine sorgfältige Erziehung und wurde schon früh durch wechselhafte politische Umstände geprägt: Die rechte Rheinseite ist erst unter Bonaparte französisch, später preußisch; die Einstellung gegenüber dem Judentum ist zunächst noch liberal, später ergehen, mit der Stärkung nationalistischer Tendenzen, strengere antisemitische Gesetze. Heine macht zunächst eine Ausbildung im Buchhandel und dann im Bankhaus seines hochvermögenden Onkels Salomon in Hamburg. 1818 gründet er mit Unterstützung eben dieses Onkels ein Manufakturenwarengeschäft (also eine Art frühes Kaufhaus); das Unternehmen scheitert aber, weil der Sohn in den Bankrott seines Vaters mithineingezogen wird. In diese Jugendzeit fallen auch erste lyrische Versuche, noch recht konventionell und epigonenhaft, sowie die erste, unerfüllte Liebe zu seiner Kusine Amalie (die unglückliche Liebe wird zeitlebens das große lyrische Hauptthema Heines bleiben). Außerdem beschäftigt er sich intensiv mit zeitgenössischer Literatur, vor allem der Romantik; er liest und übersetzt auch den äußerst populären Lord Byron.



Von 1819 bis 1825 absolviert Heine, immer noch finanziert vom Onkel Salomon, ein Jurastudium (die Juristen scheinen im 19. Jahrhundert die Pfarrerssöhne abzulösen.....); er gilt

zwar als fleißiger Student, hört aber auch Lehrveranstaltungen zur deutschen Geschichte und zur deutschen Literatur, vor allem bei August Wilhelm Schlegel. 1821 wechselt er von Bonn nach Göttingen; er hat inzwischen schon einen gewissen Ruf als gestreicher Spötter erworben. In Göttingen erweitert er zunächst seinen europäischen Horizont: Er liest vor allem ältere und neue englische Literatur, unter anderem Shakespeare, startet auch eigene dramatische Versuche. Die Göttinger Zeit endet jedoch relativ tragisch: Heine wird aus der Burschenschaft ausgeschlossen, da ihm das deutsche Staatsbürgertum wegen seiner jüdischen Herkunft abgesprochen wird; nach einem Duell wird er sogar vom Studium in Göttingen relegiert. Er wechselt nach Berlin, dem kulturellen und politischen Zentrum Deutschlands. Dort begegnet er nicht nur der Philosophie Hegels, sondern auch dem regen literarischen Leben in den Salons der Jüdin Rahel Varnhagen, wo er Bekanntschaft mit vielen prominenten Vertretern des kulturellen Lebens macht. 1822 erscheint auch sein erster Band *Gedichte* sowie eine Vielzahl journalistischer Arbeiten.

Sein Studium schließt Heine 1825 dann wieder in Göttingen mit der Promotion ab. Kurz zuvor hat er sich taufen lassen – nicht so sehr aus innerer Überzeugung, sondern weil er mit dem Übertritt zum Christentum das, so seine eigenen Worte, "Entrébillet zur europäischen Kultur" sowie eine finanzielle Absicherung der Zukunft im angestrebten Advokatenberuf sicherstellen wollte. Eine Anstellung findet er jedoch trotzdem nicht; vielmehr macht er literarisch vor allem durch seine *Reisebilder* von sich reden, die nun erstmals im Verlag von Julius Campe, dem führenden modernen Literatur-Verlag der Zeit schlechthin, erscheinen. Sie profilieren Heine vor allem als politischen Autor und Anhänger des Bonapartismus. Im Anschluss an eine Badereise nach Norderney entsteht der lyrische *Nordsee-Zyklus*, aus dem wir nachher ein Gedicht ken-

nenlernen werden; sie profilieren einen ganz anderen, lyrischen Heine, nämlich den Lyriker der Liebe und der "Zerrissenheit". Auch diese Zweifelt wird eine Rezeptionstradition stiften, nämlich die Trennung des 'poetischen' Heine vom 'prosaischen'; er selbst hat hingegen immer wieder die geistige Einheit eines Gesamtwerks betont.

Heine erweitert im Folgenden gezielt weiter seinen europäischen Horizont: 1827 unternimmt er eine längere Reise nach England, 1828 nach Norditalien; beide werden wiederum journalistisch und literarisch verwertet. Seine *Reisebilder* sind jedoch keinesfalls harmlose Baedeker-Literatur, sondern gleichzeitig politische Pamphlete, die seinen Ruf als Polemiker begründen: Heine präsentiert sich als vehementer Adelskritiker und Anhänger eines 'neuen Christentums', der häufig hart an der Grenze zur Zensur entlangschreibt. Nach der Julirevolution 1830 in Frankreich – und nachdem es ihm in Deutschland immer noch nicht gelungen ist, eine feste Anstellung zu finden – macht Heine nun endlich das wahr, was er schon lange erwogen hat: Er geht ins Exil nach Paris. Dort wird er bis zum Ende seines Lebens bleiben; dort entstehen ca. 2/3 seines Werks; und die Vermittlung zwischen Frankreich und Deutschland wird eines seiner bleibenden Hauptthemen und Anliegen bleiben. Heine spricht bald fließend Französisch, schreibt aber weiterhin in Deutsch. Er lässt jedoch meist sogleich Übersetzungen ins Französische vornehmen, die er selbst redigiert, so dass er gleichzeitig als deutscher und französischer Autor wahrgenommen wird.

In Paris findet Heine in der ersten Zeit endlich auch die gesellschaftliche Anerkennung, die er so lange ersehnt hatte. Er schließt Freundschaft mit anderen aus Deutschland geflohenen Republikanern, wie Ludwig Börne; er tritt in enge Verbindungen auch mit dem Pariser Musikleben; er arbeitet an deutschen und französischen Zeitschriften mit; und er lernt wichtige Autoren sowohl der französischen Romantik wie

des beginnenden Realismus kennen. Daneben begeistert er sich für den aufkommenden Sozialismus des Franzosen Saint-Simon, der die Abschaffung der Ausbeutung des Menschen durch den Menschen und eine "Verbesserung des moralischen, physischen und geistigen Loses" der Arbeiterklasse anstrebt. 1834 lernt er auch seine künftige Frau Mathilde kennen, die er 1841 – mit katholischem Segen! – heiratet.

1835 werden seine Werke in Deutschland gemeinsam mit denen des Jungen Deutschland verboten. Das hat für Heine wenigstens eine positive Folge, indem er eine beträchtliche jährliche Summe aus einem Fonds des frz. Außenministeriums erhält, weil mit Preußen eines der Hauptabsatzgebiete entfällt. Andererseits verschärft er jetzt seine politische Kritik an Deutschland, beispielsweise in dem Versepos *Atta Troll* oder *Deutschland. Ein Wintermärchen* (1844) – was ihm letztlich die erhoffte Rückkehr für immer verbaut.

Sein letzter Lebensabschnitt beginnt mit einer schweren Muskelschwund-Erkrankung im Jahr 1848. Die Krankheit hat ihn die letzten 12 Jahre seines Lebens ans Bett gefesselt; von seiner 'Matrazengruft' hat er selbst ironisch gesprochen. Trotz großer Schmerzen und starker Einschränkungen der Beweglichkeit bleibt er jedoch weiter produktiv; er setzt sowohl seine journalistische und polemische Tätigkeit fort wie auch sein lyrisches Werk; 1851 erscheint sein dritter Lyrik-Band, der *Romanzero*. 1856 stirbt Heine und wird in Paris begraben; er selbst hatte sich auf seinen Grabstein die Worte gewünscht "Hier ruht ein deutscher Dichter" – aber nicht einmal diesen Wunsch haben ihm die Deutschen erfüllt.

Natur und Geschichte

Bevor ich mich nun den beiden Texten zuwende, will ich kurz ein paar allgemeine Worte zu Heines Naturbild sagen. Das ist nicht ganz einfach; zum einen hat sich Heine kaum selbst po-

etologisch über seine Lyrik geäußert, zum anderen ist, obwohl Naturthemen sowohl in seiner Lyrik wie auch in seiner Prosa häufig sind, Natur kein zentraler Begriff mehr für ihn. Er wird vielmehr durch den Begriff ersetzt, der im 19. Jahrhundert einen kometenhaften Aufstieg in der Begriffshierarchie vollzieht und gleichzeitig den neuen Gegenpol zum Naturbegriff bilden wird, nämlich den Begriff der 'Geschichte'. Aber auch in diesem Übergang lassen sich durchaus noch Spuren älterer, uns bereits bekannter Naturkonzepte nachweisen.

Ich nehme deshalb meinen Ausgangspunkt einmal mehr von Goethe – was seine Berechtigung auch darin hat, dass das 19. Jahrhundert insgesamt (wenn man das einmal so pauschal sagen darf) von Goethe gelebt und gezehrt hat (was letztlich zu dem Problem des Epigonentums führte, an dem sich das 19. Jahrhundert und vor allem auch seine erste Hälfte abarbeitete: Nach den erreichten Höhepunkten deutscher Literatur, vor allem in der Weimarer Klassik, schien einfach kein literarischer Fortschritt mehr möglich, sondern nur 'epigonale' – also unoriginelle, schülerhafte – Nachahmung dieser Vollen dung). Heine selbst war Goethe gegenüber, wie sollte es anders sein, zerrissen: Er anerkannte seine literarischen und poetischen Formleistungen, warf ihm aber politische Unterbelichtetheit vor. Ich zitiere dazu, weil es auch in unserem Zusammenhang wichtig ist, einen Passus aus der *Romantischen Schule* von Heine (einem literaturgeschichtlichen Werk, in dem er sich intensiv mit der Romantik insgesamt sowie mit einzelnen ihrer Vertreter beschäftigt):

Goethe, den Pantheisten, mußte die Naturgeschichte endlich als ein Hauptstudium beschäftigen, und nicht bloß in Dichtungen, sondern auch in wissenschaftlichen Werken gab er uns die Resultate seiner Forschungen. Sein Indifferentismus war ebenfalls ein Resultat seiner pantheistischen Weltansicht. [...] Es ist leider wahr, wir müssen es eingestehn, nicht selten hat der Pantheismus die

Menschen zu Indifferentisten gemacht. Sie dachten: Wenn alles Gott ist, so mag es gleichgültig sein, womit man sich beschäftigt, ob mit Wolken oder mit antiken Gemmen, ob mit Volksliedern oder mit Affenknochen, ob mit Menschen oder mit Komödianten. Aber da ist eben der Irrtum: Alles ist nicht Gott, sondern Gott ist alles; Gott manifestiert sich nicht in gleichem Maße in allen Dingen, er manifestiert sich vielmehr nach verschiedenen Graden in den verschiedenen Dingen, und jedes trägt in sich den Drang, einen höheren Grad der Göttlichkeit zu erlangen; und das ist das große Gesetz des Fortschrittes in der Natur. Die Erkenntnis dieses Gesetzes, das am tiefstsinngigsten von den Saint-Simonisten offenbart worden, macht jetzt den Pantheismus zu einer Weltansicht, die durchaus nicht zum Indifferentismus führt, sondern zum aufopferungstüchtigsten Fortstreben. Nein, Gott manifestiert sich nicht gleichmäßig in allen Dingen, wie Wolfgang Goethe glaubte, der dadurch ein Indifferentist wurde und, statt mit den höchsten Menschheitsinteressen, sich nur mit Kunstspielsachen, Anatomie, Farbenlehre, Pflanzenkunde und Wolkenbeobachtungen beschäftigte: Gott manifestiert sich in den Dingen mehr oder minder, er lebt in dieser beständigen Manifestation, Gott ist in der Bewegung, in der Handlung, in der Zeit, sein heiliger Odem weht durch die Blätter der Geschichte, letztere ist das eigentliche Buch Gottes.

Goethe, als Pantheist, war also unfähig, Geschichtlichkeit in der Natur zu sehen. Für ihn, so Heine, hat alles Natürliche prinzipiell den gleichen Wert, da sich in allem auf gleiche Weise Gott manifestiert; es gibt deshalb kein Bewertungskriterium gegenüber Naturdingen (das meint Heine letztlich mit "Indifferentismus"; und, wie Sie sich vielleicht nach dem bisher gehörten denken konnten, war das für den streitlustigen Polemiker Heine so ziemlich der schlimmste Vorwurf, den man jemanden machen konnte). Diese Haltung bezeichnet Heine nun schlichtweg als "Irrtum": Zwar sei eine pantheistische Haltung selbst durchaus nachvollziehbar, insofern Gott in allem anzutreffen sei; aber deshalb sei noch lange

nicht alles gleichwertig. Vielmehr offenbare sich Gott in manchen Dingen in unterschiedlichen Graden seiner Göttlichkeit; manche Dinge sind sozusagen schon auf einer sehr hohen Stufe der Göttlichkeit, andere auf einer niederen – aber eben deshalb, so Heine, entsteht überhaupt "Fortschritt in der Natur", da alle niederen Manifestationsstufen naturgemäß in der Geschichte danach streben, höhere zu werden. Und deshalb, so Heine weiter, ist die Geschichte letztlich der Ort, wo sich Gott wahrhaft manifestiert: "Gott ist in der Bewegung (soweit wäre Goethe auch noch mitgegangen), in der Handlung, in der Zeit"; und sein eigentliches Buch ist nicht das uns schon bekannte Buch der Natur, sondern das der Geschichte. Und genau deshalb sind die Werke des Historikers und Geschichtsphilosophen Schiller zeitgemäßer als diejenigen des a-historischen Pantheisten Goethe.

Das ist natürlich eine etwas einseitige Goethe-Interpretation, aber sie stimmt insofern, als Goethe der Geschichte, insofern sie von Menschen gemacht wird, tatsächlich nicht sehr zugeeignet war (wohingegen er Geschichtlichkeit in der Natur und in der Wissenschaft von der Natur überall gesehen hat). Was das "Buch der Geschichte" bei Heine im Übrigen genauer meint, demonstriert ein kurzer Essay Heines mit dem Titel *Verschiedene Geschichtsauffassungen* (Jahr?), aus denen ich ein längeres Zitat vortragen will:

Das Buch der Geschichte findet mannigfaltige Auslegungen. Zwei ganz entgegengesetzte Ansichten treten hier besonders hervor. - Die einen sehen in allen irdischen Dingen nur einen trostlosen Kreislauf; im Leben der Völker wie im Leben der Individuen, in diesem, wie in der organischen Natur überhaupt, sehen sie ein Wachsen, Blühen, Welken und Sterben: Frühling, Sommer, Herbst und Winter. »Es ist nichts Neues unter der Sonne!« ist ihr Wahlspruch; und selbst dieser ist nichts Neues, da schon vor zwei Jabrtausenden der König des Morgenlandes ihn hervorgesprochen. Sie zucken die Achsel über unsere Zivilisation, die doch endlich wieder

der Barbarei weichen werde; sie schütteln den Kopf über unsere Freiheitskämpfe, die nur dem Aufkommen neuer Tyrannen förderlich seien; sie lächeln über alle Bestrebungen eines politischen Enthusiasmus, der die Welt besser und glücklicher machen will und der doch am Ende erkühle und nichts gefruchtet.

Der oben besprochenen, gar fatalen fatalistischen Ansicht steht eine lichtere entgegen, die mehr mit der Idee einer Vorsehung verwandt ist und wonach alle irdischen Dinge einer schönen Vervollkommenheit entgegenreifen und die großen Helden und Heldenzeiten nur Staffeln sind zu einem höheren gottähnlichen Zustande des Menschengeschlechtes, dessen sittliche und politische Kämpfe endlich den heiligsten Frieden, die reinste Verbrüderung und die ewigste Glückseligkeit zur Folge haben. Das Goldne Zeitalter, heißt es, liege nicht hinter uns, sondern vor uns; wir seien nicht aus dem Paradiese vertrieben mit einem flammenden Schwerte, sondern wir müßten es erobern durch ein flammendes Herz; durch die Liebe; die Frucht der Erkenntnis gebe uns nicht den Tod, sondern das ewige Leben. - »Zivilisation« war lange Zeit der Wahlspruch bei den Jüngern solcher Ansicht. In Deutschland huldigte ihr vornehmlich die Humanitätsschule.

Beide Ansichten, wie ich sie angedeutet, wollen nicht recht mit unseren lebendigsten Lebensgefühlen übereinklingen; wir wollen auf der einen Seite nicht umsonst begeistert sein und das Höchste setzen an das unnütze Vergängliche; auf der anderen Seite wollen wir auch, daß die Gegenwart ihren Wert behalte und daß sie nicht bloß als Mittel gelte und die Zukunft ihr Zweck sei. Und in der That, wir fühlen uns wichtiger gestimmt, als daß wir uns nur als Mittel zu einem Zwecke betrachten möchten; es will uns überhaupt bedünken, als seien Zweck und Mittel nur konventionelle Begriffe, die der Mensch in die Natur und in die Geschichte hineingegrübelt, von denen aber der Schöpfer nichts wußte, indem jedes Erschaffnis sich selbst bezweckt und jedes Ereignis sich selbst bedingt und alles, wie die Welt selbst, seiner selbst willen da ist und geschieht. - Das Leben ist weder Zweck noch Mittel; das Leben ist ein Recht.

Das Leben will dieses Recht geltend machen gegen den erstarrenden Tod, gegen die Vergangenheit, und dieses Geltendmachen ist die Revolution.

Beide Auffassungen vom "Buch der Geschichte", die Heine hier vorträgt, sollten Ihnen bekannt sein. Die erste ist die des Indifferentisten Goethes (und einiger Historiker des 18. Jahrhunderts): Die Natur mit ihrer zyklischen Struktur von "Wachsen, Blühen, Welken und Sterben" ist ihr Vorbild, was Heine hier auf die menschliche Geschichte überträgt und als "trostlosen Kreislauf" denunziert. Eine solche Haltung ist natürlich revolutionsfeindlich (wie Goethe aus prinzipiellen Erwägungen heraus revolutionsfeindlich war), da alle gewaltsamen Verbesserungsversuche nichts fruchten können angesichts der Eigendynamik des "trostlosen Kreislaufs". Und sie führt damit nur folgerichtig zu eben dem politischen Indifferentismus, den Heine Goethe vorwirft.

Die zweite Fassung des "Buchs der Geschichte" ist offenbar die geschichtsphilosophische, wie sie Schiller und die deutschen Idealisten (von Heine als "Humanitätsschule" etwas zynisch zusammengefasst) vertreten. Sie kommt zunächst irgendwie menschenfreundlicher und optimistischer daher, da sie an Fortschritt glaubt; hier benutzt Heine den alten Topos des "Goldenen Zeitalters", das – bei Schiller beispielsweise als Elysium, wie wir gesehen hatten – nun in die Zukunft als Ergebnis des Fortschritts der Menschheit projiziert wird. Und sie fördert das politische Engagement ganz außerordentlich, weil diese bessere Zukunft auch politisch erkämpft werden muß. Leider jedoch, so Heine nun, war sie etwas weltfremd, indem sie eine "idealische Staatsform", basiert ganz auf Vernunftgründen (denken Sie beispielsweise an Schillers ästhetischen Staat in den *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen*), postulierte.

Damit jedoch, so das Heinesche Argument im dritten Absatz, entwürdigte sie den Wert der jeweiligen Gegenwart, indem sie sie zum reinen Durchgangsstadium auf dem Weg zu einer besseren Zukunft machte und damit zum "Mittel" degradierte (während die erste Fassung des "Buchs der Geschichte", die Goethesche, so Heine an dieser Stelle noch einmal, den menschlichen Enthusiasmus sowieso und von Grunde auf frustrieren müsse, da er sowieso keine Chance angesichts des Eigensinns der Natur hat). Das hingegen, was der höchste Wert der Gegenwart und gleichzeitig auch das eigentliche Ziel des Enthusiasmus sein müsse, ist das Leben selbst, das "lebendigste Lebensgefühl", das Heine für die eigene Zeit geltend macht. Und dieses "lebendigste Lebensgefühl" fordert eine Revolution, die endlich das grundlegendste aller Menschenrechte, das "Recht zu leben", konsequent einfordert – indem es den Menschen beispielsweise genug zu essen verschafft, um überleben zu können: Nichts anderes sagt das Saint-Just-Zitat am Ende; in einer moderneren Fassung: "Erst kommt das Fressen, und dann kommt die Moral". An dieser Stelle hat sich Heine natürlich oberflächlich gesehen ziemlich weit vom Naturbegriff entfernt. Auf der anderen Seite ist sein Zentralbegriff derjenige des Lebens, das gerade durch die Beziehung auf das "Brot" durchaus auch als physisches angesprochen wird. Insofern ist die Natur im "Buch der Geschichte" durchaus nicht verabschiedet; sie ist aber kein ideeller Normwert mehr, sondern ein realer Selbstzweck im Hier und Jetzt, ein "Naturrecht" auf menschenwürdiges Leben in der Gegenwart.

Buch der Lieder

Mit diesem Wissen um den grundlegenden Wandel vom "Buch der Natur" hin zum "Buch der Geschichte" ausgerüstet, begeben wir uns nun ans lyrische Werk. Heine hat im Laufe seines Lebens mehrere große Gedichtbände veröffentlicht, die alle auch recht erfolgreich waren: Zunächst das *Buch*

der Lieder, das mit mehreren Folgeauflagen seinen Ruhm als Lyriker begründete; dann die *Neuen Gedichte* (1844) mit dem neuen Gedichttypus der "Zeitgedichte", und schließlich den späten *Romanzen*. Dabei ist, wie bereits erwähnt, der Lyriker Heine in der Rezeptionstradition häufig vom Prosaisten Heine stark abgetrennt worden – was wiederum auf die Zerrissenheit als Grundmotiv nun sogar des eigenen Werks hinführt. Heine selbst hat aber dieser Rezeption einen gewissen Vorschub geleistet, indem er in der Vorrede der zweiten Auflage des *Buchs der Lieder* zu Protokoll gab:

Seit einiger Zeit sträubt sich alles in mir gegen alle gebundene Rede, und wie ich höre, regt sich bei manchen Zeitgenossen eine ähnliche Abneigung. Es will mich bedünken, als sei in schönen Versen allzu viel gelogen worden, und die Wahrheit scheue sich in metrischen Gewanden zu erscheinen.

Das gehört nun natürlich wieder zum Topos der Romantik-Kritik und ihrer Eskapismus-Tendenz. Trotzdem hat Heine natürlich weiter Lyrik geschrieben, die durchaus auch einen Anspruch auf "Wahrheit" erhebt; und er hat sogar, wie er zugeht (Sie erinnern sich vielleicht noch an das Anfangszitat), weiter romantische Lyrik geschrieben. Diese tritt nun aber, um noch einmal das Zauberwort zu nennen, in durchaus "zerrissener" Form auf. So schätzt Heine beispielsweise die idealtypische Form des Volksliedes wegen ihrer Klarheit und Einfachheit (was schon in Richtung "Wahrheit" geht); er verwendet deshalb häufig volksliedhafte Stilelemente wie das entsprechende Versmaß und die Strophenform, Inversionen und unreine Reime, altertümliche sprachliche Wendungen. Gleichzeitig jedoch verbindet er mit dieser nur scheinbar "einfachen" Form höchst komplizierte und reflektierte Inhalte; er selbst hat zugegeben, an seinen Volksliedern sei nur die Form "einigermaßen volkstümlich", der "Inhalt gehöre aber der conventionellen Gesellschaft".

Wie sich diese Zerrissenheit im Text nun ausprägt, wollen wir uns an zwei Beispielen ansehen. Das erste stammt aus dem bereits erwähnten *Buch der Lieder*. Dieses enthält Heines gesamtes lyrisches Frühwerk in chronologischer Ordnung und gegliedert in verschiedene Zyklen, unter anderem den zweiseitigen *Nordsee-Zyklus*, aus dem unser erstes Beispiel stammt. Diese sorgfältig komponierte Anordnung ist etwas durchaus Neues und verlangt eigentlich, dass man ein einzelnes Text aus einem solchen Zyklus auch im unmittelbaren Kontext seiner Umgebung interpretiert; nachdem wir das aber schon bei Novalis mit seinem Gedicht *Astralis* ignoriert haben, werden wir das souverän wieder tun und mit unserem andersgearteten, topologischen und gattungstheoretischen Interesse rechtfertigen. Das Gedicht trägt den Titel *Fragen* und ist das siebte Gedicht im zweiten Teil des Zyklus:

*Am Meer, am wüsten, nächtlichen Meer
Steht ein Jüngling-Mann,
Die Brust voll Wehmut, das Haupt voll Zweifel,
Und mit düstern Lippen fragt er die Wogen:*

*'O löst mir das Rätsel des Lebens,
Das quahvoll uralte Rätsel,
Worüber schon manche Häupter gegrübelt,
Häupter in Hieroglyphenmützen,
Häupter in Turban und schwarzem Barett,
Perückenhäupter und tausend andre
Arme, schwitzende Menschenhäupter -
Sagt mir, was bedeutet der Mensch?
Woher ist er kommen? Wo geht er hin?
Wer wohnt dort oben auf goldenen Sternen?'*

*Es murmeln die Wogen ihr en'ges Gemurmelt,
Es webet der Wind, es fliehen die Wolken,
Es blinken die Sterne, gleichgültig und kalt,
Und ein Narr wartet auf Antwort.*

Das Gedicht ist, wie die meisten Texte der *Nordsee*, in unge reimten freien Rhythmen gehalten. Wenn man weiß, dass Heine während des Nordsee-Aufenthaltes fleißig Homer gelesen hat, kann man in Wortwahl und Sprachduktus gelegentlich Homer-Spuren finden; das ist in diesem Text aber nicht so stark ausgeprägt. Das Gedicht ist darüber hinaus in drei Teile gegliedert; der erste schildert die Ausgangssituation; im zweiten wird die Frage formuliert; der dritte kehrt wieder in die äußere Szenerie zurück und gibt eine (bzw. keine) Antwort.

Die Ausgangssituation sollte uns dabei bekannt vorkommen, sowohl von der Szenerie wie auch von der Form und von der Idee her. Zum ersten, der Szenerie: Leicht lässt sich der "Jüngling-Mann" als kleiner Mönch vorstellen, der in Caspar David Friedrichs *Mönch am Meer* vor einem wellenbewegten Meer steht und ins Unendliche starrt; das wird unterstützt durch die Formulierung vom "wüsten, nächtlichen Meer". Zum zweiten, der Idee: Der Jüngling-Mann tut das, was alle Romantiker tun, er befragt nämlich die Natur und erwartet ganz selbstverständlich eine Antwort von ihr. Romantisch ist zum dritten auch die Art der Darstellung eingefärbt. Die Wortwiederholung (Epipher) in der ersten Zeile (zweimal am Meer) bewirkt eine volksliedhafte Rhythmisierung; es finden sich gehäuft W-Alliterationen, um die sehnsuchtsvolle Stimmung zu akzentuieren (wüste-Wehmut-Wogen); das "wüste" des nächtlichen Meers wird gespiegelt in den "düstern Lippen" (einer rhetorischen Figur der Enallage, also einer falsche Zuordnung von Adjektiv und Substantiv: düster ist eigentlich der Ausdruck des Mundes, nicht die Lippen selbst).

Das Romantische wird aber etwas abgeschwächt durch die seltsame Formulierung vom "Jüngling-Mann": Offensichtlich handelt es sich um eine Art Übergangsstadium; wir könnten auch sagen, um eine Zerrissenheit zwischen Empfindungen der Jugend und denen des beginnenden Erwachsenenalter;

und offensichtlich lässt sie den Leser an dieser Stelle erstmals stutzen durch die ungewöhnliche Formulierung. Das Ansinnen des Jüngling-Mannes selbst ist auf jeden Fall typisch für diesen Zeitraum, nämlich die etwas naive Frage nach dem Sinn und Zweck des Lebens, die sich die meisten im Alter um die 20 herum mit einer Intensität stellen, die später niemals wieder erreicht wird. Damit wird die Frage aber von vornherein relativiert: Sie ist kein ernstzunehmendes geistigen Anliegen, sondern zumindestens auch ein Produkt jugendlicher Unerfahrenheit. Und zerrissen ist unser Jüngling-Mann auch noch in einer zweiten Hinsicht, nämlich zwischen Kopf und Herz: Während die Brust Wehmut fühlt (also die romantische Sehnsucht nach dem Unendlichen im Angesicht der Weite des Meeres), fühlt der Kopf (etwas altertümlich als "Haupt" bezeichnet) Zweifel. Die Zerrissenheit reicht aber noch tiefer in diese zwei unterschiedlichen Gefühle selbst hinein: Denn Wehmut ist ein Gefühl, das gleichzeitig positiv wie negativ empfunden werden kann (und gerade von dem Weltschmerz-Poeten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts genau in dieser Zwitterfunktion thematisiert wird); und Zweifel ist das gedankliche Hin- und Hergerissensein zwischen verschiedenen Standpunkten und Ideen. Zerrissener als dieser Jüngling-Mann kann man, insgesamt gesehen, also nicht sein.

Der zweite Teil nun exponiert die Frage nach dem "Rätsel des Lebens" als die älteste Frage aller Jüngling-Männer der gesamten Menschheitsgeschichte. Damit tritt nun, wir erinnern uns an das "Buch der Geschichte", die Geschichte in die Naturszenenerie ein: Die verschiedenen Völker und Kulturen der Menschheitsgeschichte werden pars pro toto gekennzeichnet durch ihre jeweiligen Kopfbedeckungen (wobei die altertümliche Bezeichnung "Häupter" aus der ersten Strophe wieder aufgenommen wird). Dabei stehen die Hieroglyphenmützen offensichtlich für die Ägypter in der Frühzeit der Menschheitsgeschichte, der Turban für die Araber (womit

wir uns ungefähr im Mittelalter befänden), das Barett für die Europäer des 15. und 16. Jahrhunderts (als Amtskleidung vor allem der Geistlichen, so könnte man vermuten), die Perücke für die Zeit der Aufklärung (und dort vielleicht, aber das ist auch ein bisschen spekulativ, für die Amtspersonen des Richterstandes). Wir haben also in dieser Aufzählung verschiedene Zeiten, verschiedene Hochkulturen, verschiedene Berufsstände vertreten. Gleichzeitig jedoch dient dieser kleine Ausflug in die Kulturgeschichte offenbar dazu, die Frage lächerlich zu machen: zum einen durch die ausgefallene Idee, Gehirne durch Kopfbedeckungen zu repräsentieren (und dabei durch möglichst alberne und veraltete), zum anderen durch die zusammenfassende Formulierung von den "armen schwitzenden Menschenhäuptern" zum Schluss, die auf die Vergeblichkeit all dieser Bemühungen hinweist. Die Vielzahl der verwendeten rhetorischen Mittel (wie die wiederholte Anapher der "Häupter" und der damit verbundene syntaktische Parallelismus, die gehäuften ü-Assonanzen (gegrübelt, Mützen, perücken), unterstreichen noch die Pomposität des Satzbaus und verstärken den lächerlichen Eindruck.

Schließlich gipfelt die Strophe in den großen Fragen der Menschheit. Auch hier dient die zunehmende lautliche Verknüpfung eher dazu, ein leeres lyrisches Pathos zu erzeugen: Das "O" der Apostrophe in der ersten Zeile der Strophe wird aufgenommen in den Fragen "Woher" und "Wo" und schließlich aufs höchste gesteigert im Schlussvers (wohnt-dort-oben-goldenen). Dabei nimmt das Gedicht gerade am Ende dieser Strophe durchaus wieder eine romantische Wendung, indem sich das lyrische Ich – denken wir ihn uns ruhig wieder als Mönch am Meer – sich nach oben wendet, zum hellen Himmel und den Sternen. Die dritte Strophe nimmt dann beide Elemente der Naturszenerie, den Himmel und das Meer, auf und führt sie zusammen, wiederum mit einer

Vielzahl von W-Alliterationen, die an die erste Strophe erinnern: Die Wellen murmeln ewig (was durchaus im romantischen Sinn ist), nur leider hat sie noch niemals jemand verstanden; der Wind wehet ewig (wir erinnern uns an den romantischen Äther), nur leider gilt dafür das gleiche; die Wolken fliehen, die Sterne blinken, aber leider "gleichgültig und kalt" – auch sie weisen das lyrische Ich ab, auch von oben kommt keine Erleuchtung; wir sind eben doch nicht bei Caspar David Friedrich.

Die letzte Zeile schließlich ist das stärkste lyrische Äquivalent zu einer kalten Dusche, das ich mir vorstellen kann: "Und ein Narr wartet auf Antwort". In äußerst harter Lautlichkeit mit den gehäuften As und in einem an Klarheit nicht mehr zu übertreffenden einfachen Satzbau folgt eine geradezu klassische Heinesche Schlusspointe. Damit verbunden ist offensichtlich eine Art Perspektivwechsel, die diese Distanzierung erst ermöglicht: Das lyrische Ich wird nicht mehr sympathisch geschildert, sondern sein Handeln reflexiv bewertet; an die Stelle der Innenperspektive ist eine Außenperspektive getreten. Das Gedicht führt also sozusagen alle Schönheiten romantischer Naturlyrik – die Lautmalerei und Musikalität von Sprache und Rhythmus, das intime Verhältnis des Ich zur Natur, noch einmal vor, um sie anschließend zu brüskieren: Nur ein Narr kann glauben, dass die Natur tatsächlich mit ihm spricht.

Während Sie also in diesem Gedicht Heine noch einmal als zerrissenen Romantiker sehen – der so gern an die Sprache der Natur glauben möchte und ihre lyrischen Mittel schätzt –, will ich Ihn in einem zweiten Gedicht noch kurz als eher modernen Autor vorführen. Der Text ist diesmal aus den *Neuen Gedichten*, und zwar die Nummer 8:

*Graue Nacht liegt auf dem Meere,
Und die kleinen Sterne glimmen.*

*Manchmal tönen in dem Wasser
Lange hingezogene Stimmen.*

*Dorten spielt der alte Nordwind
Mit den blanken Meereswellen,
Die wie Orgel Pfeifen hüpfen,
Die wie Orgel Pfeifen schwellen.*

*Heidnisch halb und halb auch kirchlich
Klingen diese Melodeien,
Steigen mutig in die Höhe,
Daß sich drob die Sterne freuen.*

*Und die Sterne, immer größer,
Glühen auf mit Lustgewimmel,
Und am Ende groß wie Sonnen
Schweifen sie umher am Himmel.*

*Zur Musik, die unten tönert,
Wirbeln sie die tollsten Weisen;
Sonnennachtigallen sind es,
Die dort oben strahlend kreisen.*

*Und das braust und schmettert mächtig,
Meer und Himmel hör ich singen,
Und ich fühle Riesenwollust
Stürmisch in mein Herze dringen.*

Diesmal haben wir ein sehr regelmäßiges Gedicht mit sechs Strophen a vier Zeilen; die Zeilen sind 4hebig trochäisch und gereimt, also eine fast klassische Romanzenstrophe. Der Reim weicht jedoch etwas vom Muster ab, es ist nämlich kein Kreuzreim, sondern so eine Art halber Kreuzreim: abcb. Der Effekt ist, vielleicht haben Sie es auch beim Lesen wahrgenommen, zum einen eine Art Überraschungseffekt, weil das erwartete erste Reimwort nicht wiederkehrt; zum zweiten ein stärkere Annäherung an Prosasprache. Auf jeden Fall wirkt

es, wenn auch vielleicht eher subliminal, unromantisch, indem es einen möglichen und erwarteten Wohllaut verweigert. Auf der anderen Seite sind wieder deutlich volksliedhafte Züge zu erkennen, so im kurzen Strophenbau, den altertümlichen Worten (Melodeien), den Wortverkürzungen (drob) sowie den einfachen parataktischen Und-Reihungen der Sätze.

In der ersten Strophe wird eine Naturszenerie mit Meer und Sternen geschildert. Deren Sinnlichkeit ist auffallend schwach ausgeprägt: Das Meer ist grau, die Sterne sind nur klein und strahlen nicht richtig, sondern glimmen; auch die Geräuschkulisse ist vorerst nur angedeutet in den manchmal aufklingenden Stimmen.

Die zweite Strophe erklärt nun diese Stimmen, indem das lyrische Ich ihnen eine bildhafte Vorstellung unterschiebt: Es handelt sich um den personifizierten "alten Nordwind", der die Meereswellen nach Art von Orgelpfeifen bedient und dadurch Geräusche erzeugt. Das Bild wirkt, auch dadurch, dass der Nordwind als eine Art mythischer Rentner geschildert wird, leicht komisch; dazu trägt auch der lautliche Kontrast zwischen den beiden Teilen der Anapher, dem hellen "Hüpfen" und dem dunklen "Schwellen" der Orgelpfeifen bei.

Die dritte Strophe verkreuzt nun beide Aspekte der vorigen Strophe in der rhetorischen Figur des Chiasmus: "Heidnisch halb und halb auch kirchlich". Die heidnische Hälfte ist offensichtlich der Nordwind als eine Art Verwandter des Meer-gottes; die kirchliche Hälfte die hüpfenden und schwellenden Orgelpfeifen. Genau in dieser Verbindung jedoch steigen die dadurch erzeugten "Melodeien" zum Himmel auf und erreichen dort die bisher nur schwach glimmenden Sterne der ersten Strophe.

Dadurch wird in der vierten Strophe ein heftiger Verlebendigungsprozess in Gang gesetzt: Die kleinen Sterne werden nicht nur immer größer, sondern "glühen" nun sogar auf durch das "Lustgewimmel" (ein typisch Heinescher Neologismus); ja sie werden schließlich sogar von Fixsternen zu am Himmel umherschweifenden "Sonnen". Damit ist, wie die sechste Strophe nun schildert, eine intensive Beziehung zwischen unten – dem Meer – und oben – den Sternen – hergestellt, und zwar durch die Musik. Diese Verbindung gipfelt in einem zweiten Neologismus, den "Sonnennachtigallen". Die Sterne sind zu Sonnen in der Nacht geworden; und sie singen ein nächtliches Sonnenlied und tanzen einen nächtlichen Sonnentanz. Auch um den Preis des Anachronismus: Die Natur ist in diesem Gedicht eindeutig dionysisch geworden (ein Terminus, den erst Friedrich Nietzsche gegen Ende des Jahrhunderts geprägt hat, und auf den wir später noch kommen werden); die anfänglich melancholische Stimmung ist der ausgelassensten Feststimmung gewichen. Und diese überträgt sich in der letzten Strophe schließlich auch auf das lyrische Ich zurück, das nun Meer und Himmel vereint und lautstark singen hört. Diese Gefühlssteigerung äußert sich in den Machtwörtern von "brausen, schmettern, mächtig, Riesen, stürmisch"; und auch das "Lustgewimmel" der Sterne überträgt sich in einem analogen Belebungs Vorgang auf die "Riesenwollust" des lyrischen Ich, die es nun im eigenen Herz spürt.

Wiederum sind wir also in einer genuin romantischen Ausgangssituation gestartet und haben einen ganz anderen Weg genommen. Das lyrische Ich, das am grauen Meer steht, kommuniziert nicht mehr direkt über das Meeresrauschen oder den stürmischen Wind mit der Natur; vielmehr unterlegt es diesen Phänomenen selbstgeschaffene mythologische Bilder (und dabei auch noch lächerliche!), und erst dieser Übertragungsvorgang setzt die Belebung in Gang. Die Natur wird

durch die Überlagerung mit geschichtlichen und kulturellen Bedeutungsphänomenen zum Sprechen gebracht; und sie äußert sich nicht mehr in linden Lüften und sanften Plätschern, sondern als dionysische Naturgewalt in Sturm und Aufruhr. Ziel ist damit auch keine sanft-wehmütige Stimmung, sondern eine Gefühlsintensivierung, die "Riesenwollust" des lyrischen Ich. Poetisch äußert sich diese Umfunktionierung der Natur einem Stimmungs-Symbol hin zu einer poetischen Urgewalt vor allem in den neuartigen Metaphern: Die "Sonnen-nachtigall" ist eine Kompositmetapher, die sich letztlich sehr weit von ihren Vergleichsbestandteilen entfernt hat und eine extreme Künstlichkeit aufweist; sie weist damit weit auf symbolistische Texte der Jahrhundertwende voraus.



Camille Corot, Fischer am Fluss

13. "Und das Meer zieht seine Bahn / Um die Welt und um den Kahn" – Annette von Droste-Hülshoff und die biedermeierliche Natur

Wir bleiben jedoch noch etwas in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und wenden uns nun der biedermeierlichen Variante der Naturlyrik zu. Damit kommt nun endlich einmal auch eine Frau zur Sprache, nämlich Annette von Droste-Hülshoff (1797-1848). Ihr Lebenslauf ist so ziemlich in allen Punkten das Gegenteil von demjenigen Heines: Während es ihn in die Welt und nach Europa zog, blieb sie zeitlebens im westfälischen Winkel (mit einer kurzen späteren Abschweifung in schwäbische Winkel); während er das neue Modell des politisch engagierten Intellektuellen vertritt, pflegt sie die adlige Tradition des Gelegenheitsschriftstellers; während er Zeitgedichte schreibt, verfasst sie einen Band mit religiöser Lyrik; während er mit seiner Lyrik reüssiert, werden ihre Bände kaum gelesen. Die einzige Gemeinsamkeit, so traurig es ist, ist ihre schwache Gesundheit, die es auch der Droste am Ende des Lebens nicht mehr erlaubt, poetisch produktiv zu sein.

Ich sage nur kurz noch ein paar ergänzende Worte zu ihrer Biographie, bevor ich zum Text komme. Annette von Droste-Hülshoff entstammt einem alten, wenn auch nicht begüterten westfälischen Adelsgeschlecht und einer sehr katholischen Familie. Sie erwirbt, ungewöhnlich für eine Frau in dieser Zeit, Bildungs- und Sprachkenntnisse durch die Teilnahme am Unterricht ihrer beiden Brüder und gilt früh als

eine Art literarisch und musikalisch hochbegabtes Wunderkind. Eine Berufsbildung erhält sie nicht, nach einer gescheiterten Liebesgeschichte in der Jugend heiratet sie auch nicht. Ab 1826 lebt sie mit Mutter und Schwester bescheiden auf dem Witwensitz der Mutter, einem Herrenhof nahe Hüls-hoff; zeitlebens muß sie sich Sponsoren für ihre literarische Tätigkeit suchen. Ihr erster Band *Gedichte* erscheint 1838; ein Jahr später vollendet sie den religiösen Zyklus *Geistliches Jahr in Liedern auf alle Sonn- und Feiertage*. Sie plant einen Westfalenroman, bringt es aber nur bis zu volkkundlichen Quellensammlungen, die als *Westfälische Schilderungen* gedruckt werden; berühmter wird sie erst mit der auf Tatsachen beruhenden Kriminalnovelle *Die Judenbuche*. 1841/42 entstehen am Bodensee, wohin sie übersiedelt ist, weitere vor allem naturlyrische Texte für einen zweiten Gedichtband. Die Kombination aus zunehmenden Gesundheitsproblemen, familiären Verpflichtungen in der Pflege und mangelnder Förderung lassen schließlich jedoch ihre poetische Produktion ganz zum Erliegen kommen – ein klassisches weibliches Autorenschicksal also.



Für uns habe ich ein Wasser-Gedicht aus ihrem Elemente-Zyklus ausgewählt; es trägt den Titel *Der Mittag, der Fischer* und ist aus dem Jahr 1834:

*Alles still ringsum –
 Die Zweige ruben, die Vögel sind stumm.
 Wie ein Schiff, das im vollen Gewässer brennt,
 Und das die Windsbraut jagt,
 So durch den Azur die Sonne rennt,*

Und immer flammender tagt.
Natur schläft - ihr Odem steht,
Ihre grünen Locken hängen schwer,
Nur auf und nieder ihr Pulsschlag geht
Ungehemmt im heiligen Meer.
Jedes Räumchen sucht des Blattes Hülle,
Jeden Käfer nimmt sein Grübchen auf;
Nur das Meer liegt frei in seiner Fülle,
Und blickt zum Firmament hinauf.
In der Bucht wiegt ein Kahn,
Ausgestreckt der Fischer drin,
Und die lange Wasserbahn
Schaut er träumend überhin.
Neben ihm die Zweige hängen,
Unter ihm die Wellchen drängen,
Plätschernd in der blauen Flut
Schaukelt seine heiße Hand:
'Wasser', spricht er, 'Welle gut,
Hauchst so kühl an den Strand.
Du, der Erde köstlich Blut,
Meinem Blute nah verwandt,
Sendest deine blanken Wellen,
Die jetzt kosend um mich schwellen,
Durch der Mutter weites Reich,
Börnlein, Strom und glatter Teich,
Und an meiner Hütte gleich
Schlürf' ich dein geläutert Gut,
Und du wirst mein eignes Blut,
Liebe Welle! heil'ge Flut!' -
Leiser plätschernd schläft er ein,
Und das Meer wirft seinen Schein
Um Gebirg und Feld und Hain;
Und das Meer zieht seine Bahn
Um die Welt und um den Kahn.

Das Gedicht besteht aus Madrigalversen, also einer ungleichmäßigen Abfolge von Hebungen und Senkungen, die jedoch gereimt sind. Es ist in zwei Teile gegliedert; im zweiten Teil sind besonders die Haufenreime auffällig (mehrmals findet sich die dreifache Wiederholung eines Reimworts; darauf werde ich später noch eingehen). Sprachlich auffällig sind darüber hinaus die Verkleinerungsformen (Räupchen; Grübchen; Wellchen; Börnlein), die auf die Vorliebe der Biedermeier-Autoren für das Kleine, Niedliche hinweisen, sowie die vielen beschreibenden Adjektive, wiederum vor allem im zweiten Teil (träumend; plätschernd; kühl; köstlich; kessend). In beiden Phänomenen, der Verkleinerung wie dem malenden Duktus, können Sie durchaus eine Beziehung zu älteren Traditionen des 18. Jahrhunderts wie der malenden Dichtung der frühaufklärerischen Autoren oder dem empfindsam-zärtlichen Verhältnis zur Natur herstellen; das sind die tatsächlich die Traditionen, die die Biedermeier-Autoren verstärkt aufnehmen, indem sie die "große" Klassik und die unendlichkeitsfixierte Romantik sicherheitshalber überspringen.

Die Zweiteilung des Gedichts findet ihren Ausdruck schon in der zweiteiligen Überschrift: "Der Mittag, der Fischer". Vergrößernd kann man sagen, dass das ungefähr hinkommt: Die ersten 14 Zeilen schildern eine Mittagsszenerie (ohne Anwesenheit eines lyrischen Ich), die zweiten 24 Verse führen die Rollenfigur des Fischers ein.

Ich analysiere zunächst den ersten Teil. Wir finden hier eine Beschreibung der unbelebten Natur aus verschiedenen Perspektiven. V. 1 stellt mit "alles still ringsum" die Ausgangssituation dar: es ist nicht nur Mittag, sondern Mittagsruhe, und zwar in der gesamten Natur, der belebten und unbelebten (den Vögeln und den Zweigen); diese Ruhe wird dabei poetisch dadurch markiert, dass die kurze erste Zeile (die kür-

zeste des ganzen Gedichts) in einen Gedankenstrich ausklingt. Ähnlich wie bei Eichendorff stellt das Gedicht damit zunächst pointiert Ruhe her, um danach die Natur sprachlich beleben zu können. Doch schon die Zeilen 3-6 widerrufen diese Mittagsruhe scheinbar: In einem komplizierten Vergleich – "wie ein Schiff" – wird das Ziehen der Sonne am mittäglichen Himmel einem brennenden Schiff verglichen, das durch ein stürmisches Gewässer gejagt wird und dabei immer stärker in Brand gerät. Das Gefühl des Jagens wird syntaktisch noch durch eine extreme Inversion verstärkt ("So durch den Azur die Sonne rennt") sowie durch die Vielzahl der extrem aktivistisch klingenden Verben (brennt, jagt, rennt, tagt). Danach jedoch fällt das Gedicht wieder zurück in den Zustand der Ruhe: "Natur schläft" – die Natur wird personifizierend mit einer schlafenden Frau verglichen, deren Atem stillzustehen scheint und deren "grüne Locken" bewegungslos hinabhängen. Doch wiederum ist der Stillstand nur scheinbar: Leise bewegt nämlich der Pulsschlag auch der schlafenden Natur das "heilige Meer" im sanften Wellenschlag. Die Apostrophierung des Meers als "heilig" erscheint dabei unvermittelt, wird aber am Ende der Strophe noch einmal verstärkt: Das Meer liegt – im Gegensatz zu den kleinen Kreaturen, den Räupchen und Käfern – frei in seiner Fülle und spiegelt den unendlichen Himmel, das Firmament. Das Meer ist also offenbar der bedrohlichen Erfahrung des Mittags gewachsen, während die Insekten vor der flammenden Sonne Schutz suchen müssen und sich verkriechen.

Die erste Strophe des Gedichts arbeitet also mit starken Kontrasten. Der Unbewegtheit der kleinen Natur stehen die bewegte Größe von Meer und Himmel gegenüber, der Umgeschlossenheit und Enge der Tiere die Freiheit und Unbegrenztheit der Elemente; der Mensch bleibt vorerst ausgespart. Beides wird vermittelt über den Topos des panischen

Mittags, den ich hiermit einführe: Der hohe Mittag, der südliche Mittag mit seiner brennenden Sonne ist diejenige Stunde, wo Pan erscheint, der Gott der Hirten mit seinem Ziegenbart und Bocksfüßen, und den Leuten einen panischen Schrecken einjagt; es ist also eine Zeit absoluter Stille und eines überraschenden Einbruchs in diese Stille. Es mag zwar verwegen sein, in der Sonne hier Pan zu sehen; aber ich denke, dieser plötzliche Einbruch eines Jagens und Flammens in die absolute Ruhe kann nur über die Figur des Pan, des Mittagsgottes, vermittelt werden.

Im längeren zweiten Teil lassen sich wiederum drei kürzere Teile unterscheiden. In V. 15-22 wird die Gestalt des Fischers gemalt, wie er träumend in seinem Kahn liegt; in V. 23-34 hält der Fischer eine kleine Ansprache ans Wasser; und in V. 25-39 schläft der Fischer ein. Damit tritt nun also der Mensch in die panische Mittagsstille ein. Die Szenerie wird dazu um eine Meeresbucht ergänzt, in der ein Fischerboot sanft auf den Wellen "wiegt" und der Fischer gemütlich ausgestreckt seiner Mittagspause nachgeht. Dabei ist er ganz in den Pulsschlag des Meers einbezogen: der Kahn wiegt ihn; dieses Wiegen wird am dichtesten gemalt in den parallel konstruierten Versen 19/20: "Neben ihm die Zweige hängen / unter ihm die Wellchen drängen". Er liegt also in seinem Boot von Natur umschlossen wie die Raupe im Blatt; während neben ihm die Zweige, wie in der ersten Strophe, unbewegt sind, bewegen sich die Wellen unter ihm. Dabei nimmt seine Hand die Schaukel- und Wiegenbewegung des Wassers auf, indem sie im Wasser plätschert; dabei wird die Wärme der "heißen Hand" durch das "kühlige" Wasser gemindert. Wichtig ist, dass mit dieser Bewegung ein echter körperlicher Kontakt hergestellt wird; auf diesem beruhen nämlich die folgenden Zeilen, die vor allem über die Reime eine enge Verbindung von "Blut" – des Fischers – und "Flut" – des Meeres – herstellen.

Als der Fischer nun vor sich hin zum Meer spricht, tut er dies zunächst im Tonfall der Beschwörung: "Wasser, welle gut" klingt eher wie ein magisches Wortspiel denn wie ein sinnvoller Satz; zudem ist keiner anwesend, an den er den Satz richten könnte, außer dem Wasser. Aber eben zu diesem stellt der Fischer jetzt eine enge Verbindung her: Das Wasser ist – als "Blut der Erde" – dem Blut des Menschen "nah verwandt"; es vermittelt zwischen der "Mutter" (der gesamten Natur) und ihrem Kind, dem Menschen; und es tut dies, indem die Wellen den Menschen "kosen" (wie eine Mutter) und sogar säugen (indem sie ihm mit Flüssigkeit versorgen). Dabei geht der Weg wiederum vom Großen ins Kleine: Das weite Reich der Natur führt Wasser nicht nur im Ozean, sondern auch im "Börnlein", der kleinen Quelle, in Strömen und Teichen. Und Wasser findet sich schließlich auch in der "Hütte" des Fischers (in der wir immer noch eine Art Variante des locus amoenus sehen können, auf jeden Fall aber ein typisch biedermeierliches kleines Häuschen): Indem der Fischer das "geläuterte" Wasser trinkt, gehen außen und innen, Blut und Flut, endgültig ineinander über: In einer Art natürlichem Abendmahlswandlung wird aus der "heiligen Flut" das "eigene Blut".

Offensichtlich schon von der Vorstellung dieser Wandlung besänftigt, schläft der Fischer nun ein. Er wird dabei von zwei natürlichen Kreisbewegungen umschlossen, die die kleinen Kreise seiner plätschernden Hand-Bewegungen im Wasser und der Wellen um den Kahn nun sozusagen auf kosmologisches Maß bringen und dabei das Meer in eine enge Beziehung zur anfänglich erwähnten Sonne setzen: Das Meer wirft zuerst einen Schein um "Gebirg und Feld und Hain" – was wir uns als die unmittelbare Umgebung der Bucht, den locus amoenus vorstellen können, der nun vom mittäglichen Sonnenschein und dessen Reflexion auf dem Meer insgesamt

durchdrungen wird. In einer zweiten, parallel gebauten Bewegung zieht das Meer dann seine Bahn – indem es die kleine Welt des Kahns mit Wellen umgibt und die große Welt mit Bächen, Strömen und Seen durchläuft.

Die zweite Strophe bringt damit das zusammen, was in der ersten Strophe noch nebeneinander zu liegen scheint: Die heilige Freiheit und Fülle der Elemente im Großen und die Geborgenheit und Ruhe der Geschöpfe im Kleinen. Diese Verbindung wird durch den Menschen als Mittelgeschöpf hergestellt: Er empfindet das gleichzeitig Heilige und Lebenspraktische des Wassers; in ihm verwandelt sich die Flut des Wassers in sein eigenes Blut; er wird von der Natur als Mutter gleichzeitig umgeben und versorgt. Gegenüber den kleinen Tieren kommt ihm die etwas größere Bewegungsfreiheit von Kahn und Hütte zu; aber er muß diese Kreise auch nicht verlassen, um die Größe der Natur zu erfahren. Damit zeigt sich auch gleichzeitig der wesentliche Unterschied zum Naturverhältnis der Romantik: Hier gibt es keine Spur mehr von Sehnsucht, von Ausgriff auf die Unendlichkeit; in der kleinen Bucht findet der kleine Fischer im kleinen Fischerboot alles, was er über das Wasser und das Universum und den ganzen Rest wissen muß. Er muß dazu weder aktiv werden, noch muß er irgendetwas poetisieren: Das Wasser ist eine heilige Flut, weil es in seiner Unendlichkeit, Fülle und Freiheit Gott spiegelt; und es wirkt auf den Menschen unendlich beruhigend, weil es nicht mehr von ihm verlangt, als diese Heiligkeit auch in den kleinsten Dingen zu empfinden. Und diese Empfindung kann sich auch in den belanglosesten Situationen einstellen; ein Plätschern der Hand im kühlen Meer ist hinreichend für eine Epiphanie der Heiligkeit der Natur.

Zusammenfassung

Ich möchte diesen Text noch benutzen, um ein wenig zurückzublicken: Was unterscheidet diese Art von Naturlyrik

beispielsweise von derjenigen der Empfindsamkeit, einer insgesamt sehr ähnliche Epoche (beide schätzen das Private, das Intime, das Gesellige, die stillen Tugenden) – also wenn wir beispielsweise an Klostocks Ode auf den Zürchersee denken? Eine Gemeinsamkeit ist wohl das prinzipielle Naturverständnis: Beide pflegen ein eher sentimentales Naturverhältnis, in dem die Natur für "heilig" (bei Droste: das "heilige Meer") erklärt wird und als umschlossener und umschließender Schutzraum für das Individuum dient. Anders jedoch als im empfindsamen Gedicht ist dieser Raum hier doch sehr viel konkreter geworden; der Fischer mutet nicht mehr arg schäferhaft-idyllisiert an, sondern wie ein ordentlicher, wenn auch etwas metaphysisch anfälliger Fischer, der seine wohlverdiente Mittagspause macht. Die Einheit von Mensch und Natur wird zudem nun direkt physiologisch begründet; die Verwandtschaft liegt im "Blut", von Gott oder einer enthusiastischen Freundschaftsethik verwandter Seelen findet sich keine Spur mehr.

Wenn wir hingegen den Text mit Goethes *Mai-Lied* vergleichen, finden wir wiederum einige Gemeinsamkeiten: Das Ich wird vollständig umfassen von der Natur; geschildert wird sie zunächst aus einer Mikroperspektive, mit den kleinen Räumchen und Käferchen; dann werden jedoch alle drei Reiche durchlaufen um am Ende im Kosmos zu enden. Jedoch ist mit dieser Bewegung hier keinerlei Enthusiasmus verbunden, keine lyrische Aufgeregtheit; vielmehr strahlt das ganze Gedicht eine äußerst beruhigende Wirkung aus, mit seinem Ende könnte man es beinahe als eine Art Mittags-Schlaflied bezeichnen.



Gustave Courbet, Die Welle

14. "Gaukelst du im Kreis mit Fabeldingen/ Oder hast du Blut in deinen Schwingen?" – die 'grüne Stelle' als Reservat im Realismus

Heute wollen wir uns mit der Naturlyrik des Realismus beschäftigen, also Texten aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Der Realismus war, insgesamt betrachtet, nicht gerade eine Blütezeit der Lyrik; waren doch die bisher dominierenden Lyrikkonzepte – grob gesagt die Erlebnislyrik in der Nachfolge des jungen Goethe, die Stimmungslyrik in der Nachfolge der Romantik und die Gedankenlyrik im Gefolge Schillers – nicht leicht ins realistische Paradigma zu transformieren. Gleichwohl haben sogar die meisten der berühmtesten realistischen Autoren, die sich auf dem favorisierten Gebiet der Erzählliteratur betätigten (wie Gottfried Keller oder Theodor Fontane) auch lyrische Texte verfasst. Und es ist besonders interessant zu sehen, wie sie die eigentlich genuin 'unrealistische' Lyrik ihren Vorstellungen von Literatur anpassen. Ich werde im Folgenden zunächst, wie gewohnt, eine Einführung in den Realismus als Epochenbegriff geben; danach werde ich mehrere Autoren mit Texten vorstellen, die das Thema aufnehmen, das wir schon in der letzten Woche bei den Autoren der ersten Jahrhunderthälfte (also Heinrich Heine und Annette von Droste-Hülshoff) verfolgt haben, nämlich das Meer.

Realismus als Epoche

Realismus ist – ironischerweise – einer der unpräzisesten und weitesten Epochenbegriffe, die die Literaturgeschichte zu bieten hat. Das hängt mit mehreren Faktoren zusammen. Zum ersten ist Realismus ein Begriff, der uns von der Alltagssprache her vertraut ist – was immer ein Vorteil und ein

Nachteil zugleich ist. Es hat den Vorteil, dass man nicht lange erklären muß wovon man redet, sondern wesentliche Grundzüge sogleich klar sind: realistisch ist das, was sich an die Wirklichkeit hält (nicht an das Wunderbare, wie die Romantik, oder das Ideale, wie die Klassik); eine realistische Lebenshaltung ist eine Lebenshaltung, die nicht auf das Unmögliche, niemals Erreichbare (wie die Romantik) ausgeht, sondern sich auf das Machbare beschränkt und zu Kompromissen tendiert. Der Nachteil ist, dass man, eben weil man schon meint, zu wissen was der Begriff bedeutet, die historischen Unterschiede im Begriffsgebrauch aus den Augen verliert – und die sind relativ groß, wie wir noch sehen werden; der deutsche Realismus des 19. Jahrhundert ist nämlich doch, wenn auch verkappt und verschämt, noch ganz schön idealistisch.

Zum zweiten kann der Begriff Realismus auch, auf einer etwas höheren Abstraktionsebene, eine allgemeine kunsttheoretische oder mentalitätsgeschichtliche Haltung meinen, die relativ zeitunabhängig ist und deshalb in der Geschichte der Künste und Wissenschaften immer wiederkehrt (genauso wie die verschiedenen Klassiken oder auch das Projekt der Aufklärung). Es gibt also unterschiedliche Blütezeiten des Realismus und unterschiedliche Gebiete, auf denen realistische Haltungen auftreten können; ich nenne nur einige Beispiele:

* Am vertrautesten und einfachsten ist vielleicht der Realismus in der *bildenden Kunst*, der sich leicht erkennen lässt daran, dass es wirklichkeitsnahe, detailgetreue Abbilder der Wirklichkeit in ihrer Breite gibt. Das trifft beispielsweise für so verschiedene Zeiten und Genres wie die hellenistische Plastik in der späten Antike, die hochgotische Kathedralskulptur und den niederländischen Barock in der Malerei zu; ein aktuelleres Beispiel wäre die Pop-Kunst des 20. Jahrhunderts.

* Realismus-Theorien finden sich aber auch in der *Philosophie*. Hier geht es auf sehr theoretischer Ebene um das Verhältnis von Einzeldingen und Allgemeinbegriffen und die Frage: Ist das einzelne, konkrete Objekt das Wahre oder die Idee, das Urbild dahinter (was beispielsweise Platon in seiner Ideenlehre behauptet, wenn Sie sich ganz zurück an den Anfang dieser Vorlesung erinnern)? Der gleiche Streit kehrt im Mittelalter wieder im sogenannten Universalienstreit: Sind die Universalien vor den Realien oder danach? Kommt Allgemeinbegriffen eine wirkliche Existenz zu, oder sind sie nur Namen? Ist die Menschheit also das eigentliche Reale, oder der einzelne Mensch? Die Natur, oder der einzelne Baum? Das mag Ihnen ein bisschen weit hergeholt erscheinen, ist aber im Mittelalter von besonderer Relevanz wegen der Auswirkungen, die eine solche Entscheidung auf den Gottesbegriff und die Frage nach der realen oder idealen Existenz Gottes hat. Und auch im 19. Jahrhundert, wo man im Gefolge Hegels sehr um das Verhältnis von Subjektivität und Objektivität streitet, finden sich solche Überlegungen.

* Das soll uns aber nicht weiter interessieren, denn wir befassen uns vor allem mit dem Realismus in der *Literatur*. Realistische Züge finden sich auch in der Literatur weit vor der eigentlichen Epoche des Realismus (und, was vielleicht nicht so erstaunlich ist, durchaus parallel zu den realistischen Blütezeiten der bildenden Kunst): So gibt es sowohl in der späten Antike wie auch im späten Mittelalter literarische Werke mit stark realistischer Tendenz (beispielsweise Schwänke, Satiren, Novellen); im 17. Jahrhundert entsteht mit dem Pikaroroman eine weitere genuin realistische Gattung. Aktuell wären auch hier vor allem die verschiedenen Spielarten der Pop-Literatur zu nennen.

Im 19. Jahrhundert wird der Realismus nun zu einer breiten Strömung, die alle Bereiche der Kunst und alle europäischen Länder umfasst; es entsteht der Realismus im dritten Sinn des

Wortes, nämlich als *Epochenbegriff*. Als solcher wird der Begriff am frühesten in Frankreich gebraucht, und zwar von den Zeitgenossen selbst: 1828 verkündet die führende Zeitschrift des Landes, der *Mercur francaise*, den Sieg des 'realisme' in der Kunst über das im 18. Jahrhundert herrschende Paradigma des akademischen 'classicisme'. Die Programmatik ist zu diesem Zeitpunkt noch nicht besonders ausgeprägt und sehr nahe an dem anfangs skizzierten Alltagsverständnis; Realismus meint einfach die möglichst getreue Abbildung der Wirklichkeit, des zeitgenössischen Lebens und der zeitgenössischen Gesellschaft, und zwar möglichst genau, leidenschaftslos und objektiv. Wenn Sie hier eine Annäherung an naturwissenschaftliche Leitvorstellungen sehen, liegen Sie durchaus richtig: Die endgültige Etablierung der Naturwissenschaften als exakte Wissenschaften in unserem heutigen Sinn wird im 19. Jahrhundert allgemein als vorbildlich empfunden; Balzac versucht in seinem realistischen Großepos der *Comedie humaine* beispielsweise die Menschenwelt in verschiedene Gruppen und Arten nach dem Vorbild der Zoologie zu gliedern; Flaubert verfolgt in seinen Romanen eine geradezu naturwissenschaftlich exakte Form der Prosa.

In Deutschland wird der Begriff Realismus um die Jahrhundertmitte zu einem literarischen Programm erhoben: Einige Autoren und vor allem Literaturkritiker bezeichnen sich selbst als Realisten und versuchen diesen Begriff zur einzig zeitgemäßen, herrschenden ästhetischen Maxime zu machen; sie kämpfen dabei energisch gegen eine stärker konservativ gesinnte Reihe von Schriftstellern, die sich dezidiert in die Tradition des deutschen Idealismus stellen (insofern kehrt auch hier der alte philosophische Universalienstreit wieder). Die Träger dieser großen Debatte sind auch in Deutschland vor allem eine Reihe von Zeitschriften, beispielsweise der *Grenzboten*, der allgemein auch als wichtigste politische Zeit-

schrift anerkannt ist. Ab 1848 wird er von dem Literaturgeschichtler Julian Schmidt und dem Dramatiker und Epiker Gustav Freytag herausgegeben, die die früher eher linksliberale und sozialkritisch orientierte Zeitschrift nach der 48er Revolution eher auf das hin orientieren, was man heute 'Neue Mitte' nennen würden: einen gemäßigten Liberalismus und eine Ausrichtung an den Interessen und Ideen des gerade ökonomisch aufsteigenden Bürgertums.

Damit ist auch gleichzeitig das Datum genannt, das man allgemein für den Beginn des Realismus als literaturgeschichtlicher Epoche in Deutschland ansetzt, nämlich die Revolution von 1848. Der Schluss hingegen ist nicht so einfach festzulegen; häufig wird der dt.-frz. Krieg von 1870/71 und die anschließende Gründung des Deutschen Reichs im Jahr 1871 genannt, Ausläufer reichen aber auf jeden Fall bis zum Jahrhundertende und zum neuen literaturprogrammatischen Paradigma, dem Naturalismus. Der politische Hintergrund, vor allem aber die damit verbundenen gesellschaftlichen Umstichtungen, sind wichtig für die Literatur des Realismus – die sich ja nicht mehr als autonome Kunst, sondern als der gesellschaftlichen Wirklichkeit verpflichtet sieht (wenn auch in unterschiedlichem Maße bei verschiedenen Autoren). Mit der Revolution von 1848/49 - die wiederum von Frankreich ausging, dann aber auf ganz Europa und diesmal auch auf Deutschland überschwappte - sollten im Wesentlichen zwei Ziele erreicht werden, nämlich Freiheit und Einheit (von Brüderlichkeit ist nun nicht mehr die Rede): Freiheit meint eine republikanische statt einer monarchistischen Regierungsform; Einheit die Gründung von Nationalstaaten anstelle der immer noch bestehenden territorialen Zerstückelung in den meisten Teilen Europas. Zwar sah es anfangs so aus, als sei die Revolution ein großer Erfolg, die Euphorie war aber nur von kurzer Dauer: Nach und nach wurden alle von den Mo-

narchen in der ersten Panik gewährten Reformen wieder zurückgenommen, das soeben erst gegründete Paulskirchenparlament wieder aufgelöst und der Kaiser regierte fürderhin nicht mit, sondern gegen die Verfassung. Damit begann das, was mit einem bezeichnenden Terminus der Zeit 'Realpolitik' heißen sollte: Die Politik löst sich von den moralischen Vorgaben, die am stärksten die Französische Revolution von 1789 verkörpert hatte, und orientiert sich nun ausschließlich an den gegebenen politischen Bedingungen und den Umsetzungen der eigenen Ziele, um so ziemlich jeden moralischen oder unmoralischen Preis. Diese neue Linie wird von der Figur Otto Fürst Bismarcks, einem der Helden des 19. Jahrhunderts, paradigmatisch verkörpert. Nach mehreren äußerst unübersichtlichen kriegerischen Auseinandersetzungen erreicht Bismarck sein Hauptziel schließlich mit dem deutsch-französischen Krieg 1870/71: Preußen gewinnt, die Franzosen kapitulieren, und das Deutsche Reich konstituiert sich im Spiegelsaal zu Versailles unter der Führung des preußischen Kaisers Wilhelm I. von Preußen und des Reichskanzlers Bismarck.

Das Bürgertum hatte sich letztlich mit dem obrigkeitlichen Verrat an der Revolution von 1848 und der dominierenden Rolle Bismarcks abgefunden, weil so wenigstens das eine ihrer Ziele, nämlich die politische Einigung, erreicht werden konnte. Zudem vollziehen sich gleichzeitig mit atemberaubender Geschwindigkeit (für die Zeit jedenfalls) wichtige ökonomische und sozialpolitische gesellschaftliche Umschichtungsprozesse. Immer noch wächst die Bevölkerung, wegen Verbesserung in der Hygiene und Medizin, in hohem Tempo; damit einher geht ein rasches Wachstum der Städte, da die Menschen dorthin drängen, um Arbeit zu finden. Parallel dazu schreitet auch die Industrialisierung in Deutschland fort und führt zur Entstehung einer Unterschicht, die unter erbärmlichen Lebens- und Arbeitsumständen existieren

muß (der 14-16stündige Arbeitstag ist die Regel, ebenso wie Kinderarbeit, die Bezahlung ist äußerst schlecht). Daneben bildet sich eine neue bürgerliche Oberschicht heraus, die in diesem Industrialisierungsprozess zu Geld gekommene, neu-reiche Bourgeoisie. Sie orientiert sich an den traditionellen Lebensformen des Adels und entwickelt eine eigene Ideologie, die noch heute unter dem Terminus Bildungsbürgertum bekannt ist – ökonomischer Erfolg wird zur Voraussetzung von kultureller und persönlicher Bildung erklärt, das Bürgertum wird damit (ebenfalls an der Stelle des Adels) zum wichtigsten Träger des kulturellen Fortschritts und des künstlerischen Lebens.

Damit jedoch nun endlich zur Literatur des Realismus und ihrem Programm. Ein wesentlicher Grundzug des Realismus-Begriffs ist zunächst eine geballte Theorie- und Metaphysikfeindlichkeit: Nachdem die Hegelsche Systemphilosophie noch die gesamte erste Hälfte des Jahrhunderts dominiert hatte, hatte man nun endgültig genug von metaphysischer Spekulation und abstrakter Ideenlehre. An ihre Stelle tritt eine Ausrichtung an der gesellschaftlichen Praxis und der vor allem bürgerlichen Realität; der deutsche Realismus ist über weite Strecken ein 'bürgerlicher Realismus' und zeigt den spezifisch deutschen Menschen in seiner begrenzten, kleinräumigen, bürgerlichen Lebenssphäre. Diese Lebenssphäre gehorcht streng den allgemeinen Naturgesetzen von Raum und Zeit, von Kausalität, von psychologischer Wahrscheinlichkeit; sie soll möglichst detailgetreu und im Einzelnen geschildert werden. Deshalb ist die Paradegattung der realistischen Literatur die Erzählliteratur, sowohl in kleinen Formen wie Novelle oder Dorfgeschichte wie auch in größeren Zeit- und Gesellschaftsromanen: In der Erzählung kann eine solche Detailfülle am ehesten erreicht und das konkrete, gesellschaftlich bedingte bürgerliche Leben am umfassendsten dargestellt werden.

Soweit geht das Realismus-Konzept der Zeit ja durchaus konform mit unserem Vorverständnis von Realismus. In zwei Punkten jedoch ist Vorsicht geboten, und zwar speziell bei der deutschen Ausprägung des Realismus, im Gegensatz zu den europäisch im Übrigen bedeutenderen Formen des englischen und französischen Realismus (Autoren wie Balzac und Flaubert habe ich bereits genannt; denken Sie in England beispielsweise an Charles Dickens). Zwar gibt es ein gewisses Sachlichkeits- und Objektivitätsgebot, jedoch ist dadurch das Subjekt durchaus nicht abgeschafft. Vielmehr soll sich die zeitgenössische Wirklichkeit in einem individuellen Subjekt spiegeln; das Erzählen selbst kann also durchaus subjektiv sein, solange es gewisse Grenzen der Realitätswahrnehmung und -darstellung nicht überschreitet. Das ist wichtig, auch und gerade für die Lyrik: Es darf dort ein individuelles lyrisches Ich von seiner subjektiven Erfahrung sprechen; aber diese Erfahrung muß möglichst umfassend mit Momenten der objektiven Wirklichkeit in Einklang gebracht werden können.

Der deutsche Realismus ist insofern immer um eine Vermittlungsleistung bemüht, um eine Art Versöhnung zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Einzelem und Ganzen, Realem und Universalien. Diese Versöhnung setzt jedoch, gerade im Angesicht der Wirklichkeit in ihren problematischen Tendenzen, voraus, dass man beim Hinschauen die Augen ein bisschen zudrückt: Denn so rosig war die politische oder ökonomische Realität des Einzelnen ja durchaus nicht, wenn er nicht gerade ein vom Glück begünstigter Bildungsbürger war. Vielmehr zeigen sich gerade in der Literatur der Zeit immer stärker die Gefahren, die mit Industrialisierung und Modernisierung verbunden waren: Der Verlust traditioneller gesellschaftlicher und sozialer Bindungen sowie moralischer und religiöser Grundwerte; die Aufspaltung der Gesellschaft in

unterschiedliche Interessengruppen, die statt miteinander gegeneinander interagieren; die Bedrohung durch hemmungslosen technischen Fortschritt und erbarmungslose ökonomische Rationalität. Das gesamte 19. Jahrhundert, so könnte man sehr pauschal sagen, fühlt sich zwischen dem Alten und dem Neuen hin- und hergerissen: Man hängt an dem, was man hat: an der vertrauten Religion, an der Schutzsphäre der Kleinfamilie, an traditionellen Sitten und Gebräuchen; und man ist fasziniert von dem Neuen, der Beschleunigung des Lebens, der wachsenden Mobilität, den größeren sozialen und intellektuellen Freiräumen, den wirtschaftlichen Aufstiegschancen. Und der Literatur fällt in diesem Zusammenhang eine Art Vermittlerrolle zu: Sie soll zeigen, wo auch in der neuen Realität der Moderne noch 'Verklärung' möglich ist, wo sich im Fleckenteppich der Moderne noch 'grüne Stellen' zeigen (so zwei bekannte poetologische Termini der Zeit): Es geht letztlich um eine Art Ideal-Realismus, um einen Realismus, der in der modernen Wirklichkeit Idealisierungsmöglichkeiten, Reservate des Gefühls, Freiräume der Selbstentfaltung trotz vielfacher gesellschaftlicher Zwänge aufzeigen kann.

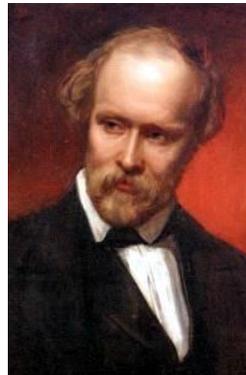
Ein solches Reservat 'grüner Stellen' bildet, kaum verwunderlich, natürlich immer noch die Natur, auch wenn sie langsam von den Städten eingeholt und schnell und weitgehend von der Wissenschaft entzaubert wird. Deshalb ist die Naturlyrik des Realismus zum einen, tatsächlich vorhanden, und zahlenmäßig gar nicht so schwach repräsentiert (obwohl typischer für die realistische Lyrik neue Formen wie das politisch orientierte Zeitgedicht oder die der Erzählliteratur angenäherte Ballade sind). Und zum zweiten ist die realistische Naturlyrik *nicht* an den Naturwissenschaften orientiert, wie es beispielsweise in der frühen Aufklärung und teilweise in Klassik und Romantik der Fall war: Im 19. Jahrhundert vollziehen sich

zwar die entscheidenden naturwissenschaftlichen Entdeckungen schlechthin (dazu werde ich in der nächsten Sitzung etwas sagen) und werden so ziemlich alle heutigen Disziplinen endgültig akademisch institutionalisiert; aber die Naturlyrik der Zeit bleibt davon relativ unberührt. (wir befinden uns damit wahrscheinlich an einem der Verzweigungspunkte in der Geistesgeschichte, von dem an Wissenschaft und Poesie –von wenigen Ausnahmen abgesehen - nun endgültig getrennte Wege gehen).

Ich will Ihnen im Folgenden insgesamt drei Beispieltex-te vorstellen, und zwar von Friedrich Hebbel, Theodor Storm und Conrad Ferdinand Meyer. Wir bleiben dabei immer schön auf dem Meer.

Friedrich Hebbel

Zunächst also zu Friedrich Hebbel (1813-1863). Der im norddeutschen Wesselburen (und damit in unmittelbarer Meeresnähe) geborene Friedrich Hebbel hatte als Sohn eines früh verstorbenen Tagelöhners eine schwere, entbehrungsreiche Jugend, die geeignet war, ihn mit allen sehr realen Schattenseiten des Lebens im 19. Jahrhundert bekannt zu machen. Früh schon musste er für seinen Lebensunterhalt arbeiten; seine Bildung ist im Wesentlichen autodidaktisch geblieben. Die Näharbeiten seiner jungen Frau Elise Lensing ermöglichen ihm zwar die Aufnahme eines Brotstudiums, dieses bricht er jedoch bald ab. Nach einzelnen Reisen heiratet er in Wien im Jahr 1846 zum zweiten Mal, die berühmte Schauspielerin Christine Enghaus, die ihm wenigstens ein materiell sorgenfreies Leben ermöglichte. Von seiner Jugendzeit an schreibt er kontinuierlich; berühmt wird er vor



allem mit seinen Tragödien, wie beispielsweise dem bürgerlichen Trauerspiel *Maria Magdalene* (1843), der *Agnes Bernauer* (1851) und den *Nibelungen* (1860/62). Er betätigte sich jedoch auch als Lyriker; er selbst sah seine bedeutendsten künstlerischen Potenzen sogar auf dem Gebiet von "Romanze und lyrischem Gedicht" und nannte erst an zweiter Stelle "vielleicht auch das höhere Drama". Seine Lyrik steht insgesamt vor allem in der Nachfolge der Schillerschen Gedankenlyrik; Hebbel war zeitlebens auch sehr interessiert an den philosophischen Entwicklungen seiner Zeit. Gleichwohl geht es auch ihm nicht darum, abstrakte philosophische Lehrsätze in Gedichttexten zu veranschaulichen; vielmehr sollten sich, so sein eigener und für die Gedankenlyrik der Zeit typischer Anspruch, in jedem Gedicht das Allgemeinste und Individuellste gegenseitig durchdringen (es liegt also ein Idealrealismus vor).

Das Gedicht, mit dem wir uns heute von ihm beschäftigen wollen, ist aus dem Jahr 1845 und heißt:

Meeresleuchten

*Aus des Meeres dunklen Tiefen
stieg die Venus still empor,
Als die Nachtigallen riefen
In dem Hain, den sie erkor.*

*Und zum Spiegel, voll Verlangen,
Glätteten die Wogen sich,
Um ihr Bild noch aufzufangen,
Da sie selbst auf ewig wich.*

*Lächelnd gönnte sie dem feuchten
Element den letzten Blick,
Davon blieb dem Meer sein Leuchten
Bis auf diesen Tag zurück.*

Bei den drei Strophen handelt es sich um Romanzenstrophen, mit regelmäßigen vierhebigen Trochäen und kreuzgerimt. Die Strophen wirken schon beim ersten Lesen sehr geschlossen: Jede Strophe malt ein eigenes Bild und benötigt dazu genau einen Satz. Ein lyrisches Ich tritt nicht auf; vielmehr wird in allgemeinen Sätzen gesprochen. Dargestellt wird ein klassisches mythologisches Thema, nämlich die Geburt der Göttin Venus aus dem Meer, die Sie vielleicht am ehesten von dem berühmten Botticelli-Gemälde her kennen. Venus ist die Göttin der Liebe; sie ist auch bekannt für ihre besondere Schönheit und Anmut. Die Schaum-Geborene ist das, was ihr Name im frühgriechischen eigentlich bedeutet.

Die erste Strophe weist eine Fülle von lautlichen Bezügen auf, wie das stille Steigen der Venus oder die Stille der Nachtigallen. Dabei wirken die ersten beiden Verse lautlich dunkler als die letzten beiden; sie simulieren so den Aufstieg aus dem "Dunkel" des Meers in die Helle des Haines. Dem Kontrast von Dunkelheit und Licht ist als zweites derjenige von "Stille" und "Nachtigallenrufen" an die Seite gestellt. Der Weg der Venus ist also zum einen einer aus dem Dunkel ins Licht, zum anderen von der Stille in den Gesang (wobei wir das Nachtigallenrufen durchaus poetologisch lesen dürfen, also als Symbol für die dichterische Tätigkeit: Die Schönheit inspiriert die Sänger in der Natur zum Singen). Dabei ist sowohl die zeitliche Struktur der Strophe wie auch die Logik der Handlung nicht ganz einfach: Stieg die Venus empor, weil die Nachtigallen sie riefen? (aber sie selbst erkor doch den Wald!); oder ertönte der Nachtigallengesang als Begleitmusik zu ihrem Aufstieg, den sie sich selbst gewählt hatte? Beinahe scheint es sich um eine Art natürlicher Koinzidenz zu handeln: An irgendeinem, unbestimmten Tag in grauer Vorzeit entstieg beim Ruf von Nachtigallen Venus dem Meer; und der sowieso schon schöne Nachtigallengesang wurde durch ihre Schönheit noch gesteigert.

Dieser eine Tag jedoch war gleichzeitig der Tag des Abschieds der Venus vom Meer; denn die zweite Strophe sagt, dass sie das Meer "auf ewig" verließ. Dabei treten nun Venus und Meer in eine enge Interaktion, wie zuvor Venus und Nachtigallen: Nämlich die Wellen werden nun von sich aus, "voll Verlangen", tätig und glätten sich. In Versen, deren tatsächliche Glätte mehr gespürt werden muss als begründet werden kann (sie hat wohl etwas mit den gehäuften v-, f- und w-Lauten zu tun), wird geschildert, wie die Meeresoberfläche zum Spiegel wird, um das Abbild der Schönheit der Venus aufzufangen. Wiederum könnte man hier den Spiegel als poetologisches Symbol lesen: So, wie Venus durch ihre Schönheit die Nachtigall zum Gesang verlockt, verlockt sie auch das Meer zu ihrer Abbildung.

Die letzte Strophe schließlich schildert Venus nicht mehr als schöne Göttin, sondern vor allem als anmutige, was ihr zweites Attribut ist; denn Lächeln als eine sanfte Bewegung ist das, was in einem schönen Angesicht Anmut ausdrückt (so hätte das auch Schiller empfunden); Anmut unterscheidet sich von der eher statischen Schönheit durch eine stärkere Lebendigkeit. Und dieses Lächeln veranlasst nun – in einer sehr schönen L-Alliteration – das Meer zum Leuchten. Das leuchtende Meer steht dabei gleichzeitig im Kontrast zum dunklen Meer des Anfangs; es hat durch die Anmut der Venus selbst eine Art Belebung durchlaufen. Und es verewigt dabei die nunmehr endgültig aus dem Meer entschwundene Venus; auch hier ist also die Zeitform diejenige der Ewigkeit, allerdings im Gegensatz zur vorigen Strophe gewendet auf die Zukunft. Das Meeresleuchten wird bleiben, wenn die Götter verschwunden sind; und es wird für jeden sichtbar das Idealisierungspotential der Natur verkünden.

Das Gedicht nimmt sich also einen alten Topos zum Vorwurf, wendet ihn jedoch neu. Ein bisschen erinnert das ganze Verfahren an Heine, der ja auch dem Hüpfen der Wellen die

Orgelpfeifen zugrunde legte, die der alte Nordwind als mythische Figur bediente. Die Funktion dieser Mythologisierung der Natur ist diesmal aber ganz und gar nicht lächerlich gemeint, sondern wirkt rührend-sentimentalisch im Sinne der verlorenen Götter Griechenlands bei Schiller. Auch die Zeitstruktur ist ja, wie gezeigt, eine ganz ähnliche: Auf eine mythische, nicht genau festzumachende Urzeit (in der die Venus dem Wasser entstieg) folgt ein Verlusterlebnis (die Venus ist für immer gewichen); erhalten bleibt jedoch der Abglanz als Versprechen für die Zukunft (im Leuchten ist die Venus für immer gegenwärtig; die Sonne Homers leuchtet auch uns). Deshalb heißt das Gedicht letztlich auch "Meeresleuchten" und nicht "Geburt der Venus": Denn wichtig ist, dass die Natur einen vollwertigen Ersatz für die verschwundenen Götter darstellt, und deren Verschwinden deshalb auch nicht eigentlich beklagt werden muß. Das Meer dient dabei als Projektionsfläche in einem durchaus wörtlichen Sinn: Im Zentrum steht nicht seine Bewegung (wie bisher bei Heine und Droste-Hülshoff), sondern seine Ruhe und die Spannung zwischen einer ursprünglichen, dunklen Tiefe und einer glänzenden, glatten Oberfläche. Im durchaus realen Meeresleuchten – für jeden erfahrbar, für jeden real sichtbar – liegt ein Verklärungspotential, das aus Dunkelheit Glanz und aus Stille Gesang machen kann. Dazu muß jedoch eine Art willentlicher Bewegung vom Dunkel ins Licht tatsächlich stattfinden: Es ist bezeichnend, dass das Gedicht mehrere Willensakte schildert (sowohl die Wahl der Venus wie auch das Verlangen der Wellen). Wenn wir die poetologische Interpretationslinie weiter verfolgen, wäre also zu schließen: Schönheit und Anmut ergeben sich auch in der Dichtung nicht von selbst oder durch reine Inspiration, sondern als Ergebnis des Wollens des Dichters, der im Meeresleuchten eine der verbliebenden 'grünen Stellen' gefunden hat, wo die Natur selbst noch poetisch ist.

Theodor Storm

Damit komme ich zum zweiten realistischen Autor, zu Theodor Storm (1817-1888). Im Gegensatz zu Hebbel ist er vor allem berühmt für seine Lyrik, gelobt unter anderem von Theodor Fontane ("als Lyriker einer der drei, vier Besten, die nach Goethe kommen") und Thomas Mann ("Perle fast neben Perle"); daneben hat er auch viele Novellen geschrieben, die ebenfalls bis heute, häufig in der Schule und nicht nur in seiner norddeutschen Heimat gelesen werden ("Der Schimmelreiter"; "Immensee"). Geboren wurde Storm als Sohn eines Justizrats in Husum (in noch größerer Meeresnähe als Hebbel); und Husum hat er als "graue Stadt am Meer" auch in der Literatur verewigt. Sein Provinzlerturn, das ihm beispielsweise von Theodor Fontane vorgeworfen wurde ("die ewige Husumerei"), hat er engagiert verteidigt: "Ich bedarf äußerlich der Enge, um innerlich ins Weite zu gehen". Aufgewachsen also in Husum, studiert Storm Jura (was auch sonst...) in Kiel und Berlin von 1837-1842; dort unternimmt er auch seine ersten poetischen Versuche. 1843 kehrt Storm nach Husum zurück und lässt sich als Advokat nieder; 1846 schließt er eine Ehe mit Constanze Esmarch, mit der sechs Kinder bekommen wird (1847/48 verliebt er sich jedoch schon heftig in Dorothea Jensen, die später seine zweite Frau werden wird). In den Revolutionsjahren nimmt Storm an Volkserhebungen in Schleswig-Holstein teil und äußert sich auch politisch einschlägig; deshalb wird ihm die Advokatur entzogen. Er geht ins 'Exil', zunächst als Assessor im preußischen Justizdienst nach Potsdam. Dort nimmt er Kontakt mit der literarischen Vereinigung "Tunnel über der Spree"



auf, in dem sich viele realistische Autoren der Zeit vereinigt hatten – u.a. Theodor Fontane und Paul Heyse, mit dem Sturm eine langjährige Freundschaft schließt. 1864 kann Sturm aufgrund der veränderten politischen Situation nach Husum zurückkehren; als Schleswig-Holstein 1867 schließlich ganz von Preußen annektiert wird, wird er Amtsrichter.

Storms Lyrik gilt als Fortsetzung der Goetheschen Erlebnislyrik; er selbst hat immer wieder darauf hingewiesen, dass seine Texte, wie diejenigen Goethes, aus konkreten Situationen und Erlebnissen heraus entsteht. Formal lehnt er sich eng an die romantische Stimmungslyrik an und favorisiert einfache, volksliedhafte Formen. Das zeigt auch das – relativ bekannte – Beispiel, das ich für uns ausgewählt habe, den:

Meeresstrand

*Ans Haff nun fliegt die Möwe,
Und Dämmerung bricht herein;
Über die feuchten Watten
Spiegelt der Abendschein.*

*Graues Geflügel huschet
Neben dem Wasser her;
Wie Träume liegen die Inseln
Im Nebel auf dem Meer.*

*Ich höre des gärenden Schlammes
Geheimnisvollen Ton,
Einsames Vogelrufen -
So war es immer schon.*

*Noch einmal schauert leise
Und schweiget dann der Wind;
Vernehmlich werden die Stimmen,
Die über der Tiefe sind.*

Die vier Strophen sind größtenteils dreihebig jambisch (bis auf einige Ausnahmen); auch der Reim ist nicht ganz durchgehend, sondern beschränkt sich jeweils auf den 2. und 4. Vers (das Muster ist also: abcb; das gleiche hatten wir bereits bei Heines zweitem Meergedicht). Das Gedicht ist also volksliedartig mit größeren Abweichungen. Wie bei Heibel sind die Strophen extrem gegeneinander geschlossen und umfassen jeweils einen ganzen Satz; bzw. genauer gesagt, jeweils zwei parataktisch gereimte Hauptsätze, so dass das Gedicht insgesamt aus acht Einzelsätzen besteht. Es wird sich zeigen, dass dabei auch eine Spannung in jeder einzelnen Strophe durch den Bezug der beiden Hauptsätze aufeinander aufgebaut wird.

Die erste der vier Strophen schildert eine Abendszenerie, und zwar ohne dass ein lyrisches Ich hervortritt. Diese beginnt mit einem Nicht-Norddeutschen wohl nicht unbedingt geläufigen Terminus, nämlich dem "Haff": Ein Haff ist eine Art Lagune, eine Bucht, die durch einen Landstreifen weitgehend vom offenen Meer abgeschnitten ist; stellen Sie sich also das Ganze als eine abendliche Bucht vor, in der sich auf dem Wattenmeer (also dem feuchten Sand, wenn sich die Flut zurückgezogen hat) die untergehende Sonne spiegelt, und über die eine einzelne Möwe fliegt. Das Ganze wird als unmittelbar gegenwärtig durch das "nun" dargestellt, ist aber in Veränderung begriffen: Gerade eben bricht die Dämmerung herein; sie wird nicht lange anhalten, bis die Sonne im Meer versunken ist. Dabei sind die beiden ersten Verse eher aktivisch gehalten – die Möwe fliegt, die Dämmerung bricht herein –, die zweiten eher passivisch: der Abendschein wird vom feuchten Wattenmeer gespiegelt (und nicht vom glatten Meer, wie bei Storm im Übrigen! Es handelt sich also nicht um eine glänzende Spiegelung, sondern um eine sehr matte Färbung des Sandes). Auffällig sind des Weiteren die starken Inversionen, eine Art Markenzeichen von Storm. Anstelle von "Die Möwe

fliegt ans Haff nun" (was auch möglich wäre, da die Zeile so-
wieso nicht gereimt wird und nur die Assonanz von Haff zu
Watt in der dritten Zeile wichtig ist), heißt es: "Ans Haff nun
fliegt die Möwe". Der Effekt ist schwer zu beschreiben; ich
würde vermuten, es geht darum, den langen Flug der Möwe
dadurch zu simulieren, indem das eigentliche Satz-Subjekt
ganz an den Schluss gestellt wird und die Lesererwartung so
maximal gesteigert. Ähnliches würde dann auch für die Verse
3 und 4 gelten, wo das Sich-Ausbreiten des Abendscheines
durch die Verschiebung desselben an das Satzende ebenfalls
in der Leseempfindung verlängert wird – die Sätze wirken ei-
gentümlich gedehnt.

Insgesamt baut die erste Strophe eine Stimmung des Über-
gangs auf. Auch die zweite Strophe hält Phänomene fest, die
ähnlich verschwommen sind: Es treten weitere, noch nicht
einmal genau benennbare Wasservögel auf (mit einer harten
Alliteration als "graues Geflügel" bezeichnet), die zudem
noch "huschen" – also wegen der Schnelligkeit ihrer Bewe-
gung kaum als einzelne wahrnehmbar sind; auch die Farbige-
keit ist sehr gedämpft. Die Vögel sind, wie die Möwe in der
ersten Strophe, das aktive Element in der Szenerie; das
zweite, die träumenden Inseln, sind hingegen eine genaue Pa-
rallele zum Abendschein in ihrer Passivität und dem ge-
dämpften Licht des Nebels. Insgesamt ist die zweite Strophe
noch surrealer als die erste; mit ihrer Erwähnung der Träume
bildet sie bereits den Übergang zur dritten Strophe, wo das
lyrische Ich nun erstmals persönlich auftritt. Wie ein roman-
tisches lyrisches Ich verhält es sich zur Natur stärker hörend
als sehend. Es hört zunächst "des gärenden Schlammes ge-
heimnisvollen Ton" (wieder findet sich hier die poetisierende,
dehnende Inversion). Ich weiß nicht, ob Sie sich diesen "ge-
heimnisvollen Ton" vorstellen können; das bemerkenswerte
daran ist nämlich, dass es ihn tatsächlich gibt; das Watten-
meer macht eine Art glucksendes Geräusch, wenn das Wasser

ab- oder zuläuft; und es ist wirklich eine Art belebter Schlamm mit einer Fülle von Kleinorganismen. Insofern ist das Bild, das so romantisch daherkommt, eigentlich sehr realistisch fundiert. Neben dieses Geräusch tritt dann im Gedicht sogleich ein zweites, das die Vogel-Motivik wieder aufnimmt: Das Ich hört auch einen "einsamen Vogelruf"; vielleicht handelt es sich um die Möwe aus Strophe 1, vielleicht auch um das "graue Geflügel" aus Strophe 2, aber das ist letztlich auch egal: Wichtig ist zum einen, dass die Einsamkeit des Vogelrufs auch die Einsamkeit des Ichs gegenüber dem Meer spiegelt – was wir, wenn wir im romantischen Paradigma fortfahren, durchaus als die uns bekannte Klage über die fatale Vereinzelung des Menschen gegenüber der Natur lesen dürfen. Wichtig ist zum anderen, dass wohl jeder, der jemals an einem der nördlicheren Meere war (aber vielleicht reicht auch schon ein südlicheres), diesen "einsamen Vogelruf" kennt; tatsächlich hört sich so eine Möwe, wenn sie allein über einen Strand kreist und ruft, entsetzlich einsam an, da benötigt man gar nicht viel Phantasie. Auch hier gibt es also eine entsprechende realistische Erfahrung, wie beim gärenden Wattenmeer. Und eben deshalb war es auch "schon immer so"; dieses Wattenmeer ist eine Art Urlandschaft, eine Landschaft vor jeglichen menschlichen Eingriffen, geprägt von ganz urtümlichen Naturvorgängen und von einer dem Gebirge vergleichbaren Erhabenheit: Beim Anblick von Wattwürmern können Sie sehr leicht den unendlichen zeitlichen und qualitativen Abstand spüren, der sie als Mensch von solchen Lebensformen trennt.

Aus diesem Gefühl von Ewigkeit kehrt die vierte und letzte Strophe jedoch zurück in die unmittelbare Gegenwart und deren Zeitlichkeit: "Noch einmal" lebt der Wind auf, bevor dann die abendliche Windstille einsetzt, die den Sonnenuntergang häufig begleitet (auch diese Windstille ist ein Erfahrungswert). Und in diese Stille hinein – vergleichbar dem

Schweigen des Waldes bei Eichendorff - werden nun Stimmen "vernehmlich", die "über der Tiefe sind". Der Satz ist ein letztes Mal völlig invertiert: Nicht die Stimmen über der Tiefe werden vernehmlich, sondern "Vernehmlich werden die Stimmen". Hier liegt der Akzent ganz eindeutig auf der starken Betonung, die das "vernehmlich" durch die Umstellung erhält; und das hilft vielleicht auch, das sonst recht unklare Bild zu verstehen. Denn welche Stimmen sind das nun? Ist es der "Ton" des Wattschlammes, oder sind es andere? Tatsächlich würde ich – aber das ist letztlich Interpretation – für den "geheimnisvollen Ton" des Schlammes plädieren, der nun eben "vernehmlich" wird und damit nicht mehr so ganz geheimnisvoll ist: Denn "Vernehmen" impliziert schon eine stärkere Verständlichkeit des vorher so geheimnisvollen; dazu passen dann auch die "Stimmen", die nun den unpersönlichen "Ton" ersetzen. Das lyrische Ich ist damit nicht mehr nur passiv lauschend, sondern tritt in einen intensiveren Dialog mit der Natur ein; auch hier wären wir ja noch auf romantischen Gebiet. Dass es aber doch vielleicht nicht ganz so romantisch gemeint ist, zeigen ein paar schwache Indizien. Zum einen sind die Stimmen nicht "in der Tiefe", sondern über der Tiefe; und ich bin mir sicher, bei Eichendorff wären sie "in der Tiefe" gewesen, um das Unergründliche, die Tiefendimension des Unbewussten, deutlich zu machen. Bei Storm jedoch sind sie "über der Tiefe" – genau wie die "feuchten Watten" nicht den Abendschein direkt spiegeln, sondern der Abendschein "über die feuchten Watten" spiegelt; genau wie das graue Geflügel "neben dem Wasser" huscht und die Inseln nicht im, sondern "auf dem Meer" liegen. Worauf ich mit dieser etwas spitzfindigen Unterscheidung hinauswill: Die Dinge verschmelzen nicht bei Storm, sondern bleiben auf-, neben-, übereinander. Sie behalten ihre selbständige Existenz als reale Dinge, auch wenn sie romantisch wirken: Die Möwe ist eine Möwe ist eine Möwe, und wenn ihr Ruf auch noch so metaphysisch einsam klingt; die

Inseln liegen tatsächlich auf dem Meer und sind keine Träume; der Sonnenuntergang spiegelt sich zwar auf dem feuchten Sand, das ist aber nur eine optische Erscheinung. Und das gleiche gilt für die Stimmen: Sie sind nicht unzugänglich in der Tiefe, und das lyrische Ich muß nicht hinabsteigen um sie zu vernehmen; sie sind vielmehr "über der Tiefe", und das lyrische Ich kann auf seinem Standpunkt in der realen Gegenwart bleiben und muß nicht seinen gesamten Verstand ausschalten, um sie "vernehmen" zu können, sondern nur eine gewisse Sensibilität in einer gegebenen Situation aufbringen, die diese Art Erfahrung leichter evoziert.

Dass das neblige, vor sich hin glucksende Wattenmeer bei Storm dabei ein ganz anderes Meer ist als die glänzende, glatte, die Schönheit aufnehmende und versprühende Oberfläche bei Hebbel, ist offensichtlich. Doch es gibt auch Gemeinsamkeiten. So haben beide Gedichte eine deutliche zeitliche Struktur, die zwischen Ewigkeit – "so war es immer schon", "auf ewig" – und unmittelbarer Gegenwart – "ans Haff nun", "bis auf diesen Tag" – changiert. Das Meer steht offenbar für die Erfahrung von Überzeitlichkeit, von langer Vorzeit, von Unbegrenztheit und Ewigkeit; das verhindert jedoch nicht, dass sich das lyrische Ich zu dieser Ewigkeit in einem konkreten Moment der eigenen Gegenwart zu ihm in Beziehung setzen kann. Und es ist letztlich diese gegenwärtige Erfahrung, um die es geht – also das abendliche Meeresleuchten, und nicht die verschwundene Venus; das graue Geflügel, und nicht irgendwelche versunkenen Geschöpfe der Tiefe.

Conrad Ferdinand Meyer

Nun wollen wir uns von den beiden "hochrealistischen" Autoren Hebbel und Storm ein wenig in Richtung später Realismus bewegen. Außerdem machen wir einen kleinen Ausflug in die Schweiz (wo wir vor langer Zeit ja auch schon dem

Universalgelehrten Haller und seinen *Alpen* begegnet sind). Conrad Ferdinand Meyer (1825-1898) ist demnach nicht in Meeresnähe geboren, sondern in Zürich als Sohn einer alteingesessenen Patrizierfamilie (und damit immerhin an einem größeren See). Nach dem frühen Tod des Vaters wird Meyer von seiner Mutter erzogen, die streng religiös war; er gilt jedoch früh schon als Außenseiter, der die Erwartungen wohl nicht erfüllen wird, die ihm seine familiäre Herkunft auferlegt. Obwohl er vor allem historisch und literarisch interessiert ist, fängt er auf Betreiben der Mutter ein (dreimal dürfen Sie raten) Jurastudium in Zürich an. Es kommt die 1848er Revolution, und der seelisch ziemlich instabile



Meyer verfällt in schwere Depression; die Mutter lässt ihn in ein Pflegeheim einweisen. Das stellt sich jedoch als ein Glücksfall heraus, denn der Direktor unterstützt ihn und fördert seine dichterischen Neigungen; zudem verliebt er sich in dessen Schwester. Nach der Entlassung beginnt Meyer ein Studium der Geschichte und veröffentlicht erste Übersetzungen. 1856 begeht die ebenfalls schwer depressive Mutter Selbstmord, und Meyer wird durch eine Erbschaft finanziell nun gesichert. Er beginnt seine Bildung durch Reisen durch Europa gemeinsam mit seiner Schwester Betsy zu vervollständigen; in Rom und Paris setzt er sich auch intensiv mit der Geschichte der Kunst auseinander (später wird er einige Kunstgedichte schreiben, die sehr berühmt werden sollen). 1863 erscheint dann sein erster Lyrikband. Meyer lebt mit seiner Schwester nun in Zürich, führt ein geselliges Leben unter den Intellektuellen der Schweiz, setzt sich mit der zeitgenössischen Politik auseinander (erst war er preußen- und bis-

marckkritisch und eher franzosenfeindlich; dann trifft er jedoch schließlich eine Entscheidung für Preußen), und veröffentlicht 1872 sein erstes größeres Werk, das geschichtliche Versepos *Huttens letzte Tage* – was ihn dann auf einen Schlag berühmt macht, weil es gut in das nationalistische Pathos der Zeit unmittelbar nach der Reichsgründung passte. Weiter verfasst er Gedichte, aber nicht besonders viele, da er seine Texte häufig überarbeitet; einige von ihnen finden sich in jeder Anthologie, da sie als Brücke zur frühen Moderne gelten. Bezeichnend für seine Lyrik ist ihre Tendenz zur Sachlichkeit, zur Objektivität; seine Texte haben meist kein lyrisches Ich und sind auch in keiner Weise mehr als Erlebnis- oder Stimmungslirik zu lesen. Meyer selbst hielt seine Erzählprosa für bedeutender und verfasste mehrere historische Novellen (die heute aber auch ziemlich vergessen sind). 1875 heiratete Meyer endlich, und zwar durchaus standesgemäß eine Frau aus den besseren Zürcher Kreisen – was ihn zwar gesellschaftlich endgültig rehabilitiert, aber zu Problemen mit der Schwester Betsy führte, die bisher ja sein Leben geteilt hatte. In den 80er Jahren nehmen die gesundheitlichen Probleme wieder überhand, die schließlich zu schweren Depressionen und vorübergehenden Einweisungen in Nervenheilstätten führte.

Wir wollen uns ein Gedicht mit dem Titel *Möwenflug* ansehen; das genaue Entstehungsdatum ist unbekannt, 1887 wurde es erstmals gedruckt:

*Möwen sah um einen Felsen kreisen
Ich in unermüdet gleichem Gleisen,
Auf gespannter Schwinge schweben bleibend,
Eine schimmernd weiße Bahn beschreibend,
Und zugleich in grünem Meeresspiegel
Sah ich um dieselben Felsenspitzen
Eine helle Jagd gestreckter Flügel
Unermüdet durch die Tiefe blitzten.*

*Und der Spiegel hatte solche Klarheit,
Daß sich anders nicht die Flügel hoben
Tief im Meer, als hoch in Lüften oben,
Daß sich völlig gleichen Trug und Wahrheit.*

*Allgemach beschlich es mich wie Grauen,
Schein und Wesen so verwandt zu schauen,
Und ich fragte mich, am Strand verharrend,
Ins gespenstische Geflatter starrend:
Und du selber? Bist du echt beflügelt?
Oder nur gemalt und abgespiegelt?
Gaukelst du im Kreis mit Fabeldingen?
Oder hast du Blut in deinen Schwingen?*

Das Gedicht hat zwei Teile, einen längeren, eher beschreibenden mit 12 Zeilen, einen kürzeren, eher reflektierenden mit acht Zeilen. Das Versmaß ist ein Endescillabo, also ein Langvers mit fünfhebigen Jamben, weiblich gereimt; ein romantisches Versmaß, das häufig in Gedichtformen wie Terzinen, Stanzen oder Sonetten auftaucht und gegen Ende des 19. Jahrhunderts bis zur Jahrhundertwende sehr populär wird; ein Indiz dafür, dass nun wieder strengere und künstlerische poetische Formen gegenüber dem Volksliedhaften als Gewicht gewinnen. In der ersten Strophe weisen die ersten vier Verse zwei Paarreime auf; die nächsten vier Verse einen Kreuzreim; die letzten vier Verse einen umarmenden Reim. Schon dieser auffällige Wechsel legt eine Gliederung der ersten Strophe in drei Vierzeiler nahe, die auch inhaltlich sich geradezu aufdrängt: Die ersten vier Verse schildern den Flug der Möwen um einen Felsen; die zweiten vier Verse die Spiegelung des Flugs im Wasser unterhalb der Felsen; die letzten vier Zeilen stellen beide Eindrücke zueinander in Beziehung.

Der erste Vierzeiler beginnt mit einer extremen Inversion: "Möwen sah um einen Felsen kreisen/ Ich in unermüdlich

gleichen Gleisen"; der Satz in der Standard-Syntax würde lauten: Ich sah Möwen in unermüdlichen gleichen Gleisen um einen Felsen kreisen. Der Unterschied im Hören und in der Wirkung ist sehr stark. Er bewirkt zum einen, deutlicher noch als bei Storm, eine Distanzierung von der Alltagssprache; Sie hören gleich, dass hier poetisch gesprochen wird. Zum anderen bildet der Satz die Kreisbewegung nach, indem er zweimal ansetzt: zunächst wird das Kreisen um den Felsen geschildert, dann im zweiten Anlauf die "unermüdlich gleichen Gleise". Zum dritten schließlich rückt das Ich in den Hintergrund; das wichtige sind die Möwen und deren Kreisen, nicht der Beobachter. Die lautliche Durchbildung ist ebenfalls extrem stark: Nicht nur reimen "kreisen" und "Gleisen", sondern beides assoniert mit "gleichen"; die Lautwiederholung simuliert also die Gleichheit der Kreise. Ebenso stark wirkt die Alliteration von "Schwinge" und "schwebend" in V. 3 sowie die wiederholten Is und Ei's in V. 3 und 4. Das Schwebende der Bewegung wird zudem in den langen Versen und den gedehnten Verlaufsformen von "bleibend" und "beschreibend" eingefangen.

In den nächsten vier Zeilen verlagert sich das Geschehen nun von oben, den Felsenspitzen, hinab in die "Tiefe". Auf dem grünen Meer spiegelt sich die Flugbewegung der Möwen. Ebenfalls in gewissem Sinne spiegelbildlich ist der Satzbau: es findet sich die gleiche Inversion mit dem nachgestellten "Ich" wie im ersten Vierzeiler; es finden sich "dieselben Felsenspitzen" und das gleiche "unermüdlich"; dem "gespannten" der Flügel korrespondiert das "gestreckte". An der Art der Spiegelung jedoch ist mehreres bemerkenswert. Zum einen ist das Meer nicht blau, wie es sich eigentlich für ein Gedicht gehört, sondern "grün" – der optische Eindruck ist das, worauf es ankommt, und nicht ein Meeresklischee; und tatsächlich sind Meere, vor allem südliche, wenn sie klar sind, häufig eher grün als blau. Zum zweiten wirkt das Spiegelbild geradezu

impressionistisch mit der "hellen Jagd gestreckter Flügel", die ungleich bewegter sind als die "gleichen Gleise" der "gespannten Schwingen"; es wird also eine Spiegelung im bewegten Wasser wiedergegeben, die zu Verzerrungen und schnellen Veränderungen führt, die zwar auch "unermüdlich" sind, aber nur "blitzartig" aufleuchten. Wenn Sie versuchen, sich das Ganze als ein impressionistisches Gemälde vorzustellen, funktioniert das eigentlich ganz gut.

Trotzdem wird im dritten Teil der ersten Strophe dieser Spiegelung nun ein besonderer Realitätsgehalt zugeschrieben: Der Spiegel ist so klar, dass zwischen oben und unten keine Unterscheidung möglich ist. Diese Ähnlichkeit wird durch die Assonanzen und Reime von "Flügel hoben" und "Lüften oben" lautlich abgespiegelt; und auch der parallele Satzbau mit dem zweimaligen "dass" evoziert ein Spiegelbild. Dabei bilden die beiden parallel gebauten Sätze die Brücke zur nächsten Strophe: Der erste Satz mit "dass" gibt nochmals eine sinnliche Beschreibung – "dass sich anders nicht die Flügel hoben" –; der zweite überführt die Wahrnehmung in eine Reflexion – "dass sich völlig gleichen Trug und Wahrheit".

Die erste Strophe führt also auf eine sehr subtile Art eine Beziehung zwischen oben und unten, Felsen und Wasser, vor. Die gesamten vier Zeilen des Anfangs bilden die lange, gleichmäßige, ruhige Flugbewegung der Möwen sprachlich enorm eindrucksvoll nach (es sind solche Passagen, die Meyer den Ruf eines extremen Formkünstlers einbracht haben); dieser Gleichheit entspricht auch die gewählte Form des Paarreims. Die nächsten vier Zeilen führen das Motiv der Verkreuzung von oben und unten ein, indem sie die gleichen Elemente nun in der Tiefe im Wasser zeigen; deshalb steht hier der Kreuzreim. Und der Schluss betont wieder die Identität beider Sinneseindrücke: Oben und unten sind optisch kaum zu unterscheiden, sondern nur über den Verstand; deshalb rahmen die reflexiven Elemente des Spiegels und von Trug

vs. Wahrheit die Sinneseindrücke in einem unarmenden Reim.

Die zweite Strophe führt nun die Reflexion des lyrischen Ich weiter, diesmal durchgehend im Paarreim; die Strophe lässt sich auch am besten in vier zweizeilige Einheiten zerlegen. Zunächst wird das lyrische Ich angesichts der optischen Ununterscheidbarkeit von "Trug" und "Wahrheit" zutiefst verunsichert. Dabei wird der eher moralisch akzentuierte Gegensatz von "Trug" und "Wahrheit" auf die metaphysische Formel von "Schein" und "Wesen" transponiert, also eine der "großen Fragen" der Menschheit schlechthin (denken Sie ein weiteres Mal an Platons Höhlengleichnis oder auch die Frage nach dem Verhältnis von Universalien und Realien). Der poetische Duktus des Gedichts wird dabei zunächst nicht verlassen: Zwar sind die Assonanzen auf A (Allgemach; verwandt; fragte, Strand, verharrend, Geflatter, starrend) ebenso wie die Alliteration des "gespenstischen Geflatters" sehr hart und klar; aber sie setzen die enge lautliche Anbindung der Zeilen aneinander kaum abgeschwächt fort. Zudem erinnern auch die gereimten Verlaufsformen von "verharrend" und "starrend" an die Beziehung von "bleibend" und "beschreibend"; in beiden Fällen wird die Zeit gedehnt, ist in einer momentanen Bewegung ein wenig Stillstand der Zeit enthalten. Und in diesem Moment stellt sich das Ich nun Fragen, die das Gesehene noch ein wenig weiter ins Reflexive transponieren, indem sie die Beobachtung nun auf sich selbst beziehen: Gilt das auch für den Menschen? Ist der Mensch "echt beflügelt" – also, so können wir vielleicht versuchsweise übersetzen, ein geistiges Wesen mit einer unsterblichen Seele; oder ist er nur "gemalt und abgespiegelt"? – also nur ein Schatten des göttlichen Wesens, kein Fleisch vom Fleische Gottes, sondern nur ein Wesen, das sich seine eigene Göttlichkeit nach dem Bilde Gottes einbildet? Was am Menschen ist Schein, und was ist Wesen?

Lassen sich die ersten Frage unter Bezug auf die metaphysische Thematisierung von "Schein" und "Wesen" noch relativ gut übersetzen bzw. paraphrasieren, wird es mit den letzten beiden Zeilen schon schwieriger. Der für sie zentrale Gegensatz ist wohl der von "Fabel" – also einer Form der Nicht-oder Irrealität – und "Blut" – als dem letzten, physiologischen Beweis für Realität, verstanden als Lebendigkeit. Die "Fabeldinge" und das "Blut in den Schwingen" wären damit auch leichter auf den Gegensatz von "Trug und Wahrheit" zu projizieren: Schon Platon meinte bekanntlich, dass die Dichter und Erfinder von Fabeln lügen; wohingegen das "Blut in den Schwingen" dafür sorgen würde, zumindestens theoretisch die Aufstiegsfähigkeit des Menschen zur ewigen Wahrheit sicherzustellen.

Das Gedicht stellt diese Frage letztlich dem Leser anheim: "Und du selber?" ist natürlich nicht nur eine rhetorische Frage des lyrischen Ich an sich selbst, sondern eine ernstgemeinte Frage an jeden, der das Gedicht liest. Denn in der Natur sind Schein und Wesen offensichtlich verwandt, auf der Oberfläche nicht unterscheidbar; während oben die echten Möwen mit Blut in den Schwingen unermüdliche kreisförmige Bahnen um die Felsspitzen ziehen, vollziehen ihre Spiegelbilder als Fabelwesen die gleiche, nur diesmal unsubstantielle Kreisbewegung im Meer. Wieder wird das Meer also in seiner Spiegel-Funktion thematisiert; nur dass diesmal, und daran erkennen Sie deutlich, dass der Realismus zu bröckeln beginnt, der Spiegel auch täuschen kann. Zumindestens können Sie das Problem allein mit ihrem selbst ja reflexiven Verstand nicht lösen - der Verstand als Spiegel kann auch nicht aus eigener Kraft zwischen Trug und Wahrheit unterscheiden, und ihre Sinne betrügen sie ja gerade auch. Das, worauf es allein ankommt, ist das "Blut in den Schwingen"; und ob Sie Blut in Ihren Schwingen haben, also ein lebendiges Wesen sind, können Sie letztlich nur selbst entscheiden. Das Gedicht

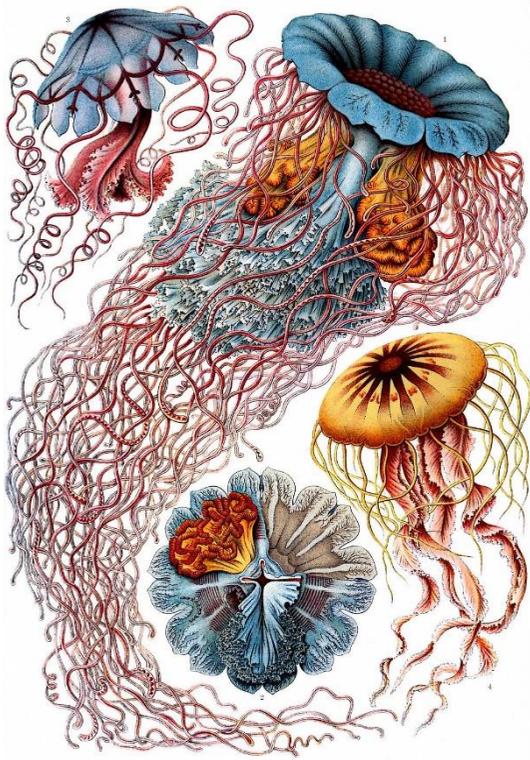
formuliert also eine offene Frage; und das ironische und auch ein wenig Vertrackte daran ist, dass es diese sehr ernste Frage selbst in der Form des Gaukelspiels stellt. Denn erst indem es den täuschenden Eindruck der Identität von Oben und unten, Trug und Wahrheit durch seine eigene poetische Form so aufs Äußerste verschärft, wird die Frage erst in ihrer ganzen Tragweite deutlich. Dass der Spiegel des Meeres eine solche "Klarheit" hat, ist letztlich auch das Ideal des Gedichts – einen so äußerst klaren Eindruck von äußeren Dingen zu geben, so dass sie im Leser beinahe ununterscheidbar von der Realität werden. Meyer verstärkt damit das Objektive des Gedichts extrem – in einer poetischen Sprache, die eine Natur-situation allein in ihrem Sprachlaut und -fluss täuschend simuliert -; aber er spricht auch das Subjekt in einer sehr extremen Weise an, indem er es mit einer offenen Frage konfrontiert, deren Konsequenzen weit über das Gedicht und seinen Gegenstand hinausweisen. Das ist letztlich typisch für die späte Phase des Realismus, wo die Grenzen der Versöhnung von Subjekt und Objekt, Realität und Idealität immer deutlicher werden – bzw. der Preis, den die Dichtung dafür zahlen muß, wenn Sie "grüne Stellen" auch dort findet, wo sie nur eine Spiegelung in einem tiefgrünen Meer sind.

Zusammenfassung

Gerade am Topos des Meers, den wir behandelt hatten, kann man recht gut Leistungen und Grenzen realistischer Naturlyrik sehen. Das Meer wird von den realistischen Autoren zwar durchaus verschieden thematisiert, aber meistens aus einer konkreten Situation heraus: Es ist nicht mehr romantisches Meeresrauschen, eine diffuse Projektionsfläche für das Unendliche oder eine Metapher für das tiefe, menschliche Unbewusste, sondern die ökologische Naturumgebung eines Wattenmeers, ein Ort für halbsbrecherische Möwenflugartistik oder eine mittägliche Bucht, in der die Fischer schlafen. Dieses reale Meer muß nicht unbedingt als schön geschildert

werden; vielmehr ist es, auch wenn es grau und glucksend ist, trotzdem ein Ort, an dem das Individuum wichtige Naturerfahrungen machen kann. Die Natur spricht dabei nicht mehr direkt und unvermittelt mit dem lyrischen Ich (wie in der Romantik); sie ist auch kein sich selbst erschließendes Symbol (wie der Klassik). Aber sie hat, in der realistischen Terminologie, ein deutliches Verklärungspotential. Diese Verklärung muß jedoch in einer Art Kommunikationsprozess zwischen dem lyrischen Subjekt und dem Meer als realem Objekt erst in konkreten Situationen herausgearbeitet und erfahrbar gemacht werden. Dafür ist die dabei erreichte Übereinstimmung von Subjekt (lyrischem Ich) und Objekt (Natur bzw. Meer) in einer gewissen Weise von allgemeiner Gültigkeit, weil sie nicht auf einer subjektiven Stimmung beruht, sondern als allgemeinmenschliche Erfahrung vor Augen geführt werden kann und eben in tatsächlich erlebbaren Situationen gründet.

Dabei ist es ein bisschen auffällig, dass in vielen realistischen Meer-Gedichten eine Spannung zwischen einer dunklen Tiefe und einer glänzenden Oberfläche spürbar ist; der Weg soll jedoch keinesfalls in diese dunkle Tiefe gehen. Mit der Terminologie des frühen Nietzsche, die ich Ihnen in der nächsten Vorlesung vorstellen werde, könnte man sagen: Auch das Meer hat eine dionysische und eine apollinische Seite: Es ist gleichzeitig wild, unbeherrschbar und ursprünglich, wie auch glänzend, spiegelnd, mit Schiffen befahrbar.



Ernst Haeckel, Kunstformen der Natur

15. "Der Satyr wie der idyllische Schäfer unserer neuen Zeit sind beide Ausgeburten einer auf das Ursprüngliche und Natürliche gerichteten Sehnsucht" – Naturlyrik der Jahrhundertwende und der Begriff des 'Lebens' in den Naturwissenschaften

Ich gehe damit zu demjenigen Philosophen und Dichter über, der wenig später die Frage nach Schein und Wesen, die Meyer so bewegt hatte, endgültig zu den Akten legen sollte, nämlich zu Friedrich Nietzsche (1844-1900). Nietzsche ist Ihnen wahrscheinlich eher als Philosoph denn als Dichter bekannt; gleichwohl hat er auch einige lyrische Texte verfasst, teilweise innerhalb seiner philosophischen Werke, teilweise auch selbständig. Er soll uns hier vor allem auch deshalb interessieren, weil einige Grundzüge seine Philosophie für die Dichtung der Jahrhundertwende und auch noch der folgenden Jahrzehnte von überragender Wichtigkeit waren. Ich werde Ihnen im Folgenden zunächst ein kurzes Meer-Gedicht vortragen und dann auf einen sehr frühen philosophischen Text von ihm eingehen, die *Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik* (1872); die wechselhafte Vita ersparen wir uns.



Das Gedicht trägt den Titel *Nach neuen Meeren*" und steht in einem Anhang mit dem Titel *Lieder Prinzen Vogelfrei* in der *Fröhlichen Wissenschaft* (1882).

*Dorthin – will ich; und ich traue
Mir fortan und meinem Griff.
Offen liegt das Meer, ins Blaue
Treibt mein Genueser Schiff.*

*Alles glänzt mir neu und neuer,
Mittag schläft auf Raum und Zeit -:
Nur dein Auge – ungeheuer
Blickt mich's an, Unendlichkeit!*

Die zwei kurzen Strophen sind jeweils 4hebige trochäisch und kreuzgerimt; es handelt sich also um traditionelle Romanzenstrophen. Der ganze Sprachduktus ist sehr energisch; die einfachen Sätze werden in parataktischer Reihung gegeben. Auffällig ist – man meint es zu hören, sieht es aber auf jeden Fall –, dass der Text nur in sehr kurzen einfachen Worten spricht; die einzige Ausnahme ist das Schlusswort "Unendlichkeit", das auch auf diese Weise besonders herausgehoben wird.

Die erste Strophe beginnt mit einer Zielangabe, die eigentlich keine ist: "Dorthin", gefolgt von einem Gedankenstrich, der das Ziel sofort ins Weite und Unbestimmte verlegt. Darauf folgt, durch Kursivdruck hervorgehoben, die Bekundung energischen Wollens des lyrischen Ich: "will ich" – stärker kann sich ein Ich, auch wenn Sie es einmal mit dem zurückhaltenden lyrischen Ich bei Meyer vergleichen, nicht in den Vordergrund rücken. Dieses lyrische Ich hat offenbar irgendeine neue Erfahrung gemacht, die ihn optimistischer und selbstbewusster in die Zukunft blicken lässt; fortan will es mehr Selbstvertrauen haben; und dieses gründet es nicht etwa auf seinen Verstand, sondern seinen "Griff" – also ein sehr aktivistisches, zupackendes, leibliches Vermögen (wie das "Blut in den Schwingen" bei Meyer). Das Meer hingegen taucht erst im zweiten Teil der Strophe auf: Auf dem "Offen"

zu Beginn des dritten Verses liegt dabei die gleiche starke Betonung wie auch dem anfänglichen "Dorthin" – das durch das "Offen" nun gerade nicht präzisiert, sondern in seiner Weite und Unbestimmtheit noch potenziert wird: Das Meer ist das Offene schlechthin; wenn man in See sticht, sieht man gewöhnlich sein Ziel nicht und kann sich nur durch künstliche Mittel orientieren. Das lyrische Ich macht also einen Abstecher "ins Blaue", wie es weiterhin heißt; es lässt dazu sein Schiff treiben, gibt ihm also gerade keine Steuer; aber der Steuerungsverlust ist bewusst und gewollt und wird energisch betrieben. Dass das Schiff im Übrigen ein "Genueser Schiff" ist, hat wohl mit Nietzsches persönlicher Vorliebe für Norditalien zu tun, wo er sich häufig aufhält; über Genua selbst heißt es im Vierten Buch der *Fröhlichen Wissenschaft*: "Ich habe mir diese Stadt, ihre Landhäuser und Lustgärten und den weiten Umkreis ihrer bewohnten Höhen und Hänge eine gute Weile angesehen; endlich muß ich sagen: ich sehe Gesichter aus vergangenen Geschlechtern. Die Gegend ist mit den Abbildern kühner und selbstherrlicher Menschen übersät". Als solch einen kühnen und selbstherrlichen Menschen präsentiert sich offenbar auch das lyrische Ich des Gedichts mit seiner unterschiedenen Redeweise, seinem Gestus der Selbstermächtigung und der paradoxen Gleichzeitigkeit von Ziellosigkeit und Zielgewissheit.

In der zweiten Strophe wird nun der Effekt geschildert, den der Aufbruch zur Reise auf das lyrische Ich hat. Der Komparativ des "neu und neuer" bringt die zunehmende Gefühlsintensivierung zum Ausdruck, die mit diesem emphatischen Neubeginn verbunden ist. Dabei wird die Natur extrem stark auf das lyrische Ich bezogen: Alles "glänzt" ihm, alles ist auf ihn hin ausgerichtet. Diese Aufbruchssituation wird jedoch, was zunächst erstaunt, nicht am Morgen lokalisiert, sondern am Mittag; und dieser ist offenbar der uns ebenfalls schon bekannte panische Mittag, in dem zwar die Natur schläft, sich

aber jederzeit Ungeheures durch den Einbruch des Gottes Pan ereignen kann. Dabei ist die folgende metaphorische Formulierung nicht leicht verständlich: "Mittag schläft auf Raum und Zeit" – das will wohl zunächst besagen, dass Raum und Zeit außer Kraft gesetzt sind; die Zeit scheint stillzustehen, und auch das Meer als offener Raum hat keine sichtbaren Grenzen. In der gleichen Situation endete, wenn Sie sich erinnern, bei Novalis das menschliche, körperliche Leben: Wenn die Zeit außer Kraft gesetzt ist und ihr Recht zurückfordert, stirbt der leibliche Mensch. Hier aber gewinnt das lyrische Ich gerade daraus neue Kräfte: In dieser Situation der Grenzen- und Bewegungslosigkeit schaut das lyrische Ich der "Unendlichkeit" ins Auge – die hier personalisiert und durch die Kursivierung noch besonders als eigentliches Gegenüber des lyrischen Ich hervorgehoben wird. Was das Auge der Unendlichkeit nun genau ist, ist nicht einfach zu bestimmen: Ist es das Meer, das sich um das Schiff grenzenlos ausbreitet? Oder ist es die Sonne am grellen Mittagshimmel, die ebenfalls stillzustehen scheint? Oder ist es, ähnlich wie bei Droste-Hülshoff (wo das Meer die gesamte Gegend umglänzt hatte), der Glanz der Sonne auf dem Meer, der beides, Sonne und Meer, zu einer riesigen universellen Einheit verschmelzen lässt? Letzteres ließe sich wohl am ehesten mit dem "alles glänzt" zusammenbringen. Davon unabhängig jedoch ist es vor allem das "Ungeheuerliche", das hier wichtig ist: Der Mensch, ganz allein und steuerlos in seinem Schiff, macht sich zum alleinigen Bezugspunkt und Ansprechpartner des Universums in seiner ganzen ungeheuerlichen Unendlichkeit. Nur das Universum ist sozusagen seiner eigenen neuen Offenheit und seinem mächtigen Willen gewachsen; und nur die Unendlichkeit ist das eigentliche Ziel seiner ziellosen Reise.

Falls Ihnen das zu spekulativ vorkommt, bin ich im glücklichen Fall, Sie mit einer Parallelstelle aus der *Fröhlichen Wissenschaft* vielleicht besser überzeugen zu können (das ist der Vorteil, wenn man sich mit Texten beschäftigt, die in einem größeren Kontext stehen; was aber auch den Nachteil hat, dass man diesen größeren Kontext zur Kenntnis nehmen muß). Dort findet sich nämlich eine Stelle, wo es in Bezug auf das bekannteste aller Nietzsche-Zitate überhaupt heißt:

In der Tat, wir Philosophen und 'freien Geister' fühlen uns bei der Nachricht, daß der 'alte Gott tot' ist, wie von einer neuen Morgenröte angestrahlt; unser Herz strömt dabei über von Dankbarkeit, Erstaunen, Ahnung, Erwartung - endlich erscheint uns der Horizont wieder frei, gesetzt selbst, daß er nicht hell ist, endlich dürfen unsre Schiffe wieder auslaufen, auf jede Gefahr hin auslaufen, jedes Wagnis des Erkennenden ist wieder erlaubt, das Meer, unser Meer liegt wieder offen da, vielleicht gab es noch niemals ein so 'offnes Meer'.

Zwar ist hier von der Morgenröte – die auch sonst eine der Lieblingsmetaphern Nietzsches für den eigenen Neuanfang ist – statt von dem Mittag die Rede; aber der Bezug auf das offene des Meeres ist relativ eindeutig und wird hier direkt mit der neuen Freiheit in Verbindung gebracht, die dadurch entsteht, dass "Gott tot ist" – der menschlichen Erkenntnis sind nun keinerlei Grenzen mehr gesetzt, der Mensch allein ist zum neuen Herrscher der Welt und des Universums geworden – und das, historisch gesehen, zum ersten Mal: "Vielleicht gab es noch niemals ein so offene Meer".

Daraus ergibt sich aber nur logisch, dass für Nietzsche die Frage nach Schein und Wesen keine sinnvolle mehr ist: Es gibt sowieso nur Schein, das "Wesen" dahinter ist mit Gott (sowie all seinen metaphysischen Begleitphänomenen oder Vorformen wie Ideen, Geist etc.) gestorben; es gibt keine me-

taphysische 'Hinterwelt', wie es bei Nietzsche häufig abschätzig heißt. Diese Folgerung bringt Nietzsche auch bekanntlich zu seiner neuen Hochschätzung der Kunst für den neuen Menschen, den "Übermensch", wie er in den späteren Schriften heißen wird: Nur als ästhetisches Phänomen, nämlich als bewusster Schein mit dem Willen zum Schein, sei das Leben überhaupt gerechtfertigt. Diese These vertritt Nietzsche bereits in der *Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik* aus dem Jahr 1872, mit der wir uns nun kurz beschäftigen wollen. Das, worum es in dieser Schrift eigentlich geht (nämlich eine wissenschaftlich-altphilologische Herleitung der griechischen Tragödie und eine Vorstellung ihrer Hauptvertreter; Nietzsche ist zu dieser Zeit tatsächlich Professor in Basel), lassen wir dabei beiseite. Stattdessen konzentrieren wir uns auf Nietzsches Theorie der zwei verschiedenen Kunsttriebe des Menschen, die das gesamte Werk exponiert und am Beispiel der griechischen Tragödie ausführt.

Apollinische und dionysische Kunst

Nach Nietzsche nämlich gibt es zwei grundlegend verschiedene Art und Weisen, Kunst zu machen, die zwei grundlegend verschiedenen natürlichen Seinsformen des Menschen entsprechen: das Apollinische bzw. das dionysische Prinzip. Die Bezeichnungen sind hergeleitet von zwei sehr unterschiedlichen Gottheiten der griechischen Mythologie: Dem lichtvollen Gott der Künste, Apollon, der im Orakel von Delphi verehrt wird, und dem dunklen Gott des Rausches, Dionysos, der in rauschhaften Mysterienkulten gefeiert wird – also zwei in jeder Hinsicht konträren Typen.

Ich lese dazu jetzt den ersten Ausschnitt:

Wir haben bis jetzt das Apollinische und seinen Gegensatz, das Dionysische, als künstlerische Mächte betrachtet, die aus der Natur selbst, ohne Vermittlung des menschlichen Künstlers, hervorbren-

chen, und in denen sich ihre Kunsttriebe zunächst und auf direktem Wege befriedigen: einmal als die Bilderwelt des Traumes, deren Vollkommenheit ohne jeden Zusammenhang mit der intellektuellen Höhe oder künstlerischen Bildung des einzelnen ist, andererseits als rauschvolle Wirklichkeit, die wiederum des einzelnen nicht achtet, sondern sogar das Individuum zu vernichten und durch eine mystische Einheitsempfindung zu erlösen sucht. Diesen unmittelbaren Kunstzuständen der Natur gegenüber ist jeder Künstler »Nachahmer«, und zwar entweder apollinischer Traumkünstler oder dionysischer Rauschkünstler oder endlich - wie beispielsweise in der griechischen Tragödie - zugleich Rausch- und Traumkünstler: als welchen wir uns etwa zu denken haben, wie er, in der dionysischen Trunkenheit und mystischen Selbstentäußerung, einsam und abseits von den schwärmenden Chören niedersinkt und wie sich ihm nun, durch apollinische Traumeinwirkung, sein eigener Zustand, d.h. seine Einheit mit dem innersten Grunde der Welt in einem gleichnisartigen Traumbilde offenbart.

Nietzsche spricht hier von zwei allgemeinen Kunsttrieben, die er als eine Art Urinstinkt der Natur bezeichnet: Sie brechen aus der Natur selbst, "ohne Vermittlung des menschlichen Künstlers" hervor. Mit dem apollinischen Kunsttrieb wird dabei der Zustand des Traumes verbunden – nicht verstanden als dunkler Zustand des Unbewussten im übrigen (wir sind noch vor Freud), sondern als lichtvolle eigene Bilderwelt, die konsistenter ist als diejenige der Realität: Der Traum ist ein vollkommener Ausdruck des gemeinsten inneren Wesens der Menschheit; trotzdem bleibt jeder im Traum für sich, vereinzelt, ein deutlich unterscheidbares Individuum. Für den dionysischen Kunsttrieb hingegen steht der Zustand des Rausches, der das Individuelle zurückdrängt und in einer mystischen Vereinigungserfahrung, sowohl mit der Natur wie mit anderen Menschen, gipfelt (auf dem Höhepunkt der dionysischen Orgien wird Dionysos von den Mä-

naden zerrissen...). Beide Triebe können getrennt voneinander auftreten – und führen dann zu einer unterschiedlichen Art von Kunst; das Muster apollinischen Kunst ist dabei die bildende Plastik (die den einzelnen Menschen par excellence zeigt), das Muster der dionysischen die Musik (die direkt zum Gemüt spricht und genuin unbildlich ist).

Im Laufe der historischen Entwicklung der Menschheit wie auch der Künste wurde nun, so Nietzsche, die dionysische Kunst immer stärker von der apollinischen Kunst verdrängt. Alles Unheil nahm dabei seinen Ausgang von Sokrates, aus dem laut Nietzsche der Typ des theoretischen Menschen hervorging, der dann die gesamte Neuzeit erobern sollte. Der theoretische Mensch strebt mit aller Gewalt danach, die Wirklichkeit zu erkennen und in Gesetzen zu schematisieren; er muß deshalb die dionysische Kunst als Ausdruck ursprünglicher Geheimnisse und der nicht-rationalen Elemente des Menschen ablehnen. Gleichzeitig wird dadurch jedoch die grundlegende Tragik alles menschlichen Lebens durch einen oberflächlichen Fortschrittsoptimismus überspielt; denn nach Nietzsche ist die Grunderfahrung des Menschen die äußerst leidvolle Erfahrung der Individuation (das kennen wir schon von Hölderlin und von Novalis), die Erfahrung der unüberbrückbaren Trennung des Menschen von der Allnatur. Diese jedoch kann nur die wahrhaft tragische, dionysische Tiefenkunst zum Ausdruck bringen, und nicht die auf metaphysischen Trost ausgerichtete, verschönernde und glättende apollinische Oberflächenkunst. Dazu noch ein Zitat:

*Und nun denken wir uns, wie in diese auf den Schein und die Mäßigung gebaute und künstlich gedämmte Welt der ekstatische Ton der Dionysusfeier in immer lockenderen Zauberweisen hinein-
klang, wie in diesen das ganze Übermaß der Natur in Lust, Leid
und Erkenntnis, bis zum durchdringenden Schrei, laut wurde
denken wir uns, was diesem dämonischen Volksgesange gegenüber
der psalmodierende Künstler des Apollo, mit dem gespensterhaften*

Harfenklänge, bedeuten konnte! Die Musen der Künste des 'Scheins verblaßten vor einer Kunst, die in ihrem Rausche die Wahrheit sprach die Weisheit des Silen rief Wehe! Wehe! aus gegen die beiteren Olympier. Das Individuum, mit allen seinen Grenzen und Maßen, ging hier in der Selbstvergessenheit der dionysischen Zustände unter und vergaß die apollinischen Satzungen. Das Übermaß enthüllte sich als Wahrheit, der Widerspruch, die aus Schmerzen geborene Wonne sprach von sich aus dem Herzen der Natur heraus. Und so war, überall dort, wo das Dionysische durchdrang, das Apollinische aufgehoben und vernichtet.

Die dionysische Kunst ist deshalb auch diejenige, die der eigentlichen Natur nähersteht, die für Nietzsche düster, gewalt-sam, chaotisch und unversöhnlich ist – da es ja keinen christlichen Gott gibt, der sie geschaffen und domestiziert hat, sondern nur die 'ewige Wiederkehr des Gleichen' (eine der weiteren und bekannteren Grundformeln seiner Philosophie, die er selbst auch mit antiken frühgriechischen Vorstellungen wie dem 'Alles fließt' des Herakles begründet; Sie sehen, alles kommt tatsächlich wieder). In der dionysischen Kunst kommt der Mensch der Natur also näher, und damit auch seiner Wiedervereinigung mit seinen eigenen Ursprüngen; in der Geschichte jedoch hat er sich immer weiter von ihr entfernt. Ein Paradigma einer extrem apollinischen Kunstauffassung sieht Nietzsche beispielsweise in der klassischen Kunst des extrem theoretischen Menschen Schillers, die eine falsche Rückwendung zu einem vermeintlichen goldenen Zeitalter propagiere (ich zitiere diese Stelle vor allem, damit Sie sehen, wie weitere unsere alten Topoi weitergeführt werden):

Hier muß nun ausgesprochen werden, daß diese von den neueren Menschen so sehnsüchtig angeschaute Harmonie, ja Einheit des Menschen mit der Natur, für die Schiller das Kunstwort »naïv« in Geltung gebracht hat, keinesfalls ein so einfacher, sich von selbst ergebender, gleichsam unvermeidlicher Zustand ist, dem wir an der Pforte jeder Kultur, als einem Paradies der Menschheit begegnen

müßten:[...] Wo uns das »Naive« in der Kunst begegnet, haben wir die höchste Wirkung der apollinischen Kultur zu erkennen: welche immer erst ein Titanenreich zu stürzen und Ungetüme zu töten hat und durch kräftige Wahnvorspiegelungen und lustvolle Illusionen über eine schreckliche Tiefe der Weltbetrachtung und reizbarste Leidensfähigkeit Sieger geworden sein muß.

Und gleiches gilt für die Lieblingsgestalt aller Arkadier, den Schäfer des *locus amoenus*, der nun ebenfalls ausgetrieben und verabschiedet wird:

Der Satyr wie der idyllische Schäfer unserer neueren Zeit sind beide Ausgeburten einer auf das Ursprüngliche und Natürliche gerichteten Sehnsucht; aber mit welchem festen unerschrockenen Griffte faßte der Grieche nach seinem Waldmenschen, wie verschämt und weichlich tändelt der moderne Mensch mit dem Schmeichelbild eines zärtlichen, flötenden, weichgearteten Hirten! Die Natur, an der noch keine Erkenntnis gearbeitet, in der die Riegel der Kultur noch unerbrochen sind - das sah der Grieche in seinem Satyr, der ihm deshalb noch nicht mit dem Affen zusammenfiel. Im Gegenteil: es war das Urbild des Menschen, der Ausdruck seiner höchsten und stärksten Regungen, als begeisterter Schwärmer, den die Nähe des Gottes entzückt, als mitleidender Genosse, in dem sich das Leiden des Gottes wiederholt, als Weisheitsverkünder aus der tiefsten Brust der Natur heraus, als Sinnbild der geschlechtlichen Allgewalt der Natur, die der Grieche gewöhnt ist mit ehrfürchtigem Staunen zu betrachten. Der Satyr war etwas Erhabenes und Göttliches: so mußte er besonders dem schmerzlich gebrochenen Blick des dionysischen Menschen dünken. Ihn hätte der geputzte, erlogene Schäfer beleidigt: auf den unverhüllten und unverkümmert großartigen Schriftzügen der Natur weilte sein Auge in erhabener Befriedigung; hier war die Illusion der Kultur von dem Urbilde des Menschen weggeschicht, hier enthüllte sich der wahre Mensch, der härtige Satyr, der zu seinem Gotte aufjubelt. Vor ihm schrumpfte der Kulturmensch zur lügenhaften Karikatur zusammen.

Biologie und Lebensbegriff

Die besondere Bedeutung Nietzsches für die Kunst der Jahrhundertwende resultiert zum einen daraus, dass er den Doppelcharakter allen natürlichen Lebens so stark herausgearbeitet hat und damit typisch modernen Erfahrungen Ausdruck verlieh, die das 19. Jahrhundert eher verdrängt denn gelöst hatte; kurze Zeit später wird auch Sigmund Freud seine ersten psychoanalytischen Schriften veröffentlichen, die eine ähnliche Charakteristik des menschlichen Lebens in der Spannung zwischen den Triebkräften des 'Es' und den Vernunftkräften des 'Über-Ich' postulieren. Dabei wird der Begriff 'Leben' zu einer neuen Zentralkategorie – und gleichzeitig auch zum neuen Synonym für Natur (vor allem Goethes naturwissenschaftliche Schriften werden nun auch sehr rezipiert und verehrt; Beispiele dafür werden folgen). Von Charles Darwin und seiner Evolutionstheorie ausgehend erlebt die Biologie einen ungeheuren Aufstieg zu einer neuen Leitwissenschaft (einer der wichtigsten Vertreter solcher evolutionistischer Theorien in Deutschland, Ernst Haeckel, wird heute noch etwas ausführlicher zu Wort kommen); es entsteht auch eine eigene, populär orientierte philosophische Richtung der Lebensphilosophie (zu deren Urvätern Nietzsche gehört). Diese vertritt (auch dieser Begriff entstammt der Zeit) eine umfassende neue 'Weltanschauung': Die alte Metaphysik hat endgültig abgedankt (Gott ist tot); das neue Weltbild ist zum einen geprägt von den Errungenschaften der Naturwissenschaften und deren technisch-industrieller Umsetzung, zum anderen von einem Bewusstsein der eigenen Modernität und der Suche nach Lebensformen, die diese Modernität angemessen zum Ausdruck bringen. Und in diesem Zusammenhang kommt nun der Kunst eine Schlüsselstellung zu, die ebenfalls bereits Nietzsche postuliert hatte: Sie wird zur Kunst-Religion, die – vor allem in der Avantgarde – messia-

nisch den Weg in die Moderne bahnt und gleichzeitig die alten Trost- und Rechtfertigungsfunktionen von Religion und Philosophie übernimmt (nur als ästhetisches Phänomen ist die Welt noch zu rechtfertigen, hatte Nietzsche gesagt).

Jahrhundertwende als Epoche

Die Literaturgeschichte tut sich allerdings nicht leicht damit, diese tatsächlich geistig höchst lebendige Zeit knapp vor und knapp nach 1900 auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen: Die Literatur zerfällt nämlich in eine dichte Abfolge verschiedener programmatischer Strömungen, die teilweise geradezu gegensätzlich sind; innerhalb kürzester Zeit entstehen der Naturalismus, der Impressionismus, der Symbolismus und der Jugendstil. Ein Teil dieser Epochentermini – wie Impressionismus oder Jugendstil – kommt aus der Kunstgeschichte, wird aber auch auf literarische Werke angewandt; der Naturalismus wie auch der Symbolismus sind, ähnlich wie der Realismus, zunächst gesamteuropäische Bewegungen, die beide ihren Ausgang in Frankreich nehmen und in Deutschland mit der üblichen Verspätung rezipiert werden und, ebenfalls wie üblich, dabei ein etwas verändertes Gesicht bekommen. Ich werde Ihnen im Folgenden sowohl den Naturalismus wie auch den Symbolismus als eine Art Gegenbewegungen kurz vorstellen; dabei werde ich genauer auf Arno Holz (für den Naturalismus) und auf Hugo von Hofmannsthal und Stefan George (für den Symbolismus) eingehen. Alle drei Autoren haben außerdem, zumal in der Zeitspanne, die ich hier behandle, enge Affinitäten zum Jugendstil (der eine Art Synthesemodell von Naturalismus und Symbolismus bildet), auf die ich ebenfalls kurz eingehen werde. Der von mir gewählte Topos schließlich ist einer, der für alle diese Stilrichtungen wichtig ist; es wird heute um Parks, Gärten und Blumen gehen.

Naturalismus

Ich beginne mit dem Naturalismus. Dieser ist nicht direkt eine Spätphase des Realismus, sondern vertritt eigentlich ein ganz eigenes Programm: Sowohl der Mensch wie auch die menschliche Gesellschaft sollen so betrachtet und dargestellt werden, wie sie es ihrer Natur nach sind; und dies ist deshalb möglich, weil sowohl der Mensch wie auch die Gesellschaft wie Naturphänomene betrachtet werden können, ja sogar eine vergleichbare objektive Gesetzmäßigkeit aufweisen. Gemeinsam mit den Autoren des Realismus ist den Naturalisten ihr Interesse an gesellschaftlichen Phänomenen, an der politisch-sozialen Realität des Industriezeitalters; sie lehnen aber jede Form der Verklärung oder Idealisierung, die ja für den deutschen Realismus so bezeichnend ist, energisch ab. Vielmehr verschärfen sie zunächst die sozialkritische Haltung (vor allem in ihrer Dramenproduktion). Zum anderen werden gesellschaftliche Phänomene nicht als geschichtlich und eigengesetzlich betrachtet, sondern nach dem großen Muster und Vorbild der Naturwissenschaften. Deren Objektivitäts- und Gesetzesideal wird nun auch auf den Bereich von Dichtung und Gesellschaft übertragen; ein berühmtes Beispiel ist der im Gefolge der Darwinschen Evolutionslehre entstehende Sozialdarwinismus, ein anderes die Milieutheorie des Franzosen Hippolyte Taine, der Dichtung für das sozusagen mathematisch ermittelbare Produkt aus den Faktoren *race* (der Abstammung, den Erbanlagen), *milieu* (der gesellschaftlichen Umwelt) und *temps* (der historischen Umwelt) hielt. Schließlich wird Dichtung als eine Art Experimentalwissenschaft mit dem Menschen verstanden; eines der programmatischen Werke der neuen Bewegung ist Zolas *La roman experimental* (1880). Der Naturalismus gehört damit durchaus bereits zu den mit einem revolutionären Anspruch auftretenden ästhetischen Bewegungen der Moderne wie all die kommenden -ismen; und er ist, ebenfalls typisch für die moderne

Avantgarde, eine sehr stark theoretisch orientierte Bewegung, die mit einer Vielzahl von Programmschriften und Theorie-Konzepten einhergeht (was letztlich zur immer wieder kritisierten Abstraktheit der Avantgarde-Bewegungen geführt hat, bei denen das künstlerische Konzept nicht mehr allein aus den Werken hergeleitet werden konnte, sondern diese von Erklärungs- und Verteidigungsschriften begleitet werden mussten).

Wilhelm Bölsche

Bevor ich zu Arno Holz komme, will ich kurz zwei naturwissenschaftliche Autoren der Zeit behandeln, um noch ein wenig genauer das enge Verhältnis zu demonstrieren, in das zu dieser Zeit nun Naturwissenschaft und Naturlyrik wieder treten. Der erste ist Wilhelm Bölsche, einer der wichtigsten Popularisatoren der Biologie der Zeit. Der Schriftsteller und Naturwissenschaftler wurde 1861 in Köln geboren, ist also etwas älter als Nietzsche. In Berlin wurde er bald zur Zentralfigur des naturalistischen 'Friedrichshagener Dichterkreis'. Als Verfasser von *Das Liebesleben in der Natur* (1898) gilt Bölsche als der "Schöpfer des modernen Sachbuches"; außerdem war er der Initiator von Deutschlands erster Volkshochschule. Als naturalistischer Autor verfasste er zunächst Romane und redigierte von 1890 bis 1893 für den Verleger S. Fischer die *Freie Bühne*; die grünen Hefte galten damals als die wichtigste kulturpolitische Zeitschrift Deutschlands. In Dutzenden von Büchern und *Kosmos*-Bänden popularisierte der Freidenker und Evolutionär das Wissen seiner Zeit, vor allem die Lehren Darwins und Haeckels. Bölsche starb am 31. 8. 1939 in Schreiberhau (Riesengebirge).

Eine der Schriften, in denen er seine naturwissenschaftlichen und poetischen Interessen verknüpfte, war eine Schrift mit dem Titel *Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie* aus dem Jahr 1887. Dort schreibt Bölsche:

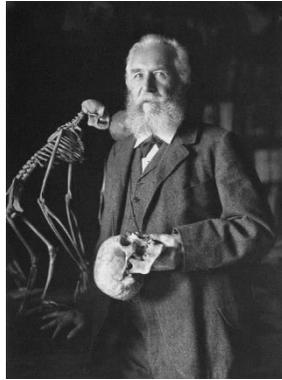
Die Basis unseres gesamten modernen Denkens bilden die Naturwissenschaften. Wir hören täglich mehr auf, die Welt und die Menschen nach metaphysischen Gesichtspunkten zu betrachten, die Erscheinungen der Natur selbst haben uns allmählich das Bild einer unerschütterlichen Gesetzmäßigkeit alles kosmischen Geschehens eingeprägt, dessen letzten Gründe wir nicht kennen, von dessen lebendiger Betätigung wir aber unausgesetzt Zeuge sind."

Bölsche propagiert also die Notwendigkeit eines völlig neuen, umfassenden Weltbilds, das anti-metaphysisch ist (die letzten Gründe alles Seins sind und bleiben für uns unerforschlich). Und er fordert die Anerkennung einer unerbittlichen Gesetzmäßigkeit aller Natur, zu der selbstverständlich auch der Mensch gehört. Die Dichtung ist für ihn zwar ein Bereich, der von dem der Wissenschaft grundlegend unterschieden ist; da jedoch beide den Menschen behandeln, muß auch die Dichtung zur Kenntnis nehmen, was die Wissenschaft an objektiven Gesetzmäßigkeiten des menschlichen Lebens zutage gefördert hat: "Eine Anpassung an die neuen Resultate der Forschung ist durchwegs das Einfachste, was man verlangen kann", so Bölsche. Und wenn die Naturwissenschaft bewiesen hat, dass es so etwas wie einen freien Willen beim Menschen nicht geben kann, vielmehr all sein Handeln durchgängig determiniert ist – was das wesentliche Skandalon der Evolutionsbiologie von ihrem Beginn bis heute war und ist –, so ist das sogar von Vorteil laut Bölsche: Erst diese völlige und universale Gesetzmäßigkeit menschlichen Handelns ermöglichte es nämlich auch dem Dichter, als kleiner Schöpfer menschliche Gestalten zu erschaffen, "die logisch sind wie die Natur".

Ernst Haeckel

Bölsches Überlegungen sind von größerer Relevanz für die eigentlichen Paradegattungen des Naturalismus, das Drama

und die Erzählliteratur; hier sollen sie nur die sehr weitgehenden Konsequenzen, die aus einer Verpflichtung der Dichtung auf Naturgesetzlichkeit entstehen, in aller Kürze exemplarisch verdeutlichen. Für Arno Holz und die Lyrik des Naturalismus hingegen ist vor allem die Lehre von Ernst Haeckel (1834-1919) von Bedeutung. Haeckel war, wie Bölsche, zugleich Naturwissenschaftler und Naturphilosoph. Wissenschaftsgeschichtlich machte er Furore mit seinem sogenannten 'biogenetischen Grundgesetz', das postuliert, dass der Entwicklungsablauf (Ontogenese) eines Individuums eine kurze, gedrängte Wiederholung der Entwicklungsgeschichte (Phylogenese) des zugehörigen Stammes ist; der einzelne Mensch wiederholt also in seiner Entwicklung vom Embryo an alle Stadien, die die Menschheit vom Urmensch bis zum heutigen Homo sapiens durchlaufen hat. Philosophisch wurde er berühmt mit der Gründung seines Monisten-Vereins. Kurz zu seinem Leben:



Ernst Haeckel wurde am 16. Februar 1834 in Potsdam geboren. Seine naturwissenschaftliche Ausbildung bringt ihn in Kontakt mit vielen bedeutenden Naturwissenschaftlern der Zeit; er studiert zunächst Medizin, später Anatomie, Physiologie und Entwicklungsgeschichte 1856 wird er Assistent bei Rudolf Virchow, der später zur weit überragenden Persönlichkeit unter den deutschen Pathologen und daneben auch zum aktiven Politiker werden wird. 1857 erfolgt in Berlin Haeckels Promotion und im nächsten Jahr seine ärztliche Approbation. Doch seine Abneigung gegen den ungeliebten ärztlichen Beruf bleibt bestehen, voll Eifer verstärkt er seine naturwissenschaftlichen Studien. Daneben betätigt er sich

schon früh als Maler. Er hat bei allen seinen Reisen stets ein Skizzenbuch und stets den Malkasten mit sich geführt. Zahlreiche Aquarelle und Graphiken im Jenaer Haeckel-Archiv, einige weitere im Frankfurter Senckenberg-Museum lassen erkennen, dass er nicht nur ein begeisterter, sondern auch hoch begabter Autodidakt war.

Haeckel schwankt nach Abschluss des Studiums zwischen einem Dasein als Landschaftsmaler oder als Wissenschaftler. Seine Entscheidung für die Zoologie fällt Anfang 1860; er rechtfertigt sie letztlich mit der Nähe von künstlerischen und wissenschaftlichen Elementen:

Aber trotz dieser ununterbrochenen Einförmigkeit ist dies Leben nichts weniger als langweilig, da die unerschöpflich reiche Natur immer neue, schöne und interessante Formen liefert, welche neuen Stoff zum Raten und Nachdenken, Zeichnen und Beschreiben geben. Das ist aber so recht eine Arbeit für mich, da das künstlerische Element dabei so viel neben dem wissenschaftlichen zu tun hat. Zugleich bin ich dadurch mit meiner lieben, mir für mein ganzes Leben obenan stehenden Wissenschaft wieder völlig ausgesöhnt worden in der Treue, gegen die ich wirklich durch Deine künstlerisch-ästhetischen Einflüsse etwas wankend geworden war.

1861 habilitiert sich Haeckel an der Universität in Jena. Im darauffolgenden Jahr erscheint seine große Monographie der Radiolarien, die sofort die lebhafteste Aufmerksamkeit der Fachkreise auf sich zieht. Mit ihr rückt der junge Haeckel unvermittelt in den engeren Kreis der führenden Naturforscher seiner Zeit auf. Äußeres Zeichen der Anerkennung wird 1862 die Übertragung eines Extraordinariats der Universität Jena. Es folgten zahlreiche morphologisch-taxonomische Arbeiten über marine Wirbellose, so etwa die Rüsselquallen und Medusen, die Siphonophoren und Kalkschwämme (viele versehen mit wunderbaren selbstgezeichneten Illustrationen; ein

Die *Welträtsel* tragen als Motto einen Text, der Ihnen hoffentlich noch ein bisschen in Erinnerung ist, nämlich Goethes *Parabase*; ich zitiere noch einmal die wichtigsten Zeilen mit der pantheistisch (bzw. wie Haeckel sagen würde, monistischen) Grundformel: "Und es ist das ewig Eine; das sich vielfach offenbart". Haeckel bezieht sich in seinem Text vielfach auf Goethe und dessen Naturkonzept, für das er nun sozusagen die harte wissenschaftliche Grundierung nachliefern kann. Dazu holt er jedoch zunächst weit aus und gibt zu Beginn eine Art Panorama der naturwissenschaftlichen Errungenschaften seiner Zeit, das ich etwas ausführlicher zitieren möchte:

Wenn wir uns den unvollkommenen Zustand der Natur-Erkenntniß im Anfang des 19. Jahrhunderts vergegenwärtigen und ihn mit der glänzenden Höhe an dessen Schlusse vergleichen, so muß jedem Sachkundigen der Fortschritt innerhalb desselben erstaunlich groß erscheinen. Jeder einzelne Zweig der Naturwissenschaft darf sich rühmen, daß er innerhalb unsers Jahrhunderts - und besonders in dessen zweiter Hälfte - extensive und intensive Gewinne von größter Tragweite erzielt habe. In der mikroskopischen Kenntniß des Kleinsten, wie in der teleskopischen Erforschung des Größten haben wir jetzt unschätzbare Einsichten gewonnen, die vor hundert Jahren undenkbar erschienen. Die verbesserten Methoden der mikroskopischen und biologischen Untersuchungen haben uns nicht nur überall im Reiche der einzelligen Protisten eine "unsichtbare Lebenswelt" voll unendlichen Formen-Reichtbums offenbart, sondern auch in der winzigen kleinen Zelle den gemeinsamen "Elementar-Organismus" kennen gelehrt, aus dessen socialen Zellverbänden, den Geweben, der Körper aller vielzelligen Pflanzen und Thiere ebenso wie der des Menschen zusammengesetzt ist.

[...]

Nicht minder gewaltig sind aber die Entdeckungen des 19. Jahrhunderts im Bereich der anorganischen Natur. Die Physik hat

in allen Theilen ihres Gebiets, in der Optik und Akustik, in der Lehre vom Magnetismus und der Elektrizität, in der Mechanik und Wärmelehre die erstaunlichsten Fortschritte gemacht; und, was wichtiger ist, sie hat die Einheit der Naturkräfte im ganzen Universum nachgewiesen. Die mechanische Wärme-Theorie hat gezeigt, wie eng dieselben zusammenhängen, und wie jede unter bestimmten Bedingungen sich direkt in die andere verwandeln kann. [...] Die Astrophysik hat unsere Weltanschauung im großartigsten Maßstabe erweitert, indem sie uns im unendlichen Weltraum Millionen von kreisenden Weltkörpern nachgewiesen hat, größer als unsere Erde, und gleich dieser in beständiger Umbildung begriffen, in einem ewigen Wechsel von "Werden und Vergehen". Die Chemie hat uns mit einer Masse von neuen früher unbekanntem Stoffen bekannt gemacht, die alle aus Verbindungen von wenigen unzerlegbaren Elementen (ungefähr siebenzig) bestehen, und die zum Theil die größte praktische Bedeutung in allen Lebensgebieten gewonnen haben. [...] Alle einzelnen Fortschritte der Physik und Chemie stehen aber in theoretischer Bedeutung der Erkenntniß des gewaltigen Gesetzes nach, welches alle in einem gemeinsamen Brennpunkt vereinigt, des Substanz-Gesetzes. Indem dieses "kosmologische Grundgesetz" die ewige Erhaltung der Kraft und des Stoffes, die allgemeine Konstanz der Energie und der Materie im ganzen Weltall nachweist, ist es der sichere Leitstern geworden, der unsere monistische Philosophie durch das gewaltige Labyrinth der Welträthsel zu deren Lösung führt.

[...]

Nur einen größten Fortschritt wollen wir noch hervorheben, welcher dem Substanz-Gesetz ebenbürtig ist und welches dasselbe ergänzt, die Begründung der Entwicklungslehre. Zwar haben einzelne denkende Forscher schon seit Jahrtausenden von "Entwicklung" der Dinge gesprochen; daß aber dieser Begriff das Universum beherrscht, und daß die Welt selbst weiter nichts ist, als eine ewige "Entwicklung der Substanz", dieser gewaltige Gedanke ist ein

Kind unseres 19. Jahrhunderts. Erst in der zweiten Hälfte desselben gelangte er zu voller Klarheit und zu allgemeiner Anwendung. Das unsterbliche Verdienst, diesen höchsten philosophischen Begriff empirisch begründet und zu umfassender Geltung gebracht zu haben, gebührt dem großen englischen Naturforscher Charles Darwin; Damit wurde uns zugleich der Schlüssel zur "Frage aller Fragen" geschenkt, zu den großen Welträthsel von der "Stellung des Menschen in der Natur" und von seiner natürlichen Entstehung."

Dieses also nur als Panorama, um Ihnen zu demonstrieren, wo wir naturwissenschaftlich ungefähr stehen; wir haben grundlegende Kenntnisse über den Aufbau der Zellen als Grundelement allen Lebens gewonnen; wir haben grundlegende Kenntnisse über Entstehung und Ausdehnung des Universums; wir, haben den ersten und zweiten Hauptsatz der Thermodynamik entdeckt, die Atomtafeln aufgestellt und die Evolutionslehre ausgearbeitet. Als große praktische Anwendungen würdigt Haeckel im Folgenden vor allem Telegraph und Telefon, Dampfkraft und Elektrizität, Photographie und Anästhesie. Gegenüber diesen äußerst fortschrittlichen Gebieten von Naturwissenschaft und Technik sind aber, so Haeckel, unsere sozialen und geistigen Errungenschaften bedenklich zurückgeblieben; sowohl in Rechtsprechung wie Staatsordnung, Kirche und Schule herrsche praktisch ein Zustand der Barbarei, da nicht einmal grundlegende Kenntnisse von "Anthropologie, Psychologie und Entwicklungsgeschichte" des Menschen vorhanden seien (von der Dichtung ist hier zum Glück nicht die Rede, sie würde aber wohl wenig besser wegkommen).

Um jedoch auch diese Gebiete sozusagen auf den neuesten Stand der Forschung zu bringen, propagiert Haeckel nun seine monistische Philosophie als umfassendsten Ausdruck einer neuen Weltanschauung. Sie ist, zum ersten, im Gegen-

satz zur bisherigen Metaphysik, nicht 'anthropisch', wie Haeckel sich ausdrückt: Sie setzt nicht den Menschen als Ziel und höchste Stufe der Schöpfung und des Kosmos an, sondern er ist nur dessen letztes und zeitlich angesichts der Unendlichkeit der Entwicklung des Universums beinahe verschwindendes Produkt:

Demnach ist die sogenannte 'Weltgeschichte' - d. h. der kurze Zeitraum von wenigen Jahrtausenden, innerhalb dessen sich die Kulturgeschichte des Menschen abgespielt hat, eine verschwindend kurze Episode in dem langen Verlaufe der organischen Erdgeschichte, ebenso wie diese selbst ein kleines Stück von der Geschichte unseres Planeten-Systems; und wie unsere Mutter Erde ein vergängliches Sonnenstäubchen im unendlichen Weltall, so ist der einzelne Mensch ein winziges Plasma-Körnchen in der vergänglichen organischen Natur.

Eine schöne Parallelstelle dazu findet sich auch in einem frühen Nietzsche-Text, nämlich *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn*. Dort heißt es ganz zu Beginn:

In irgendeinem abgelegenen Winkel des in zahllosen Sonnensystemen flimmernd ausgegossenen Weltalls gab es einmal ein Gestirn, auf dem kluge Tiere das Erkennen erfanden. Es war die hochmütigste und verlogenste Minute der »Weltgeschichte«; aber doch nur eine Minute. Nach wenigen Atemzügen der Natur erstarrte das Gestirn, und die klugen Tiere mußten sterben.

Sie sehen also hier sozusagen noch die bewusstseinsgeschichtlichen Schockwellen des Darwinismus sowie der neuesten physikalischen Erkenntnisse über die Entstehung und Ausdehnung des Weltalls. Deshalb vertritt Haeckels neue monistische Weltanschauung nun statt der alten anthropozentrischen eine 'kosmologische Perspektive'. Sie geht davon aus, dass das Weltall unendlich und ewig ist. Erfüllt wird es von einer einzigen Substanz, die zwei Erscheinungsformen

hat – Materie und Energie –, die beide ineinander umgewandelt werden können (nichts anderes besagen im Grunde der erste und zweite Hauptsatz der Thermodynamik) und sich im Laufe der biogenetischen Entwicklung nach den Darwinischen Regeln unendlich ausdifferenzieren. Diese einzige Substanz kann als Gott und Natur zugleich gedacht werden (genau wie bei Spinoza oder Goethe); und sie kann auch auf den Menschen projiziert werden:

Der Monismus [...] erkennt im Universum nur eine einzige Substanz, die 'Gott und Natur' zugleich ist; Körper und Geist (oder Materie und Energie) sind für sie untrennbar verbunden.

Arno Holz

Diese monistische Weltanschauungslehre Haeckels mag etwas esoterisch klingen, ist aber durchaus typisch für das naturalistische Bemühen, Naturwissenschaft und Naturphilosophie, Naturlehre und Dichtung zu vereinen; und wir werden sehen, wie das im naturlyrischen Werk des 'konsequenten Naturalisten' Arno Holz (1863-1929) durchgeführt wird, zu dem ich nun komme. Der 1863 in Rastenburg geborene Holz kam 1975 mit seinen Eltern in die Großstadt Berlin, die fortan auch sein Leben und sein lyrisches Werk prägen sollte; Berlin war zudem eines der Zentren des Naturalismus. In Berlin tritt er bald in Verbindung mit anderen naturalistischen Autoren; von 1887 bis 1892 lebt und arbeitet er zusammen mit Johannes Schlaf, gemeinsam veröffentlichen sie Erzählungen und Dramen.



Schon früh fühlte sich Holz mit einigem missionarischem Eifer berufen, die Literatur der Zeit von Grund auf zu reformieren, indem er sie für die naturwissenschaftlichen Erkenntnisse der Zeit öffnete. So verfasste er 1891 Programm-Schrift *Die Kunst. Ihre Wesen und ihre Gesetze*, indem er anhand einer Anekdote von einem kleinen Jungen, der einen "Suldaten" malt, induktiv eine Definition von Kunst in mathematischen Termini entwickelt: Kunst = Natur – x; oder, in Worten paraphrasiert:

Die Kunst hat die Tendenz, wieder die Natur zu sein. Sie wird sie nach Maßgabe ihre jeweiligen Reproduktionsbedingungen und deren Handhabung.

Die Kunst wird hier also strikt auf Mimesis verpflichtet (sie ist "wieder die Natur", verdoppelt die Natur; wobei Natur im naturalistisch umfassenden Sinn verstanden werden muß; sie umfaßt also auch als Mensch und Gesellschaft, und sie impliziert eine universale Gesetzlichkeit); und die Kunst nähert sich umso stärker der Natur an, je mehr der Künstler seine künstlerischen Mittel beherrscht und sie auch ansetzen kann ("also nach Maßgabe der Reproduktionsbedingungen und deren Handhabung"). Deshalb, und das ist zu betonen, hat vor allem die naturalistische Lyrik ein strenges Formideal: Um dem Ideal der völligen Identität von Natur und Kunst nahe-zukommen, das x sozusagen zum Verschwinden zu bringen, muß der Künstler die seinem Genre entsprechenden Produktionsmittel maximal beherrschen und äußerst gezielt und professionell einsetzen.

Phantasus

Eben das versucht Holz in seinem eigentlichen Lebenswerk, dem lyrischen Großunternehmen des *Phantasus*. Unter diesem Titel erschienen zunächst in den Jahren 1898 und 1899 in Berlin zwei Hefte mit jeweils 50 Gedichten, die schon durch ihre optische Anordnung auffielen: Sie waren nämlich auf

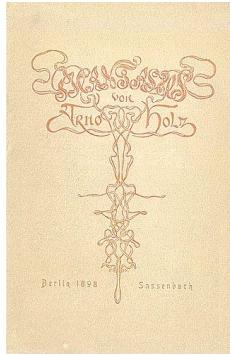
Mitte gesetzt, also jede Zeile um eine Mittelachse zentriert. Ergänzend zum zweiten Heft erschien auch gleich eine programmatische Schrift mit dem Titel *Revolution der Lyrik* (darauf werde ich noch kurz eingehen). Phantasus ist in der griech. Mythologie der Sohn des Schlafs, der durch seine vielen Verwandlungen beim Menschen die Träume hervorruft; im Gedichtzyklus erlebt ein lyrisches Ich, anfangs eingeführt als ein Berliner Dachstubenpoet, eine Vielzahl von Verwandlungen, die im Wesentlichen dem biogenetischen Grundgesetz Haeckels folgen: das lyrische Ich macht in seiner ontogenetischen Entwicklung nicht nur die phylogenetische Entwicklung seiner Art, der Menschheit, sondern des gesamten Universums durch. Dass das nicht nur eine zufällige Parallele ist, zeigt ein Brief von Holz aus dem Jahr 1900:

Das letzte 'Geheimnis' der von mir in ihrem untersten Fundament bereits angedeuteten Phantasuskomposition besteht darin, dass ich mich unaufhörlich in die heterogensten Dinge und Gestalten zerlege. Wie ich vor meiner Geburt die ganze physische Entwicklung meiner Spezies durchgemacht habe, wenigstens in ihren Hauptstadien, so seit meiner Geburt ihre psychische. Ich war "alles", und die Relikte davon liegen ebenso zahlreich wie kunterbunt in mir aufgespeichert. ... Das mag meinerwegen verwunderlich ausgedrückt sein, aber was dahinter steckt, wird mir ermöglichen, aus tausend Einzelorganismen nach und nach einen riesigen Gesamtorganismus zu bilden, der lebendig aus ein und derselben Wurzel wächst.

Holz will damit nicht mehr und nicht weniger als ein "Weltgedicht" des naturwissenschaftlichen Zeitalters schreiben. Entsprechend jedoch des kosmologischen Anspruchs gerät auch das Werk breiter und breiter, indem Holz es im Laufe seines Lebens vielfach überarbeitet und ergänzt und jeweils immer größere werdende Neufassungen veröffentlicht. Die Kritik war schnell mit einer sehr treffenden Formulierung bei der Hand: Der *Phantasus* schwoll an zum *Ele-Phantasus* und

umfasste in seiner letzten Fassung im Nachlass 1.548 Seiten in drei Bänden.

Mit dem *Phantastus* wollte Holz nichts weniger, als die zeitgenössische Lyrik zu revolutionieren; das zeigt die Begleitschrift zum zweiten Heft der Erstaussgabe, die *Revolution der Lyrik*. In ihr wendet sich Holz zunächst scharf gegen das konkurrierende lyrische Paradigma der Zeit, den Symbolismus (auf den wir dann bald zu sprechen kommen): Während dieser der Natur seine eigene Lyrik Weg zur Natur eigentlich ihr sei jedoch – der mehr oder Zeit der gleiche die Form: "Man revolutioniert eine Kunst nur, indem man ihre Mittel revolutioniert". Deshalb werden nun zunächst die überkommenen Formen der lyrischen Form destruiert, und zwar als erstes der Reim; Holz polemisiert:



*Der erste, der – vor Jahrhunderten! – auf Sonne Wonne reimte,
auf Herz Schmerz und auf Brust Lust, war ein Genie; der tau-
sendste, vorausgesetzt, dass ihn diese Folge nicht bereits genierte, ein
Kretin.*

Das lyrische Sprechen in Reimen, so Holz, verhindere jedwede Kreativität oder Originalität, indem alle wesentlichen Reime der deutschen Sprache einfach abgenutzt seien durch zu häufigen Gebrauch; zudem werde ein bedeutender Teil der deutschen Sprache schier von der Welt der Lyrik ausgegrenzt, da er nicht reimfähig sei. Das nächste Verdikt fällt auf

die Strophenform: auch sie habe nur zu akustisch festgefahrenen Gewohnheiten geführt, nach Art eines "akustischen Leierkastens"; dieses stupide Wiederholungsmuster entspreche jedoch nicht mehr moderneren, diffiziler gewordenen Hörgewohnheiten. Stattdessen propagiert Holz vor allem zwei lyrische Mittel. Zum einen die Konzentration auf das Wort als Grundelement der Lyrik; das Wort soll möglichst einfach und unvermittelt die konkrete Realität wiedergeben und dazu alle Schablonen der Lyriktraditionen ablegen. Und zum zweiten den Rhythmus als flexibleres Hörangebot und gleichzeitig als Annäherung an die unmittelbare Lebensempfindung:

Er allein ist unausschöpfbar. Nutzanwendung? Verballhorne ihn nicht! Drücke aus, was du empfindest, unmittelbar wie du es empfindest, und du hast ihn. Du greifst ihn, wenn du die Dinge greifst. Er ist allen immanent

Besonders im letzten Punkt, der lebensphilosophisch grundierten Kategorie des Rhythmus, zeigt sich als Besonderheit des deutschen Naturalismus, und noch stärker als Besonderheit von Arno Holz, die Nähe zur romantischen Naturphilosophie. Im Rhythmus kommt bei Holz letztlich wieder die Sprache der Natur zum Vorschein; sein Ziel ist "eine Lyrik, die auf jede Musik durch Worte als Selbstzweck verzichtet und die, rein formal, lediglich durch den Rhythmus getragen wird, der nur noch durch das lebt, was durch ihn zum Ausdruck ringt". Dabei richtet sich die Formulierung von der "Musik durch Worte als Selbstzweck" wieder gegen den Erzfeind des Symbolismus und dessen Propagierung der *l'art pour l'art*, der reinen, absoluten Poesie. Naturalistische Kunst hingegen will, bei aller Formbetontheit, durchaus etwas "zum Ausdruck bringen"; und eben deshalb adaptiert Holz für seinen *Phantasus* Haeckels biogenetisches Grundgesetz als naturwissenschaftliche Grundlage für sein "Weltgedicht". Wie er

das tut, wollen wir uns im Folgenden an einigen Beispielen ansehen.

Ich beginne mit einem Gedicht aus dem ersten Heft des *Phantasus*:

*Schönes, grünes, weiches Gras.
Drin liege ich.
Mitten zwischen Butterblumen!*

*Ueber mir, warm,
der Himmel:
ein weites, zitterndes Weiss,
das mir die Augen langsam, ganz langsam
schliesst.*

*Wehende Luft, ... ein zartes Summen.
Nun bin ich fern
von jeder Welt,*

*ein sanftes Roth erfüllt mich ganz,
und deutlich spür ich,
wie die Sonne mir durchs Blut rinnt –
minutenlang.*

Versunken Alles. Nur noch ich.

Selig.

Das Gedicht folgt zunächst unübersehbar den Forderungen Holz' aus der *Revolution der Lyrik*: Es hat keine Reime mehr; und es spricht in freien Rhythmen. Es ist zwar in 6 Teile gegliedert durch eingefügte Leerzeilen, diese sind aber unterschiedlich lang und folgen keinem Strophenmuster. Die Verse sind auf Mittelachse gesetzt, was zum einen die einzelne Verszeile als Grundelement dieser Dichtung hervorhebt; zum anderen wird auch optisch und beim Lesen eine gewisse Rhythmik allein durch die sehr unterschiedlichen Satzlängen (von einem Wort bis hin zu 7 Wörtern) erreicht.

Der Lautmalerei entsagt Holz hingegen, entgegen seinen Vorwürfen gegen die "Musik durch Worte", hier wie in den meisten Texten des *Phantasmus* nicht ganz (es gibt zum Beispiel ein "weites Weiß"). Syntaktisch ist die Kürze der häufig auch unvollständigen Sätze auffällig (z.B. gleich am Anfang: "Schönes grünes weiches Gras. Drin liege ich" bis hin zum Schluss mit der Reihung einzelner Wörter "Versunken Alles. Nur noch ich. Selig"). Sowohl diese elliptische Redeweise wie auch die Aneinanderreihung einzelner, momentaner Sinneseindrücke und Wahrnehmungen hat man als "Sekundenstil" bezeichnet; Sie können darin durchaus auch eine Affinität zur gleichzeitigen künstlerischen Strömung des Impressionismus sehen, wo es ja auch um die Zerlegung der Wirklichkeit in einzelne Wahrnehmungsmomente geht (Bilder gibt es heute leider nicht; aber denken Sie einfach an Monets Mohnblumenwiesen oder so etwas ähnliches). Verstärkt wird diese Parallele zudem durch die ausgeprägte Farbigkeit des Gedichts: vom grünen Gras über die gelben Butterblumen und das Weiß des Himmels bis zum "sanften Rot", das das lyrische Ich durchströmt.

Dabei durchläuft das Gedicht in der Darstellung dieses kurzen Moments verschiedene Phasen; der Weg geht von außen nach innen. Zunächst liegt das lyrische Ich im Gras (wie bereits bei Goethe im *Mailied*); es nimmt diese Situation durch unterschiedliche Sinneseindrücke wahr (Farbigkeit, Weichheit, Wärme, Wind, Summen – ähnlich wie bei Brockes). Von der unmittelbaren Nähe der Butterblumen (einer sehr gewöhnlichen Blume sozusagen, einer Allerweltsblume, die aber trotzdem durch ihre starke Farbigkeit wie ihren satten Namensklang auffällt) geht der Blick in die Weite des Himmels. Diese Empfindung von Unendlichkeit, Unzeitlichkeit und farblicher Reinheit führt dazu, dass das Ich die Augen schließt – was eine durchaus natürliche Reaktion auf die Helligkeit und das Fehlen konkreter sinnlicher Eindrücke sein

könnte. Nun nimmt es äußerlich nichts optisches mehr, sondern nur noch akustische Eindrücke und das Gefühl des wehenden Windes auf; vor seinem inneren Augen hingegen sieht es ein "sanftes Rot", was wiederum eine durchaus normale physiologische Empfindung als Reaktion auf die äußere Helligkeit ist. Es wird dabei von Wärme durchströmt – die Sonne rinnt ihm durchs Blut, was wiederum die rote Farbigekeit aufnimmt -; und die sowieso schon langsam verrinnende Zeit kommt im "minutenlang" beinahe zum Stillstand. Die sich daran anschließende Erfahrung ist eine äußerster Selbstversunkenheit und gleichzeitig stärkster Ich-Bewusstheit; im Sprachgebrauch der Zeit würde man sie als eine Epiphanie bezeichnen. Der Terminus kommt aus dem religiösen Bereich und meint eine 'Erscheinung'; er wird dort meist verbunden mit mystischen Bewusstseinszuständen der Einheit mit Gott. Dieses Muster wird um 1900 nun – Gott ist ja tot – grundlegend säkularisiert; Sie können zwar weiterhin Erscheinungen haben, aber in diesen erfahren Sie nun vor allem Ihre Einheit mit der Natur, verstanden als allgemeines Lebensprinzip. Dabei bleiben die alten mystischen Merkmale erhalten: Eine Epiphanie überkommt sie spontan und unwillkürlich; in ihr erleben Sie einen Zusammenfall von Innen und Außen und damit eine Einheit, die sie in Worten nicht ausdrücken können, sondern höchstens in Bildern beschreiben; gleichzeitig steht die Zeit in einem Moment still. Nicht umsonst benutzt auch Holz hier in der Schlussteile noch einen religiösen Terminus: Es ist ein Zustand von "Seligkeit", den das lyrische Ich mitten zwischen Butterblumen erreicht hat. Dabei hat sich das Ich jedoch nicht in einer als dionysisch erfahrenen Natur aufgelöst (obwohl das "Blut" schon beinahe in diese Richtung weisen könnte); vielmehr löst sich die gesamte Natur sozusagen ins Ich auf, wie die Sonne ist ihm die ganze Natur ins Blut übergegangen, und im "Nur noch Ich" behauptet sich das apollinische Ich des Traumes.

An einem zweiten Gedicht will ich Ihnen vorführen, wie Holz seine eigene naturalistische Lyrik der symbolistischen entgegensetzt; es findet sich ebenfalls im ersten Heft des *Phantasus*:

Ich bin der reichste Mann der Welt!

*Meine silbernen Yachten
schwimmen auf allen Meeren.*

*Goldne Villen glitzern durch meine Wälder in Japan,
in himmelhohen Alpenseen spiegeln sich meine Schlösser,
auf tausend Inseln hängen meine purpurnen Gärten.*

Ich beachte sie kaum.

*An ihren aus Bronze gewundenen Schlangengittern
geh ich vorbei,
über meine Diamantgruben
lass ich die Lämmer grasen.*

*Die Sonne scheint,
ein Vogel singt,
ich bücke mich
und pflücke eine kleine Wiesenblume.*

Und plötzlich weiss ich: ich bin der ärmste Bettler!

*Ein Nichts ist meine ganze Herrlichkeit
vor diesem Thautropfen,
der in der Sonne funkelt.*

Wieder finden Sie die schon bekannten negativen und positiven Formelemente: Kein Reim, kein Metrum, keine Strophenform; hingegen Rhythmisierung durch ornamentales Druckbild und wechselnde Satzlängen; diesmal sogar noch etwas stärkere Lautmalerei, bezeichnenderweise jedoch vor allem im ersten Teil. Das Gedicht beginnt mit einer Art Selbsteinführung eines etwas größenwahnsinnigen lyrischen

Ich, das sich als der "reichste Mann der Welt" vorstellt. Sein Reichtum wird in den nächsten Sätzen geschildert: Er lebt in einer Art besonders dekadenter Luxus- und Kunstwelt mit "silbernen Yachten", "goldenen Villen", "bronzenen Schlangengittern" in "purpurnen Gärten" und "Diamantengruben"; dies alles sind Lieblingsmotive und Lieblingswörter des Symbolismus und seiner extrem künstlichen Welten. Neben die reale Kostbarkeit der beschriebenen Dinge tritt dabei die Präziosität und Exotik der benutzten Worte (die Yachten sind ein seltenes Gedichtinventar; die Wälder sind natürlich in Japan, und nicht etwa in Bayern; die himmelhohen Alpenseen machen ebenso wie die tausend Inseln die Exklusivität der Umgebung hörbar). Das lyrische Ich jedoch scheint all diese Präziosität und Exklusivität nicht zu befriedigen; es "beachtet sie kaum". Doch plötzlich ändert sich die Umgebung; an die Stelle der Superlative und Exotismen tritt eine konkrete, triviale, alltägliche Umgebung: "Die Sonne scheint, ein Vogel singt", und das Ich pflückt eine "Wiesenblume" – beachten Sie vor allem das Unspezifische dieser Aussagen: Es ist kein sprechender Papagei oder kein Vogel Phoenix, sondern irgend ein Vogel; es ist keine Orchidee oder schwarze Tulpe, sondern irgendeine Wald- und Wiesenblume; doch gerade diese beliebigen Naturgegenstände lösen beim lyrischen Ich plötzlich, wiederum in einer Art Epiphanie eine Erkenntnis aus, die es als Umkehr des einleitenden Superlativs formuliert: Aus dem "reichsten Mann der Welt" ist der "ärmste Bettler" geworden; und alle seine Edelmetalle können nicht die Pracht eines einzelnen in der Sonne funkelnden "Tautropfens" erreichen.

Das Gedicht nimmt damit geradezu eine barocke Wendung: Man könnte mit Gryphius "Alles ist eitel" sagen:

*Ach! was ist alles diß/ was wir vor köstlich achten!
 Alß schlechte Nichtigkeit? als bew/ staub/ asch vnnd wind?
 Als eine Wiesenblum/ die man nicht widerfind.*

(und ich könnte wetten, genau darauf spielt Holz hier auch an!). Nun geht es ja aber offensichtlich nicht mehr darum, alles Irdische zugunsten des Göttlichen und Himmlischen in barocker Weise zu verleugnen; vielmehr wird hier die Natur offensichtlich gegen die Kultur, das Einfache gegen das Präziöse ausgespielt. Was aber macht einen einzelnen Tautropfen nun so unvergleichlich herrlicher als die silbernen Yachten? Als Naturprodukt ist er eingeschlossen in den natürlichen Kreislauf von Werden und Vergehen; mit einem Minimum an Aufwand verbindet er ein Maximum an Wirkung; und kostbar ist er vor allem deshalb, weil er von größerer Vergänglichkeit als silberne Yachten und bronzene Schlangengitter ist. Das verbindet ihn letztlich stärker mit dem lyrischen Ich, das selbst niemals die ästhetische Vollkommenheit von purpurnen Gärten und goldenen Villen erreichen wird; auch der Mensch ist in seiner Individualität und Vergänglichkeit das köstlichste Naturprodukt, und alle Schlösser und Yachten bleiben ihm äußerlich. Deshalb nützt auch aller symbolistische Phantasie- und Sprachreichtum nichts; in den durch sie erschaffenen künstlichen Welten ist das lyrische Ich letztlich nicht zuhause.

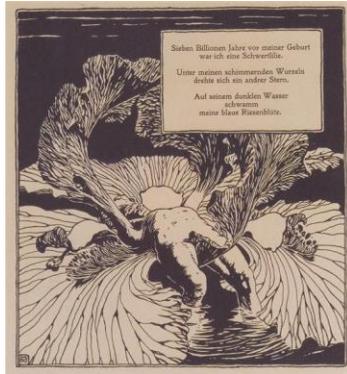
Ich komme damit zum letzten Holz-Gedicht für heute, dem ersten Text des zweiten *Phantasia*-Heftes; Sie finden es auf Ihrem Paper mit einer Jugendstil-Illustration von Koloman Moser, so erschien es zuerst in der Zeitschrift *Ver Sacrum*.

*Sieben Billionen Jahre vor meiner Geburt
war ich eine Schwertlilie.*

*Meine Wurzeln
saugten sich
in einen Stern.*

*Auf seinem dunklen Wasser
schwamm
meine blaue Riesenblüte.*

Dieser Text nimmt nun offensichtlich auf das anfangs von mir referierte biogenetische Grundgesetz Haeckels und Holzens Ambitionen des "Weltgedichtes" Bezug. Es geht zurück in eine sehr liegende durch eine absurde illustriert ist selbst das dann doch doch selbst Zeit ist das schon wenn auch niederen



weit entfernt
Vorzeit, die
geradezu
Zahl
wird (so alt
Universum
nicht...);
in dieser Un-
lyrische Ich
vorhanden,
in einer sehr

Existenzstufe, nämlich als "Schwertlilie" (botanisch: Iris). Dass es ausgerechnet eine Schwertlilie ist, ist nun kein Zufall; die Iris war eine der Lieblingsblumen vor allem des Jugendstils. Den Jugendstil interessieren an der Schwertlilie zum einen die stark geschwungenen, ornamentalen Blütenformen; zum zweiten, ebenfalls aufgrund der Form, die Deutung als Phallussymbol (sprachlich natürlich auch die aggressive Konnotation des "Schwerts" und die damit verbundene Deutung des Männlichen). Die Schwertlilie ist botanisch gesehen ein Rhizom-Gewächs; sie hat einen unterirdischen Wurzelstock, der gleichzeitig sozusagen ihr Fortpflanzungsteil ist; aus diesen Rhizomen entstehen die neuen Blätter und Blüten der mehrjährigen Staude. Das ist eine sehr urtümliche Vegetationsform, die man auch bei den ersten Landpflanzen im Laufe der Evolution gefunden hat. Insofern ist Holz hier naturwissenschaftlich korrekt; die Schwertlilie ist eine Pflanze mit einer langen evolutionären Tradition; und dass ihre Wurzeln sich in einem Stern saugen, entspricht ihrer botanischen Gewohnheit. Dabei wird dem Untergründigen der Wurzel – dem dionysischen Pflanzenteil, sozusagen – dann die "blaue

Riesenblüte" auf dem Wasser entgegengesetzt; und diese ist nun wieder aus mehreren Gründen blau: Zum einen, weil die meisten Iris-Pflanzen tatsächlich blau-violett blühen; zum zweiten weil die Romantik die blaue Blume gesucht hat; und zum dritten als apollinischer Gestalt-Gegenpol zur Dunkelheit des dionysischen Wassers. Sie sehen an diesem Gedicht damit besonders gut, wie der Naturalismus gleichzeitig naturwissenschaftlich-exakt und romantisch-assoziativ ist: Das Ich kann sich, aufgrund des biogenetischen Grundgesetzes, in jegliche Gestalt der Erdgeschichte verwandeln; und das Gedicht vermittelt diese Erfahrung in einer äußerlich flexiblen, rhythmisch-lebendigen Form, bei der es besonders das Bedeutungspotential der einzelnen Wörter verstärkt: Gerade in den extrem kurzen Gedichten von Holz, wo häufig nur ein Wort in einer Zeile steht, wird das deutlich.

16. "Er kann kein Vogelgezwitscher vertragen" – Künstliche Welten im Symbolismus

Ich komme nun zum etwa zeitgleich sich etablierenden Gegenpol des Naturalismus in Deutschland wie in Europa, zum Symbolismus. Damit sie ihn gleich von seiner schlechtesten Seite kennenlernen, werde ich die Einführung mit einem letzten Gedicht aus dem *Phantasmus* beginnen, in dem Holz einen der bekanntesten deutschen Symbolisten, nämlich Stefan George, verhöhnepiepelt:

Er kann kein Vogelgezwitscher vertragen.

*Die sogenannten Naturlaute der Nachtigallen und Lerchen
Sind ihm zuwider.*

Sein Hirn

Ist vollständig mit Watte tapeziert.

In der Mitte

Kauert eine kleine Rokokovenus

Und piet aus Silber

In einen goldnen Nachttopf.

Symbolistisch daran ist folgendes: Zum ersten die Abkehr von der Natur, also der realen Umwelt (den "sogenannten Naturlauten der Nachtigallen und Lerchen") zugunsten einer sorgfältig zusammengestellten, erlesenen Kunstwelt (die Rokokovenus mit dem goldnen Nachttopf); zum zweiten die Ablehnung grober direkter sinnlicher Erfahrung zugunsten der verfeinerten Sinnlichkeit des Ästheten (deshalb das mit Watte tapezierte Gehirn). Dass die Rokokovenus dann in den goldenen Nachttopf pinkelt, ist natürlich besonders hinterhältig (auch wenn es sich um einen Silberstrahl handelt), da

es darauf aufmerksam macht, dass die symbolistisch-dekadente Kunstwelt letztlich auch nur über die allgegenwärtigen natürlichen Bedürfnisse hinwegtäuscht (auch Stefan George muß dann und wann aufs Klo, es hilft alles nichts). Trotzdem sollten wir zunächst festhalten: Der Symbolismus ist die erste Epoche der Literaturgeschichte, die statt der Natur entschieden die Unnatur inthronisiert – was natürlich erhebliche Konsequenzen für eine Gattung wie die Naturlyrik mit sich bringt.

Jugendstil und Symbolismus

Gleichzeitig – und vielleicht hängt beides ja auch miteinander zusammen? – ist Symbolismus auch diejenige literarische Bewegung, die erstmals energisch Anspruch auf Modernität anmeldet. Und sie tut das in der gleichen Art und Weise, wie es alle nachfolgenden Avantgarde-Bewegungen auch tun werden, nämlich mit einer Programmschrift: 1886 erscheint in Paris das *Manifest du Symbolisme*; bis um die Jahrhundertwende ist der Symbolismus zur wichtigsten europäischen Kunstbewegung schlechthin geworden. Symbolismus bedeutet dabei, grob umrissen (und so steht es auch im oben genannten Manifest): "Die wesentliche Eigenart der Kunst besteht darin, die Idee niemals begrifflich zu fixieren oder direkt auszudrücken". Vielmehr soll die Kunst das, was sie aussagen will, durch Andeutungen und Suggestionen evozieren. Die wesentliche Kunstwirkung ist deshalb auch nicht irgendwie begrifflich oder rational zu erklären; es geht vielmehr darum, dass der Künstler einen "Seelenzustand", eine komplexe innere Erfahrung, möglichst differenziert zum Ausdruck bringen will. Dazu bedient er sich sogenannter Vorwände, Äquivalente, Korrespondenzen, die nun nicht diesen Seelenzustand irgendwie erklären oder beschreiben, sondern ihn mittels einer verwandten Erscheinung heraufbeschwören. Oder,

das Ganze noch mal in den Worten von einem der begabtesten Vermittler und Popularisatoren der Jahrhundertwende, des österreichischen Literaturkritikers Hermann Bahr:

Die Absicht aller Lyrik ist immer die gleiche. Ein Gefühl, eine Stimmung, ein Zustand des Gemüts soll ausgedrückt und mitgeteilt, soll suggeriert werden. Was kann der Künstler tun? Das nächste ist wohl, es zu verkünden, ... zu beschreiben.... das ist die rhetorische Technik. Oder der Künstler kann die Ursache, das äußere Ereignis seiner Stimmung, seines Gefühls, seines Zustandes suchen, um, indem er sie mitteilt, auch ihre Folge, seinen Zustand mitzuteilen. Das ist die realistische Technik. Und endlich, was früher noch keiner versucht hat: der Künstler kann eine ganz andere Ursache, ein anderes äußeres Ereignis finden, welche seinem Zustande ganz fremd sind, aber welche das nämliche Gefühl, die nämliche Stimmung erwecken und den nämlichen Erfolg im Gemüte bewirken würden. Das ist die Technik der Symbolisten.

Symbolistisch ist dieses Verfahren im Gegensatz zum sozusagen reinen symbolischen Verfahren nach dem Muster Goethes, weil die Sprache natürlich zeichenhaft, bildlich verwendet wird; aber die dafür benutzten Symbole sind keine natürlichen Bilder, die intuitiv von jedem erschlossen werden können und in denen etwas Besonders stellvertretend für etwas Allgemeines steht; sie sind vielmehr künstliche Sprachbilder, die über das Konnotationspotential bestimmter Worte bestimmte Eindrücke mehr andeuten und suggerieren als tatsächlich benennen. Dabei wird zum einen der traditionelle lyrische Bildbereich erweitert: Symbolkraft können nun beispielsweise auch hässliche Gegenstände bekommen (dafür steht eines der ersten und berühmtesten Werke des französischen Symbolismus, die *Fleurs du Mal* von Charles Baudelaire; eines dieser Gedichte besingt zum Beispiel ein Aas). Zum zweiten jedoch konzentriert sich die symbolistische Bilderwelt schnell auf besonders präziöse, kostbare, exklusive Dinge und Worte (die silbernen Yachten und die hängenden

Gärten, die Holz ironisierte). Die Idealfigur des Symbolismus ist der Zeittypus des Decadents oder des Dandy, der sich von der Alltagswelt abwendet, sein Leben zum Kunstwerk stilisiert, seine nervöse Sinnlichkeit maximal verfeinert (bis zur Dekadenz eben, dem goldenen Nachtopf); und die Idealfigur des Kunstwerks ist das "l'art pour l'art", die reine und absolute Poesie, das Kunstwerk, das keinen anderen Zweck als seine eigene Schönheit mehr verfolgt. Und damit ist natürlich die Lyrik besonders prädestiniert, die symbolistische Parade-gattung zu werden: Geht sie doch am stärksten auf reine Sprachwirkung und die Aktivierung des Konnotationspotentials der Worte, auf reine Kunstwirkungen wie Klang und Rhythmus, auf die Darstellung exklusiver und innerer Welten aus.

Obwohl sich der Symbolismus als gezielte Gegenbewegung gegen den irgendwie schmutzigen Realismus des Naturalismus und seine literaturdidaktischen sozialkritischen Zielsetzungen versteht (und das gleiche auch umgekehrt der Fall ist, wie man an Arno Holz sieht), haben beide Bewegungen doch auch große Gemeinsamkeiten – sind sie doch letztlich Reaktionen auf den gleichen Gründerzeit-Zeitgeist kurz nach der Reichsgründung: Beide richten sich gegen das Epigonentum in der Kunst, den Imperialismus in der Politik, den Historismus in der Lebenshaltung; beide sind in gewissem Maße sprach- und formorientiert; und beide bahnen auf ihre Art und Weise den Weg in die moderne Kunst. Die Unterschiede sind ebenso klar; zum einen präferiert man verschiedene Gattungen; zum zweiten vertritt der Naturalismus letztlich das Gebot der Mimesis (die Kunst soll die Natur imitieren; wobei aber der Naturbegriff, wie wir gesehen haben, sehr erweitert ist), wohingegen der Symbolismus stärker auf Poëisis, auf die Gemachtheit des Kunstwerks als Kunstwerk abhebt. In ihren extremen Formen führen jedoch beide Richtungen in Sack-

gassen; sowohl die extremen Kunstwelten beispielsweise Stefan Georges wie auch die zum Universum aufgeblähten Naturwelten von Arno Holz, in eine Sackgasse. Deshalb etabliert sich in den Jahren direkt um die Jahrhundertwende eine dritte Strömung, die zwischen beiden vermittelt, und die ich wenigstens in einigen kurzen Sätzen erwähnen möchte, nämlich der Jugendstil. Ihren Namen hat die Bewegung von der Münchener Zeitschrift *Die Jugend* (ab 1896); der Name weist aber gleichfalls auf das Aufbruchspathos hin, das durchaus im Nietzeschen Sinne zu verstehen ist: "Dorthin will ich" – den Aufbruch zu neuen Meeren, neuen Erfahrungen, einem neuen umfassenden Lebensgefühl eben. Leben, verstanden als dynamische Lebenskraft, äußert sich sowohl in den stilisierten pflanzlichen Ornamenten, der ästhetischen Lieblingsfigur des Jugendstils, wie auch in den Bemühungen um grundlegende praktische Lebensreformen (man erfindet nicht nur die Volkshochschule, sondern auch die Schrebergärten und die Freikörperkultur und vieles mehr).

Wie gut sich das letztlich beispielsweise mit dem lyrischen Naturalismus von Holz verträgt, können Sie anhand des Schwertlilien-Gedichts von Holz aus dem *Phantasmus* und seiner zeitgenössischen Illustration nachvollziehen (die Buchillustration war eine der großen Domänen des Naturalismus). In der Graphik gehen vegetabilische und menschliche Formen fließend ineinander über: Die "dunkle Riesenblüte" (die durchaus einer Iris ähnelt) erwächst direkt aus den Armen eines liegenden Menschen, während die Rhizomwurzeln unten mit den Beinen verschmelzen; das Bild erweckt auch sexuelle Assoziationen im Gegeneinander des vage phallischen männlichen Körpers und dessen Einbettung in ein weibliches Geschlechtsorgan. Dies alles symbolisiert letztlich eine sich in vielfältigen Formen ausbildende grundlegende Lebenskraft, die Blume, Mensch und Universum gleichermaßen durch-

strömt und in der ausschweifenden Rhythmik der Linienführung vom Betrachter nachempfunden werden soll. Dabei wird das Rauschhaft-Dionysische dieses Lebensgefühls gebändigt durch die apollinische Schwarzweiß-Kunst der Linien – auch so wirkt der Jugendstil als Vermittler zwischen den Extremen: Man anerkennt das Dionysische als Urgrund des Lebens; aber man bändigt es apollinisch in der geschwungenen Linie, im Ornament, in der Flächenkunst.

Hugo von Hofmannsthal

Damit zu den symbolistischen Autoren. Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) wuchs als einziges Kind in einer begüterten Familie in Wien auf. Schön früh galt er als Wunderkind; noch als Gymnasiast veröffentlichte er bereits Gedichte unter dem Pseudonym 'Loris' und verkehrte im berühmten Café Griensteidl, der Keimzelle der Wiener Moderne. Trotzdem muß er natürlich zunächst Jura studieren (1892-1894), ja sogar einen Militärdienst ableisten; bis 1899 studiert er dann immerhin Romanistik. Seine frühen Gedichte, noch ganz im Zeitgeist der *Décadence* und des *Ästhetizismus*, erschienen in den führenden Jugendstilzeitschriften der Zeit, bald aber auch in Stefan Georges elitären *Blättern für die Kunst*. George hatte Hofmannsthal bereits 1891 kennengelernt; die Beziehung währte, unterbrochen von immer wiederkehrenden Zerwürfnissen, die wohl auch auf Georges homoerotisches Interesse an Hofmannsthal zurückzuführen waren, bis 1906. Um diese Zeit ist Hofmannsthal längst nicht mehr der jugendliche Dandy und *Ästhet*, sondern wendet sich auch zeitgeschichtlichen Fragen und Themen zu. Wir verlassen ihn



an dieser Stelle und beschäftigen uns mit zwei Texten, die, wie gesagt, deutlich Spuren des Umbruchs vom Symbolismus hin zum Jugendstil tragen.

Mein Garten

*Schön ist mein Garten mit den goldnen Bäumen,
Den Blättern, die mit Silbersäusehn zittern,
Dem Diamantentau, den Wappengittern,
Dem Klang des Gong, bei dem die Löwen träumen,
Die ebernen, und den Topasmäandern
Und der Volière, wo die Reiber blinken,
Die niemals aus dem Silberbrunnen trinken ...
So schön, ich seh'n mich kaum nach jenem andern,
Dem andern Garten, wo ich früher war.
Ich weiß nicht wo ... Ich rieche nur den Tau,
Den Tau, der früh an meinen Haaren hing,
Den Duft der Erde weiß ich, feucht und lau,
Wenn ich die weichen Beeren suchen ging ...
In jenem Garten, wo ich früher war ...*

Das Gedicht hat das gleiche Metrum, das wir schon bei Meyer kennengelernt hatten, nämlich 5hebige weibliche Jamben, dem sogenannten Endescillabo, dem romanischen Lieblingsversmaß der Zeit. Das Gedicht hat zunächst zwei umarmende männliche Reime; die letzten sechs Verse haben das Muster abcbca (was man vielleicht als eine Art umarmender Kreuzreim bezeichnen könnte). Die Zweiteilung, die dieser Reimwechsel andeutet, ist auch offensichtlich im Inhalt des Textes: Die ersten acht Verse beschreiben einen ersten Garten (den, den das lyrische Ich in der Gegenwart hat); die letzten sechs Verse beschreiben einen anderen Garten, in dem das lyrische Ich in einer fernen Vergangenheit sich aufhielt.

Der erste Garten ist schon durch die Preziosität als symbolistischer Kunstgarten bzw. wohl eher Park erkennbar: Er hat

goldene Bäume, die silbern säuseln, Diamantentau, Toposmäander, einen Silberbrunnen, ein Wappengitter und eherne Löwen. Seine "Schönheit" ist so exquisit, dass sie zweimal erwähnt werden muß; im ersten Vers und im achten, der den ersten Garten abschließt. Seine reiche Ausstattung spiegelt sich auch in den besonders auffälligen Wörtern, dem Bemühen um ein möglichst alltagsfernes Vokabular, sowie den lautlichen Reichtum (bäumen-säuseln-träumen zum Beispiel). Die Sinneseindrücke, die dieser Garten bietet, sind alle sehr sublimiert (die Bäume säuseln, es gibt keinen trivialen Nachtigallengesang, sondern das Dröhnen eines Gongs); es gibt wenig, was wirklich lebendig ist (die Reiher trinken niemals aus dem Silberbrunnen, sind also wohl doch eher künstliche Vögel, die kein Geschrei machen). Es gibt auch keine grellfarbigen Butterblumen oder Irise, sondern goldene Bäume und überhaupt nichts Buntes. Mit Nietzsche könnten wir sagen: Der Park ist ein extrem apollinisches Kunstwerk; alles Lebendig-Natürliche ist in Kunst verwandelt, in schimmernde, ruhigestellte Oberfläche.

Da ist der zweite Garten ganz anders gewesen. Das lyrische Ich kann sich allerdings nicht mehr genau an ihn erinnern; es muß sich wohl um eine Kindheitserinnerung handeln, deren Unbestimmtheit auch in dem plötzlich unpräzise werdenden Satzbau durchklingt. Hier gab es noch direkte sinnliche Erfahrung: Der Tau roch (Gerüche gab es ja nun gar keine im ersten Garten, der Geruch ist ein viel zu primitiver Sinn für einen Symbolisten) und hing sogar an den Haaren des lyrischen Ich; ebenso roch die Erde. Das lyrische Ich war offensichtlich tätig in diesem Garten, es kam mit den Dingen in Berührung, es suchte Beeren, die man essen konnte (sehr im Gegensatz zu goldenen Bäumen). Diese frühzeitliche Natur ist offenbar sehr viel dionysischer, ungezügelter, auch fruchtbar (was mit der Feuchte wohl assoziiert werden soll); aber eben nicht "schön" wie der erste Garten. Das wird auch im

sehr viel einfacheren Vokabular deutlich, das nunmehr geradezu alltäglich geworden ist, aber trotzdem gewisse lautmale-
rische Qualitäten aufweist (zum Beispiel in der Assonanz von
weiß auf weich (und deren Verbindung mit "feucht"). Die bei-
den Gärten bleiben jedoch unverbunden nebeneinander; sie
entsprechen zwei unterschiedlichen Gefühls- und Gemüts-
haltungen, zwei unterschiedlichen Erlebnisweisen der Wirk-
lichkeit, zwei unterschiedlichen ästhetischen Erfahrungen.

Ich will Ihnen noch ein zweites Gedicht vorstellen, das ganz
ähnlich aufgebaut ist und diesmal statt des Garten/Park-Mo-
tivs das Blumenmotiv behandelt:

Die Töchter der Gärtnerin

*Die eine füllt die großen Delfter Krüge,
Auf denen blaue Drachen sind und Vögel,
Mit einer lockern Garbe lichter Blüten:
Da ist Jasmin, da quellen reife Rosen
Und Dahlien und Nelken und Narzissen ...
Darüber tanzen hohe Margeriten
Und Fliehdolden wiegen sich und Schneeball
Und Halme nicken, Silberflaum und Rispen ...
Ein duftend Bacchanal ...
Die andre bricht mit blassen feinen Fingern
Langstielige und starre Orchideen,
Zwei oder drei für eine enge Vase ...
Aufragend mit den Farben die verklingen,
Mit langen Griffeln, seltsam und gewunden,
Mit Purpurfäden und mit grellen Tupfen,
Mit violetten, braunen Pantherflecken
Und lauernden, verführerischen Kelchen,
Die töten wollen ...*

Das Gedicht weist die gleiche offensichtliche Zweiteilung
auf, diesmal in exakt zweimal neun Zeilen. Es ist metrisch

nicht ganz gleichmäßig und hat mehrere schwebende Betonungen; auffällig sind die beiden kurzen Verszeilen, die jeden der beiden Teile beenden. Schließlich ist das Gedicht gänzlich ungereimt; dafür sind die Lautbezüge innerhalb der Verse umso stärker ausgeprägt.

Die erste Tochter der Gärtnerin ist die deutlich lebensfreudigere der beiden. Sie wählt als Vase einen Delfter Krug, also eine Porzellanvase mit blauen Bildern von Vögeln und Drachen auf weißem Grund; Sie können sich das Ganze leicht als ein niederländisches Blumenstilleben vorstellen. Selbst die Vase ist also belebt; und noch viel mehr ihr bunt gemischter Inhalt: Da stehen typische Gartenblumen wie Rosen, Dahlien, Nelken, Narzissen neben Bauernsträuchern wie Flieder, Schneeball und Margeriten; das alles wird sehr belebt dargestellt, indem es in bekannter Weise anthropomorphisiert wird (die Blumen tanzen, wiegen, nicken). Die Fülle des Blumenstraußes wird sprachlich verstärkt durch die reihende Aufzählung ("da ist", "da ist", dann mehrfach "und"). Die Lautbezüge sind so stark ausgeprägt, dass ich sie nicht alle aufzählen kann, nur einige Beispiele (füllt-Krüge, Blüten; groß-locker-Rose; locker-licht usw.). Dabei lässt sich inhaltlich eine Entwicklung ausmachen, die von konkreten Namensnennungen hin zu den abstrakteren Bestandteilen der Pflanze führt (Dol-den, Halme, Rispen); die botanische Formenvielfalt tritt neben die sprachliche Vielfalt der Namen. Schließlich wird all diese Fülle und Lebendigkeit in der Schlussformel vom "duftend Bacchanal" zusammengefügt; die Verbindung zum Dionysischen wird damit geradezu vorgegeben, die Lebendigkeit wieder mit dem unmittelbaren Geruchssinn verbunden.

Die zweite Tochter der Gärtnerin ist in allen denkbaren Aspekten der Gegenpol der ersten. Anstelle des bauchigen, bemalten Krugs wählt sie eine "enge Vase"; statt eines Buketts aus bunten Gartenblumen steckt sie ausgewählte "langstielige und starre Orchideen" (die künstlichsten Blumen, die man

sich vorstellen kann) mit "blassen, feinen Fingern" in die Vase; die Farben strahlen sich und erhöhen sich gegenseitig, sondern "verklingen" allmählich in den Blütenspitzen, entfärben sich geradezu; ihre botanischen Merkmale wirken eher bedrohlich als lebendig (die seltsamen und gewundenen Griffel; die Purpurfäden, die Pantherflecken); ebenso exotisch und seltsam ist die Lautlichkeit (stielig-starr; Purpur-Tupfen; Purpur-Panther). Und wieder gipfelt der Vers in einer kurzen Schlussformel, die diesmal anstelle des Lebensrausches des Bacchanals den Todes- und Vernichtungswillen setzt. Zwar sind die Blumen in diesem Gedicht damit deutlich mehr thematisiert als die beiden titelgebenden "Töchter"; aber trotzdem verbinden sich auch mit den beiden Schlussformeln zwei typische Frauenbilder der Jahrhundertwende: im letzten Teil die bedrohlich-verführerische femme fatale; im ersten Teil die der Natur verbundene Kindfrau. Und auch hier ist eine Vermittlung schwer denkbar: Beide Frauen, beide Blumensträuße, Lebensfeier und Todessehnsucht stehen nebeneinander, haben unterschiedliche ästhetische Qualitäten, präsentieren unterschiedliche Welten. Eine Wertung ist allerdings möglich, wenn man das ganze sozusagen historisch denkt: Dann ist die Lebensfülle des Dionysischen Bacchanals natürlich eine implizite Kritik an der apollinischen Künstlichkeit der symbolistischen Welten, die letztlich nicht zur Selbstreproduktion fähig sind (und wenn man das Leben oder Tod wählen soll, werden sich die meisten dann wohl doch für das Leben entscheiden).

Stefan George

Eine ähnliche Entwicklung von einer reinen Kunst-Unnatur hin zu einer stilisierten Jugendstil-Natur hat auch der zweite symbolistische Autor durchgemacht, den ich Ihnen noch vorstellen möchte, nämlich der kaum weniger berühmte als berühmte Stefan George. George (1868-1933) stammte aus einer katholischen Weinguts- und Gastwirtsfamilie in Bingen.

Nach dem Abitur macht George Sprach- und Bildungsreisen durch ganz Europa; er war offensichtlich sehr sprachbegabt und beherrschte außer Griechisch und Latein Französisch, Englisch, Italienisch, Spanisch, Holländisch, Dänisch, Norwegisch und Polnisch; aus den meisten dieser Sprachen hat George später auch Übersetzungen dichterischer Werke vorgelegt. Sein Lebensunterhalt ist durch das elterliche Vermögen gesichert, und das Ergreifen eines Berufs lehnt George gezielt ab: Sein Ziel ist eine ästhetische Gestaltung des gesamten eigenen Lebens, die gegenseitige Durchdringung von Kunst und Leben (ein sehr zeittypisches Ideal, das aber wenige so konsequent durchführten wie George). Wichtig für seine Dichtungsauffassung ist der Besuch 1889 in Paris, wo er den französischen Symbolismus sozusagen an der Quelle bei Stéphane Mallarmé kennenlernte und eine Aversion gegen den deutschen Naturalismus entwickelte. Nach seiner Rückkehr immatrikuliert er sich in Berlin für Philologie und Kunstgeschichte. Schon 1882 hat er seine Programmzeitschrift, die "Blätter für die Kunst" gegründet, die bis 1919 erscheinen wird, und die schon optisch mit einer eigens für sie entworfenen Schrifttype und einer kostbaren künstlerischen Ausstattung den eigenen elitären Anspruch deutlich macht. Aus dem Mitarbeiterstab dieser Zeitschrift bildet sich der 'George-Kreis' heraus, ein loses Bündnis junger Dichter, die George als ihrem 'Meister' Gefolgschaft geschworen hatten. Programmatisch schreibt George in der ersten Nummer der neuen Zeitschrift, was sein Ziel ist:



Der name dieser veröffentlichung sagt schon zum teil was sie soll: der kunst besonders der dichtung und dem schrifttum dienen, alles staatliche und gesellschaftliche ausscheidend.

Sie will die GEISTIGE KUNST aufgrund der neuen fühlweise und mache – eine kunst für die kunst – und steht deshalb im gegensatz zu jener verbrauchten und minderwertigen schule die einer falschen auffassung der wirklichkeit entsprang. Sie kann sich auch nicht beschäftigen mit weltverbesserungen und allbeglückungsträumen in denen man gegenwärtig bei uns den keim zu allem neuen sieht, die ja sehr schön sein mögen aber in ein andres gebiet gehören als das der dichtung.

Sie sehen hier also noch das symbolistische Paradigma in voller Ausprägung: Es geht um Kunst um der Kunst willen, l'art pour l'art, und nicht Kunst um der Gesellschaft willen; es geht um apollinisch veredelte, exklusive Oberflächenkunst, "geistige kunst" im Gegensatz zur realistischen-wirklichkeitsverhafteten Kunst. Dazu wird ein extremer Formwille propagiert; die Form wird dabei zum eigentlichen Inhalt der Kunst, wie ein weiteres Zitat aus den *Blättern für die Kunst* zeigt:



den wert der dichtung entscheidet nicht der sinn .. sondern die form d.h. durchaus nichts äußerliches sondern jenes tief erregende in maas und klang wodurch zu allen zeiten die Ursprünglichen die meister sich von den nachfabren den künstlern zweiter ordnung unterschieden haben.

Dichtung soll also "erregen", Gefühle hervorrufen, aber eben nicht durch erregende Inhalte, sondern durch einen besonders intensiven Gebrauch der künstlerisch-formalen Mittel: Wörter sollen den Leser erregen wie "Rauschmittel"; deshalb dürfen sie auch keine verbraucht-alltäglichen sein, sondern

besonders exotische, wohlklingende, ungewöhnliche. Das gleiche gilt für den Reim, den George eigens rechtfertigt: Auch hier muß die bloße Form des Gleichklangs immer zugleich eine Bedeutung transportieren – der Reim sei "bloß ein Wortspiel wenn zwischen den durch den Reim verbundenen Worten keine innere Verbindung besteht".

Als Beispiel habe ich auch hier ein Gedicht ausgewählt, das das Motiv von Gärten, Parks und Blumen aufnimmt. Ich tue dies auch, um damit einen möglichst starken Kontrast zur folgenden Naturlyrik des 20. Jahrhunderts aufzubauen, die in vielem einen völligen Neuanfang markiert, während Autoren wie George, trotz ihrer Intention auf Modernität, doch in vielem noch in den alten Traditionen der Naturlyrik stehen, die ich Ihnen im Verlauf dieser Vorlesung vorgestellt habe. Während Georges erste Gedichtzyklen – wie beispielsweise der *Algalbal* (1892) – noch völlig der Epochenströmung des Symbolismus zugerechnet werden können, nähert er sich im folgenden Zyklus, dem *Jahr der Seele* (1897) stärker dem Jugendstil an, der ja, wie ich in der letzten Sitzung schon am Beispiel Hugo von Hofmannsthals zu zeigen versucht habe, eine Art Vermittlung zwischen den beiden feindlichen Strömungen von Symbolismus und Naturalismus darstellt. Wir wollen uns den Eingangstext aus diesem Zyklus, dem *Jahr der Seele*, anschauen:

*Komm in den totgesagten park und schau :
Der Schimmer ferner lächelnder gestade ·
Der reinen wolken unverhofftes blau
Erhellte die weiber und die bunten pfade.*

*Dort nimm das tiefe gelb · das weiche grau
Von birken und von buchs · der wind ist lau ·
Die späten rosen welkten noch nicht ganz ·
Erlese küsse sie und flicht den kranz ·*

*Vergiss auch diese letzten astern nicht ·
 Den purpur um die ranken wilder reben ·
 Und auch was übrig blieb von grünem leben
 Verwinde leicht im herbstlichen gesicht.*

Sie sehen die sehr strenge Form, die Georges rigoroses lyrisches Formideal spiegelt: Das Gedicht besteht aus sehr regelmäßigen

Jamben in Strophen; die ist kreuzgerimt, einen Paarreim, umarmenden ist die Kleinschreibung

zeichen-, der eigenwilligen und einer

stilisierten Schrifttype; schon rein optisch hebt sich das Gedicht also als Kunstwerk von profanen Alltags-Druckerzeugnissen ab; die Sakralisierung zur "geistigen Kunst", die George anstrebte, macht ja auch die Titelvignette des Buches, die ich Ihnen auf Ihrem Paper abgezogen habe, deutlich (Sie finden dort auch die handschriftliche Version). Das gesamte Gedicht hat eine sehr weiche, einschmeichelnde Lautlichkeit. Es verwendet viele auffällige oder altertümliche Wörter (das Gestade, den Weiher; erlesen und verwinden; den purpur), die eine weihevoll-nostalgische Stimmung schaffen. Schließlich stellt es gleich anfangs eine gewisse Vertraulichkeit zum Leser her: Das angesprochene Du ist zwar ein immanenter Bestandteil des "Jahres der Seele" (das als Zyklus eine zu Ende gehende Zweierbeziehung schildert), kann aber auch als direkte Leseransprache gelesen werden. Insofern nähert



5hebigen vierzeiligen erste Strophe die zweite hat die dritte einen Reim. Auffällig durchgehende – ein George-Erkennungsverbunden mit Interpunktion auffällig

sich George hier bewusst wieder dem vertrauten Muster der Erlebnislyrik und ihrer Identifikationspotentiale an.

Gleich die erste Strophe beginnt mit einer solchen direkten Aufforderung – sowohl an das Du der Gedichte wie an den Leser: "Komm in den totgesagten Park und schau". Spontan drängt sich die Frage auf, warum der Park totgesagt ist. Verschiedene Antworten sind möglich: Zum einen ist es offensichtlich Herbst, wie die folgenden Beschreibungselemente zeigen (die Buntheit der Herbstblätter auf den Wegen, die späten Rosen, die letzten Astern); mit dem Winter wird die Natur ja vorübergehend ersterben; nennen wir diese Interpretation einmal die 'realistische Lesart'. Zum zweiten könnten ja auch die Parke selbst vom Verschwinden bedroht sein, als Bestandteil einer aussterbenden aristokratischen Lebensform und als eigene Kunstform; das wäre eine übertragene, 'symbolische Lesart'. Zum dritten könnte man auch den letzten Wortbestandteil betonen: Der Park wäre dann tot-gesagt; er wäre durch zu häufige Beschreibung und Verwendung zu einem wertlosen literarischen Alltagstopos hinabgesunken; das nennen wir nun die 'poetologische Lesart'. Alle drei Lesarten wollen wir vorerst im Gedächtnis behalten.

Wichtig ist darüber hinaus, dass das Du zum "Schauen" aufgefordert wird: Es geht in diesem Gedicht vor allem um optische Eindrücke (also nicht um Geräusche oder um Düfte, wie bei Holz beispielsweise). Das, was in der ersten Strophe dem Schauenden gezeigt wird, sind eher allgemeine Eindrücke, die aber ein sehr kompliziertes Bild ergeben. Denn wo kommt eigentlich der "Schimmer ferner lächelnder Gestade" her? Der Park liegt wohl kaum am Meer, insofern kann von "Gestaden" als Ufern im wörtlichen Sinn wohl nicht die Rede sein. Aber er hat mehrere Weiher; und auf diesen spiegelt sich offensichtlich nicht nur der blaue Himmel, sondern mit diesem, seinem lichten Blau, auch eine Art Erinnerung an ferne,

sonnige Küstenlandschaften. Ebenso wird durch die besondere Reinheit der Helligkeit auch die Buntheit der Herbstfarben auf den Wegen noch gesteigert: Der Herbst ist sozusagen unter dieser speziellen momentanen Beleuchtung ein gesteigerter Sommer. Es handelt sich also nicht so sehr um eine realistische Beschreibung, sondern die Natur wird als eine Art Gesamtkosmos dargestellt, der durch das Licht durchströmt und gewissermaßen vergeistigt wird. Diese Vergeistigung wird evoziert durch Vokabeln wie "rein", "unverhofft" oder "erhellen", die eher eine Geisteshaltung als eine Naturlandschaft beschreiben.

In der zweiten Strophe tritt vor allem die Farbigkeit der optischen Eindrücke in den Vordergrund. Es handelt sich aber im Gegensatz zu Holz hier nicht um eine impressionistische Farbigkeit, sondern eher um eine farbliche Tiefenwirkung, indem die Farben mit Adjektiven verbunden werden, die ihnen eine Art geistigen Gehalt verleihen (das tiefe Gelb, das weiche Grau). Gleichzeitig werden die Parkelemente erstmals präzisiert und mit Namen genannt: Es handelt sich um Birken und Buchs (die Alliteration ist natürlich kein Zufall) sowie um späte Rosen (die Blume der Liebe; der gesamte Zyklus beschreibt im Übrigen das Verblühen einer Liebesbeziehung). Der Eindruck einer gedämpften Herbststimmung trotz der großen Klarheit und Helle der Luft wird noch durch die "späten Rosen" und deren beginnendes Welken verstärkt; es ist eine sterbende Schönheit, die in einem besonderen Moment noch einmal aufflackert. In ihrer Perfektion verlangt sie dabei vom Du des Gedichts eine Art Weihehandlung: Es soll die letzten Blumen nicht einfach schnöde abpflücken und in eine Vase stellen, sondern sie "erlesen", "küssen" und zu einem Herbstkranz verflechten; es soll eine Art Ehrfurchtsritual vor der sterbenden Natur vollziehen, indem es sie zunächst würdigt (erliest), dann emotional huldigt (küsst) und schließlich künstlerisch verarbeitet (im Flechten). Der dabei entstehende

Kranz passt zunächst in die Atmosphäre von Werden und Vergehen, indem er einen Totenkranz evoziert, den man der sterbenden Natur als letzten Liebesgruß auf ein Grab legt (das wäre die anfangs eingeführte realistische Lesart). Man könnte ihn sich aber auch als eine Art Jugendstil-Ornament vorstellen, in dem die einzelnen Linien sich ähnlich verflechten wie in den Illustrationen, die ich Ihnen beigelegt habe; der Kranz stünde dann für eine besondere Kunstform (das wäre wiederum eine symbolische Lesart; der Kranz würde dabei den Park als Kunstform substituieren). Man könnte ihn schließlich auch als reines Wort-Kunstwerk verstehen, in dem "erlesene" Worte durchaus im Doppelsinn der Formulierung mit dem Munde zum Gehör gebracht werden und im Reim verschränkt werden (das wäre hier die poetologische Interpretation). All dies lassen wir auch weiterhin offen.

Die dritte Strophe bringt noch einige neuen Farben hinzu: Den Komplementärkontrast von roten Weinreben und grünem "Leben"; erstmals wird damit auch das "Leben" als Gegenkonzept zum Welken und Vergehen der Natur direkt genannt (und, wie Sie sich hoffentlich erinnern: Leben ist das Schlüsselwort für das Naturkonzept der Jahrhundertwende schlechthin). Dazu kommen einige weitere konkrete Naturrelemente: die Astern (typische Herbstblumen) und der wilde Wein (der sich wirklich wunderbar bunt färbt im Herbst). Die Ranken bringen wieder ein typisches Jugendstilmotiv ins Gedicht; auch hier bleibt also die Oberflächenornamentik durchaus erhalten. Gleichzeitig findet aber auch hier, wie in den beiden anderen Strophen, ein Erhöhungs- und Veredelungsprozess statt: Zum einen wird die Leichtigkeit des Vorgangs betont – die im Gegensatz zur Schwere des Welkens und Sterbens steht –; zum zweiten soll das angesprochene lyrische Du all diese Elemente nun "verwinden". Das ist wieder ein typisches George-Wort, das eine gewisse Exklusivität und

Anachronizität mit einer besonderen Bedeutungsfülle verbindet, ganz ähnlich wie das "Erlesen" in der vorigen Strophe. "Verwinden" kann man zunächst die Ranken und Blumen im Kranz, indem man sie umeinander windet (realistische Lesart); das "Verwinden" wäre dann der Fertigstellungsprozess des Kranzes als Ornament, das ihm die letzte Stabilität gibt; es wäre eine Art Steigerung des Flechtens und Verknüpfens und somit ein Teil der ablaufenden Verwandlung von Natur (einzelnen Blüten und Blättern) in Kunst (einen Kranz). "Verwinden" im übertragenen Sinn bedeutet aber auch die langsame Heilung nach einem schmerzlichen Erlebnis; verwunden werden in diesem Sinne könnte das Ende des Sommers (das nicht mehr vorhandene "grüne Leben") und der bevorstehende Tod der Natur im Welken und im Winter (das wäre die symbolische Lesart).

Wieso jedoch steht am Ende dieses Prozesses das "herbstliche Gesicht"? Wieder muß man wohl davon ausgehen, dass das Wort "Gesicht" nicht nur im trivialen Alltagssinne zu verstehen ist. Das "Gesicht" könnte zum einen eine anachronistische Redeweise für das im Gedicht Gesehene, das Angesehene, die Realitätselemente sein; das würde also wieder die "realistische" Lesart sein. Das "Gesicht" könnte aber auch eine Art Spiegelung der Schönheit der herbstlichen Natur auf dem menschlichen Angesicht des lyrischen Du sein; so wie in der ersten Strophe der "Schimmer ferner lächelnder Gestade" auf den Seen und Wegen liegt, würde dann die Leichtigkeit des Herbstkranzes ihren Widerschein im menschlichen Gesicht der Flechterin finden (symbolische Lesart?). Dem Dichter wäre dann das gelungen, was ich anfangs als ein Ziel symbolistischer Dichtung dargestellt hätte: Er hätte die Komplexität eines bestimmten menschlichen Seelenzustandes, eine ganz bestimmte Empfindung der Leichtigkeit und Klarheit trotz und angesichts der Vergänglichkeit der Natur in einem Leser evoziert. Und, um zum Schluss auch die poetologische

Deutung noch einmal aufzugreifen: Es wäre ihm vor allem gelungen durch eine bestimmte Art des Wortgebrauchs – indem er erlesene Worte in den Kranz eines Verses flicht, vom Vergessen bedrohte Worte noch einmal zu Gehör bringt, und dabei leichte, schwebende Verknüpfungen herstellt. Dazu gehört beispielsweise die Reimvariation: Der Kreuzreim in der ersten Strophe entspricht der Spiegelfigur von oben und unten; der Paarreim in der zweiten Strophe dem Nebeneinander von Ich und Natur; der umarmende Reim in der dritten Strophe der endgültigen "Verwindung" von Ich und Natur. Das "herbstliche Gesicht" wäre damit auch ein "herbstliches Gedicht" – und ich denke, für solche Wortspielereien war sich George durchaus nicht zu schade. Und es hätte demonstriert, dass der Park eben doch nicht tot-gesagt sein muß: Zwar stirbt die Natur im Winter, und welkt der geflochtene Kranz mit der Zeit dahin; doch er hat im symbolistischen Kunstwerk, dem nunmehr vergeistigten Kranz erlesener Worte, zumindestens für die Eingeweihten überlebt.



Edvard Munch, Apfelbaum (1920-1928)

17. "Was sind das für Zeiten, wo / ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist" – Bertolt Brecht und die Probleme der Naturlyrik im 20. Jahrhundert

Nun machen wir einen sehr großen Sprung aus der weihvollen Atmosphäre des totgesagten und doch im Kunstwerk lebendigen Parks des Jugendstils in die harte politische und soziale Realität der 30er Jahre. 1939 – also in wahrlich sehr dunklen Zeiten - schreibt Bertolt Brecht in einem berühmten Gedicht mit dem Titel *An die Nachgeborenen* die in der Naturlyrik-Forschung wohl meistzitierten Zeilen:

*Was sind das für Zeiten, wo
ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist
Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt!*

Diese Zeilen werden meist als eine Art Abgesang auf die Naturlyrik schlechthin behandelt. Die Bäume stehen dabei als Stellvertreter einer unschuldigen, zeitlosen Natur, die als Kontrastwelt zur heillosen politischen Gegenwart inszeniert wird. Um es überspitzt zu sagen: Wer über Bäume spricht, wird allein dadurch schon zum Mittäter, dass er seine begrenzte Redezeit nicht dazu nutzt, die Verbrechen der NS-Herrschaft in Deutschland anzuprangern (die andere Variante dieser Einschätzung ist Adornos gleichermaßen berühmter Ausspruch nach dem Ende des Weltkriegs, nach Auschwitz seien keine Gedichte mehr möglich). Dennoch entsteht im 20. Jahrhundert außerordentlich viel Naturlyrik, von einem



Tod der Gattung kann also keine Rede sein; und auch Brecht selbst hat einiges an Naturlyrik geschrieben. Die meisten dieser Texte zeigen aber die gespaltene Haltung ihres Autors, der eigentlich gern über Bäume sprechen möchte, aber es sich selbst nicht zugesteht. Was er denn vielleicht sagen würde, wenn er es sich selbst erlaubte, zeigt beispielsweise eine Anekdote aus den *Geschichten vom Herrn Keuner* mit dem Titel *Herr K. und die Natur*:

Befragt über sein Verhältnis zur Natur, sagte Herr K.: "Ich würde gern mitunter aus dem Haus tretend ein paar Bäume sehen. Besonders da sie durch ihr der Tages- und Jahreszeit entsprechendes Andersaussehen einen so besonderen Grad von Realität erreichen. Auch verwirrt es uns in den Städten mit der Zeit, immer nur Gebrauchsgegenstände zu sehen, Häuser und Bahnen, die unbewohnt leer, unbenutzt sinnlos wären Unsere eigentümliche Gesellschaftsordnung läßt uns ja auch die Menschen zu solchen Gebrauchsgegenständen zählen, und da haben Bäume wenigstens für mich, der ich kein Schreiner bin, etwas beruhigend Selbständiges, von mir Abgehendes, und ich hoffe sogar, sie haben selbst für die Schreiner einiges an sich, was nicht verwertet werden kann."

Die Bäume sind also deshalb wichtig für Herrn K., weil sie ihm in ihrem wechselnden Aussehen, je nach Jahreszeit und Tagesbeleuchtung, so eng mit der Natur insgesamt verknüpft erscheinen. Sie erscheinen ihm "realer" als die städtischen "Gebrauchsgegenstände", die sich niemals ändern (außer durch Verfall); ein Haus ist ein Haus im Frühling wie im Winter, am Morgen wie am Abend. Im Gegensatz zu einem zweckfreien Sein wie dem Baum sind diese Gegenstände darauf angewiesen, dass sie in Gebrauch genommen werden, einen Zweck für den Menschen erfüllen; an sich selbst sind sie wert- und sinnlos. Beide Aspekte bezieht Herr K. nun – wenn auch nur andeutungsweise, ein bisschen denken muß der Leser schon selbst – auf den Menschen: Auch der Mensch ist ein Wesen, der im Frühling seines Lebens anders aussieht als

in dessen Winter; auch der Mensch ist ein Wesen, der zwar vielfach von anderen benutzt und ausgebeutet wird (vor allem in dieser "eigentümlichen Gesellschaftsordnung", wie Brecht andeutet), aber eigentlich ein Zweck an sich selbst sein sollte, der nicht darin aufgeht, verwendet werden zu können (Sie sehen, an dieser Stelle ist Herr K. richtig idealistisch; die Bestimmung des Menschen als Zweck an sich selbst geht ja auf Kant zurück, ist aber natürlich auch von einiger Bedeutung für den Marxismus, den Brecht zu dieser Zeit bereits vertritt). Insofern könnte man diese Anekdote sogar direkt gegen die anfänglich zitierten Zeilen über die Unmöglichkeit von Naturlyrik wenden: Auch von Bäumen darf man in Zeiten der Diktatur sprechen – wenn man es so tut, wie Herr Keuner, nämlich indem man der Natur eine Art moralischer Vorbildhaftigkeit unterschiebt, ein positives Gegenbild menschlichen Seins gegen die allgegenwärtige Verzweckung.

Nun ist es ja auch ein bisschen schwierig, auf die drei kleinen Zeilen vom "Gespräch über Bäume" die Verdammung einer ganzen wohlbegründeten und umfangreichen Gattungstradition zu begründen. Trotzdem haben diese drei Zeilen deutliche Schockwellen in der Naturlyrik des 20. Jahrhunderts hinterlassen; und diese will ich Ihnen heute zum Schluss in einer Art kleinen Überflug noch vorführen. Dabei lasse ich alle Epochengrenzen sowie die biographischen Ausflüge aus; im fortschreitenden 20. Jahrhundert wird es sowieso immer schwieriger, einheitliche Strömungen und poetische Bewegungen zu isolieren, allein wegen der sich ständig vergrößern Menge der Texte und Autoren. Wir machen also wirklich nur einen Streifzug durch die Naturlyrik des 20. Jahrhunderts und orientieren uns dabei an Brechts "Gespräch über Bäume"; und deshalb wird es, logischerweise, auch vor allem um Baum-Gedichte gehen.

Ich beginne bei Brecht selbst, um seine Position noch ein wenig klarer zu machen. Ein Gedicht, in dem Brecht ähnlich

prinzipielle Überlegungen zu den Bedingungen von Naturlyrik anstellt, heißt *Schlechte Zeiten für Lyrik*; es ist wie *An die Nachgeborenen* in den Jahren 1938 bis 1941 entstanden:

*Ich weiß doch: nur der Glückliche
Ist beliebt. Seine Stimme
Hört man gern. Sein Gesicht ist schön.*

*Der verkrüppelte Baum im Hof
Zeigt auf den schlechten Boden, aber
Die Vorübergehenden schimpfen ihn einen Krüppel
Doch mit Recht.*

*Die grünen Boote und die lustigen Segel des Sundes
Sehe ich nicht. Von allem
Sehe ich nur der Fischer rissiges Garnnetz.
Warum rede ich nur davon
Dass die vierzigjährige Häuslerin gekrümmt geht?
Die Brüste der Mädchen
Sind warm wie ebendem.*

*In meinem Lied ein Reim
Käme mir fast vor wie Übermut.*

*In mir streiten sich
Die Begeisterung über den blühenden Apfelbaum
Und das Entsetzen über die Reden des Anstreichers.
Aber nur das zweite
Drängt mich zum Schreibtisch.*

Das Gedicht hat fünf ungleich lange Strophen; es ist von der Form her sehr frei, wie die meisten modernen Gedichte, hat also kein festes Versmaß und ist ungereimt. Schon die Überschrift zeigt, dass es sich um ein poetologisches Gedicht handelt; also ein Gedicht, das auf seine eigene lyrische Verfasstheit, in diesem Falle: seine Gattungszugehörigkeit, reflektiert. Ein sehr krasses Beispiel für diese reflexive Struktur ist zum Beispiel die vierte Strophe: "In meinem Lied ein Reim / käme

mir fast vor wie Übermut". Das Gedicht erlegt sich also selbst ein Reimverbot auf; dessen Begründung liefern die anderen Strophen. Damit erübrigt sich aber das lyrische Sprechen selbst noch nicht völlig: Vielmehr zeigt auch diese Strophe in der starken Inversion des Satzes (in Standardprosa hieße er: "Ein Reim in meinem Lied käme mir fast wie Übermut vor"), dem Enjambement und den gehäuften ei- und m-Lauten deutliche Abweichungen vom alltäglichen Sprachgebrauch in Richtung poetisch-verdichteter Sprachgebrauch. Damit ist auch gleich eines derjenigen Mittel benannt, die das Gedicht ganz besonders prägen: Beinahe alle Zeilen enden im Offenen, die Versübergänge sind in der Regel Enjambements: Brecht lässt die Zeilen bewusst ins Offene ausklingen, provoziert damit den Leser, eigene Satzschlüsse zu finden – und enttäuscht nicht selten in der zweiten Satzhälfte die Erwartungen, die die erste geweckt hatte.

In der ersten Strophe spricht zunächst ein lyrisches Ich in sehr allgemeinen Sätzen, die nach allgemeiner Lebensweisheit und *common sense* klingen; und es bemüht dabei große Worte: Es geht um nichts weniger als um Glück und um Schönheit. Dabei werden jeweils innere und äußere Werte in einen Bezug gesetzt: Die Glücklichkeit eines Menschen – als innere Empfindung – tritt nach außen in der Schönheit seines Gesichts und seiner Stimme; und sie findet auch äußerliche Anerkennung: Der glückliche Mensch ist nicht nur glücklich und schön, sondern auch noch beliebt, und man hört ihm gern zu. Bei genauerer Betrachtung erscheint jedoch die Kausalität, die die Aussage herstellt – oder zumindestens die Reihenfolge der genannten Faktoren – seltsam verkehrt: Ist der Glückliche nun glücklich, weil er ein schönes Gesicht und eine wohlklingende Stimme hat? Oder sind beide äußeren Merkmale ein direkter Abglanz seines inneren Glückszustandes? Und was würdigt die Allgemeinheit nun eigentlich da-

ran? Seine Schönheit- die doch nicht unbedingt sein Verdienst ist - oder sein Glück – das ja auch auf Zufall beruhen kann? Oder will man sich einfach gern mit Glück und Schönheit umgeben, um sich selbst zu erhöhen??

Wir werden sehen, ob die zweite Strophe diese Mehrdeutigkeit aufklären kann. In ihr wird unvermittelt ein zweites Beispiel angeführt, das zum ersten in sehr starkem Kontrast zu stehen scheint: Es geht um einen verkrüppelter Baum auf einem Hof mit schlechten Boden, der von der Allgemeinheit nun nicht gelobt und geschätzt, sondern geschmäht und verachtet wird. Aber wer ist hier nun Schuld an diesem hässlichen Äußeren? Das lyrische Ich weist auf den schlechten Boden: Der Baum selbst kann nichts dafür, er hat einfach einen falschen Standort, ihm fehlen die Nährstoffe und das Licht. Sein Äußeres darf eben nicht für sein Inneres verantwortlich gemacht werden; es ist vielmehr das Resultat zufälliger äußerer Umstände. Genauso, so könnte man nun überlegen, könnte es ja mit unserem schönen Menschen sein: Er ist eben nur schön, weil er zufällig Glück hatte, eine günstige Gelegenheit ergreifen konnte, einen guten Boden gefunden hat; also gibt es keinerlei persönliches Verdienst. Trotzdem verteidigt nun jedoch das lyrische Ich die so leicht zu täuschende Meinung der Allgemeinheit: Sie nenne den Baum "doch mit Recht" einen Krüppel (wobei das "Recht" auffällig mit dem vorherigen "schlecht" assoniert, was zumindestens einen leisen Zweifel an der Aussage wecken könnte).

Das ist nun wieder etwas rätselhaft, also gehen wir weiter. In der dritten Strophe werden weitere Beispiele aufgezählt, die, kaum überraschend nun, eine ähnliche Struktur aufweisen. Zunächst geht es wieder um eine Naturszenerie: Brecht schaut wohl von seinem Fenster im dänischen Exil aufs Meer, auf den "Sund"; dort befinden sich grüne Boote und die "lustigen Segel des Sundes". Nun klingen natürlich die "lustigen

Segel des Sundes" mit ihre s-Alliterationen und den u-Asso-
nanzen ganz besonders lyrisch possierlich; das "lustig" aller-
dings hat bei Brecht meist wenig mit wirklicher Lustigkeit zu
tun, sondern ist eher ein Warnsignal. Doch das lyrische Ich
weigert sich diesmal ganz explizit, diese oberflächliche
Schönheit wahrzunehmen, sondern konzentriert sich auf
"der Fischer rissiges Garnnetz". Auch dies ist eine deutlich
poetisch geformte Formulierung in dem auffälligen Genitiv,
den harten r- und i-Lauten; auch die kaputten Fischernetze
können also lyrisch zwar geformt werden, stehen aber in
deutlichem Kontrast zur Oberflächenschönheit der "lustigen
Segel": Implizieren sie doch einen "schlechten Grund", näm-
lich die Armut und Not der Menschen. Ähnliches gilt für die
gekrümmte 40jährige Häuslerin im Vergleich zu den warmen
Brüsten der Mädchen: Letztere sind zwar eine Vergünstigung,
aber letztlich unverdiente Oberflächenschönheit; erstere ist
zwar unschön, ein Krüppel wie der Baum, aber verformt und
geschädigt durch den "schlechten Grund" der ärmlichen Ver-
hältnisse.

Aus dieser Überlegung hinaus resultiert nun das Reimverbot
der vierten Strophe. Auch das Gedicht kann nämlich in die-
sen düsteren Zeiten nicht mehr mit oberflächlicher Schönheit
daherkommen, mit erlesenen Reimen a la George sprachlich
prunken; auch das Gedicht muß sich letztlich verkrüppeln -
und insofern dürfen Sie die harten Enjambements auch
durchaus als eine Art Verkrüppelung der Versstruktur inter-
pretieren. Daran anschließend gibt die fünfte Strophe schließ-
lich eine reflexive Erklärung für die seltsamen Vorlieben des
lyrischen Ich in "schlechten Zeiten für Lyrik": Es ist selbst
hin- und hergerissen zwischen der immer noch stark empfunden-
den "Begeisterung" für die Schönheit der Natur auf der ein-
en Seite (den blühenden Apfelbaum) und dem noch stärker
empfundenen "Entsetzen" über die "Reden des Anstrei-

chers" (Brechts persönlichem Pseudonym für den gescheiterten Kunstmaler Adolf Hitler) auf der anderen Seite. Dass beides etwas miteinander zu tun hat, zeigt ein letztes Mal die Alliteration von "Apfelbaum" und "Anstreicher" (der Anstreicher müsste wohl sein; aber Brecht hätte ja auch einen Kirschbaum nehmen können, der immerhin als blühender auch eine sehr starke naturlyrische Tradition hat; andererseits könnte das Apfelbäumchen auch noch auf Luthers Diktum von dem Apfelbaum verweisen, den er auch dann noch setzen würde, wenn er wüsste, dass morgen die Welt unterginge – ein Hoffnungszeichen also): Die Zeiten für Lyrik sind so schlecht denn doch also noch nicht, dass man eine kleine Schönheit verleugnen müsste. Aber trotzdem wird es für den Dichter letztlich nicht gut ausgehen, dass er sein Gedicht verkrüppelt, um den Zeiten gemäß zu sprechen: Er ist kein Glücklicher; seiner verkrüppelten Stimme lauscht man nicht gern im Gedicht; und seine Schönheit muß man deshalb auch mehr suchen, als dass sie sich aufdrängt. Man kann sie aber durchaus erkennen, wenn man den schlechten Boden berücksichtigt, auf dem sie gedeihen muß – und den sie damit gleichzeitig vorzeigt und dadurch das "Gespräch über Bäume" doch noch zu einer, wenn auch poetisch verklausulierten, politischen Anklage nutzen kann.

Die Naturlyrik des 20. Jahrhunderts hat Brecht die unterschiedlichsten Antworten auf seine Provokation gegeben. Eine der eindringlichsten stammt von Paul Celan; ich will sie nur kurz zitieren und nicht weiter darauf eingehen, weil sie nicht in den Kontext der Naturlyrik, sondern ganz und gar von ihm weg führt. Paul Celan (1920-1970) wurde 1920 als Sohn einer jüdischen Familie in Czernowitz (heutiges Rumänien geboren). Sein gesamtes Leben und sein gesamtes Werk steht unter dem Zeichen des Holocaust: Seine Eltern wurden von den Nationalsozialisten im Jahr 1941 deportiert und ermordet; Celan kam in ein Arbeitslager. Nach dem Krieg lässt

sich Celan in Paris nieder; alle seine folgenden Gedichtbände behandeln in sehr schwierigen und hermetisch-dichten Texten die Erfahrung der Vernichtung. Seine Antwort auf Brecht ist eine Ausnahme, da sie sich direkt und unmittelbar erschließt – aber trotzdem sehr klar macht, dass der Brecht'sche Horror vor Krieg und Diktatur sozusagen noch harmlos war und weit gesteigert werden kann:

Ein Blatt, baumlos, für Bertolt Brecht

*Was sind das für Zeiten,
wo ein Gespräch
beinah ein Verbrechen ist,
weil es soviel Gesagtes
mit einschließt?*

Günter Eich

Wir bleiben aber trotzdem erst einmal bei unseren Brecht'schen Bäumen und sehen uns an, wie sie in den folgenden Generationen von Lyrikern variiert werden. Als erstes möchte ich Ihnen Günter Eich (1907-1972) vorstellen; einer der erfolgreichsten deutschen Nachkriegslyriker, Mitglied der Gruppe 47, Büchner-Preisträger. Ein Teil seiner Naturlyrik fällt in eine Phase, die allgemein als Blütezeit der Naturlyrik gilt, nämlich die 50er Jahre. Dabei werden Sie aber sogleich sehen, dass Naturlyrik nun tatsächlich etwas anderes und völlig Neues geworden ist: Sie ist zweifelsohne infiziert von den grundlegenden Tendenzen der modernen Lyrik und hat sich dem angenähert, was beispielsweise Gottfried Benn als das "absolute Gedicht" bezeichnet hat: Es hat keinen direkten Realitätsbezug mehr; es ist in hohem Maße abstrakt, seine Bilder tendieren zur absoluten Metapher. Eine absolute Metapher ist, und das ist einfacher gesagt als verstanden, eine Metapher, der die Sachhälfte fehlt. Eine 'normale' Metapher hat ja immer eine Sach- und eine Bildhälfte, die nach Art eines Vergleichs aufeinander bezogen werden; wenn Sie sagen, "die

Sonne lacht", dann lacht die Sonne natürlich nicht wirklich; Lachen können nur Menschen. Aber jeder weiß, was gemeint ist: Es ist ein schöner Tag, die Sonne scheint strahlend, und alle Welt hat gute Laune. Dadurch gewinnen Sie zwar keine größere Genauigkeit des Sprechens, aber eine Anreicherung der Anschauung: Die Verbindung zwischen "Sonne" und "lacht" vollziehen sie nämlich zunächst intuitiv, indem sie vor allem die mit den Worten verbundenen Konnotationen aktualisieren: Also indem sie bei "Sonne" nicht an den Weltraum, sondern an die Freundlichkeit und Wärme des Sonnenscheins denken; und indem sie bei "lacht" nicht an ein physiologisches Phänomen, sondern an die damit verbundene Freude und Ausgelassenheit denken. Sie überlagern dabei zwei Phänomene, die normalerweise nichts miteinander zu tun haben, aber zusammengenommen einen neuen Blickwinkel auf das Dargestellte ergeben: Die Sonne, ein entfernter unwirtlicher Fixstern in der Realität, wird uns dadurch näher gerückt, vermenschlicht, mit Gefühlen ausgestattet.

Die absolute Metapher nun hat nur Bildhälften; es werden also Wörter verwendet, die offenbar nicht realistisch verstanden werden können, sondern in ihrem konnotativen Potential aktualisiert werden sollen. Es ist aber nicht klar, auf welche konkrete Realität sie sich nun beziehen, da die Sachhälfte ja fehlt. Dadurch müssen Sie sich sehr stark auf das Einzelwort selbst konzentrieren, eben auf die Assoziationen, die es weckt, die Bilder, die es aufsteigen lässt, die Stimmungen, die es suggeriert; und dann müssen sie die unterschiedlichen Bildfelder eines solchen absoluten Gedichts zueinander in Beziehung setzen und schauen, ob sie eine Art Muster finden. Das alles hat viel zu tun der Skepsis gegenüber der Sprache, die ein wesentliches Kennzeichen der Moderne seit der Jahrhundertwende ist: Man traut den einfachen Aussageformen nicht mehr so recht, man hat das Gefühl, das, was wirklich wichtig ist, kann nicht gesagt; oder es ist schon zu oft gesagt worden

und dadurch trivialisiert; die Sprache ist zum willfährigen Werkzeug der Herrschenden geworden und dabei manipuliert und missbraucht werden (Darauf ungefähr läuft ja auch Celans Gedicht hinaus: Ein Gespräch kann schon ein Verbrechen sein, weil es so viel Gesagtes – Verfälschtes, Manipuliertes, Missbrauchtes – enthält; auch die Sprache ist in den Händen der Nationalsozialisten ein Mordinstrument gewesen). Deshalb, und das ist sozusagen die äußerst vorstellbare Absolutheit des Gedichts, neigen einige Dichter in der Moderne – wie beispielsweise Celan, aber auch Eich gehört in diese Richtung – dazu, sogenannte "hermetische" Gedichte zu verfassen, die sich einer Deutung geradezu mit Macht entziehen, indem sie dunkel sprechen, sich der "Übersetzung" und Interpretation verweigern, ja in letzter Konsequenz auf das Schweigen ausgehen.

Damit sind Sie hoffentlich wenigstens ein bisschen vorbereitet auf die Schwerverständlichkeit des folgenden Textes von Günter Eich (eines bekennenden Hermetikers; übrigens kein direkter Beitrag zur "Gespräch-über-Bäume"-Debatte, aber immerhin ein Text über Bäume):

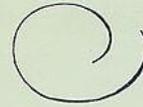
Lesen im Gewitter

*Texte, gesetzt
um deine Verfolgung zu regeln,
Buchstaben in Weiß,
schwarzes Geäst,
Laubwerk,
in die Ordnung des Bösen gebracht –

Für die Dauer des Blitzes
Gewinnt dein Auge
Seine Unschuld zurück:
Der Himmel
Ist auf den Grund der Bäume gezeichnet,
Die Nachricht für dich ist weiß.*

Das Gedicht bietet offenbar keinen rechten Ansatz mehr für die etwas mechanische formale Analyse, mit der ich Sie ein Semester lang gequält habe: Es ist ungereimt, metrisch so unregelmäßig, dass man nicht mal mehr von freien Rhythmen sprechen mag, von Rhetorik keine Spur, und Lautmalerei muß man auch ziemlich suchen. Ein kleines Muster immerhin bietet die Ordnung in zwei Strophen mit jeweils sechs Zeilen an. Zudem ist es trotz dieses Fehlens aller formalen lyrischen Merkmale ja offenbar, dass wir es mit einem Gedicht zu tun haben: Zum einen, weil die Zeilen nicht ordentlich gefüllt sind (was für einige Literaturtheoretiker letztlich das einzig zuverlässige Kriterium dafür ist, dass wir es mit Versen zu tun haben); zum zweiten, weil die Sätze nicht ordentlich gebaut und unvollständig sind; der rhetorische Terminus dafür (immerhin finden wir jetzt doch noch einen, der passt) ist "Ellipse". Und zum dritten ergibt der Text, wenn wir versuchen, ihn rational zu verstehen und ihm eine präzise Aussage zu entnehmen, einfach keinen Sinn: Er spricht offensichtlich bildlich, aber in sehr schwer zu verstehenden Bildern.

Günter Eich
Botschaften
des Regens



Einen ersten Anhaltspunkt zum Verständnis gibt, immerhin, der Titel (viele moderne Gedichte tragen auch keinen Titel mehr): Es geht um den Vorgang des "Lesens"; und selbiger geschieht im "Gewitter". Bereits an dieser Stelle dürfen Sie ruhig beginnen, Ihre Assoziationen freier spielen zu lassen. "Lesen" ist dann nicht nur die Zusammensetzung von Buchstabenfolgen zu Wörtern; Lesen ist auch ein Vorgang, der

beispielsweise eine bestimmte Art von Kommunikation in Gang setzt (nämlich mit Texten); Lesen ist etwas, was Gedichten widerfährt (womit wir schon wieder bei einer selbst-reflexiven poetologischen Interpretationsmöglichkeit wären: ein Gedicht, das von seinem eigenen Gebrauch spricht); "Lesen" kann man schließlich auch etwas, was gar nicht sprachlich verfasst ist, zum Beispiel Gedanken oder Gefühle oder Situationen – dann ist es ein allgemeiner Akt der Interpretation. Nach dieser semantischen Anreicherung von "Lesen" gehen wir zum zweiten Titelbestandteil: Das "Gewitter" ist ein natürlicher Vorgang, bei dem elektrische Entladungen in einer bestimmten Wetterlage lautstark vor sich gehen. Es ist deshalb verbunden mit optischen und akustischen Sensationen, mit einem gewissen Schreckenspotential und der Zeitform der Plötzlichkeit, es hat auch einen metaphorischen Sinn, wenn man es auf menschliche Gefühle oder Kommunikationssituationen anwendet, in denen sich eine Spannung plötzlich entlädt. Wenn man an dieser Stelle darüber hinaus schon eine Verbindung zwischen beiden Worten herstellen wollte, könnte man sie auch direkt aufeinander beziehen: Lesen im Gewitter wäre dann vielleicht auch das Lesen des Gewitters; die Entzifferung seiner spezifischen Zeichen; oder es wäre ein gestörtes Lesen, ein Lesen in einer äußerlichen Umgebung, die nicht friedvoll und still, sondern störend und beängstigend ist.

Gerüstet mit diesen Vorüberlegungen begeben wir uns nun an die erste Strophe. Sie entwirft, so viel kann man wohl ohne größere Probleme festhalten, zwei Bildfelder. Das erste wird eröffnet von der ersten Zeile; wir nennen es das "Text"-Bildfeld; zu ihm gehören auch das "Setzen" von Texten sowie die Buchstaben, wohl auch der Gegensatz von Schwarz und Weiß – normalerweise erscheinen in Texten schwarze Buchstaben auf weißem Grund. Das zweite Textfeld deutet nun

den Naturbereich der Bäume an: Es gibt ein "Laubwerk" und ein "Geäst". Schließlich werden beide Bereiche durch eine begriffliche Bewertung verbunden: Es geht um "Verfolgung"; und die Ordnung, die durch die Texte hergestellt wird, ist eine "Ordnung des Bösen".

Was tun wir nun mit diesen Bild-Bestandteilen? Vielleicht sollten wir sie zunächst auf den Titel beziehen: Dann ist klar, dass hier nur von dem Titelbestandteil des "Lesens" die Rede ist; das Gewitter taucht erst in der nächsten Strophe auf. Der Lesende ist ein lyrisches Ich, das aber nicht in Ich-Form spricht, sondern ein imaginäres "Du" adressiert; es könnte sich aber auch um ein Selbstgespräch handeln. Das lyrische Ich stellt nun eine Verbindung her zwischen schwarzen Ästen und Laub und "Buchstaben in Weiß"; offensichtlich versucht es also – und wir wissen, dass das ein alter Topos ist –, im Buch der Natur zu lesen. Dieses Buch ist aber hier nicht mehr geschrieben vom guten und gnädigen Schöpfer; vielmehr steht es im Dienst des Bösen und dient der "Verfolgung"; es ist eine Art Steckbrief, ein internationaler Haftbefehl, was auch immer wir uns unter Texten vorstellen mögen, die die "Verfolgung regeln".

Damit kommen wir zum zweiten Teil – und vielleicht ist es nicht überinterpretiert, wenn wir den Gedankenstrich, in dem die erste Strophe endet, als den Stellvertreter eines Blitzes im Text lesen. Dieser Blitz führt zunächst dazu, dass das lyrische Ich nicht mehr elliptisch, sondern in relativ geordneten Sätzen spricht. Und in diesen geordneten Sätzen stellt es eine neue Interpretation des Buches der Natur her. "Für die Dauer des Blitzes" – also in einem winzigen Moment, in einer Art Epiphanie, wie wir sie in der letzten Sitzung an Texten der Jahrhundertwende kennengelernt hatten – ist die Realität plötzlich nicht mehr eine der Verfolgung und des Bösen, sondern wird eine ursprüngliche "Unschuld" wiederhergestellt – es vollzieht sich eine Art rückläufiger Schöpfungsprozess,

sozusagen. Und diese wiedergewonnene "Unschuld des Auges" – eine neue Sichtweise auf die Dinge, könnte man vielleicht paraphrasieren – sieht plötzlich eine neue Verteilung von Schwarz und Weiß: Der weiße Blitz erscheint ihm auf dem "Grund der Bäume" – also auf dunklem Hintergrund. Waren vorher also die Äste die schwarzen Schriftzüge auf dem weißen Grund des Himmels, so sind nun die Blitze weiße Schriftzüge auf dem dunklen Grund der Bäume (die Bildlogik ist etwas problematisch, aber ich denke, sie ergibt nur so einen Sinn). Und das führt dazu, dass die Nachricht für das Du "weiß" ist, und nicht mehr schwarz – wie die Unschuld, die Reinheit; sie steht für eine neu hergestellte Ordnung des Guten sozusagen.

Sie sehen, an dieser Interpretation ist viel Spekulatives; sie versucht aber im Wesentlichen, die Bildfelder zu erschließen, eine eigene Bildlogik zu erkennen und diese zu intuitiven Konzepten (schwarz ist böse, weiß ist gut) in Beziehung zu setzen. Damit würde das Gedicht also zwei verschiedene Baum-Lektüren anbieten: Zunächst stehen die Bäume unter einem Anfangsverdacht – sie sind Zeichen aus der "Ordnung des Bösen" –; dieser Anfangsverdacht entpuppt sich jedoch als eine subjektive Interpretation, denn in einem "Blitz" – den man ja vielleicht auch als Moment der Erkenntnis sehen könnte – können sich die Wertungen (die Farben) verkehren, und einen unschuldigen Blick auf die Natur wieder herstellen. Das gelingt aber tatsächlich nur "für die Dauer eines Blitzes" – insgesamt bleibt offen, welche Lesart der Sprache der Natur nun eine richtige oder eine falsche ist. Die Schrift kann zwar gelesen werden, aber sie für Interpretationen offen. Und deshalb muß letztlich auch das Gedicht in gewissem Sinne hermetisch von der Natur sprechen; er kann sich ihrem Geheimnis nur annähern, blitzartig erfassen, es aber nicht entschlüsseln.

Damit lassen wir den schwierigen hermetischen Teil der modernen Lyrik erst mal hinter uns und kommen zu den beinahe zu einfach erscheinenden Formen der Naturlyrik in den 60er und 70er Jahren, die sich als gesellschaftlich und politisch engagiert versteht. Nur als Übergang will ich noch einen weiteren kurzen Text von Günter Eich einschieben, der die Differenz zwischen beiden Haltungen deutlich markiert:

Zwischenbescheid für bedauernswerte Bäume

Akazien sind ohne Zeitbezug.

Akazien sind soziologisch unerheblich.

Akazien sind keine Akazien.

Hier sind nun zwar die einzelnen Sätze an Deutlichkeit kaum zu überbieten, trotzdem erscheint der Schluss zunächst etwas rätselhaft: Wie können Akazien keine Akazien sein? Ich denke, der Schlüssel dazu ist recht einfach; versuchen Sie einfach mal, das Ganze als einen logischen Syllogismus zu lesen. Der erste Satz trifft eine Feststellung dahingehend, dass Akazien "ohne Zeitbezug" sind – Akazien sind nicht abhängig von der gesellschaftlichen und politischen Wirklichkeit; Akazien hat es mehr oder weniger immer gegeben, und sie unterliegen allerhöchstens dem Wandel in der Natur. Zum zweiten sind Akazien "soziologisch unerheblich" – sie haben auch keinen Einfluss auf die gesellschaftliche Wirklichkeit, sie fordern nicht zur Revolution auf, sie klagen nicht an, sie bezeichnen keine gesellschaftliche Erfahrung. Nun benötigen wir sozusagen einen Zwischenschritt. Dieser würde postulieren – und das ist eine Haltung, die ja nun ziemlich typisch für die 60er und 70er Jahre des vergangenen Jahrhunderts war: Alles und jedes ist gesellschaftlich determiniert; Dinge, die weder zeit- noch sozialkritisch sind, die weder von der Gesellschaft beeinflusst werden noch auf sie zurückwirken, kann es gar nicht geben. Deshalb folgt nun doch ganz logisch, als Ergebnis des Syllogismus: Akazien sind keine Akazien. Akazien

müssen sozusagen zwingend nur eine Tarnung sein und für etwas ganz anderes – nämlich gesellschaftlich relevantes - stehen; nur für sich selbst können sie in einer rein politisch-gesellschaftlichen Realität nicht existieren (und wenn Sie auch noch wissen wollen, warum es ausgerechnet um Akazien geht: Darin zeigt sich nun wieder, dass Günter Eich ein Dichter ist, der es nicht lassen kann, selbst in der Satire lyrisch zu sprechen; denn Akazien sind zum einen ein lautlich sehr hübscher Name und hören sich nett an (vor allem im Gegensatz zu einem Wortungetüm wie "soziologisch unerheblich"), zum zweiten eine recht seltene Art (also kommt ihnen eine besonders bedrohte Individualität zu), und zum dritten assoziieren sie eigentlich ganz nett über das Z mit "Zeitbezug" und "soziologisch".



Max Ernst, Grütemwald

18. "Inzwischen ist es fast zu einem Verbrechen geworden, / nicht über Bäume zu sprechen" – Ökolyrik und die Grenzen des Wachstums

Ökolyrik

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts kommt die Natur in die Krise, und es entwickelt sich das, was uns heute als ökologisches Bewusstsein selbstverständlich ist und auch fest in politischen Strukturen verankert. Interessanterweise können wir dabei direkt bei den Bäumen bleiben: Ab 1980 tritt die Bedrohung der Bäume durch das Waldsterben ins öffentliche Bewusstsein, es ist die erste größere Umweltkrise, die öffentlich wahrgenommen wird. Das Wort 'Umwelt' beginnt in diesem Zusammenhang eine steile Karriere: Ursprünglich ein Ersatzwort für das französische 'Milieu' bedeutete es bis weit in das 20. Jahrhundert hinein einfach eine unspezifische Umgebung, in der sich ein Lebewesen, egal welches, aufhält, entwickelt und mit der es interagiert (so beispielsweise in einem 1909 veröffentlichten biologischen Standardwerk, Jakob Johann von Uexkülls *Umwelt und Innenwelt der Tiere*). Im Verlauf des Jahrhunderts bekommt das Wort dann immer mehr einen ethischen und politischen Gehalt: Es verknüpft sich mit der politischen Umweltbewegung, den Diskussionen um Grenzen des Wachstums, mit Überlegungen zum Umweltschutz und Nachhaltigkeit. Als Synonym durchläuft die Ökologie eine ähnliche steile Karriere – Sie erinnern sich vielleicht noch, der Begriff des *oikos* als Gesamthaushalt wurde bereits in der griechischen Antike geprägt, die Stoa fasste unter dem Konzept der *oikeiosis* ein naturgemäßes Leben im Einklang mit der Allnatur; wir sind also gar nicht so weit entfernt von

heutigen Gedanken! Und Ernst Haeckel, mit dem wir uns ja ebenfalls beschäftigt hatten, gab die erste moderne Definition von Ökologie als "die gesamte Wissenschaft von den Beziehungen des Organismus zur umgebenden Außenwelt, wohin wir im weiteren Sinne alle ‚Existenz-Bedingungen‘ rechnen können. Diese sind teils organischer teils anorganischer Natur."

Diese allgemeinen Umwälzungen im Umwelt- und Naturverständnis werden bereits erstaunlich schnell in der Naturlyrik aufgegriffen; man kann das durchaus als Resultat des anhaltenden "Gesprächs über Bäume" verstehen, das eben auch schnell registriert, wenn die Bäume in ihrem realen Dasein bedroht sind, und zwar durch den Menschen. Die 60er- bis 80er-Jahre sind sowohl in der BRD als auch in der DDR eine Blütezeit dessen, was wir heute 'Ökolyrik' nennen; im englischsprachigen Raum entwickelt sich daran anschließend der etwas weitere Begriff der 'Ecopoetry'. Die Ökolyrik thematisiert also inhaltlich die Bedrohung der Natur durch den Menschen, den Fortschritt und die Technik; sie verbindet das häufig mit einem ethischen Appell, ist also eine spezifische Art von engagierter Literatur. Sie bedient sich dabei des ganzen Apparates an Möglichkeiten lyrischen Sprechens von der Literatur, die wir in dieser Vorlesung kennengelernt haben; sie spricht belehrend von der Natur wie Lukrez oder Brockes, sie spricht emphatisch von der Natur wie Klopstock oder der frühe Goethe; sie geht aus aufs Naturganze, in dem der Mensch nur ein kleiner Teil ist, wie die Romantik oder die Naturlyrik der Jahrhundertwende. Vielleicht könnte man sogar sagen, dass die gesamte reiche Tradition der Naturlyrik letztlich eine wesentliche Vorbereitung für eine neue Naturwahrnehmung im Zeichen der Ökologie war, da sie schon immer die Natur zur Sprache kommen ließ, am Buch der Natur weiterschrieb, aufmerksam machte auf Naturphänomene,

seien sie klein oder groß: Wer sich durch Brockes durchgearbeitet hat, wird künftig mit weit offenen Augen durch die Natur gehen; wer Goethes Morphologie verinnerlicht hat, wird Gestalten erkennen, würdigen, untersuchen, sei es in der Kunst oder in der Natur oder, vor allem, in der Verbindung beider.

Ich werde im Folgenden zunächst auf die ältere Generation der Ökolyriker (in einem weiten Sinne betrachtet) eingehen, nämlich am Beispiel von Erich Fried und Karl Krolow. Danach werde ich, in einer eigenen Vorlesung, noch auf neuere Beispiele eingehen und dabei endlich einmal die Frauen, die bisher leider sehr vernachlässigt wurden, ins Zentrum stellen, und zwar am Beispiel von Ingeborg Bachmann (als Urahnin, sozusagen) sowie den zeitgenössischen Lyrikerinnen Silke Scheuermann und Marion Poschmann.

Erich Fried

Zunächst also zur älteren Generation. Erich Fried (1921-1988). Fried hat ebenfalls den zweiten Weltkrieg und die Nazidiktatur noch selbst erlebt; sein Vater wurde von der Gestapo ermordet und die Familie floh nach London. Fried engagierte sich danach auch in vielen seiner Werke politisch und zeitkritisch; er verfasste vor allem Lyrik, aber auch viele Übersetzungen, und wurde erst spät öffentlich anerkannt (ebenfalls in Form der üblichen Ehrungen, also der wichtigsten Literaturpreise). Ich möchte Ihnen zwei Texte von ihm vorstellen; beide behandeln Bäume, und beide behandeln die Möglichkeit von Naturlyrik in der Gegenwart.



Die Bäume

*Wenn sie die Bäume aus ihren Ländern schlagen,
Schlagen sie immer sich selber ins eigene Fleisch.
Wo keine Blätter wehn, wo keine Bäume ragen,
Grinst der Fels zu der Karstvögel Hungergekreisch.*

*Aus schwarzen Bäumen, die sie aus Schächten holen,
Aus harzigen Bäumen der Wälder ist all ihr Leben gemacht.
Bäume sind ihre Bücher, Bäume sind ihre Bohlen,
Bäume sind ihre Wärme und ihre Sonnen bei Nacht.*

*Ein Baum ist ihr Galgen, ihr Kreuz ein Baum auf dem Hügel,
Ein Baum in der Erde ihr Sarg, ein Baum auf dem Wasser ihr
Boot.*

*Bäume sind ihre Betten, Bäume sind ihre Flügel,
Bäume im Grund sind ihr Leben, fliegende Bäume ihr Tod.*

*In großen Kriegen sind Bäume Asche geworden,
Bomben zerrissen Kronen und Wurzelgrund.
Große Tropfen weinen über das Morden,
Bitter trübt Harz von Bäumen, zerschlagen und wund.*

*Bäume warten im Land vor den großen Städten,
Die sich verzehren in ihrem eigenen Gift.
In ihrem Astwerk predigen alte Propheten,
In ihrer Borke steht eine runzlige Schrift:*

*Wenn die Wetter das faule Mark der Ruinen
Mürbe machen wie Zunder im hohlen Baum,
Wurzeln die wiedergekehrten Bäume in ihnen,
Nur die Meere sind dann noch Waldessaum.*

Sie sehen zunächst, hier wird gar nicht mehr hermetisch, sondern im Gegenteil in fast überdeutlichen Bildern gesprochen. Das Gedicht hat auch wieder ein feststellbares, traditionelles Formgerüst: Es handelt sich um sehr regelmäßige 5hebige Trochäen, deren geradezu hämmernde Eintönigkeit einen

deutlichen Anklageton enthält. Das Gedicht ist durchgängig im Kreuzreim gereimt; jeweils zwei Zeilen gehören zusammen und ergeben einen Satz; das erinnert ein wenig an die Elegie mit ihrer Grundstruktur aus aufeinanderfolgenden Distichen. Ebenfalls an die Elegie erinnert, dass das Gedicht eine deutliche zeitliche Struktur aufweist, die (ganz ähnlich wie bei Schillers *Spaziergang* sozusagen) von grauer Urzeit bis in eine ferne Zukunft verläuft.

Das Gedicht setzt in der ersten Strophe mit einer sehr allgemein gehaltenen Feststellung ein; das lyrische Ich richtet sie an ein anonymes "Sie" (das wir ruhig mit der Menschheit insgesamt assoziieren können). Geschildert wird sehr drastisch das Ergebnis der zunehmenden Zerstörung der Wälder: Die Bodenerosion nimmt zu; der Boden wird unfruchtbar, der Lebensraum für Tiere und Menschen damit zerstört. Es handelt sich um ein ökologisches Katastrophen-Szenario, das zum einen auf Tatsachen beruht, zum anderen aber auch lyrisch eindrucksvoll gemalt wird mit den mehrfachen Assonanzen und Alliterationen von "Bäumen", "Ländern" und "Blättern" und der metaphorischen Formulierung, die das Fällen der Bäume mit der lexikalisierten Metapher vom "ins eigene Fleisch schlagen" in Verbindung setzt. Diese erste Strophe bildet dabei eine Art Motto: von nun an folgenden in vier Strophen, meist in einfacher anaphorischer Reihung und parallel gebauten Sätzen, Beispiele dafür, wie Menschen Bäume benutzt und zerstört haben. Dabei sind die Beispiele anfangs direkt und eindeutig benannt: Galgen, Kreuze, Särgе werden aus Holz gemacht; ebenso wie Betten, Boote, Bücher (und es ist natürlich besonders schön, dass alle diese Dinge mit B beginnen wie eben auch die Bäume) – Bäume bestimmen also Leben und Sterben der Menschen. In der vierten und fünften Strophe wird dagegen stärker bildlich gesprochen. Die vierte Strophe malt ein modernes Kriegsszenario, in dem "Bomben" die "Kronen" der Bäume "morden", die

"große Tropfen" weinen (hier wird sehr gearbeitet mit der Bedrohlichkeit von gehäuften Os). In der fünften Strophe schließlich geht der Zeitpfeil nun in Richtung Zukunft: Die Bäume werden hier als eine Art Menetekel dargestellt, das der Menschheit ein bitteres Ende prophezeit; in ihrer Borke erscheint nämlich eine warnende Schrift der Natur. Diese ist aber nicht etwa zweideutig und geheimnisvoll wie bei Eich, obwohl auch sie in Bildern spricht: Denn Zerstörung wird nicht etwa der unheilvollen Menschheit angedroht, sondern pars pro toto ihren Stellvertretern, den großen Städten. Diese werden irgendwann leer und vermodert sein wie ein alter Baumstumpf mit einem ausgehöhlten Inneren; aber während die "wiedergekehrten" Bäume sich als Naturgeschöpfe regenerieren können und nun die Städte vom Menschen zurückerobern, wird der Mensch aussterben, wenn er seine eigene Lebensgrundlage weiter systematisch zerstört. Besonders bemerkenswert ist dabei, dass Eich gerade in der apokalyptisch eingefärbten Schlusstrophe besonders gezielt alle traditionellen Schönheiten naturlyrischen Sprechens aufwendet: Eine starke Bildlichkeit von Naturelementarkräften wie Meer und Wald; eine besonders starke Lautmalerei (das Mark macht mürbe; auf das Wetter folgen die Wurzeln, die wiedergekehrten Bäume, der Waldessaum usw.). In diesen Versen spricht die alte, romantische Natur ein letztes Mal mit dem Menschen; und sie tut es durchaus in ihren alten Sprachgewohnheiten, die ebenso vom Verschwinden bedroht sind wie die Natur selbst.

Ein zweites Gedicht von Erich Fried will ich nur noch kurz behandeln, weil es sehr allgemein auf die Funktionsbestimmung von Naturlyrik eingeht; es heißt auch dementsprechend programmatisch *Neue Naturdichtung*:

Neue Naturdichtung

*Er weiß daß es eintönig wäre
Nur immer Gedichte zu machen
Über die Widersprüche dieser Gesellschaft
Und daß er lieber über die Tannen am Morgen
Schreiben sollte
Daher fällt ihm bald ein Gedicht ein
Über den nötigen Themenwechsel und über
Seinen Vorsatz von den Tannen am Morgen zu schreiben.*

*Aber sogar wenn er wirklich früh genug aufsteht
Und sich hinausfahren läßt zu den Tannen am Morgen
Fällt ihm dann etwas ein zu ihrem Anblick und Duft?
Oder ertappt er sich auf der Fabrt bei dem Einfall:
Wenn wir hinauskommen
Sind sie vielleicht schon gefällt
Und liegen astlos auf dem zerklüfteten Sandgrund
Zwischen Sägemehl Spänen und abgefallenen Nadeln
Weil irgendein Spekulant den Boden gekauft hat.
Das wäre zwar traurig
Doch der Harzgeruch wäre dann stärker
Und das Morgenlicht auf den gelben gesägten Stümpfen
Wäre dann heller weil keine Baumkronen mehr
Der Sonne im Weg stünde. Das
Wäre ein neuer Eindruck
Selbsterlebt und sicher mehr als genug
Für ein Gedicht
Das diese Gesellschaft anklagt.*

Dieses in der Form beinahe erzählerisch-prosaisch daher-kommende Gedicht geht zunächst aus von der zeitgenössischen Verpflichtung aller Lyrik auf gesellschaftliche Wirksamkeit; auch Gedichte sollen die "Widersprüche der Gesellschaft" thematisieren. Gleichzeitig wird dieser Anspruch aber auch problematisiert: Sollte man nicht lieber mal ein schönes

altmodisches Naturgedicht über "Tannen am Morgen" machen, überlegt sich das lyrische Ich (das hier von sich selbst als "er" spricht) – und macht nun sogleich aus diesem Vorsatz bereits das Gedicht. Denn über den Vorsatz, so stellt sich bald heraus, wird er auch nicht herauskommen. Schon die Idee, morgens sehr früh aufzustehen und einen weiten Weg auf sich zu nehmen, um aus der Stadt hinaus zu den Tannen zu kommen, erscheint ihm ziemlich abwegig; das moderne lyrische Ich lebt nun einmal nicht mehr unter Tannen, sondern in der Stadt und geregelten Arbeitsverhältnissen. Und selbst wenn er gar so etwas "widernatürliches" täte, ist der Erfolg ja immer noch nicht garantiert; vielleicht ist seine Naturfremdheit inzwischen so groß geworden, dass ihm der Anblick und Duft von morgendlichen Tannen gar nichts mehr sagt? Und selbst wenn er ihm doch noch etwas sagen würde; vielleicht sind die Tannen ja gar nicht mehr da, wo er sie vermutet, sondern inzwischen im finanziellen Interesse von Immobilienspekulanten gefällt und industriell verwertet worden? Komischerweise setzt aber nun an diesem Punkt tatsächlich die lyrische Inspiration ein: Indem er sich nämlich nun die abwesenden Tannen vergegenwärtigt, wird er sich auf einmal des lyrischen Potentials der Situation bewusst: Es würde intensiv riechen nach dem Harz der gefällten Bäume; die Sonne würde ungebremst auf den Schlachtplatz scheinen; die Stümpfe würden dabei eine besondere Farbigkeit gewinnen. "Das wäre ein neuer Eindruck", beschließt das lyrische Ich zu Recht; und er wäre sogar, wann hat man das schon heutzutage, authentisch, "selbsterlebt". Und schließlich würde er sogar noch das Bedürfnis nach Naturlyrik mit dem nach Gesellschaftskritik vereinigen können: Denn es zeigt ja letztlich den Ort des Massakers, die abwesenden Bäume und die damit verbundenen Gewinnsucht und den Zerstörungstrieb der Menschen. Ohne dass er es wollte, unter der Hand sozusagen, ist also hier das "Gespräch über Bäume" politisch relevant geraten. Es zeigt aber gleichzeitig auch bereits die

Distanz, die das lyrische Ich inzwischen von der Natur trennt; denn dass es die zerstörte Natur letztlich als authentischer erfährt als die intakte, zeigt auch eine gewisse Perversion in der eigenen subjektiven Naturwahrnehmung.

Walter Helmut Fritz

Dass das "Gespräch über Bäume" schließlich geradezu zu einer politischen Pflicht werden kann, zeigt ein weiteres Gedicht, das sich diesmal wiederum ganz direkt auf Brecht bezieht. Es stammt von Walter Helmut Fritz (1929-2010) und heißt, ganz einfach:

Bäume

*Wieder hat man in der Stadt,
um Parkplätze zu schaffen,
Platanen gefällt.
Sie mußten viel.
Wenn wir in ihrer Nähe waren,
begrüßten wir sie als Freunde.
Inzwischen ist es fast
zu einem Verbrechen geworden,
nicht über Bäume zu sprechen,
ihre Wurzeln,
den Wind, die Vögel,
die sich in ihnen niederlassen,
den Frieden,
an den sie uns erinnern.*

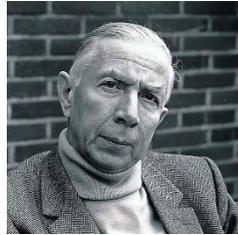
Das Gedicht schildert, in bewusst einfacher, unpräntentöser Alltagssprache, eine alltägliche Situation aus dem Leben des Großstadtneurotikers: Die Platanen an einer Straße wurden gefällt, um Platz für neue Parkplätze zu gewinnen. Minimale lyrische Auffälligkeiten sind allein die Rhythmisierung durch den Wechsel von langen und kurzen Sätzen und die auffällige Inversion des ersten Satzes, die sozusagen die Axt in Zeitlupe

auf die Platanen niedergehen lässt: Man ahnt schon, was kommt, die Handlung selbst wird aber durch den Einschub bis auf den letzten Moment hinausgezögert. Dann kommt der eine extrem kurze Satz, der doch wenigstens ein bisschen hermetisch ist: "Sie wußten viel". Was jedoch können Platanen wissen? Immerhin, es handelt sich um Lebewesen; sie haben ein Alter, eine Geschichte, sie haben ihre Umwelt aufgenommen und verarbeitet, immer aufs Neue die Blätter verloren und neue bekommen, ihre Wurzeln weit unter die Straße ausgestreckt. Sie sind gewachsen, wie ihre Umwelt auch: Das lyrische Ich (das als "wir" einen besseren Gegenpol zu den Platanen bildet, die auch in der Mehrzahl sind, und das gleichzeitig für einen größeren Kreis von Gesinnungsgenossen und Baumfreunden spricht; vielleicht hat sich ja schon eine Bürgerinitiative "Rettet die Platanen" gebildet) kennt sie schon seit langem und begrüßt sie "als Freunde". Nun können Platanen eigentlich genauso wenig Freunde sein wie etwas wissen; wieder müssen wir also ein bisschen weiter assoziieren: Sie haben sich dem lyrischen Ich irgendwie freundlich erzeigt – indem sie ihm beispielsweise im Sommer Schatten spendeten (von dem Blättermüll im Herbst wollen wir mal lieber nicht reden), indem sie ihm die Schönheit der Natur mitten in der Stadt vor Augen führten, indem sie, wie für Herrn K., ein gewisses Zeichen der Unverwertbarkeit und Selbstzweckhaftigkeit darstellten. Und eben deshalb fühlt sich das lyrische Ich nun auch verpflichtet, eine Gegenleistung für all die sozusagen auf Vorschuss erwiesene Freundlichkeit zu zeigen: Indem es nämlich zumindestens des gefällten Baumes gedenkt und das, was er alles für ihn getan hat, der Erinnerung halber aufzählt für künftige baumlose Zeiten. Und deshalb bewahrt das lyrische Ich nun im Gedicht den Baum auf, indem es wenigstens seine wesentlichen Bestandteile nennt – seine Verwurzelung im Boden, seine Belebung durch den Wind in den Zweigen und die Vögel – und diese schlussendlich auf eine

abstrakte Formel bringt: Das, was die Platane weiß und woran sie den Menschen erinnert und was sie zu seinem Freund macht, ist die Idee des Friedens mit und in der Natur – der natürlich über die Parkplätze gezielt mit der Unruhe und Naturwidrigkeit und das Aggressionspotential des Stadtlebens kontrastiert wird.

Karl Krolow

Allerdings besteht die Natur im 20. Jahrhundert wahrlich nicht nur aus freundlichen Platanen, und die menschen- und naturfreundliche Moral aus dem vorigen Gedicht ist etwas zu schlagend, um auch komplexeren modernen Naturerfahrungen gerecht zu werden. Damit komme ich zu einem weiteren Autor, nämlich Karl Krolow (1915-1999), Lyriker und Essayist, ebenfalls vielfach ausgezeichnet. Der Text, den ich von ihm ausgewählt habe, heißt:



Warnung des Sommers

*Am Laub der Bäume
Tauchen gelbe Flecken auf –
Eine unkorrigierbare
Warnung des Sommers.
Man geht im Regenmantel geradeaus
Durch eine Gegend mit Falläpfeln
Und vergessener Müllabfuhr
Die man nicht zitieren kann
In richtigen Landschaftsgedichten.
Manche Leute wollen alles haben,
sagt man. Sie bekommen
die Unfreundlichkeit der Welt umsonst,
mit Schnee im Rücken,
der morgen fallen wird.*

Auch dieser Text ist nicht mehr so auffällig 'poetisch' geformt, sondern bedient sich einer eher alltäglichen Sprache und beschreibt eher alltägliche Phänomene. Der erste Satz des Gedichtes nimmt den Titel *Warnung des Sommers* auf und erklärt ihn: das lyrische Ich hat im Laub der Bäume die ersten gelben Verfärbungen gesehen und schließt daraus, dass es nun wohl Herbst werden wird (es befindet sich also sozusagen in der gleichen Situation wie das lyrische Ich in Georges "totgesagtem Park"). Diese Veränderung fasst er als "Warnung" auf: Etwas wird angedroht – das Verschwinden von Grün, Licht und Wärme –; und diese Androhung ist gleichzeitig "unkorrigierbar": Die Natur hat einen vom Menschen nicht zu überwindenden Eigensinn, die sogenannte Naturnotwendigkeit: Wenn der Sommer vorbei ist, ist er vorbei, und nichts und niemand kann das Gelbwerden und Abfallen der Blätter verhindern. Aber was ist daran nun so besonders und erwähnenswert?

Der zweite Satz beschreibt eine Situation, in der offensichtlich der Herbst schon beinahe eingetreten ist. Er tut das in der unpersönlichen Form des "man"; es ist eine alltägliche Situation, keine besonders exponierte, und es ist keine besondere subjektive Erfahrung, sondern eine Allerweltserfahrung. Im Herbst regnet es öfters, dann muß man Regenmäntel tragen, was weder ein schönes Gefühl noch ein schöner Anblick ist; deshalb geht man auch besser "geradeaus" und streunt nicht durch die Gegend umher, wie im Sommer vielleicht. Und der Weg führt durch eine nicht näher spezifizierte "Gegend mit Falläpfeln" – der Verfall lässt sich nicht aufhalten, und Falläpfel sind ebenfalls weder ein besonders schöner Anblick, noch, gerade wenn es eher feucht ist, ein besonders schöner Geruch. Beides, unschöner Anblick und unschöner Geruch, wird noch dadurch ins Negative gesteigert, dass vergessene Müllbeutel rumliegen. Komischerweise kommt das aber alles sprachlich gar nicht so hässlich daher: Am Anfang

des Satzes assonieren die vielen a's und e's von "Regenmantel", "man geht", "geradeaus", "vergessen" und "Gegend" ganz hübsch miteinander. Alles dieses jedoch, so das lyrische Ich nun, kann man "nicht zitieren in richtigen Landschaftsgedichten". Hat er aber doch gerade getan; ist es deshalb nun kein "richtiges Landschaftsgedicht"? oder handelt es sich doch eher um eine ironische Formulierung, die sich selbst ad absurdum führt? Ein "richtiges Landschaftsgedicht", so könnte man zunächst überlegen, wäre eines, das die Schönheiten des Herbstes zeigt, die bunten Farben, die Genüsse der Ernte, das warme Licht – all das, was in unseren Jahreszeiten-Gedichten ganz zu Anfang dieser Vorlesung und überhaupt in allen Sommer- und Herbstgedichten der Geschichte der Naturlyrik bis zum 20. Jahrhundert ziemlich einhellig beschworen wurde: Sie zeigen einen Ideal-Herbst, das Klischee eines Herbstes; und sie sind deshalb nun, im 20. Jahrhundert, auch nur noch ein Klischee eines "richtigen" Landschaftsgedichts. Was aber wäre dann wirklich ein "richtiges" modernes Landschaftsgedicht?

Das Gedicht scheint uns bei der Beantwortung dieser Frage zunächst etwas im Stich zu lassen. Es flüchtet sich nämlich ziemlich unvermittelt in eine Platitute, die wieder im Allgemeinen "Man" vorgetragen wird: "Manche Leute wollen alles haben". Auch das ist natürlich eine ironische Formulierung: Alles haben kann man nämlich nicht, sondern meist nur eines von beiden: Sie können den Kuchen nicht gleichzeitig haben und essen (wie man im englischen so schön sagt); und Sie können nicht gleichzeitig ein schönes, richtiges Landschaftsgedicht haben und eine moderne, realistische Herbsterfahrung (so könnten wir vielleicht versuchen den Zusammenhang herzustellen). Für alles müssen Sie einen Preis bezahlen; wenn das Landschaftsgedicht also ein richtiges ist, dann um den Preis einer gewissen Realitätsferne; und wenn es ein realistisches ist, dann um den Preis einer gewissen Hässlichkeit.

Denn umsonst, so fährt das Gedicht im Modus gnomisch-allgemeinen Sprechens fort, ist nur "die Unfreundlichkeit der Welt". Das ist nun nicht ganz einfach verständlich, weil sehr abstrakt gesprochen (wir lassen die zwei folgenden Zeilen, die eine gewisse Erläuterung darstellen, erst einmal außer Acht und meditieren nur über die "Unfreundlichkeit der Welt"). "Unfreundlich" ist ja ein Terminus, den wir gewohnt sind auf Menschen anzuwenden; wenn Menschen zueinander unfreundlich sind, geben sie sich keine Mühe im Umgang; sie wollen, könnte man vielleicht den Gedanken des Gedichts weiterführen, keinen Preis für ein menschliches Miteinander zahlen, sondern alles haben, ohne etwas dafür zu geben. Wenn der Welt nun diese Unfreundlichkeit unterstellt wird, würde das also bedeuten: Auch die Natur (falls man Welt hier so übersetzen kann, aber das liegt durch den Kontext von Falläpfeln und Landschaftsgedichten ja nahe) gibt nichts umsonst; wer von ihr freundlich behandelt werden will, muß schon auch eine gewisse Mühe aufbringen. Denn sonst wird ihm, wenn er die Warnung des Sommers nicht beachtet, demnächst der "Schnee" "in den Rücken fallen" – wobei Krolow wohl hier wieder bewusst eine Redewendung des Alltags mit einem doppelten Boden versieht: Der Schnee fällt demnächst, er rückt sozusagen schon von hinten an; und er fällt demjenigen, der dem Wandel der Jahreszeiten nicht ins Gesicht sieht, "in den Rücken" – er überrumpelt ihn, unfreundlich, kalt und nass.

Ist das nun ein "richtiges Landschaftsgedicht"? Ich würde denken, es ist; aber unter der Voraussetzung, dass es die Natur nicht nur als schönes Klischee, sondern als "unkorrigierbare" Realität behandelt, in all ihren schönen und nicht-schönen Erscheinungsformen. Die Natur ist hier bei Krolow Realität in einem ähnlichen Sinn, wie auch für Brechts Herrn Keuner: etwas Selbständiges, vom Menschen absehendes,

nicht grenzenlos in menschliche Zwecke und Verwertungszusammenhänge Einbeziehbares. Sie kann einem in den Rücken fallen, gibt aber vorher durchaus "Warnungen" ab; und "unfreundlich" wird sie nur dadurch, dass man meint, sie zum Nulltarif mit immerwährendem Sonnenschein und freundlichen Platanen haben zu können. Das "richtige" Landschaftsgedicht ist insofern eines, das auch einen etwas anstrengenderen Umgang mit der Natur als Ganzem anregt und Falläpfel und vergessene Müllbeutel als gleichberechtigte Landschaftselemente neben buntem Laub sieht. Und es tut dies poetisch überzeugend, indem es ebenso klischeeartige alltägliche Redeweisen auf ihren realen Hintergrund hin befragt und in ihrer Doppeldeutigkeit vorführt: Auch das poetische Sprechen selbst kann durchaus Alltagselemente aufnehmen, wenn es sie denn sozusagen poetisch wiederbeleben kann.



Paul Klee, Die Idee der Tannen (1917)

19. "Die Natur ist nicht dunkel, die Welt ist dunkel" – Neues Sprechen von der Natur bei NaturlyrikerInnen des 21. Jahrhunderts

Damit komme ich zum zweiten Teil dieses Abschnitts, nämlich zur neueren Fraktion der NaturlyrikerInnen. Ich will zunächst noch einmal die Problematik etwas verschärfen, indem ich zwei Texte behandle, in denen auf sehr verschiedene Art und Weise das Ende der Naturlyrik beschworen bzw. festgestellt wird. Dazu schauen wir uns zunächst ein Gedicht von Ingeborg Bachmann an.

Ingeborg Bachmann

Ingeborg Bachmann (1926-1973) kann man wohl mit einigem Recht zu den KlassikerInnen der Moderne zählen. Sie wurde um 1926 in Klagenfurt geboren. Schon in ihrer Schulzeit begann sie Gedichte zu schreiben, aber auch Musik zu komponieren. Nach einem Studium der Philosophie, Psychologie und Germanistik setzte sie sich in ihrer Doktorarbeit mit der Philosophie Martin Heideggers auseinander; schon während ihrer Studienjahre lernte sie auch Paul Celan kennen, mit dem sie später ein Liebesverhältnis haben sollte – wie auch später mit Max Frisch; tatsächlich hatte sie wohl eine Art Talent für unglückliche, ja tragische Liebesverhältnisse mit Künstlern und Literaten; durch ihren relativ frühen Ruhm wurde sie auch eine Art Covergirl der deutschen Nachkriegsliteratur (so ist sie auf einem berühmten SPIEGEL-Titel abgebildet), eine Stilisierung, an der sie selbst auch durchaus willig mitarbeitete.



Schon 1953 hatte sie den Preis der Gruppe 47 erhalten, es folgten alle wesentlichen deutschen Literaturpreise. Berühmt wurde sie vor allem mit ihren Lyrikbänden, sie schrieb aber auch Hörspiele, Libretti und Erzählungen. Ihr relativ früher Tod ist bis heute geheimnisumwittert: Sie war wohl stark tablettenabhängig und starb 1973 in einem Hotelzimmer in Rom durch einen Brand, den ihre Zigarette ausgelöst hatte bzw. eher an den Folgen dieser schweren Verletzungen, nämlich einem harten und nicht behandelten plötzlichen Entzug, da die behandelnden Ärzte nichts von ihren diversen Abhängigkeiten wussten.

In Bachmanns lyrischem Werk spielt die Naturlyrik insgesamt sicherlich keine große Rolle; es gibt jedoch einige Texte, darunter auch berühmte, die sich durchaus naturlyrische Texte lesen ließen. Ich will hier ein relativ frühes Gedicht vorstellen, weil es, wie bereits angekündigt, eine Art Abrechnung mit der Tradition der Naturlyrik enthält. Es heißt *Entfremdung* und stammt aus dem Jahr 1948:

*In den Bäumen kann ich keine Bäume mehr sehen.
Die Äste haben nicht die Blätter, die sie in den Wind halten.
Die Früchte sind süß, aber ohne Liebe.
Sie sättigen nicht einmal.
Was soll nur werden?
Vor meinen Augen flieht der Wald,
vor meinem Ohr schließen die Vögel den Mund,
für mich wird keine Wiese zum Bett.
Ich bin satt vor der Zeit
und hungre nach ihr.
Was soll nur werden?*

*Auf den Bergen werden nachts die Feuer brennen.
Soll ich mich aufmachen, mich allem wieder nähern?*

Ich kann in keinem Weg mehr einen Weg sehen.

Die im Titel beschriebene "Entfremdung" ist hier primär als eine Entfremdung von der Natur beschrieben: Die Natur spricht offensichtlich nicht mehr zu dem lyrischen Ich, wie sie das seit Jahrhunderten getan hat – das bringen die gehäuften negativen Formulierungen zum Ausdruck: Die Bäume sind zwar noch da, aber werden nicht mehr als Bäume wahrgenommen; es gibt noch Früchte (vielleicht auch noch verbotene), sie sind sogar süß, aber sie haben keinerlei Symbolkraft mehr. Im zweiten Teil des Gedichts (also nach dem ersten der beiden refrainartigen Ausrufe "Was soll nur werden?") können wir sogar eine Art Widerruf der romantischen Sprache der Natur sehen; oder wir können an Brockes denken, der in der Natur überall überwältigende sinnliche Vielfalt fand; hier jedoch flieht der Wald vor den Augen, die Vögel vor den Ohren und die Wiese wird nicht zum fühlbar weichen Bett. "Was soll nur werden?" kann in diesem Zusammenhang auch eine doppelte Bedeutung haben: Was soll aus dem Ich werden, das allein, entfremdet, hungrig in der Natur steht; aber was soll auch noch in der Natur werden, wenn die Vögel schweigen und die Äste keine Blätter mehr haben? Diese Defizienzerfahrung verbindet die Sprecherin mit dem Motiv der Sättigung bzw. des Hungers, das mehrfach aufgerufen wird und schließlich zu einem Paradox geformt: Das Ich ist "satt vor der Zeit", hungert aber trotzdem nach ihr.

Die zweite kurze "Strophe" hingegen wirft etwas unvermittelt nun einen Blick in die Zukunft: "Auf den Bergen werden nachts die Feuer brennen". Denkbar ist eine Anspielung an die Sonnenwend- bzw. Johannisfeuer, die in den Nächten zur Sommersonnenwende an vielen Orten traditionell entzündet werden, oft und gern auf Bergen. Das ist zum einen ein wenig ein heidnischer Brauch und verbunden mit heidnisch-abergläubischen Motiven wie der Abwehr von Dämonen; es ist jedoch auch eine christliche Tradition und verbunden mit der Sonne als Symbol für Christus. In diesem durchaus positiven

Sinne erwägt das lyrische Ich nun, diese Feuer auch für sich selbst als Signal für eine Erneuerung zu sehen – eine Annäherung an die Feuer wäre dann ein erster Schritt, um über die Entfremdung hinauszukommen. Doch auch dieses Vorhaben scheitert, sozusagen, schon "vor der Zeit": Sie müsste sich dazu auf dem Weg machen, kann aber in keinem Weg mehr einen Weg sehen. Die Entfremdung ist schon zu tief eingewurzelt; das Gedicht verlässt uns ohne positive Perspektive.

Gregor Laschen

Von dem eher unbekanntem Autor Gregor Laschen stammt schließlich das *Naturgedicht Nr. 7*, das nichts weniger als der endgültige Abschluss aller Naturlyrik sein will:

Naturgedicht Nr. 7

Ab- und aus-

Geschrieben epochenlang

Die sechs anderen Wälder vorher, deutsche

Metapher von Kindesbeinen an, Gattung

Aus Gründen. Das Naturgedicht

Ist der letzte Text über die

Naturgedichte lange vor uns, hölzerne Suche

Nach Bäumen in Gedichten

Über was man

Für ein Verbrechen hielt, als

Es

Noch

Bäume

Gab.

Das Gedicht beginnt mit einem Abgesang im geradezu wörtlichen Sinn: Naturgedicht Nr. 7 ist "ab-geschrieben" und "aus-geschrieben"; das harte Enjambement markiert dabei die Endgültigkeit dieses Vorgangs: Etwas ist ab und aus, aus

und vorbei, die Zeile geht vorerst nicht weiter. Als sie es dann doch tut, gipfelt sie in einem Wortspiel: "Epochenlang" schon ist das Naturgedicht ab- und ausgeschrieben; die zeitliche Markierung gilt also der poetologischen Ebene, die das Gedicht durchgängig prägt, der Geschichte der Literatur und nicht der der Natur. Worauf sich die darauf folgenden "sechs Wälder" beziehen, ist nicht ganz klar: Zum einen müssen es irgendwie wohl die Vorgänger von "Naturgedicht Nr. 7" sein; diese könnten aber auch, pars pro toto, für sechs verschiedene Epochen von Naturgedichten stehen und sich damit auf das "epochenlang" beziehen (wenn man ungefähr bei der frühen Neuzeit anfängt und dann Barock, Aufklärung, Klassik, Romantik, Realismus zählt, dann wäre die Moderne im allgemeinen die siebte Epoche). Und schließlich könnte man sogar spekulieren, dass mit "Wälder" auch die Gattung der *silvae* gemeint sein könnten – so nannte man von der Spätantike bis noch ins 18. Jahrhundert (bei Herder beispielsweise die *Kritischen Wälder*) Gedichtsammlungen kurzer gemischter lyrischer Texte (und Laschen hat Germanistik studiert, wie ich seiner Internet-Biographie entnommen habe; insofern sollte er das wissen). Zumal sich das literaturtheoretische Sprachmaterial weiter fortsetzt: Der Wald ist eine "deutsche Metapher von Kindesbeinen an" – wir erinnern uns an die romantischen Wälder, wo der einsame Deutsche seine Seele suchte. Zudem ist das Naturgedicht eine "Gattung aus Gründen" (Sie erinnern sich vielleicht noch an Eichendorffs Gedicht "Im tiefen Grund", ebenfalls ein Waldgedicht); auch das ein Wortspiel, das zudem auf das mentalitätsgeschichtliche Klischee vom Deutschen als tiefgründigem Dichter und Denker anspielt.

Der Autor schleppt also, bevor er mit seinem eigentlichen Naturgedicht Nr. 7 beginnt, bereits einen riesigen literaturtheoretischen und literaturgeschichtlichen Ballast und legt ihn vor uns ab: Ein unbefangene Originalität oder Authentizität

tät reklamierendes Naturgedicht kann angesichts dieser erdrückenden Masse von Tradition einfach nicht mehr geschrieben werden. Es kann vielmehr nur noch energisch ein Schlusspunkt gesetzt werden: Dieses Naturgedicht "ist der letzte Text über die Naturgedichte lange vor uns", ein Gedicht über Gedichte und Gedichte. Es ist deshalb auch eine "hölzerne Suche" in ungelenker Sprache, holprigem Rhythmus, abstrakter Bildlichkeit, seltsamer Syntax. Und es verneint schließlich sogar die letzte historische Verneinung der Möglichkeit von Naturgedichten in der Literaturgeschichte, nämlich Brechts Verbot des "Gesprächs über Bäume" (auch insofern ist es wieder ab-geschrieben): Selbst dieses Verbot, so Naturgedicht Nr. 7, war insofern idealistisch, als es damals tatsächlich noch Bäume gab, über die man hätte reden können. Jetzt und hier jedoch geht die Rede von Bäumen in Gedichten endgültig zu Ende: Das Gedicht tröpfelt aus in einzelne Wörter, die das Verschwinden augenfällig vor Augen führen: Es gibt keine Bäume mehr; und damit ist auch die Naturlyrik an ihr allfälliges Ende gelangt; Naturgedicht Nr. 8 wird es nicht mehr geben.

Tatsächlich tötet man eine Jahrhunderte alte Gattung nicht mal eben so; und es ist geradezu auffällig, welchen Aufschwung die Naturlyrik im Zusammenhang mit der Ökobe-wegung und dem Erfolg des *nature writing* in neuester Zeit wieder genommen hat (Totgesagte leben halt doch länger). Als Beweis und als Abschluss will ich Ihnen noch einige ganz ta-gesfrische Produkte zweier Autorinnen präsentieren.

Marion Poschmann

Die erste ist Marion Poschmann, geboren 1969, die 2017 mit dem Preis für *Nature Writing* ausgezeichnet wurde. Sie hat ganz ähnlich wie Bachmann Philosophie und Germanistik studiert, dazu Slawistik; heute lebte sie als Autorin und Dozentin da wo alle zeitgenössischen deutschen Autoren und

Autorinnen wohnen, nämlich in Berlin. Als erste möchte ich Ihnen einen Text vorstellen, der aus einem kleinen Zyklus ist, den die Autorin tatsächlich "Kindergarten Lichtenberg. Ein Lehrgedicht" nennt – also eine Gattung, die uns ganz an den Anfang unserer Vorlesungen zurückführt, zu Lukrez und zu Brockes. Daraus das dritte Gedicht geht so:



*Frühling. Zu Zweierreihen formiert,
überqueren wir die weißen Streifen der Vernunft,
die Ausparungen eines dunklen Grundes.
Hand in Hand gingen wir, im Umbängetäschchen
die Kekse des Philosophen. O Brosamen!
O Hannover! O Großer Garten Benennung!
Das Sprachzebra weidet im Abseits: Der schwarze
Esel des Teufels, zu Zweideutigkeiten verleitet, er
tritt seine Siegel an Sümpfen und Teichen der
Eiszeit, er flimmert in lichten Linien wie eine
Jalousie. Das Sprachzebra weidet im Abseits;
Der Aufklärung herrlichstes Pferd, ein Schimmel,
versteckt hinter schwärzlichen Gittern, im ewigen
Wuhletal steht es und wiehert.*

*Plattenbaulaub formiert sich zu Zweierreihen,
zu weiteren Reiben, zu einem quadratischen
Baum an den Wänden, Modul einer magischen
Kindheit, die von allen Seiten gleich ist.*

Tatsächlich finde ich, dass das zugleich ein ziemlich lustiges und ein ziemlich kluges und sogar ein ein wenig romantisches Gedicht ist (und das alles muss man erst einmal zusammen in einem Text hinkriegen!) Es beginnt mit einem Topos, den wir

gut kennen, nämlich einer lakonischen Anrufung des Frühlings, also eines der Ur-Topoi der Naturlyrik schlechthin. Wir visualisieren also, schließlich geht es um den Kindergarten Lichtenberg, fröhliche Kinder, die in braven Zweierreihen, Händchen an Händchen, einen Zebrastreifen überqueren – der jedoch zunächst philosophisch aufgeladen auftritt, nämlich als eine Anhäufung "weißer Streifen der Vernunft" vor einem "dunklen Grund"; also ein durchaus aufklärerisches Motiv. Dazu kommen ganz zwanglos nun die "Kekse des Philosophen", und diejenigen von Ihnen schon einmal in Hannover waren, wissen, dass es sich um die berühmten Leibniz-Butterkekse handelt; den Zusammenhang stellen zusätzlich drei reichlich ironisch aufgeladene Apostrophen "O Brosamen! O Hannover! O Großer Garten Benennung!" her – und dazu gleich noch ein wenig Ortskunde: der "große Garten" ist der Herrenhäuser Park in Hannover, ein großer Barockgarten. Dies alles müssen Sie jedoch nicht wissen, wenn Sie das Gedicht lesen (es macht es aber lustiger, wenn man es weiß); es geht vor allem um die Verbindung von großer Philosophie, Aufklärung im speziellen, und Alltäglichkeiten wie Kindern, Keksen und Umhängetäschchen.

Daran anschließend tritt ein ganz besonderes Tier auf, das "Sprachzebra" nämlich. Es ist offensichtlich vom Zebra-Streifen ins Gedicht gewandert, wo es nun ein eigenes sprachliches Dasein entwickelt: Es gehört zum einen zum Teufel, wegen der schwarzen Streifen, dem Esel als einem der Symboltiere des Teufels und überhaupt dieser ganzen Zweideutigkeit von Schwarz und Weiß; als solches ist es ein urzeitliches, ganz sicher aber vor-aufklärerisches Wesen, das gern in Sümpfen und Teichen weidet, im Abseits eben. Das Sprachzebra ist aber ebenso ein Pferd (was biologisch halbwegs korrekt ist, Esel und Pferd gehören beide zur Ahnenreihe des Zebras), und zwar sogar das herrlichste der Aufklärung, ein ganz und gar weißer Schimmel nämlich, ein Triumph des

Lichts. Warum es nun genau im Wuhletal steht – da muss ich passen, ich habe nämlich kein Wuhletal in Hannover gefunden, es gibt allerdings eines in Ost-Berlin, und vielleicht will uns das auch etwas sagen. Ganz sicher jedoch ist Wuhletal ein sehr schöner Ortsname, der zwanglos wieder zu den Sümpfen und dem Wühlen hinführt und gleichzeitig die W-Allusion mit dem Wiehern aufnimmt.

Im letzten Teil entwirft das Gedicht schließlich eine ganz neue Naturvision, in der die Natur eine bisher ungesehene Allianz mit der etwas trostlosen menschlichen Umgebung eingeht; und das Plattenbulaub (ein wunderbares Wort!) könnte nun doch wieder auf Ost-Berlin und das Wuhletal verweisen. Wichtig jedoch ist, dass Menschengeschaffenes, Bauwerke, und zwar keine besonders schönen, nun gemeinsam mit den Zweierreihen der Kindergartenkinder nun zu einer Art zweiten Natur werden: einem quadratischen Baum, "dem Modul einer magischen Kindheit, die von allen Seiten gleich ist". Mit dem Kindheitsmotiv sind wir wieder in einer neuen Zeit gelandet, der der Romantik nämlich, die auch durch das Magische assoziiert wird: Das Kind kann aus seiner sozusagen "naiven" Sicht auch dort Bäume wahrnehmen, wo längst keine mehr sind; es kann auch Sprachzebras sehen, die im Abseits weiden. Nur insofern ist es letztlich zu rechtfertigen, dieses Gedicht in die Naturlyrik-Kiste zu stopfen: In ihm wird eine Natur konstruiert, in der Mensch, Tier, Baum und Gebäude (sozusagen als viertes Reich der Natur) ebenso verbunden sind wie im Sprachzebra Gutes und Böses, Schwarzes und Weißes, der Teufel und die Aufklärung.

Weil es so schön war, noch ein zweites Gedicht von Marion Poschmann. Es heißt, ganz einfach: *Kunst* (beide Gedichte sind übrigens aus dem Gedichtband mit dem schönen Titel *Geliebene Landschaften* aus dem Jahr 2016).

Kunst

*Der einfache Zweig und seine Beiwörter: schwank,
sanft-bewegt, dick-belaubt, lang-gestreckt.
Unter dem Zweig gehen Paare und lesen einander
Gedichte von ihren Mobiltelefonen; im Rücken
nachglühende Freilichtbühnen, regennasse
Nüchternheit.*

*Der Park mit Schritten beginnen. Mit jedem Blick
Gras emporschießen lassen, Asphaltwege winden, die Brücken
zu Schleifen binden. Einmal geblinzelt, die Tulpe klappt auf.
Köpfe zeigen sich über den Büschen, umflochten
von sehr komplizierten Frisuren, ihr Leib für Sekunden
füllig und grün.*

*Dann Bleistiftabsätze, Häkelpullover und lodernde Perlonschals,
Flamme und Schwert. Park ist der Leib des Gedankens, und ich,
Gottes Gartenberater, bespreche den Umstand, daß jede
Generation durch ihr Lustwandeln Welt erzeugt oder
entwurzelt wird. Leiber geben, ganz in Gedanken an Büsche,
weiter.*

Wir beginnen also wieder beim Baum, nämlich hier dem "Zweig"; dieser kommt gleichzeitig mit einem Satz traditionell passender "Beiwörter" – von Anfang an thematisiert das Gedicht als das Thema Sprechen bzw. Schreiben von der Natur. Direkt daran anschließend wird jedoch wieder ein Bild entworfen, das ähnlich anschaulich und alltäglich daherkommt wie das von der Kindergartengruppe: Unter dem soeben benannten Zweig gehen Paare, die ungewöhnlicherweise jedoch nicht skypen oder spielen mit ihrem Handy, sondern dort Gedichte abrufen und sie sich gegenseitig vorlesen; dazu passt die Freilichtbühne, die noch von der letzten Aufführung sozusagen poetisch aufgeladen ist und nachglüht. Das ganze Bild schwankt ein wenig zwischen Utopie

(Gedichte auf Handys!) und Alltag (regennasser Nüchternheit), ein wenig so, wie das Sprachzebra zwischen Weiß und Schwarz changiert.

Die zweite Strophe beginnt nun damit, dass eine Art Schöpfungsgeschichte geschrieben wird. Dabei gehen körperliche Aktionen mit Naturprozessen einher: Die Schritte schaffen den Park erst als begehbares Areal; der Blick lässt das Gras wachsen oder schafft hinter den Büschen füllig und grüne Leiber – es findet also sozusagen der gegenläufige Prozess zu dem, was Ingeborg Bachmann in *Entfremdung* geschildert hat, statt: Im Schauen, Gehen und Sprechen erschließt das lyrische Ich eine neue Welt, die vorher noch nicht da war, so nicht gezeitigt werden konnte.

Die dritte Strophe schließlich bringt noch eine reflexive Ebene hinzu. Das Ich tritt nun auf als "Gottes Gartenberater"; auch die Formulierung von "Flamme und Schwert" ruft Assoziationen an biblische Sprache, genauer die Engel hervor, die das Paradies mit einem Flammenschwert bewachen. Die enge Verbindung von sprachlicher Schöpfung und tatsächlicher Erschaffung von Dingen bringen auch die anfangs aufgezählten Gegenstände zum Ausdruck: Die "Bleistiftabsätze" sind gleichzeitig an realen Schuhen zu sehen, bringen aber mit dem Bleistift das Instrument dichterischer Sprache hinzu; die Häkelpullover sind nicht nur ein Produkt von realen Häkelnadeln, sondern auch eine Erinnerung an das sehr alte Motiv von Dichtung als Weben, Spinnen, Handarbeiten. Und wenn der Gartenberater "bespricht", dann tut er das ebenfalls im archaischen Sinne des Besprechens als magischer Beschwörung: Durch Lustwandeln, durch dichterische Schritte durch einen imaginären Garten wird Welt erzeugt (oder auch vernichtet! Ingeborg Bachmann darf sich hier also durchaus auch zuhause fühlen); aber es ist kein rein geistiger, es ist vielmehr ein vor allem körperlicher Prozess: "Leiber gehen, ganz in Gedanken an Büsche, weiter". Es ist vor allem

dieses leibliche Sprechen, das diesen Naturgedichten eine ganz neuartige Präsenz verleiht, auch und gerade wenn sie die ältesten Topoi der Naturlyrik herbeizitiert.

Silke Scheuermann

Nun zu unserer zweiten jungen Dichterin. Sie heißt Silke Scheuermann, wurde geboren 1973 in Karlsruhe, studierte, ein wenig Abwechslung, Theater- und Literaturwissenschaften und schreibt Lyrik und Prosa (auch lebt sie heute in Frankfurt und nicht in Berlin). Auch von ihr will ich zwei Gedichte präsentieren, aus ihrem Gedichtband *Skizze vom Gras* aus dem Jahr 2014. Das erste heißt *Akazie* und ist, würde ich jedenfalls behaupten, eines der wenigen guten Dinggedichte, die es nach Rilke noch in der Literatur gibt:



*So bescheiden, dass selbst die Sonne
den Sinn von Stolz hinterfragt, aber ungeduldig,
ob ja, selbst die Aussagen, die sie
über den Winter trifft, sind atemlos,
ein Rauschen, das wenig mit Wind zu tun hat,
vielmehr mit Sprache, stiller Macht. Sie
alle sind als Versprechen zu lesen. Besagen,
dass Serengeti nur eine Station in einem
aufregenden Leben war und sie jetzt
hier ihren Schirm spannt, Silhouette der
Geborgenheit. Nichts endet schnell genug,
kein Tag: da ist immer nur Ungeduld, Warten –
darauf, dass die Sonne endlich einschläft.
Samt ihrer Behauptung: Warten, das
macht nichts, Warten ist Übergang.
Die Natur ist nicht dunkel,
die Welt ist dunkel.*

Kurz zum botanischen: Mit Akazie sind die großen Schirmakazien gemeint, die mit ihren mächtigen schirmartigen Wipfeln die afrikanischen Wüsten prägen; deshalb taucht auch die Serengeti hier auf, ein bekannter afrikanischer Naturpark. Das Gedicht spricht also, wieder einmal und Bertolt Brecht zum Trotz, von Bäumen. Diese Bäume, die Akazien also, werden mit einem Mittel, das wir schon oft am Werk gesehen haben, zum Sprechen gemacht, indem sie nämlich vermenschlicht werden: Ihnen werden menschliche Tugenden zugesprochen – Bescheidenheit statt Stolz, Atemlosigkeit, Warten; ja, sie spricht sogar, sie trifft Aussagen über den Winter, ihr Rauschen wird nicht vom Wind verursacht, sondern ist eher sprachlicher Natur. Ihr Gegenpol im Gedicht ist die Sonne, die eher mit dem Stolz verbunden wird, aber auch mit dem Warten; dem Warten darauf, dass die Sonne endlich einschläft, und dass es Nacht wird.

Das Gedicht lässt also die Akazie sprechen, und es tut das in sehr fließenden, gar nicht hermetisch verschlossen auftretenden, vollständigen Sätzen; die Atemlosigkeit und Ungeduld der Akazie wird dabei durch die Enjambements verdeutlicht, mit denen praktisch jeder Vers endet – bis auf eine Zeile im letzten Drittel, wo das Warten durch einen Gedankenstrich symbolisiert wird und eine Stille entsteht. Die Akazie hat viel gesehen, sie hatte ein aufregendes Leben; nun aber steht sie, breitet ihren mächtigen Schirm aus, eine "Silhouette der Geborgenheit", und kann es nicht abwarten, dass die Sonne endlich untergeht. Warum eigentlich? Das bringt das Gedicht in den letzten vier Zeilen zum Ausdruck, die vom Beschreiben zum Reflektieren übergehen und in einer Art kleinem Rätsel enden. Die Moral der Sonne ist, so sagen sie: "Warten ist Übergang" – wir denken an die großen Zyklen und Rhythmen der Natur, auf den Tag folgt die Nacht, auf die Nacht wieder der Tag, es gibt keinen Stillstand, alles ist in immer-

währendem Übergang – zeit- und erfahrungsbewährte Floskeln, die auch gern zitiert werden, um Trost zu geben, Geborgenheit in einer sich ständig ändernden Welt. Die Akazie jedoch will davon nichts wissen, sie leugnet das Warten, den Übergang: Denn nicht die Natur ist dunkel, sondern die Welt ist dunkel. Diese beiden Sätze sind, in ihrer Kombination, nun selbst nicht wenig dunkel. Mein Angebot: "Welt" ist etwas anderes als "Natur", insofern Welt die Natur, gesehen durch menschliche Augen, ist. Menschliche Augen jedoch nehmen schon immer eine Interpretation vor; sie sehen niemals nur das, was da ist, was Natur ist ohne Menschen. Menschen sehen deshalb den Wechsel von Tag und Nacht in Begriffen von hell und dunkel; die Natur selbst jedoch ruht in sich selbst, sie ist bescheiden, sie spricht still vor sich hin, und es interessiert sie wenig, was die stolze Sonne so tut an aufregenden Tagen. Kurz gesagt: Übergänge sind für Leute, Menschen, sonnenhungrige. Bäume sind. Hier spricht tatsächlich eine Natur jenseits des Menschen (wenn auch in durchaus menschlichen Begriffen). Dementsprechend tritt auch ein lyrisches Ich (ganz ähnlich war es in den Texten von Marion Poschmann) kaum noch oder gar nicht mehr in Erscheinung!

Ganz zum Abschluss noch ein Gedicht von Silke Scheuermann, das nun nicht von Bäumen spricht, sondern von Pflanzen ganz im allgemeinen und ausgestorbenen im Speziellen; wir sind hier also im Herzen dessen, was Ökolyrik tut. Das Gedicht trägt dementsprechend auch den Titel: *Die Ausgestorbenen*.

*Es sind die Pflanzen in den Schlagzeilen, nicht die auf der Wiese,
in Wäldern und Sümpfen, Gärten und Parks.*

*Es sind die Pflanzen, die in den Konjunktiv gezogen sind,
weil wir sie umtopften in imaginäre Parks,
Erdgeschichte, Kapitel. Jene, die Neubaugebieten
gewichen sind, Umgebungsstraßen und Kraftwerken,
im Paralleluniversum riechen sie wunderbar,*

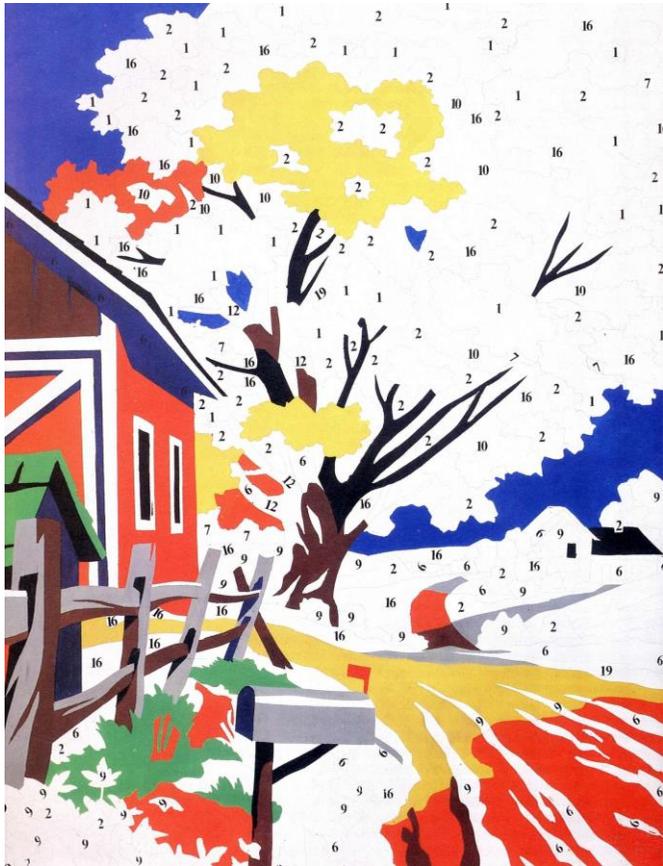
*in diesem nur nach Papier und Listen,
 schlechtem Gewissen und hohem Gewinn.
 Wir befinden uns tief im Gestrüpp von Schuld,
 das über verlorene Schmuckstücke wächst, weggeworfene Ringe,
 Fußkettchen aus angelaufenem Silber. Vergeblich verhandeln wir
 alte Gefühle, suchen nach Bildern, die sich im Traum bewegen.
 In meinem Brustkorb funkelt mein Herz wie ein versteckter
 Kressesamen, ein Blättchen Löwenzahn.
 Schwaches Licht fällt auf etwas, das an die Wand gezeichnet ist,
 und ich sehe, es sind Bilder der ausgestorbenen Pflanzen.
 Für einen Augenblick flüstern alle ihre Namen gleichzeitig,
 und ihre Farben leuchten noch einmal auf,
 leuchten und leuchten, addieren sich zum Frühling,
 wie es ihn kaum je gegeben hat,
 wie er kaum jemals in Öl existierte oder auf Hochglanzpapier,
 wie er niemals in Fabriken hergestellt wird oder Industrieparks,
 gebaut auf dem Areal, das einst das ihre war, jetzt
 so wild überwuchert von etwas Neuem.*

Das Gedicht beginnt damit, dass es Pflanzen heraufbeschwört, die es nicht mehr gibt; Pflanzen, die aus ihrem natürlichen Habitat vertrieben wurden und nun nur noch in Büchern, im Konjunktiv, in imaginären Parks existieren: was man mit einigem Mut zur starken These sogar als Äquivalent zur Naturlyrik lesen könnte, die sozusagen ein einziger imaginärer Naturpark ist, von Arkadien an bis hin zu Brechts Bäumen. Konkret jedoch sind die Pflanzen dem Menschen und seiner Technik zum Opfer gefallen, für die hier die Neubaugebiete, Umgehungsstraße und Kraftwerke genannt werden (Sie dürfen auch gern, wenn Sie aus Stuttgart kommen, an Großbahnhöfe denken). Sie haben damit ihre sinnliche Erfahrbarkeit verloren, riechen nämlich nicht mehr nach Pflanze, sondern – nach moralischer Verwerflichkeit: "schlechtem Gewissen und hohem Gewinn"; hier findet sich

also eine deutliche ethische Aufladung des Textes, wie sie bezeichnend für die Ökolyrik ist.

Das Gedicht findet an dieser Stelle erst sein Subjekt: Es ist ein lyrisches "Wir", das sich selbst nicht ausnimmt vom der Verstrickung in Schuld und Gewinnsucht; dieses "Gestrüpp von Schuld" wird anschließend mit einer Reihe von Bildern beschrieben, die interessanterweise aus dem Bereich von Schmuck stammen (vielleicht eine kleine Erinnerung an Brockes' Edelsteinmetaphorik? wir haben es immerhin mit studierten Autorinnen zu tun). Dabei wird der Raum des Gedichts immer weiter ins Innere verlegt, bis es schließlich im "Herzen" ankommt, das funkelt – aber eben nicht wie ein Schmuckstück, sondern wie ein unscheinbares, aber fruchtbares Stück Natur, ein Kressesamen, ein Blättchen Löwenzahn. Es ist dabei nicht ganz klar, ob das schwache Licht, das nun auf eine Wand fällt, immer noch im Raum des Herzens leuchtet, ich würde es aber annehmen, immerhin gibt es tatsächlich eine physiologische Herzwand im menschlichen Herzen. Die ganze Szene erinnert ein wenig – aber das mag jetzt überinterpretiert sein – an das Platonische Höhlengleichnis, das ich Ihnen ebenfalls bei Brockes vorgestellt hatte; etwas wird mit einem schwachen Licht auf eine Wand projiziert, erkennbar sind aber nur noch die Bilder, nicht mehr die realen Gegenstände (für die man die Höhle verlassen müsste). Dafür spricht auch, dass die ausgestorbenen Pflanzen alle gleichzeitig ihren Namen flüstern, also ihr Wesen, ihre Idee zum Ausdruck bringen; zudem leuchten sie noch einmal auf, zeigen ihre Farben und summieren sich zu einem idealen Frühling (ja, auch der Frühling lebt aufs schönste weiter in der Naturlyrik des 21. Jahrhunderts). Denn es ist ein Frühling, "wie es ihn kaum je gegeben hat" – nicht in der Malerei, nicht auf industriellen Abbildungen; ein Frühling, der schließlich überhaupt nicht technisch produziert werden kann in Fabriken oder Industrieparks, und die Rede

von Industrie-Parks ist dabei durchaus ironisch zu verstehen: Es sind keine imaginären Parks, sondern sehr reale, die aber eine eigene Art von Natur entwickeln: ein Areal, "so wild überwuchert von etwas Neuem". Die Industrie ist der neue Wildwuchs; und vielleicht kann man ja durchaus einen positiven Aspekt darin entdecken, dass hier immerhin noch etwas Wildes wuchert, also lebendig ist, das ja vielleicht auch seine eigenen Darstellungsformen finden mag. Ob es die der traditionellen Naturlyrik sein werden, ist jedoch zweifelhaft; sie lebt jedoch bei Silke Scheuermann immerhin in einem Paralleluniversum weiter, einem imaginären Park, in dem der Frühling farbenfroher und duftiger ist, als er es je in der Realität sein konnte.



Andy Warhol, Vorschlag für Sonntagsmaler (Landschaft), 1962

20. Warum sprechen Menschen in Gedichten von der Natur, und was ist dadurch gewonnen? – Zur Zusammenfassung

Die Frage, die ich mit dieser Vorlesung eigentlich beantworten wollte – neben all den einzelnen Protokollfragen natürlich – ist: Warum sprechen Menschen eigentlich in Gedichten von der Natur, und das relativ kontinuierlich, seitdem sie überhaupt in Gedichten von überhaupt etwas sprechen? Was ist der Mehrwert des Sprechens über Natur in lyrischer Form, beispielsweise gegenüber anderen Formen der Auseinandersetzung mit ihr, die wir ja auch gelegentlich hier betrachtet haben, also beispielsweise: der bildenden Kunst oder der Naturphilosophie bzw. Naturwissenschaften?

Im Einzelnen habe ich versucht, diese Globalfrage über mehrere Unterfragen zu beantworten, also: Wie entwickelt sich historisch das Sprechen über die Natur in Gedichten? (I) In welchen Formen sprechen Menschen in Gedichten von der Natur? (II) Welche Themen und Topoi gibt es, sind diese bleibend oder haben nur kurze Auftritte? (III) Bevor ich die Globalfrage nun beantworte (sofern man das bei solchen Globalfragen überhaupt pauschal tun kann), machen wir noch einmal zusammen einen kurzen Streifzug durch die Geschichte der Naturlyrik, wie ich sie in den einzelnen Vorlesungen präsentiert habe.

I. Historischer Überblick

Wenn die Antike (genommen als *pars pro toto*, wie alle Epochen im Folgenden) von der Natur spricht, dann spricht sie von einer gewaltigen und bedrohlichen Ordnung, die den Menschen und sein Leben vollständig bestimmt- Je besser

man sie nun versteht (beispielsweise durch den Mythos) oder erklären kann (beispielsweise durch die zeitgenössische Naturphilosophie wie bei Lukrez, desto weniger ist man ihr ausgeliefert und fällt dem Aberglauben anheim (entkommen tut man ihr nie). Es geht also im Wesentlichen um Belehrung, Orientierungswissen und Seelentrost; keinesfalls geht es um lyrische Selbstaussprache, nicht nur das lyrische Ich, das Ich überhaupt ist in dieser Zeit noch nicht erfunden.

Wenn der Barock (Jahreszeitenlyrik) von Natur spricht, spricht er von einem bunten Musterbuch voller Kuriositäten und Seltsamkeiten. Sie alle zeigen die Größe und Macht Gottes und die Kleinheit und Vergänglichkeit des Menschen, der sich in diese Ordnung fügen muss. Alle Naturphänomene werden deshalb einer allegorischen Bedeutungszuweisung unterzogen; sie haben keinerlei eigenständigen Wert, sondern fallen in den Bereich der *vanitas* und des *carpe diem*. Immerhin wird die Natur jetzt aber als ästhetisches Phänomen erfasst, und das sogar relativ vielfältig; es werden auch schon erste engere Beziehungen zum Menschen hergestellt (wie beispielsweise in der Jahreszeitenlyrik, die Naturphänomene in Beziehung zu menschlichen Tätigkeiten oder Ritualen stellt).

Wenn die Frühaufklärung (Brockes) von der Natur spricht, ändert sich das noch nicht grundlegend: Die Natur ist immer noch vor allem der Ort, an dem Gott zu den Menschen spricht; alles in der Natur kann und muss auf Gott bezogen werden: Die Natur in ihrer Vielfalt, nun aber vor allem auch: ihrer Nützlichkeit und ihrer Schönheit ist der größte denkbare Gottesbeweis (das ist die Grundidee der Physikotheologie). Deutlich aufgewertet wird dadurch dasjenige Instrument, mit dem der Mensch die Natur überhaupt erst wahrnehmen kann, seine fünf Sinne nämlich und damit in Wechselwirkung sein ordnender Verstand.

Wenn die Anacreontik (Hagedorn, Klopstock) von der Natur spricht, spricht sie nicht mehr primär von Gott; insofern sind wir hier an einer wichtigen Schwelle in der Entwicklung der Naturlyrik. Sie spricht vielmehr von einem idyllisch gezeichneten Raum, in dem sich der Mensch unverstellt selbst erfahren kann und in dem er seine Gefühle frei entfalten kann (im Gegenteil zu den verderblichen Milieus der Stadt oder des Hofes). Der Mensch wird dabei zu den Empfindungen von Liebe und Freundschaft inspiriert, die ihn in der Natur umgeben (und ein Werk Gottes bleiben); er genießt aber nicht mehr die Natur unvermittelt, sondern nur über den Umweg seine eigenen Empfindungen. Die Natur wird dabei auch als moralisches Vorbild eingespannt; sie ist das Ideal unverfälschten, authentischen und dadurch gleichzeitig sozialen Empfindens. Das erstreckt sich hin bis zur Naturlyrik des jungen Goethe, indem Ich und Natur die bisher stärkste Verbindung eingehen. Das Erleben wird dabei noch vielfach verstärkt durch die Verbindung erlebendes Ich – Natur als Liebesymbol. Die folgenreiche Erfindung des ‚lyrischen Ich‘ im Vollsinn des Wortes beim jungen Goethe entsteht also im wesentlichen dadurch, dass sich zwei große Traditionslinien kreuzen und geradezu innigst verschmelzen, nämlich die Liebes- und die Naturlyrik.

Wenn Schiller von der Natur spricht, spricht er von dem Urzustand ebenso wie dem Endzustand der menschlichen Entwicklung in der Geschichte. Damit ist die sich seit der Frühaufklärung abzeichnend vollständige Säkularisierung vollzogen: Die Natur ist jetzt vollständig auf kulturelle Entwicklung der Menschheit und die Vervollkommnung des Menschengeschlechts ausgerichtet; sie ist ein Symbolreservoir geworden, um vom Menschen sprechen zu können (aber, anders als im Barock: eben vom Menschlichen, und nicht von Gott!). Das ist deshalb möglich, weil in der Natur ein grundlegendes Formprinzip von Wahrheit schlechthin nachvollziehbar wird,

nämlich (mit Kant gesprochen): das Sein von Dingen unter Gesetzen. Dabei ist zu unterscheiden zwischen dem naiven Dichter – der noch unvermittelt von der ursprünglichen Einheit der Natur sprechen kann, weil sie in ihm selbst wunderbarerweise überlebt hat – und dem sentimentalischen Dichter – der die allgemeine Entfremdung des Menschen von der Natur im Stand der Kultur mitvollzogen kann, aber immerhin noch die Erinnerung an einen ursprünglichen Einheitszustand heraufbeschwören kann bzw. einen utopischen Endzustand der Wiedervereinigung von Natur und Kultur auf höherer Stufe herbeibeschwören.

Wenn der spätere Goethe von der Natur spricht, spricht er hingegen, im Unterschied zu seinem sentimentalischen und dualistischen Dichterefreund Schiller, zum ersten Mal völlig aus einer dezidiert monistischen Position heraus von der Natur. Natur ist eine Ureinheit, die zwar nie restlos erklärbar sein wird, sich jedoch in Urphänomenen (die Urpflanze) und Verwandlungsformen (Metamorphose, Morphologie) äußert. Sie kann vom Menschen auf verschiedene Art erfahren und gestaltet werden kann, nämlich sowohl auf dem Weg der Dichtung als auch auf dem Weg der Naturwissenschaft. Alles ist Natur: Gott, Mensch und Natur (im engeren Sinne); alles gehorcht den gleichen Gesetzen (die vom Menschen insofern erkannt werden können, als er ihnen selbst unterliegt); und das wesentliche Grundprinzip der Natur ist Produktivität, was dem Dichter eine immerhin privilegierte Position gibt. Damit wird Natur im Übrigen in einem gewissen Maße auch wieder re-sakralisiert: Wenn *deus sive natura* gilt, dann wird die Natur (und mit ihr der Mensch) auch wieder vergöttlicht!

Das setzt sich in der Frühromantik fort: Wenn die Romantiker von der Natur sprechen, sprechen sie von einer allem vorgängigen Einheit (wie Goethe), die aber nun nur zu ahnen, zu erspüren, zu erträumen ist und ein ewig unerreichbares Sehnsuchtsziel bleibt. Die Natur spricht zwar in einer Sprache,

aber wir können sie nicht (mehr) rational verstehen, sondern können sie nur nachempfinden (in der Musik) oder erinnern (Kindheit, Unbewusstes). Für die Frühromantik spricht die Natur dabei eher in Hieroglyphen, geheimnisvollen Zeichen, die aber gedeutet werden können (Novalis); die Hochromantiker hingegen lauschen auf die Sprache der Natur, wie sie sich in Naturgeräuschen (dem Waldesrauschen, dem Strömen des Wassers, dem Wehen des Windes) äußert, die in der Lyrik besonders gut nachgebildet werden können. Die Spätromantik entdeckt dann zum ersten Mal die Beziehung zwischen der dunklen Natur und den dunklen Seiten des Menschen in seinem Unbewussten.

Nach diesem Höhepunkt der Naturlyrik um 18. Jh. folgt, wie so oft, ein ziemlich krasser Rückschlag im 19. Jahrhundert (das einfach insgesamt genug hatte von großen Konzepten und großen Worten). Wenn das Junge Deutschland/Heine von der Natur spricht, spricht er von der Zerstörung einer romantischen Erinnerung. Für die eigene Gegenwart ist die Natur jedoch kein Orientierungspunkt mehr, sie wird ersetzt durch die Geschichte als Fortschrittmuster. Lediglich im Biedermeier erhält sich, sozusagen auf einer verkleinerten Schwundstufe, die Auffassung von Natur als ursprünglicher Heimat, als Universum kleiner Dinge, die große Erfahrungen möglich machen; damit ist jedoch kein metaphysischer oder theoretischer Anspruch mehr verbunden wird.

Wenn der Realismus dann ab der Jahrhundertmitte von Natur spricht, dann meint er erstmals meistens – insofern sind wir hier auch an einer wichtigen Schwelle der Naturlyrik – konkrete Landschaften, Phänomene, Erfahrungen. Diese haben in besonderen Fällen zwar noch ein besonderes Symbolpotential, aber es muss gesucht werden und hat keine allgemeine Geltung. Natur behält das Potential, "grüne Stellen" für die Dichtung bereitzustellen, die jedoch nun genauso gut

im grauen Wattenmeer wie früher im goldenen Arkadien gefunden werden können. Daneben entwickelt sich gegen Ende des Jahrhunderts auch ein Bewusstsein für die bedrohlichen Komponenten von Natur als unverfügbarer Naturgewalt auch im Menschen selbst (durchaus in der Tradition der Spätromantik und ihrer Darstellung des Unbewussten vor Freud), wie es dann in Nietzsches zwei gegensätzlichen Konzepten von apollinischer Traum- und Oberflächenkunst und dionysischer Rausch- und Tiefenkunst Ausdruck finden wird – einem erneuten und ebenfalls ziemlich einflussreichem Versuch nach Schillers naïvem und sentimentalischen Dichter, zwei unterschiedliche Dichtungstypen aus der Natur selbst herzuleiten.

Wenn der Naturalismus von der Natur spricht, meint er einen umfassenden Gesetzeszusammenhang, der der naturwissenschaftlichen Erforschung seiner Gesetzlichkeit wegen vollumfänglich zugänglich ist; auch die Dichtung von der Natur selbst folgt natürlichen Gesetzen. Auch dieses ist eine Phänomen, das wir zwar ansatzweise in der antiken Naturlyrik sehen konnten, das aber nun vollausgeprägt erstmals erscheint: Die Naturwissenschaft ist die Grundlage der Naturlyrik geworden; damit einhergehend wird ein (nunmehr konkret biologischer) Natur- und Lebensbegriff auch wieder zu einer zentralen Kategorie des menschlichen Selbstverständnisses. Im Unterschied zu Goethe ist Natur für die (strengen) Naturalisten auch vollständig erklärbar; es ist im Wesentlichen eine Frage der Zeit und des technischen und wissenschaftlichen Fortschritts, bis wann wir diesen Zustand vollständiger Naturerkenntnis erreicht haben.

Wenn der Symbolismus hingegen von Natur spricht, dann zieht er entweder die Nase hoch oder er sucht eigens ihre besonders kostbaren, seltenen, präziösen Erscheinungsformen, als eine höchst vergeistigte Natur; nur so kann Natur noch

die feinen Stimmungen der menschlichen Seele in der Moderne wiedergeben, was demnach auch ihr primäres Ziel ist. Wir haben damit gleichzeitig zur vollständigen Ausweitung des Naturbegriffs im Naturalismus auch den extremen Gegenpol, nämlich erstmals eine beinahe vollständige Ablehnung des Naturbegriffs – im Wesentlichen seiner ästhetischen Unwürdigkeit halber. Beide Bewegungen zu versöhnen versucht der Jugendstil, indem eine durchaus biologisch verstandene Natur ästhetisch stilisiert auftaucht, als Geste, als Ornament, aber eben auch: als Attribut von gelebtem Leben.

Wenn die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts von Natur spricht, dann mit einem schlechten Gewissen, weil das Sprechen über Natur als nicht politisch oder ethisch relevant gilt bzw. sogar als reaktionär oder opportunistisch (Brecht und das Gespräch über Bäume); wenn noch über Natur gesprochen wird, dann hermetisch oder selbstreflexiv. Die Naturlyrik partizipiert damit an der allgemeinen Lyrikkrise nach Auschwitz ebenso wie an der Neigung der modernen Lyrik zum Hermetismus angesichts der abhanden gekommenen bzw. historisch entwerteten Topoi und traditionellen Redeweisen. Naturgedichte der 50er Jahre tendieren deshalb entweder zur absoluten Metapher (bei der die Bilder, auch die aus der Natur, nur noch aus Bildhälften bestehen) oder zur poetologischen Selbstbezüglichkeit: Es gibt das Buch der Natur zwar noch, aber es ist eben – hermetisch und kann deshalb auch nur in abstrakt-hermetisch-verschlüsselten Redeweisen ins Gedicht Eingang finden.

Demgegenüber kann man die Ökolyrik als Wiederauferstehung der Naturlyrik unter veränderten Vorzeichen betrachten: nämlich als Gegenbewegung zum Anthropozän, also einer fatalen Neigung, die gesamte Natur ausschließlich auf den Menschen, seinen Nutzen, seine Erfahrungsweisen, seine Bedürfnisse zu beziehen (und damit zu instrumentalisieren und

auszubeuten). Die Natur soll in der Ökolyrik nicht als Verwertungszusammenhang zur Sprache kommen, sondern für sich selbst sprechen, auch jenseits des Menschen bzw. im Blick auf eine umfassende Einheit von Mensch und Natur unter dem Vorzeichen des gemeinsamen *oikos*, des Haushalts (eine Idee, die immerhin auch auf antike Wurzeln zurückblicken kann). Wir sind damit, so meine ich jedenfalls, durchaus wieder an einem Höhepunkt der Geschichte der Naturlyrik angelangt: Aus einer monistischen Perspektive umfasst die Natur alles (wie bei Goethe oder den Frühromantikern auch) – aber eben nicht mehr unter dem Führungsanspruch des Menschen! Vielmehr verschwindet das lyrische Ich sogar häufig wieder im Kosmos der wiederhergestellten ganzen Natur kurz vor ihrer endgültigen Zerstörung. Damit einher geht zudem auch wieder ein ethischer Impuls des sozusagen ‚nachhaltigen‘ Sprechens von der Natur, das auch ihre Zerstörung und ihre hässlichen Seiten nicht verschweigt.

II. Formen der Naturlyrik

Soweit zum historischen Rundumschlag; man könnte eine typische geistesgeschichtliche Wellenbewegung in den Aufstiegs- und Verfallsbewegungen der Naturlyrik sehen, aber das überlassen wir den Geistesgeschichtlern und gehen jetzt weiter zu Formfragen, die uns als Literaturwissenschaftlern vielleicht näherliegen. Wenn man untersucht, in welchen lyrischen Formen bevorzugt von der Natur gesprochen wurde, fällt zunächst auf, dass in der Naturlyrik die häufig verpönte diskursivere Formen von Dichtung weiterleben: Relativ lange werden noch Lehrgedichte geschrieben oder gedankenlyrische Texte in einem weiteren Sinn. Das hängt wohl zu einem zusammen mit der epochenweise starken Annäherung an die Naturphilosophie oder die Naturwissenschaften; Naturgedichte können hier sowohl illustrierende als auch popularisierende Funktion übernehmen (denken wir an Lukrez, an Brookes, an Goethe und noch an Arno Holz. Insofern könnten

Naturgedichte insgesamt durchaus ein geeignetes Mittel sein, um die immer noch anhaltende Spannung zwischen den zwei Kulturen in unserer Gesellschaft und Wissenschaft zu überbrücken (schön wäre es natürlich, wenn dabei gelegentlich auch die Wissenschaftler etwas von den Dichtern lernen könnte; Goethe ist immerhin ein Ansatz dazu). Auch die Ökolyrik scheint mir wichtig in ihrem Bemühen, eine ethische Dimension des Naturbegriffs wieder zu reaktivieren und erfahrbar zu machen.

Im Blick auf die Lyrik selbst könnte man meinen (und ich würde sogar sagen: hoffen), dass hier ein markanter Gegenpol geschaffen wird zu einer einseitigen Auffassung von Lyrik als irrationales Sprechen von irrationalen Dingen (Gefühlen, Erlebnissen, Stimmungen, der ewige Liebe natürlich vor allem). Deshalb gibt es auch eine starke Tradition des langen Naturgedicht, das argumentiert, erläutert, beschreibt; daneben jedoch dominieren zwischenzeitlich auch kurze, vor allem volksliedartige Formen (vor allem im 19. Jahrhundert), die entweder darauf abzielen, ein inniges Verhältnis zwischen lyrischem Ich und Natur in maximal konzentrierter Form darzustellen oder Naturerleben musikalisch erfahrbar zu machen. Schließlich ist das Naturgedicht in Zeiten, die ein starkes Konzept des erhabenen Naturerlebnisses haben, auch fähig zur großen Form, beispielsweise zur Hymne, oder gar zum Zyklus (wie bei dem Weltgedicht von Arno Holz).

Wenn man nun im Einzelnen untersucht, welche konkreten lyrischen Mittel eingesetzt werden, so findet sich ein relativ großes Spektrum, das auch in den anderen lyrischen Gattungen vorhanden ist (Naturphänomene als Exempla, Allegorien, Symbole oder Metaphern verstanden; Musikalisierung durch Lautmalerei, Emotionalisierung durch Rhythmus; sinnliche Vielfalt bis hin zur Synästhesie).

Ich denke jedoch, zwei Verfahren sind spezifisch für die Naturmalerei (ohne jedoch ausschließlich in ihr vorzukommen natürlich). Das sind zum einen malende Darstellungsweisen, das, was man gelegentlich als "Beschreibungsliteratur" verunglimpft hat und was für eine besondere Nähe zwischen Naturlyrik und Malerei spricht, wie wir sie auch in bestimmten Epochen beobachten konnten (ich erinnere an die Weltlandschaft im Barock, die Arkadien-Malerei oder die romantische Landschaftsmalerei). Zur Rechtfertigung könnte man durchaus vorbringen, dass Naturlyrik eben alle Facetten des Menschen zur Sprache bringt – wozu eben nicht nur seine emotionalen (die die Naturlyrik ja sogar sehr stark angetrieben haben), sondern auch seine sinnlichen und kognitiven; und, idealerweise, durchaus alle im Zusammenhang eines Gedichtes. Wenige Liebesgedichte sind dazu in der Lage... Zudem spricht, genau betrachtet, wenig gegen die Beschreibung im spezifischen Sinn; sie ist eine der ältesten Arten von Mimesis, die dementsprechend auch schon die ältesten Kulturen der Menschheit praktiziert haben, und die dabei durchaus auch ein wenig magisches Potential im Beschwören des Dargestellten entfalten kann.

Zum zweiten ist wahrscheinlich das zentrale Darstellungsmittel von Naturlyrik überhaupt die Personifikation bzw., allgemeiner gesprochen: die Anthropomorphisierung. Durchgehend kann man beobachten, dass einzelnen Naturphänomenen oder Gegenständen menschliche Verhaltens- oder Erscheinungsweisen unterlegt werden. Das ist wahrscheinlich sozusagen der Grundmodus von Naturlyrik überhaupt und vielleicht auch eines ihrer zentralen Rechtfertigungselemente: Wir verstehen die Natur nach unserem eigenen Muster; wir finden in ihr menschliche Eigenschaften, Verhaltensweisen, Ausdrucksweisen, ja sogar Werte. Der umgekehrte Weg hingegen wird eher selten beschritten: Schließlich könnte man

auch menschlichem Verhalten – natürliche Erscheinungsformen, Verhaltensweisen etc. unterlegen (man könnte vermuten, dass das etwas Allgemeines über unser Verhältnis zur Natur aussagt, aber dazu später noch).

III. Welche Themen und Topoi werden behandelt, wie entwickeln sie sich?

Bezüglich der behandelten Themen und vor allem Topoi will ich nur kurz mehr oder weniger aufzählen, welche uns auf unserem langen Wege begegnet sind – und dabei darauf aufmerksam machen, als wie konstant die meisten von ihnen seit der Antike bis hin zur Moderne sich erweisen. Eines der wirkungsstärksten ist offensichtlich das Modell des Organismus (also der Frage nach Teil-Ganzes-Verhältnissen bzw. Einheit und Vielfalt), ebenso wie das des *oikos*, der All-Natur, des Kosmos als maximal ausgedehnte Einheitskonzepte. Verwandt damit sind Vorstellungen der Entelechie, der Metamorphose und (deutlich später) der Evolution als Wandlungsprinzipien. Der Zusammenhang der Naturphänomene wird auch verhandelt unter den Bildern der ‚drei Reiche‘, der *great chain of being* oder des Verhältnisses von Mikros-, (Meso-) und Makrokosmos. Das Verhältnis von Schöpfer und Schöpfung thematisiert die Zweiheit von *natura naturans* und *natura naturata*; wichtige Informationen dazu enthält auch das ‚Buch der Natur‘, das entweder noch zu lesen ist oder nur noch zu enträtseln; ebenso wie die diversen Stimmen der Natur in der Romantik.

Die ebenfalls offensichtlich unvergängliche Sehnsucht nach früheren, besseren, goldenen Zuständen wird bleibend gefasst unter den Begriffen ‚Arkadien‘, ‚goldenes Zeitalter‘ und landschaftlich präzisiert im *locus amoenus*. Auf einer etwas weniger abstrakten Ebene finden sich Vorstellungskomplexe wie die Jahreszeiten, die als zyklisches Prinzip in der Natur

auch oft analog gesetzt werden zu den menschlichen Lebensaltern (eine geradezu klassische Anthropomorphisierung). Eines der wenigen modernen Topoi ist Brechts ‚Gespräch über Bäume‘ als Komplex der grundlegenden Infragestellung von Naturlyrik überhaupt oder die neue Vorstellung von ‚Umwelt‘ als ökologischem Gesamtzusammenhang, in dem sich auch das Naturgedicht neu verorten muss.

IV. Warum Gedichte von der Natur? Naturlyrik als vielfältig sprachlich erfahrbarer Interaktions- und Kommunikationsraum mit dem Nicht-Menschlichen (vor dem Hintergrund seines Verschwindens)

Damit kehre ich zurück zur Globalfrage: Warum überhaupt lyrisch sprechen von der Natur, was ist der Gewinn, die Legitimierung, der Mehrwert? Ich würde nun, mit aller Vorsicht, antworten: Von der Natur sprechen muss man; es gibt keine Alternative dazu, sich auch sprachlich zu dem in Beziehung zu setzen, was uns umgibt, prägt, vielleicht: determiniert, vielleicht: befreit. Lyrisches Sprechen über die Natur wäre dann zu verstehen als ein spezifischer Interaktions- und Kommunikationsmodus mit dem Nicht-, Außer- oder auch: Mit-Menschlichen, mit den Mitteln dichterischer Sprache. Man könnte vielleicht unterscheiden zwischen verschiedenen Formen und Funktionen dieses Sprechens über die Natur, die verschiedene Beziehungsverhältnisse spiegeln.

a) Sprechen *über* die Natur:

Das tun die Naturwissenschaften, aber auch viele naturlyrische Texte, vor allem die älteren. Die Natur ist hier ein Gegenstand, ein Objekt, ein Konzept; und der Mensch setzt sich ihr als Sprecher, als wahrnehmendes oder urteilendes Subjekt entgegen. Es gibt also eine Art Hierarchiegefälle; gleichzeitig bleibt aber auch die Natur in ihrer Größe und Vielfalt und Fremdheit eine bleibende Herausforderung.

b) Sprechen *mit* der Natur:

Viele naturlyrische Texte treten jedoch auch in einen Dialog mit der Natur ein, indem sie ihre sprachlichen Aspekte (Sprache der Natur, Buch der Natur) thematisieren, die Natur also auf etwas in oder am Menschen antwortet; oder umgekehrt, etwas im Menschen auf die Natur antwortet. Es handelt sich also um eine Art Resonanzverhältnis (Rosa), bei der sich Mensch und Natur aufeinander einschwingen und dann verstärkt miteinander mitschwingen. Das passiert vor allem in Romantik und Empfindsamkeit, also den eher "sentimentalen" Phasen der Naturlyrik; meist stehen dabei aber das empfindende Ich bzw. das lyrische Ich deutlich im Fokus des Textes, die Hierarchie wird also nicht ganz überwunden.

c) Sprechen *aus* der Natur heraus:

Das wäre sozusagen die stärkste Form, das innerste Zentrum der Naturlyrik: Dass sie etwas zum Sprechen bringt, indem der Dichter selbst als Naturwesen und seine Sprache als Naturform interagieren.

Dazu gehört, wiederum in einer schwachen Form, alles onomapoetische Sprechen, als die lautliche Nachbildung von Naturphänomenen; in einer stärkeren Form die schon erwähnte Anthropomorphisierung, bei der Mensch und Natur auf ihre gemeinsamen Eigenschaften befragt werden; was ja voraussetzt, dass es eine gemeinsame natürliche Basis gibt.

In einer ebenfalls starken, aber eher seltenen Form würde sogar die Natur allein sprechen, wie wir es heute beispielsweise bei Silke Scheuermanns Akazien-Gedicht gesehen haben; konsequenterweise verschwindet das lyrische Ich dann auch wieder. Noch eine Steigerung bestünde darin, dass die Natur allein spricht, und das in einer Sprache, die dem Menschen ihrer Fremdheit wegen kaum verständlich ist, gleichwohl jedoch lyrisch gestaltet werden kann.

Zwei Beispiele sollen diesen Kontrast bzw. diese Entwicklung noch einmal illustrieren. Das erste heißt *Das Lied der Meere* und ist von Robert Gernhardt. Es ist ein komisches Gedicht, eine seltene und unterschätzte Gattung, die ich im Verlauf der Vorlesung gelegentlich mit den parodistischen Gedichten zur Sprache haben kommen lassen; und es gehört zu den ja bereits vorgestellten Texten, die die Unmöglichkeit von Naturlyrik am Ende einer überlangen Gattungstradition beschwören; hier aber auf eine ziemlich lustige Art und Weise. (Die abgebildete Lithographie stammt ebenfalls von Robert Gernhardt, der ja auch Zeichner und Karikaturist sehr berühmt ist).

*Die Nordsee rauscht das alte Lied:
'Ich bin so matt, ich bin so müd'.*

*Die Ostsee murmelt ihren Sang:
'Mir ist so weh, mir ist so bang'.*

*Und leise singt der Kattegatt:
'Ich bin so müd, ich bin so matt'.*

*Ihm antwortet die Zuidersee:
'Mir ist so bang, mir ist so weh'.*

Das zweite Gedicht heißt kaum anders, nämlich: "Lied vom Meer", es spielt aber in südlicheren Gefilden, nämlich auf Capri. Es ist von Rainer Maria Rilke, nicht nur einem der größten deutschen Lyriker überhaupt, sondern einem Naturlyriker von hohem Gnadens, der sich jedoch eben seiner Besonderheit wegen in keines der hier behandelten Epochenkonzepte so recht fügen sollte. Rilke hat es bei einem Aufenthalt auf Capri an der Jahreswende 1906/1907 geschrieben, und für die, die gern noch ein wenig malende Dichtung haben wollen, dazu auch ein Bild. Versuchen Sie dieses so ganz andere Gedicht nun als ein Beispiel dafür zu lesen, dass Natur

eine eigene Sprache spricht, die den Menschen zwar unendlich bewegt, aber nicht wirklich einbezieht; die Felsen, ja sogar der erwähnte Feigenbaum hingegen verstehen ihre Sprache, der Mensch kann nicht mehr leisten, als diese ultimative Erfahrung der Größe, Tiefe, Fremdheit einer Ur-Natur – nun ja: zu überstehen – bzw. in einem kleinen Akt der Hoffnung am Ende, wenigstens noch in einem "treibenden Feigenbaum" einen letzten Rest an Identifikationsmöglichkeit zu finden.

Lied vom Meer
Capri. Piccola Marina

Uraltes Wehn vom Meer,
Meerwind bei Nacht:

Du kommst zu keinem her;

Wenn einer wacht,
so muß er sehn, wie er
dich übersteht:

Uraltes Wehn vom Meer

Welches weht
Nur wie für Ur-Gestein,
lauter Raum
reißend von weit herein...

O wie fühlt dich ein

Treibender Feigenbaum
Oben im Mondschein.

