

Alfred Rohloff
Verstreutes zu Literatur und Kunst
Beiträge aus zwei Jahrzehnten

Beiträge zur Kulturwissenschaft

Band 47

Alfred Rohloff

Verstreutes zu Literatur und Kunst

Beiträge aus zwei Jahrzehnten

Das Werk einschließlich seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar. Insbesondere darf kein Teil dieses Werkes ohne vorherige schriftliche Genehmigung des Verlags in irgendeiner Form (unter Verwendung elektronischer Systeme oder als Ausdruck, Fotokopie oder unter Nutzung eines anderen Vervielfältigungsverfahrens) über den persönlichen Gebrauch hinaus verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Für alle in diesem Werk verwendeten Warennamen sowie Firmen- und Markenbezeichnungen können Schutzrechte bestehen, auch wenn diese nicht als solche gekennzeichnet sind. Deren Verwendung in diesem Werk berechtigt nicht zu der Annahme, dass diese frei verfügbar seien.

Ein ATHENA-Titel bei wbv Publikation

© 2020 wbv Publikation
ein Geschäftsbereich der
wbv Media GmbH & Co. KG
Bielefeld 2020

Gesamtherstellung:
wbv Media GmbH & Co. KG, Bielefeld
wbv.de

Bestellnummer: 6006373
ISBN (Print) 978-3-7639-6122-1
ISBN (E-Book) 978-3-7639-6123-8

Printed in Germany

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Inhalt

Zur Einführung (2019)	7
Eine Idylle? Goethes »Hermann und Dorothea« (2003)	9
Sprache und Wirklichkeit im Gedicht Zu Storms »Abseits« (2004)	17
»Freiheit, die ich meine ...« Zum Freiheitsbegriff in Schillers »Wallenstein« (2005)	27
Die Kunst der Arabeske Betrachtungen zur bildenden Kunst im Islam (2006)	47
Die Kunst in der Gewalt der Ideologie Anmerkungen zur Malerei im Nationalsozialismus (2007)	63
Das Göttliche im Gedicht? Betrachtungen zu Hölderlins »Heimkunft« (2012/2019)	77
»Ich singe Gott im Hochgesang...« Versuche zur Romantik (2018/2019)	103

Zur Einführung

Wenn man sich durch das Schreiben von Gedichten fast sein Leben lang durch den Bereich der Kunst bewegt hat, kann es nicht ausbleiben, nach der Bedeutung von Kunst – auch nach ihrem Verhältnis zur Wahrheit – zu fragen. Diesen eher allgemeinen Fragen habe ich versucht, in meiner Schrift »Sprachlichkeit und Kunst« (Oberhausen 2008) nachzugehen.

Natürlich sind daneben immer besondere einzelne Probleme der Kunst für mich von Bedeutung gewesen, die in einer solchen allgemeinen Ästhetik nicht untergebracht werden können.

So etwa die Frage, die mich schon als ein Flüchtlingskind des letzten Krieges berühren musste: Ist es denn richtig, in den Literaturgeschichten fortwährend GOETHES »Hermann und Dorothea« als eine »Idylle« zu bezeichnen?

Oder auch die Frage nach der Freiheit, die sich nach dem Totalitarismus der Nazi-Herrschaft erneut und grundsätzlicher stellte und bei der man »unseren« SCHILLER wiederum auf ein hohes Ross falsch verstandener Freiheits-Ideologie setzte. Nicht zuletzt dadurch wurde ich zu einer Analyse von SCHILLERS »Wallenstein« angeregt.

Wie aber zeigte sich denn näher die Einwirkung der Nazi-Ideologie auf die Kunst, zumindest auf die der Malerei in jenen Tagen der Gewaltherrschaft, die ja auch meine Kindheitstage waren? Darum wohl die »Anmerkungen zur Malerei im Nationalsozialismus«.

Aber auch Fragen, die sich mit der Struktur von Gedichten und Liedern beschäftigten, forderten – zumal für einen Menschen, der selbst Gedichte schrieb – zu einer Antwort heraus. So kam der Aufsatz über STORMS Gedicht »Abseits« zustande. Und so entstanden auch – viel später und nicht ohne den Einfluss meiner Krebskrankheit – die umfangreicheren »Versuche zur Romantik«, die zumal nach dem Unterschied von »Volkslied« und »Küchenlied« fragten.

Besondere Erlebnisse – wie etwa der Eindruck, den der Palast der »Alhambra« auf mich machte – führten zu den beiden anderen Themenbereichen: den »Betrachtungen der bildenden Kunst im Islam« wie auch zu dem Aufsatz über HÖLDERLINS Gedicht »Heimkunft«, den nicht zuletzt Bruno LIEBRUCKS mit seiner These, die Götter

HÖLDERLINS wohnten im Begriff der Hegelschen Logik, mit ausgelöst hatte.

Natürlich habe ich zu der Zeit, da die hier gesammelten kleineren Arbeiten zur Kunst entstanden sind, mich ebenso auch mit anderen philosophischen Fragen, etwa mit Fragen der Logik und der Naturphilosophie, beschäftigt, die ebenso in Veröffentlichungen ihren Niederschlag gefunden haben. Aber die Verschiedenheit von Fragestellungen und Buchtiteln darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass alle meine philosophischen Bemühungen von ein und demselben Punkt der dialektischen Logik ausgegangen sind, von der Einsicht, dass man niemals undialektisch des Einen ohne des Anderen habhaft werden kann, was sich sowohl im Feld der Naturphilosophie wie auch der Kunst zeitigt.

Gilt für den Bereich der *Natur* die Erkenntnis, dass *die Existenz des einzelnen Individuums* nicht ohne die Existenz von Anderem zu verstehen ist, so eben auch für die *Kunst* die Einsicht, dass in einem Ganzen des Kunstwerks *jedes seiner Elemente*, zwar auch durch sich selbst, aber in seiner Bedeutung für das Ganze immer auch durch Anderes bestimmt ist. Die Logik ist hier um keinen Deut anders.

Eine Idylle? Goethes »Hermann und Dorothea«¹

Die zunächst im ersten Kapitel dieses erzählenden Gedichts (Epos) angesprochenen beiden entgegengesetzten Motive, das eines *Flüchtlingstrecks* – womit wir wohl dem größten Thema unserer Tage begegnen – und das einer *Kleinstadtidylle*, verschränken sich zunächst in der Weise, dass die Kleinstadtbewohner, neugierig wie auch helfend, dem Treck gefolgt sind.

Erst nach und nach treten auch die dahinter liegenden geschichtlichen Abläufe ins Bild, indem vom »Geschick des allverderblichen Krieges« (V, 96) und später auch von der Revolution und ihren Idealen, nämlich »vom Rechte der Menschen«, wie auch »von der begeisterten Freiheit und von der löblichen Gleichheit« (VI, 9/10) die Rede ist. Vor diesem Hintergrund, aber auch verwoben mit diesem Hintergrund, erscheinen dann Schicksal und Charakter der handelnden Personen. HEGEL spricht in seiner kurzen Interpretation in der »Ästhetik« auch vom »Anschließen an jene größeren Weltbewegungen, innerhalb welcher die *idyllischen* Charaktere und Begebnisse geschildert« (Hegel, 13, 340 – Hervorhebung A. R.)² würden, und meint zudem, dass »bei uns Deutschen das Epos *idyllisch* geworden« (Hegel, 15, 414) sei. Auch GOETHE selbst qualifiziert das Versepos mehrfach als Idylle, z. B. in einem Brief an Christiane (9.9.1796 – HA 2, 734) oder in einem solchen an SCHILLER (4.3.1797 – HA 2, 735). Die Frage einer solchen Qualifizierung von »Hermann und Dorothea« als Idylle soll später noch einmal aufgenommen werden.

Wie erfolgt denn nun dieses »Anschließen an jene größeren Weltbewegungen«, von dem HEGEL spricht?

Da wird Hermann, der Sohn des wohlhabenden Gastwirts, mit allerlei Geschenken, die die Mutter zusammengestellt hat, zu den Flüchtlingen geschickt. Dabei verliebt er sich in das Mädchen Dorothea, das auf einem Wagen eine junge Mutter mit ihrem auf der

1 Goethes Werke, Bd. 2, Hamburger Ausgabe (HA), S. 437–514, zitiert nach Gesängen und Versen.

2 G. W. F. Hegel, Werke in zwanzig Bänden, Frankfurt a. M. 1971

Flucht geborenen Säugling versorgt. Nachdem Hermann ihr Kleidungsstücke und Leinentücher gegeben hat, entschließt er sich spontan, ihr einfach alles, das die Mutter ihm mitgegeben hat, in ihre Hände zu geben, »damit sie es weislich verteilte« (II, 64). Erst später stellt sich heraus, dass dieser spontane Entschluss weniger auf Vertrauen in die weise Umsicht des Mädchens als auf einer empor gekommenen Liebe gegründet war.

Zurückgekehrt erzählt Hermann zu Hause von dieser Begegnung. Seine Liebe verschweigend, äußert er in der Runde der Zurückgebliebenen, wozu neben seinen Eltern auch der Pfarrer und der Apotheker gehören, lediglich, seine Verliebtheit überspringend, den Wunsch zu heiraten (»Lieber möchte ich als je mich heute zur Heirat entschließen« – II, 102), was seinen Vater sehr erfreut, – hat er ihm doch längst eine der Töchter des reichen Kaufmanns ausgesucht. Nachdem sein Sohn ihm aber erklärt hat, dass er niemals mit diesem Mädchen zusammen sein möchte (»ich möchte fürwahr nicht Sie am Klaviere mehr sehn und ihre Liedchen vernehmen« – II, 243/44), da sie sich auch zu oft über ihn lustig gemacht hatte, bricht aus dem Vater die lang aufgestaute Kritik an seinem Sohn sich Bahn:

»Und so täuschte mich früh mit leerer Hoffnung die Mutter,
wenn in der Schule das Lesen und Schreiben und Lernen dir niemals
wie den andern gelang und du immer der Unterste saßest.
Freilich! Das kommt daher, wenn Ehrgefühl nicht im Busen
eines Jünglings lebt, und wenn er nicht höher hinauf will« (II, 251ff.)

und versteigt sich schließlich zu der zornigen Äußerung:

»Aber denke nur nicht, du wollest ein bürgerliches Mädchen
je mir bringen ins Haus, als Schwiegertochter, die Trulle!«
(II, 264/65)

Dabei war es nun aber gerade sein Ehrgefühl, das Hermann von der Seite der arroganten Mädchen hinweggetrieben hatte. Aber für den Vater ist der größte Wunsch dieser, »daß der Sohn dem Vater nicht gleich sei, sondern ein Besserer« (III, 5) werde, eine Auffassung, wie man sie noch in unseren Tagen, obgleich sie auch pädagogisch falsch ist, vorfinden kann.

In diesem Augenblick sind bei Hermann alle Glücksgefühle einer erwachten Liebe erstorben: »Also entwich der bescheidene Sohn der heftigen Rede« (III, 1).

Erst der Mutter, die dem in der Seele tiefgetroffenen Sohn nachgehilt ist, nachdem sie dem Vater vorgehalten hat, dass er »so ungerecht gegen den Sohn« (III, 45) vorgegangen sei, gesteht Hermann die Liebe zu dem Flüchtlingsmädchen.

Der Mutter gelingt es denn auch, indem sie geschickt die Ansichten der Besucher, des Pfarrers wie des Apothekers, zu nutzen versteht, den Vater umzustimmen. Dieser willigt endlich darin ein, dass der Apotheker und der Pfarrer das Mädchen prüfen, wie auch ihren Leumund bei den anderen Flüchtlingen erfragen sollten, indem er sagt:

»Aber ich will euch zusammen nicht widerstehen; was hülft es?
Denn ich sehe doch schon hier Trotz und Tränen im voraus.
Gehet und prüfet und bringt in Gottes Namen die Tochter
mir ins Haus; wo nicht, so mag er das Mädchen vergessen« (V, 115ff.).

Nun könnte die Geschichte ein schnelles Ende finden. Es könnte die Welt der Flüchtenden, die ja auch für die Schrecken der Revolution steht, sich mit jener des besitzenden Bürgertums in einer einfachen Weise verbinden, wenn nicht GOETHE eine Reihe retardierender Momente hineinkomponiert hätte.

So prüfen zwar die beiden Nachbarn, der Pfarrer und der Apotheker den Leumund des Mädchens, wobei sie gar auf eine Heldentat dieses Flüchtlingsmädchens stoßen – hatte doch Dorothea sich und einige junge Mädchen wohl vor Vergewaltigung und Schlimmerem dadurch bewahrt, dass sie die eindringenden Soldaten mit einem Säbel niederstreckte (VI, 104ff u. 179ff.). Aber die eigentliche Werbung überlässt dieses Nachbar-Duo doch Hermann, weil diese Art von Brautwerbung durch andere »aus der Mode gekommen« sei und heute jeder »für sich selber« (VI, 272) werbe:

»Nehme denn jeglicher auch den Korb mit eigenen Händen,
der ihm beschert ist, und stehe beschämt vor dem Mädchen!«
(VI, 273ff.).

Hermann aber fürchtet in seiner Unsicherheit so sehr, einen Korb zu erhalten, dass er, seine eigentliche Absicht verhehlend, Dorothea als Magd anwirbt. Auch auf dem Rückweg, den das Paar alleine antritt, wagt er es nicht, ihr seine Liebe zu gestehen. Bei der Rückkehr nun, verdirbt der Vater, unkundig dessen, was sich inzwischen abgespielt hat, den freudigen Einzug des Mädchens dadurch, dass er sie sogleich als seine Schwiegertochter aufnehmen möchte – auch damit koket-

tierend, dass zu seiner Zeit ja auch er selbst die Schönste in sein Haus geführt habe:

»Ja, das gefällt mir, mein Kind! Mit Freuden erfahr ich, der Sohn hat auch wie der Vater Geschmack, der seinerzeit es gewiesen, immer die Schönste zum Tanze geführt und endlich die Schönste in sein Haus als Frau sich geholt; das Mütterchen war es« (IX, 78ff.).

Da Dorothea dies nur als einen beißenden Spott verstehen kann, will sie das Haus sofort verlassen. Aber jetzt, da sie ja aus einem Ehrgefühl heraus alledem den Rücken zu kehren gedenkt, meint sie es tun zu können und tun zu müssen, nämlich: ihre eigene aufkeimende Liebe zu Hermann einzugestehen:

»Ich will fort und gehe, die armen Meinen zu suchen, die ich im Unglück verließ, für mich nur das Bessere wählend. Dies ist mein fester Entschluß; und ich darf euch darum nun bekennen, was im Herzen sich sonst wohl Jahre hätte verborgen. Ja, des Vaters Spott hat tief mich getroffen: nicht weil ich stolz und empfindlich bin, wie es wohl der Magd nicht geziemet, sondern weil mir fürwahr im Herzen die Neigung sich regte gegen den Jüngling, der heute mir als ein Erretter erschienen« (IX, 143ff.).

Es ist wieder die Mutter, die eingreift und Dorothea zurückhält. Jetzt, in der Not, da alles verloren scheint, gesteht auch Hermann seine Liebe. Der Vater, dem nichts »unleidlicher« ist »als Tränen der Weiber« (IX, 193), beruhigt sich wieder, und alles könnte schnell zu einem Ende kommen, wenn da nicht – wieder ein retardierendes Moment – der Ring an Dorotheas Finger wäre. Mit diesem Ring, ein Kunstgriff GOETHES, tritt wiederum die ferne, blutige Welt der Revolution in den friedlichen Umkreis: Denn der Ring erinnert sie an ihren Verlobten:

»Alles sah er voraus, als rasch die Liebe der Freiheit, als ihn die Lust, im neuen, veränderten Wesen zu wirken, trieb, nach Paris zu gehen, dahin, wo er Kerker und Tod fand. ›Lebe glücklich‹, sagte er. Ich gehe; denn alles bewegt sich jetzt auf Erden einmal, es scheint sich alles zu trennen« (IX, 259ff.).

Schließlich werden beide Ringe »nebeneinander« gesteckt: ein wohl großes Symbol dafür, wie die beiden Welten – jene der Revolution mit ihrer Un-Sicherheit und Un-Heimlichkeit und jene der Sicherheit

und Ordnung – in unserer menschlichen Existenz immer benachbart bleiben. So trägt das Flüchtlingsmädchen mit ihrer Armut und ihrem Leid diese andere Welt in die bürgerliche Kleinstadt hinein.

Kommen wir zuletzt auf die Frage zurück, ob denn »Hermann und Dorothea« eine idyllische Dichtung sei.

Wenn man auf die ursprüngliche Bedeutung des Begriffs der Idylle rekurriert, was seiner griechischen Herkunft gemäß so viel wie »Hirtengedicht« bedeutet, dann wird man schon wegen der Schwere der in Erscheinung tretenden Flüchtlingsschicksale Hemmungen haben, diesen Begriff auf Hermann und Dorothea zu beziehen.

HEGEL nennt zwar »Hermann und Dorothea« das »Beispiel eines idyllischen Epos« (Hegel, 15, 414), – qualifiziert aber damit das Epos nur mit dem Adjektiv »idyllisch« und nennt es nicht schlechthin »Idylle«. Vielmehr ist er der Meinung, dass »die eigentliche Idylle in ihrer süßlichen Sentimentalität und Verwässerung zugrunde« (ebd.) gegangen sei. Als ein Epos, als ein erzählendes Gedicht, wird man es auch zu qualifizieren haben.

Die Frage, die man hier zusätzlich stellen muss, ist diese: Waren nicht GOETHE³ und HEGEL, die beide das Adjektiv »idyllisch« benutzen, nicht viel zu sehr vom antiken Epos als einem Vorbild oder Maßstab beeinflusst? Wenn im antiken Epos gewaltige Ereignisse und heroische Taten zur Sprache gebracht werden, dann hat man sicher »Hermann und Dorothea« davon abzuheben. Aber muss man es deswegen schon idyllisch nennen?

Eigentlich muss man GOETHE sehr dankbar sein, dass er ein Versepos diesen Inhalts geschrieben und damit den Bannkreis der großen heldenhaften Ereignisse, in den das Versepos der Antike gestellt war, durchbrochen hat.

Man sieht, wie ich glaube, an den Bemerkungen HEGELS und GOETHEs, dass unsere Vertreter der Klassik nicht nur der Form des antiken Versmaßes, sondern auch den Inhalten der antiken Epen sich verpflichtet fühlten und diese als ein Muster ansahen. Dies erscheint mir als die eigentliche Ursache dafür, dass ein solches Werk wie »Hermann und Dorothea« das Merkmal »idyllisch« zugewiesen

3 Goethe an Schiller: »Merkwürdig ist's, wie das Gedicht gegen sein Ende sich ganz zu seinem idyllischen Ursprung hinneigt« (4.3.1797 – HA 2, 735)

bekommen konnte, da es – eben im Unterschied zu den Epen der Antike – zum Zentrum des Geschehens auch die kleinen und großen Sorgen der Bewohner einer Kleinstadt macht.

So haben wir denn wohl auch GOETHE zu verstehen, wenn er davon redet, dass »das Gedicht gegen sein Ende sich ganz zu seinem idyllischen Ursprung« (an Schiller am 4.3.1797) hingeneigt habe, denn am Ende wird die Kleinstadtidylle in der Tat nicht zerstört, *aber sie ist doch durchwirkt von den großen Ereignissen, die auch den Abgrund bürgerlicher Existenz zur Anschauung bringen*, ohne welche das Versgedicht in der Tat eine reine Idylle geblieben wäre.

Dem Zeitgeist geschuldet ist es wohl auch, wenn GOETHE und SCHILLER (»Über epische und dramatische Dichtung«) im Mittelpunkt des epischen Gedichts »den außer sich wirkenden Menschen: Schlachten, Reisen, jede Art von Unternehmung« sehen, »die eine gewisse sinnliche Breite« (Goethe HA, 12, 250) erfordern, und auch anmerken, dass »die Sagen aus der heroischen Zeit der Griechen (...) in diesem Sinne den Dichtern besonders günstig« (ebd., 249) erschienen waren.

Einen etwas anderen Standpunkt nimmt HUMBOLDT ein, indem er die in diesem Epos liegende Ruhe geradezu zur Grundlage aller epischen Wirkung überhaupt macht. Indem der epische Dichter, anders als die Dichter anderer Gattungen, auf eine größere Totalität abziele – »Keinem andren Dichter kann man daher mit Recht so viel Leben zuschreiben, als dem epischen« (Humboldt, II, 263)⁴ –, gelänge es ihm auch, »durch Ebenmass und Totalität des Ganzen Erhebung und Ruhe zu bewirken« (ebd., 264).

Hingegen kommt es, wie ich glaube, für das epische Gedicht nur darauf an, *dass die großen geschichtlichen Ereignisse sich mit den persönlichen Unternehmungen und dem Schicksal einzelner Personen verbinden, ohne dass die Unternehmungen dieser Personen selbst zwangsläufig historisch oder heroisch sein müssen*. Hierin sehe ich den Unterschied meiner Ansicht zu der, wohl durch den Zeitgeist geprägten Ansicht unserer Klassiker: Meiner Meinung nach hat das Idyllische in »Hermann und Dorothea« – bei aller quantitativen Ausbreitung im Gedicht – nicht mehr denn als nur Momentcharak-

4 Wilhelm von Humboldt, Werke in fünf Bänden, Darmstadt 1961

ter, der gar nicht in der Lage ist, die Zeitläufe beiseite zu schieben oder sie sich unterzuordnen.

Aber auch heute ist man sich anscheinend im Klassifizieren dieser Dichtung von GOETHE nicht ganz einig. Im »Historischen Wörterbuch der Philosophie« meint Fritz MARTINI: »Den Klassizismus von Goethes ›Hermann und Dorothea‹ ... durchzieht im *Idyllen-Realismus* des bürgerlichen Lebensbildes in Sprache und Vers als Gegenhalt ein *ironischer Grundton*. Das Epos wird zur *Versidylle*«⁵. Mir erscheint eine solche Aussage deshalb etwas widersprüchlich, weil die Distanz, die sich ja immer in der Ironie ausdrückt, nur eintreten könnte, wenn man diese andere Welt, die abgründige Welt der Flüchtenden, nicht ernst nähme. Nimmt man sie aber ernst – und man muss dies beim Lesen wie Hören wohl tun –, dann begibt man sich aber der Möglichkeit, das Epos noch als *idyllisch-ironisch* zu bezeichnen. Im »Literatur-Brockhaus« wird demgegenüber dasselbe Werk als ein »*bürgerliches Klein-Epos*«⁶ bezeichnet.

Aber muss man nun jedes Kunstwerk klassifizieren? Entscheidend für die Klassifizierung von Hermann und Dorothea als eines großen Kunstwerks scheint mir nur die Frage von Gewicht zu sein, wie weit sich diese beiden Welten – diese Welt der persönlichen Flüchtlingsschicksale und jene der beschaulichen Welt einer Kleinstadt mit ihrer Geborgenheit – im Ganzen des Kunstwerks aussprechen können.

Literaturangaben

Goethes Werke, Bd. 2, Hamburger Ausgabe (HA), S. 437–514

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, Werke in zwanzig Bänden, Frankfurt a. M. 1971

Humboldt, Wilhelm von, Werke in fünf Bänden, Darmstadt 1961

Der Literatur Brockhaus in 8 Bänden, Bd. 3, Berlin 1995, S. 95

Martini, Fritz, Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 2, Sp. 600

5 Fritz Martini, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 2, Sp. 600

6 Der Literatur Brockhaus in 8 Bänden, Bd. 3, Berlin 1995, S. 95

Sprache und Wirklichkeit im Gedicht Zu Storms »Abseits«

Geht man davon aus, dass Kunstwerke Ganzheiten von Elementen mit inhaltlichen wie formalen Momenten darstellen, Ganzheiten, in denen *menschliche Wirklichkeit erscheint*, so nehmen Gedichte insofern eine Sonderstellung ein, als sie wegen ihres geringen sprachlichen Volumens dieser Behauptung zu trotzen scheinen. Wie soll sich in einer Wortmenge von wenigen Zeilen menschliche Wirklichkeit als Wahrheit fassen lassen?

Sicher wird man zugeben müssen, dass nicht alle Gedichte diesem Anspruch genügen können, einen Wirklichkeitszusammenhang zum Erscheinen zu bringen. Aber sind sie darum einfach nichts wert? Es mag sein, dass in solchen Gedichten vielleicht nicht so sehr das *Moment der Wahrheit* nach vorne tritt, dass sie aber doch nicht ohne *formale Schönheit* sind, was sie dann vielleicht zu Gedichten zweiter Klasse macht.

Man muss aber, um die Frage nach ihrer Bedeutung beantworten zu können, unterscheiden, ob man eine Qualifizierung solcher Gedichte vom Standpunkt des Aufnehmenden oder des Urhebers vornimmt. Denn es gehört wohl zu einer Art »List der ästhetischen Vernunft«, dass auch solche Gedichte, die dem Rezipierenden nicht so viel zu sagen vermögen, für ihren Schöpfer einen ganz anderen, bedeutenden Sinn haben, als er im Augenblick des Schaffens vorgestellt werden kann: den Sinn, eine bloße *Etüde* zu sein, eine Art *Vorübung an und in der Sprache*, die später mit dazu beiträgt, ein anderes Gedicht in der Qualität eines Kunstwerks zu erschaffen.

Die Frage aber, die man an jene Gedichte stellen muss, die man als solche im Sinne eines Kunstwerks »verstehen« möchte, oder denen man sich durch eine wie auch immer geartete »Interpretation« annähern möchte, ist doch diese: *Wie erscheinen Dinge oder Gedanken als Elemente im Gedicht*, und inwiefern bringt diese Erscheinungsweise menschliche Wirklichkeit zu Gesicht? Dann aber auch die Frage nach dem »Zusammenspiel« der Elemente – selbst wenn dies zu einem *Bedeutungszirkel der einzelnen Elemente im Ganzen*

führt – die Frage: Wie und zu welcher »Aussage« schließen sich die einzelnen Elemente, *ihre Eigenbedeutung relativierend*, zusammen?

Zur Erläuterung der Frage nach der eigentümlichen Erscheinungsweise von Dingen wie Gedanken in einem Gedicht mag das Gedicht »Abseits« von Theodor STORM dienen. Zu unserer Erinnerung sei es hier aufgezeichnet:

Abseits⁷

Es ist so still, die Heide liegt
 Im warmen Mittagssonnenstrahle,
 Ein rosenroter Schimmer fliegt
 Um ihre alten Gräbermale;
 Die Kräuter blühn; der Heideduft
 Steigt in die blaue Sommerluft.

Laufkäfer hasten durchs Gesträuch
 In ihren goldnen Panzerröckchen,
 Die Bienen hängen Zweig um Zweig
 Sich an der Edelheide Glöckchen,
 Die Vögel schwirren aus dem Kraut –
 Die Luft ist voller Lerchenlaut.

Ein halbverfallen niedrig Haus
 Steht einsam hier und sonnbeschienen;
 Der Kätner lehnt zur Tür hinaus,
 Behaglich blinzelnd nach den Bienen;
 Sein Junge auf dem Stein davor
 Schnitzt Pfeifen sich aus Kälberrohr.

Kaum zittert durch die Mittagsruh
 Ein Schlag der Dorfuhr, der entfernten;
 Dem Alten fällt die Wimper zu,
 Er träumt von seinen Honigernten. –
 Kein Klang der aufgeregten Zeit
 Drang noch in diese Einsamkeit.

7 Theodor Storm, *Sämtliche Werke*, hg. von Friedrich Düsel, Bd. 2, Berlin o. J., S. 759/760

Im Folgenden soll nicht Wert gelegt werden auf eine vollständige Interpretation dieser Verse. Vielmehr soll an einigen der Elemente gezeigt werden, wie sie durch ihr Zusammensein mit anderen ihre Bedeutung, die sie als *bloßes Wort mit ihrem Unbestimmtheitshof besitzen*, verändern oder einschränken.

Die sprachliche Formel »Es ist so still« bedeutet zunächst wegen ihrer Allgemeinheit nicht mehr, als dass ein Vorhang sich öffnet. Nicht die Heide wird als »still« charakterisiert, sondern noch allgemeiner gesagt: »es ist so still«. Was liegt nun hinter diesem Vorhang? Zunächst: »Die Heide«. Mit diesem Wort kann zwar Freundliches aber auch Unheimliches mitschwingen. Das liegt zumal daran, dass es etwas bezeichnet, das außerhalb des Dorfes, eben »abseits«, liegt und von daher nicht *von sich aus* und von vorneherein mit den positiven Konnotationen des *Vertrauten* oder *Heimeligen*, wie es das Wort »Dorf« mit sich führen kann, bestückt ist, sondern außerhalb seines Kontextes eine große *Offenheit* zeigt.

Um das Abseits der Heide als das *Jenseits des Zuhause* zu erfahren, kann man an STORMS Gedicht »Elisabeth« denken, das mit den Zeilen endet: »Ach könnt ich betteln gehen – über die braune Heid!« (Storm-Werke, 2, 763); und man kann, um das *Unheimliche* an der Heide zu erleben, an sein Gedicht erinnern »Über die Heide«, das mit den Zeilen beginnt: »Über die Heide hallet mein Schritt; – dumpf aus der Erde wandert es mit« (ebd., 822). Das heißt aber, dass erst durch die *anderen Elemente* der Bedeutungshof, den das Wort »Heide« in einem Gedicht mit sich führt, *in die eine oder andere Richtung näher bestimmt wird*.

Hier in »Abseits« bestimmt sich die Heide als etwas Freundliches, weil sie eben zu anderen Elementen, die eine positive Ausstrahlung haben, in eine Beziehung gesetzt wird. Das geschieht hier durch die helle Mittagssonne mit ihrer Wärme, denn sie, die Heide, liegt »im warmen Mittagssonnenstrahle«, und diese Wärme lässt die Kräuter duften und legt um die steinernen Gräbermale einen »rosenroten Schimmer«, so wie sich denn leicht die Farben verändern können im Geflimmer der Mittagshitze.

Wenn wir aber in der nächsten Strophe lesen, dass »die Vögel« aus dem Kraut »schwirren« und die Luft »voller Lerchenlaut« sei, so werden wir auf die Anfangsaussage zurückgeworfen, nach der es

doch hier in der Heide »so still« sein sollte. Gibt es die Stille doch nicht? Oder: Was ist das für eine Stille, die nicht durch den »Lerchenlaut« und das »Schwirren« der Vögel, in dem ja auch viel Lautmalerei steckt, ausgelöscht werden kann?

Da ist einmal zu denken, dass Stille sich auch erst zeigen kann an ihrem Gegenstück, indem sie einmal auch durchbrochen wird. Und es kann dies, so werden wir aufgefordert zu denken, zumindest keine Totenstille sein, denn auch die lebendige Geschäftigkeit der »Bienen« und der »Laufkäfer«, von denen in der zweiten Strophe die Rede ist, spräche gegen eine solche Auffassung. Dennoch bleibt die allgemeine Aussage über die Stille erhalten, und wir werden gezwungen, sie als eine solche zu nehmen, die wohl die rein akustische Auffassung von Stille übersteigen kann.

Nachdem STORM zu Beginn der ersten Strophe einen allgemeineren Blick auf die Landschaft geworfen hat, indem er von der Heide als einer Landschaft, der Sonne und den Gräbermalen gesprochen hat – womit er Elemente der unbelebten Natur ins Spiel gebracht hat –, geht sein Blick im Folgenden eher ins Detail und fällt auf die Pflanzen (die Heide als Pflanze, die Kräuter) und auf die Tierwelt (Bienen, Laufkäfer, Vögel). Dann erst, in der dritten Strophe, erscheint auch der Mensch: Der »Kätner«, der seine Mittagspause genießen mag, und »sein Junge«, der sich mit dem Schnitzen von Kälberrohr beschäftigt. Der Blick des Dichters hat hier einen Weg genommen, der eine zweifache Veränderung im Fortgang des Gedichtes bedeutet: Einmal führt der Weg vom Allgemeineren zum Besonderen – sozusagen ein Weg ins Detail – zum anderen geht der Blick zugleich von der unbelebten Natur, über die Pflanzen- und Tierwelt, zum Menschen hin.

Unterschlügen wir einmal das Unaufgeklärte, das da mit der »Stille« gemeint sei und das wir weiter mit uns herumtragen müssen, so könnte man das Gedicht bis hierher auch als eine reine *Idylle* verstehen, als ein *Ganzes*, das zwar sehr kunstvoll in sich mit seinen einzelnen Elementen aufgebaut ist, von dem aber doch zu fragen wäre, ob dies Ganze es denn wert wäre, dass man ihm weiter nachginge.

Was aber soll nun der »Schlag der Dorfuhr, der entfernten«, aus der vierten Strophe in diesem Zusammenhang bedeuten? Ist es nicht wiederum etwas, das die eingangs behauptete Stille in Frage stellt?

Wir müssen die eingangs ausgesprochene allgemeine »Stille«, wie auch den »Schlag der Dorfuh« weiter mit uns bis zu den letzten Zeilen herumtragen, um vielleicht von dort her das Gedicht, sozusagen rückwärts gelesen, besser verstehen zu können und die in der Schwebelage gehaltenen Elemente in ihrer Bedeutung besser aufklären zu können.

Was darum im Besonderen hier interessiert, *sind die beiden letzten Verse und ihr Verhältnis zu den vorhergehenden*. An der Bedeutung, die diese letzten Zeilen rückwirkend auch den Elementen der »Idylle« zu geben vermögen, scheint das ganze Gedicht zu hängen.

Was aber bedeuten nun diese letzten Verse des Gedichts: »Kein Klang der aufgeregten Zeit drang noch in diese Einsamkeit«?

Die Frage, die wir hier stellen wollen, ist die nach der *Anwesenheit* »der aufgeregten Zeit«. Ist diese aufgeregte Zeit anwesend oder nicht? Wenn sie aber anwesend ist, wie ist sie dann anwesend? Vordergründig sprachlich müssten wir wohl darauf antworten, dass sie *nicht anwesend* sei, denn es heißt doch: »Kein Klang der aufgeregten Zeit ...«. Aber dennoch *erscheint* sie, die »aufgeregte Zeit«, im Gedicht, denn der Autor hat diese »aufgeregte Zeit« nicht einfach beiseitegelassen, was er ja hätte tun können, sondern sie doch benannt und eben damit als »kein Klang der aufgeregten Zeit« doch zur Sprache gebracht.

Wir können darum die Frage, ob die »aufgeregte Zeit« im Gedicht anwesend sei oder nicht, eindeutig weder mit ja noch mit nein beantworten. Wir können auf der einen Seite sagen, dass diese »aufgeregte Zeit« zwar *nicht im Abseits der Heide* anzutreffen ist, müssen aber auf der anderen Seite doch eingestehen, dass *sie im Gedicht erscheint*.

Obgleich sie nicht anwesend sein soll (»Kein Klang der aufgeregten Zeit«), ist sie doch gegenwärtig, weil sie angesprochen worden ist. Sie gehört damit zur *Wirklichkeit des Gedichts*. Mit einer Interpretation, die von eindeutigen Aussagen im Gedicht ausgehen möchte, gelangt man hier nicht weiter. Nehmen wir einmal an, sie wäre gar nicht im Gedicht benannt worden, so wäre das Gedicht – bar des Gegensatzes von Stille und aufgeregter Zeit – als eine kunstvolle Schilderung einer reinen Idylle zu bewerten. Nehmen wir hingegen an, diese »aufgeregte Zeit« wäre mit demselben Aufwand und derselben Deutlichkeit ins Bild gerückt worden, so würde das Gedicht seinen

Titel nicht verdienen, der ja mit »Abseits« auf die Abgeschiedenheit *einer Welt*, aber *nicht der menschlichen Wirklichkeit* hindeuten will.

Man kann darum die gestellte Frage nach der Anwesenheit »der aufgeregten Zeit« *logisch nur beantworten, indem man sagt, sie sei anwesend und doch nicht anwesend*. Das Gedicht aber lebt von diesem Gegensatz, der durch die Herbeirufung »der aufgeregten Zeit« entstanden ist und der sich damit letztlich doch zur Sprache bringt. Durch ihn erst scheint etwas von unserer Existenz auf und lässt uns fragen, ob wir denn vielleicht beides – die Stille wie die aufgeregte Zeit – in unserem Leben in eine ausgewogene Einheit setzen sollten.

Die vermeintliche Idylle der Mittags-Heide verändert von den letzten Zeilen her ihre Bedeutung und reduziert sich vielleicht zu einem notwendigen Atemholen, das der Mensch angesichts der in das Gedicht hereinstehenden Geschäftigkeit der aufgeregten Zeit notwendig braucht. Auch die Beschreibung der Heidewirklichkeit in den ersten drei Strophen erfolgt ja nicht ohne den Blick auf eine Geschäftigkeit, eben auf jene der Tierwelt (die der Bienen, der Laufkäfer, der Lerchen), aber es ist dies doch eine solche Geschäftigkeit, die als eine natürliche dem Menschen das Atemholen erlaubt (»Der Kätner lehnt zur Tür hinaus ...«).

Aber der Leser wird durch den hereinstehenden Gegensatz *auch* zu dem Gedanken geführt, dass dieses Atemholen in der »aufgeregten Zeit« vielleicht keinen Platz mehr findet. Und drang diese »aufgeregte Zeit« auch nicht in die Abgeschiedenheit der Heide ein, so aber doch in dieses Gedicht, wodurch es zu einem Moment der menschlichen Wirklichkeit geworden ist.

Sprachlich, d. h. *sinnlich-sinnhaft*, zusammengehalten aber wird dieser Gegensatz – der einer ausführlich geschilderten unaufgeregten Welt (»Mittagsruh« – »dem Alten fällt die Wimper zu«) und einer »aufgeregten Zeit« – durch den »Schlag der Dorfuh, der entfernten«. Die Dorfuh *vermittelt* hier den ersten längeren Teil der »Heideidylle« mit den letzten zwei Zeilen. Sie hat noch Anteil an der Stille – es handelt sich ja noch um *eine Uhr im Dorfe* –, *signalisiert aber auch schon eine andere Welt*. Ihr »Schlag«, der eben auch *einschneidend* ist, leitet über zu dem »Klang der aufgeregten Zeit«, den sie mit ihrem »Schlag« geradezu heraufruft. Zwar ist von der Dorfuh und ihrem »Schlag« die Rede und nicht von ihrem »Klang«,

aber dieser Schlag erzeugt eben doch einen *Klang*, der seinen Weg bis in die Abgeschlossenheit der Heide findet. So ist denn dieser »Schlag« mit seinem Klang das vermittelnde Wort, denn es leitet über zum »Klang der aufgeregten Zeit«, zu der anderen Welt des Gegensatzes.

Damit haben wir vornehmlich erst auf die *sinnliche* Seite der Vermittlung geschaut. Wie steht es aber mit der angedeuteten *sinnhaften* Seite der Vermittlung? Beim *Schlag der Dorf fuhr erscheint die Zeit schon abstrakt*, als *reiner Zeitablauf*, im Unterschied zu jener im Abseits der Heide, wo sie noch in die Abläufe der Natur konkret eingebunden ist. Man wird darum auch durch das Gedicht zu dem Gedanken getrieben, ob nicht die »aufgeregte Zeit« gerade deshalb das Merkmal der »Aufregung« in sich trägt, *weil dort die Zeit als abstrakte ihre Herrschaft über den Menschen angetreten hat*.

Auch hierbei haben wir – wie wir zugeben müssen – der formalen Logik insofern widersprochen, als wir behaupten, dass hier ein nicht ausgesprochenes Wort – denn im Zusammenhang mit der Dorf fuhr ist nur von einem »Schlag«, aber nicht von einem »Klang« die Rede – eine Rolle der Vermittlung übernehmen soll. Somit haben wir seine Gegenwart unterstellt, weil wir vielleicht diese doch vernommen haben, ohne dass sie direkt im Gedicht ausgesprochen wurde. Wir können hier aber auch sagen, *dass das Wort »Schlag« seine Bedeutung als Klang sowohl von sich aus wie auch von dem fast benachbart stehenden »Klang der aufgeregten Zeit« erhalten hat. Eine Beachtung der strengen Regeln der Logik indessen würde eine dem Gedicht angemessene Interpretation nicht möglich machen*, sehen wir uns doch hier gezwungen, das negativ Angesprochene (»kein Klang der aufgeregten Zeit«) in unsere Gedichtwirklichkeit aufzunehmen und Nichtausgesprochenes oder nur Angedeutetes (»Schlag« als »Klang«) für den Versuch unserer Interpretation nutzbar zu machen.

Hat der Dichter im mittleren Teil, gleichsam mit einer Lupe, auf das *Nächste* geschaut, auf die »goldnen Panzerröckchen« der Laufkäfer, so hat er dann auch das *Entfernte* ebenso im Gedicht herbeigerufen: den »Schlag der Dorf fuhr, der entfernten«, wie auch den »Klang der aufgeregten Zeit«. Um diese drei Elemente aber: um die in der ersten Zeile schon angesprochene *Stille der Heide*, die im Verhältnis zu den goldenen Panzerröckchen der Laufkäfer ein Element allgemeinerer Ordnung ist, um den *Schlag der Dorf fuhr*, wie auch um *den Klang der*

aufgeregten Zeit kreist das aufnehmende Bewusstsein, ohne dass die dargebotenen Elemente in eine eindeutige Hierarchie oder Rangfolge zu bringen sind, wenn denn auch ein quantitativer Schwerpunkt in der Beschreibung der Stille während der Mittagsheide liegt. Aber daraus allein ist ein eindeutiger Vorrang nicht abzuleiten.

Wirklichkeit erscheint eben nicht in so direkter und eindeutiger Weise im Gedicht wie uns, um mit KANT zu sprechen, ein Gegenstand durch Anschauung und Begriff gegeben sein mag. Sie *scheint* viel eher – hier über den Gegensatz von Unruhe oder »Aufgeregtheit« auf der einen, und Ruhe oder »Stille« auf der anderen Seite – *in das Gedicht hinein* oder – aus der Perspektive des Lesers oder Hörers gesehen – *aus dem Gedicht heraus*. Menschliche Wirklichkeit ist nur in dieser indirekten Weise, d. h. *in sinnlich-sinnhafter Vermittlung* im Gedicht vorhanden, was mit dem Begriff des *Scheinens* oder *Aufscheinens* ausgedrückt werden mag, – so wie auch die Sonne nicht als ein Ding verfügbar ist, sondern nur indirekt über ihre Strahlen uns einen Zugang zu ihr eröffnet.

In der Dichtung *deutet* Sprache *menschliche Wirklichkeit*, indem sie diese nur *andeutet*. *Sprache bringt sich aber damit als deutende und andeutende selbst zur Sprache*. Sprache ist darum auf der einen Seite Mittel dieser Deutung und Andeutung von Wirklichkeit, stellt sich selbst aber zugleich in diesem ihrem Tun vor uns hin. Dass aber diese andeutende und nicht eindeutige Sinnzuweisung nur vom Ende des Gedichtes her möglich ist, weist es wiederum als ein Ganzes, als ein Bedeutungsgefüge, aus.

Ganz emphatisch hat Thomas MANN über die Lyrik STORMS gesprochen, über »diese Liebes-, Erinnerungs- und Abschiedsgedichte, die auf durchaus zauberhafte Weise bis in jeden Silbenfall durchtränkt sind mit Innigkeit, und *deren Gefühlsweichheit gebändigt wird von einem Wahrheitssinn, der sie gegen das Sentimentale sichert* und das Männliche der Kunst überhaupt beweist« (Storm-Werke, 1, 9). Der »Wahrheitssinn«, von dem Thomas MANN spricht, hat auch dieses Gedicht, so meine ich, gegenüber allem Sentimentalen, das sich in einer einfachen Weltflucht zeigen möchte, abgesichert.

Nicht unerwähnt aber lassen kann ich – darum dieser Nachtrag – die andere Art, in der HEIDEGGER das Verhältnis von Sprache und Gedicht erörtert hat. In seinem Aufsatz »Die Sprache im Gedicht –