



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Lektüren zum Kanon.
Zu ausgewählten Gedichten Christine Lavants“

Verfasserin

Mag. Hanna Biller

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Deutsche Philologie

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Konstanze Fliedl

Ein Traumkraut also? – Sicherlich – ein Traumkraut!
Man hätte niemals davon kosten dürfen.

Danksagung

Diese Arbeit war aus zeitlichen Gründen von Anfang an ein waghalsiges Projekt. Dass dieses Projekt nichtsdestoweniger erfolgreich gemeistert werden konnte, liegt nicht zuletzt auch an der tatkräftigen Unterstützung einiger Personen.

Allen voran möchte ich der Betreuerin dieser Arbeit, Prof. Konstanze Fliedl, herzlich dafür danken, dass sie nicht nur so kurzfristig bereit war, die Betreuung der Arbeit zu übernehmen, sondern auch dafür, dass sie für Fragen jederzeit zur Verfügung gestanden ist und mich mit hilfreichen Hinweisen und aufmunternden Worten unterstützt hat.

Weiters geht mein Dank an Fabjan Hafner vom Robert-Musil-Institut Klagenfurt und an Doris Moser von der Alpen-Adria-Universität Klagenfurt, die mir vor allem im Vorfeld zur Arbeit für meine Fragen hilfreich zur Seite gestanden sind.

Keineswegs schaffbar gewesen wäre die Arbeit für mich ohne meine Familie und meine Freunde und Freundinnen, die mich nicht nur von sich aus unterstützt haben, sondern auch in vielerlei Hinsicht in den letzten Monaten auf mich verzichten mussten. Ein großer Dank geht deshalb an meine Eltern Barbara und Franz, meine Schwester Clara und meinen Bruder Emil. Danke für eure Unterstützung und euer Verständnis!

Wertvollen Austausch über den Inhalt der Arbeit hatte ich mit Sabrina und Christoph, die beide, ebenso wie auch Nicole, auch das Redigieren der Arbeit übernommen haben. Danke für euer Engagement und eure wertvolle Zeit!

Schließlich sei auch noch meiner „Bibliotheksrunde“ gedankt, die nicht nur für genügend Motivation im Lesesaal, sondern auch für die wirklich wichtigen und bereichernden Pausen zwischen den Schreibphasen verantwortlich war: Anna-Sophie, Brigitte, Kerstin, Nicole. Danke für die wertvolle gemeinsame Zeit und euren unermüdlichen Zuspruch in Zeiten karger Motivation!

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	9
1 Christine Lavant – die Rezeption der Dichterin und ihres (lyrischen) Werkes.....	13
1.1 Das lyrische Hauptwerk – Christine Lavant und Werner Berg	13
1.2 Zur Rezeption	15
2 Zu Kanon und Textkorpus.....	19
2.1 Einige Überlegungen zur Kanonfrage	19
2.2 Zum Textkorpus	22
2.3 Gedichtbände und Anthologien	24
2.3.1 Gedichtbände	24
2.3.2 Fremdsprachige Gedichtbände.....	25
2.3.3 Anthologien und darin enthaltene Gedichte	25
2.3.4 Fremdsprachige / zweisprachige / übersetzte Anthologien und darin enthaltene Gedichte	31
2.4 Quantitative Auswertung.....	33
3 Gedichtinterpretationen	35
3.1 Es riecht nach Schnee, der Sonnenapfel hängt.....	35
3.2 Ich will vom Leiden endlich alles wissen!	44
3.3 Du hast mich aus aller Freude geholt	50
3.4 Kauf uns ein Körnchen Wirklichkeit!	55
3.5 Wieder brach er bei dem Nachbar ein	61
3.6 Abends zähl ich Lamm um Lamm	66
3.7 Des Nachbars Perlhuhn schreit wie eine Uhr	71
3.8 Du mit, für mich, verriegeltem Mund.....	78
3.9 Mir ist es oft, als ob die Erde sich	81
3.10 Sind das wohl Menschen? – Wie man das vergißt!	85
4 Conclusio.....	91
5 Bibliographie	99
6 Anhang	108
6.1 Tabellarische Übersicht der erfassten Gedichte	108
6.2. Siglenverzeichnis zur Tabelle.....	116
6.3 Quantitative Auswertung der erfassten Gedichte	118
6.4 Abstract – Deutsch.....	126

6.5 Abstract – English	127
6.6 Curriculum Vitae	128

Vorwort

Die Kärntner Dichterin Christine Lavant (1915-1973) wird in der Literaturwissenschaft immer wieder als eine der wichtigsten deutschsprachigen LyrikerInnen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bezeichnet und dabei durchaus in eine Reihe mit AutorInnen wie Ingeborg Bachmann oder Paul Celan gestellt.¹ Warum ihr Bekanntheitsgrad nach wie vor hinter dem vieler anderer AutorInnen zurückbleibt, ist eine Frage, die bis heute nicht hinreichend beantwortet werden konnte, wenngleich sich auch LavantkennerInnen und -forscherInnen immer wieder damit beschäftigen. Die Thesen dazu sind vielfältig und ihre Aufarbeitung würde im Zuge dieser Arbeit wohl zu weit führen. Ein interessantes Phänomen im Zusammenhang mit der Rezeption ihrer Lyrik sei an dieser Stelle allerdings erwähnt, nämlich dass ihre Gedichte durchaus auch andere als intellektuelle HörerInnen und LeserInnen erreichen (vgl. Lübbe-Grothues, 1983. 457). Lübbe-Grothues führt dafür drei Gründe an, die hier weitestgehend zitiert seien (da sie letztlich auch eine Charakterisierung der Lyrik Lavants darstellen):

„1. Die Dichterin schöpft aus Anschauungen der heimatlichen Natur und des dörflichen Lebens, und ihr Wort- und Bildmaterial überschreitet nie die Grenzen dessen, was ein kluger, aber durchaus ungelehrter Mensch kennen kann. [...]

2. Die Dichterin nutzt, außer biblischen und märchenhaften Bildern, in hohem Maße bildliche Vorstellungen der Umgangssprache, die in Sprichwörtern und Redensarten Allgemeingut sind.

3. Die ungewöhnliche Weise, wie Christine Lavant Worte zu Bildern, und Bilder wieder mit anderen Bildern verknüpft, wird leichter und früher sensitiv [...] als rational aufgefaßt.“ (Lübbe-Grothues, 1983. 457)

Auch die wissenschaftliche Forschungslage kann quantitativ nicht mit der zu anderen SchriftstellerInnen mithalten. Ihr Werk erhielt in der Literaturwissenschaft erst nach ihrem Tod (und auch dann erst nach und nach) die gebührende Aufmerksamkeit.

„Zunächst wurde vor allem das lyrische Werk rezipiert und für untersuchens- und aner kennenswert empfunden und so wurde Lavant auch lange Zeit in erster Linie als Lyrikerin wahrgenommen. Erst mit den Jahren (und wohl auch dank der Aufmerksamkeit, die ihrem Werk im Zuge dreier Symposien zukam, die 1995, 1998 und 2005 in ihrer Heimat in Kärnten abgehalten wurden) wurde die Wissenschaft auch auf ihre Prosatexte aufmerksam.“ (Biller, 2012. 11)

¹ Gerhard Fritsch z.B. schreibt dazu: „Daß Christine Lavant neben der Bachmann und der Busta zu den bedeutendsten deutschsprachigen Lyrikerinnen der Gegenwart zählt, sollte keine Frage mehr sein.“ (Fritsch, 1959. 25). Kerstin Hensel formuliert es allgemeiner, wenn sie schreibt: „In einigen Gedichten befindet sie sich auf der Höhe der Weltliteratur.“ (Hensel, 1995. 122)

Derzeit allerdings scheint (zumindest in Kärnten) das Interesse an Christine Lavant wieder zu wachsen², einhergehend nicht zuletzt wohl auch mit der sich in Planung befindlichen Gesamtausgabe ihrer Werke (s. Fußnote 4 dieser Arbeit).

Zu weit für diese Arbeit würde auch eine eingehende Beschäftigung mit Lavants Biographie führen. Ganz außer Acht lassen kann man die Frage nach der Person hinter der Dichtung gerade im Falle Christine Lavants allerdings nicht. Das zeigen unzählige Annäherungen an ihr Werk, die sich auf dem schmalen Grad zwischen versuchter Dechiffrierung ihrer schwierigen Texte anhand von aufgezeigten Parallelen zwischen Werk und Leben einerseits und rein biographistischen Erklärungsversuchen³ andererseits bewegen. Einen m.E. guten Weg geht Sophie Therese Külz in der Einleitung zu ihrer Dissertation „Viel lieber säße ich noch tief im Mohn – Fremdheitserfahrungen im Werk Christine Lavants“ (Külz, 2012), die versucht folgende Fragen brauchbar zu beantworten:

„Was also sollte man über Christine Lavant wissen? Was kann man bei aktuellem Publikationsstand von ihr wissen und was muss man als dem ‚Mythos Lavant‘ anzulastende ungesicherte Halbwahrheiten [...] einordnen [...]?“ (Külz, 2012. 3)

Zu betonen ist sicher, dass es bis heute keine veröffentlichte Biographie Lavants gibt, was nicht zuletzt wohl auch damit zusammenhängen mag, dass Teile des Nachlasses (vor allem Briefe) nach wie vor unter Verschluss liegen.⁴

Es stellt sich immer wieder als problematisch heraus, dass gerade im Falle einer Biographie und einer Dichtung, wie der Christine Lavants, die Versuchung groß ist, vom Werk auf das Leben und umgekehrt vom Leben auf das Werk zu schließen und sich in der Suche

² Mehrere Zeitungsartikel und Veranstaltungen deuten auf einen (wieder) breiteren öffentlichen Diskurs rund um die Autorin hin, vgl. z.B. <http://www.kleinezeitung.at/kaernten/klagenfurt/klagenfurt/3055405/christine-lavant-konnte-auch-richtig-gut-bloedeln.story>,

<http://www.kleinezeitung.at/nachrichten/kultur/3124824/neustart-fuer-christine-lavant.story>,

<http://www.kulturraum-klagenfurt.at/default.aspx?SIid=363&LAid=1>

oder <http://www.stadtgmueend.at/wp-content/uploads/2012/10/Buchwoche-in-Gmuend-2012.pdf>

³ Vgl. z.B. „Wer also den Menschen Christine Lavant näher kannte, wußte, daß an ihrer Dichtung eigentlich nichts ‚erdichtet‘ war. Alles wurde erlebt, erlitten – die Angst, das Elend, die Krankheit, die Einsamkeit und die Verlassenheit –, erlebt und zutiefst empfunden, ein Tagebuch des Leidens, eines bis zu ihrem Tode dauernden Kreuzweges.“ (Egger, 1994. 42)

⁴ Der Nachlass befindet sich im Robert Musil Institut in Klagenfurt. Mit der Herausgabe eines kommentierten Gesamtbriefwechsels Christine Lavants war eine Arbeitsgruppe am FI Brenner-Archiv in Innsbruck betraut. (<http://www.uibk.ac.at/brenner-archiv/projekte/lavant/gesamtbw.html>)

Bis heute ist der besagte Gesamtbriefwechsel allerdings nicht erschienen. Interessant dazu ist ein entbrannter Streit um die Rechte an Lavants Werk, von Hans Haider in einem Artikel in der online-Presse im Jahr 2011 prägnant betitelt mit der Frage „Wem gehört diese Frau?“ und dem Untertitel „Kärnten-Wien gegen Tirol-Salzburg: Im Kampf um die Rechte an der großen, geheimnisvollen österreichischen Dichterin Christine Lavant ist die Germanistik nicht zimperlich.“ (<http://diepresse.com/home/spectrum/zeichenderzeit/639430/Wem-gehoert-diese-Frau>) Mittlerweile hat sich dieser Konflikt geklärt, die Stiftung des Unternehmers Hans Schmid hat die Rechte erworben und Klaus Amann damit beauftragt, einen neuen Verlag zu suchen. Amann ist nun in der Planung einer Werkausgabe. (vgl. <http://www.kleinezeitung.at/nachrichten/kultur/3124824/neustart-fuer-christine-lavant.story>)

nach Parallelen zu verlieren. So wird im Zusammenhang mit Lavant immer auf ihre lebenslange Armut, ihre körperlichen Gebrechen und daraus folgende Abgeschiedenheit verwiesen und die Beschäftigung mit ihrem Leben lief des Öfteren Gefahr, in den Mittelpunkt der Rezeption zu rücken. Die Annahme, dass Dichtung aus der Biographie und aus dem Leben heraus entsteht, liegt im Falle einer Christine Lavant unumstritten näher als zum Beispiel die Barthes'sche These eines toten Autors.⁵ Lübke-Grothues spricht in diesem Zusammenhang von Mitgefühl, welches sich anhand des Wissens um die Biographie der Autorin mitunter einstellen kann, und beinahe unumgänglich einen Einfluss auf die Rezeption ausübt. So schreibt sie in dem Aufsatz „Vom Lesen der Gedichte Christine Lavants“, sie habe die Biographie in der Abhandlung mit Absicht weitestgehend ausgespart.

„Ich wollte das Mitgefühl ausschließen, das vom Wissen um die Lebensumstände der Dichterin leicht ihrer Dichtung zugute kommt. Die Gedichte brauchen diesen Bonus nicht. Es spricht ja auch nicht für Celans Gedichte, daß er aus dem Leben gegangen ist, – so wenig es gegen Lavants Gedichte spricht, daß sie darin ausgehalten hat.“ (Lübke-Grothues, 1983. 471)

Die Bedeutung des Wissens um die Problematik der Beziehung zwischen Werk und Leben gerade im Falle Lavants sei an dieser Stelle betont und ist im weiteren Verlauf dieser Arbeit, sei es nun in den folgenden Teilen zum Werk und zur Rezeption Lavants (in denen biographische Anklänge nicht ausbleiben werden) oder im interpretatorischen Teil der Arbeit, unbedingt mitzudenken.

Mit dem Wunsch über Christine Lavants Lyrik zu schreiben stellt sich automatisch die Frage nach Auswahlkriterien für die Gedichte. Viele Arbeiten gehen dabei den Weg über motivische Schwerpunkte oder beschäftigen sich mit einzelnen, in ihrer Lyrik präsenten Aspekten. Die vorliegende Arbeit hingegen stellt vielmehr die Frage nach einem möglichen Kanon, also besonders bekannten bzw. häufig rezipierten Gedichten innerhalb der Lyrik Lavants und versucht anhand einer statistischen Auswertung verschiedener Gedichtauswahlbände und -anthologien besonders häufig abgedruckte Gedichte Lavants herauszufinden (Kapitel 2). Diese Herangehensweise scheint vor allem aus diesem Grund eine lohnende zu sein, da eine solche Beschäftigung mit der Frage nach einem möglichen Kanon der Lyrik Lavants bis jetzt aussteht. Im Anhang der Arbeit werden die Gedichte mit den jeweiligen Auswahlbänden und Anthologien tabellarisch aufgeführt, außerdem findet sich dort auch eine ausgewertete Liste der Gedichte, gereiht nach der Häufigkeit ihres Vorkommens.

⁵ Vgl. Barthes, Roland: Der Tod des Autors. In: Jannidis, Fotis et al.: Texte zur Theorie der Autorschaft. Reclam. Stuttgart. 2000. S. 185-197.

Nach einem einleitenden ersten Kapitel, welches einen knappen Überblick über einige Momente der Lyrik Lavants gibt, die für das Verständnis und die Interpretationen im Anschluss als wesentlich angenommen werden können, stellt die Arbeit im zweiten Kapitel einige Überlegungen zum Kanon-Begriff an und präsentiert das verwendete Textkorpus. In einem weiteren Schritt schlägt die Arbeit dann Interpretationen zu den zehn innerhalb des Korpus am häufigsten vorkommenden Gedichten vor (Kapitel 3). Ein Vorteil, den eine solche Herangehensweise mit sich bringt, ist die motivische Vielfalt und Unterschiedlichkeit der bearbeiteten Gedichte, was dem Leser oder der Leserin dieser Arbeit einen etwas breiteren Einblick in das lyrische Werk Lavants erschließt als thematisch oder motivisch gebundene Arbeiten zu ihrer Lyrik das vielleicht können. In der abschließenden Conclusio (Kapitel 4) wird ein zusammenfassender Überblick über die zehn analysierten Gedichte gegeben. Gleichzeitig versucht die Conclusio auch Thesen darüber aufzustellen, womit es sich begründen lässt, dass genau diese zehn Gedichte die „kanonisierten“ innerhalb des Textkorpus darstellen.

1 Christine Lavant – die Rezeption der Dichterin und ihres (lyrischen) Werkes

1.1 Das lyrische Hauptwerk – Christine Lavant und Werner Berg

Zum lyrischen Hauptwerk Christine Lavants werden allgemein die drei zu Lebzeiten der Dichterin veröffentlichten Gedichtbände *Die Bettlerschale* (1956), *Spindel im Mond* (1959) und *Der Pfauenschrei* (1962) gezählt. Wenngleich Lavant durchaus auch zuvor schon dichtete, sind ihre ersten Erfolge um das Jahr 1950 zu verzeichnen, das Jahr, in dem Lavant bei einer Dichterlesung auch den verheirateten Maler Werner Berg kennenlernte (vgl. Külz, 2012. 9). Dass diese Beziehung sowohl für den Maler, als auch für die Dichterin einen Einschnitt in beider Leben und ihre künstlerische Produktivität bedeutete, ist aus heutiger Sicht wohl unumstritten. Von Seiten Bergs äußerte sich das nicht zuletzt durch den Wunsch, das einprägsame Gesicht aus dem Lavanttal bildlich festzuhalten:

„Bald schon verband die beiden gegenseitige Zuneigung. Werner Berg wollte Christine Lavant auch sogleich malen und lud sie auf den Rutarhof ein – in Folge war sie auf dem Hof häufiger Gast. 1951 entstanden die Bildnisse Christine Lavants – sieben Ölbilder, fünf Holzschnitte und drei großformatige Zeichnungen.“ (Scheicher, 2012. 233)

Lübbe-Grothues betont den Zusammenhang zwischen der Beziehung zu Werner Berg und der dichterisch-produktiven Hochphase auf Seiten von Christine Lavant:

„Die große Lavant-Lyrik, die mit der ‚Bettlerschale‘ beginnt, geht von Abschied und Abwendung des Mannes aus, der einer leidenschaftlichen Frau zum Ein und Alles geworden war.“ (Lübbe-Grothues, 1992. 11)

Auch Harald Scheicher hält in seiner erst kürzlich erschienenen Berg-Monographie fest:

„Die Bedeutung der Liebesbeziehung für die Entstehung vieler Gedichte Christine Lavants ist heute unbestritten. ‚Nicht die Liebe hatte sie zur großen Dichterin gemacht, sondern Rebellion, Empörung, Verzweiflung über den Liebesverlust.‘⁶ Diese Rebellion fand bereits zur Zeit der Beziehung statt – die heftig anklagenden Gedichte wurden von Christine Lavant an Werner Berg gesandt.“ (Scheicher, 2012. 236)

Wenngleich auch die Biographie der Dichterin natürlich keine Grundlage für die Interpretation ihrer Gedichte darstellen kann, so wurde mit der einsetzenden Aufarbeitung dieser Liebesbeziehung zumindest die absolut und rein christlich-religiöse Motivation der Gedichte Lavants relativiert. Noch einmal sei an dieser Stelle ein Zitat Lübbe-Grothues' bemüht:

⁶ Lübbe-Grothues, 1994. 197

„Wie viele Gedichte auch Gott anrufen und anklagen: die religiöse Problematik erscheint, je mehr einzelne Gedichte man integral erschließt, als sekundär. Sie ist Folge einer als absolut erlebten Liebe und Liebestrennung [...].“ (Lübbe-Grothues, 1994. 189)

Dass religiöse Elemente und Motive in ihrer Lyrik sehr präsent sind, ist unumstritten. Lange Zeit galt sie aus diesem Grund als vor allem christlich motivierte Dichterin, die sich jedoch auch gegen ihren Gott auflehnt. Die Bezeichnung ihrer Gedichte als „Lästergebete“ geht auf Ludwig von Ficker zurück, welcher als einer ihrer großen Unterstützer und wohl auch Bewunderer zu nennen ist und mit welchem sie auch in Freundschaft verbunden war (vgl. Ficker, 1965), und ist ein sich bis heute in der Beschäftigung mit ihrer Lyrik haltender Topos. Mit der Aufarbeitung ihrer Beziehung zu Werner Berg wurde diese Auffassung aber eben, wie oben ausgeführt, zumindest teilweise revidiert. Zitiert sei an dieser Stelle noch einmal ein Urteil Lübbe-Grothues', welches m.E. nach wie vor die Problematik recht gut beschreibt:

„Lavants Dichtung als ‚christlich‘ zu bezeichnen – oder vielleicht besser als ‚religiös‘, halte ich also nicht für falsch, aber für irreführend.“ (Lübbe-Grothues, 1992. 10)

Auch Kerstin Hensel äußert sich zu dieser Frage in ihren Arbeiten, so schreibt sie im Vorwort zu dem von ihr herausgegebenen Gedichtband zur Lyrik Lavants:

„Die Sehnsüchte der Lavant kreisen um ein DU. Dieses DU, nicht auffindbar, verursacht das Leiden des ICH. Gott als Surrogat für den Menschen (Mann): taub und gnadenlos. Das verzweifelte Festhalten an der Liebe äußert sich fluchend: die Seele: das Chaos, das nicht in die Welt paßt. Einsamkeit ist für sie notwendig.“ (Hensel, 1995. 120)

An anderer Stelle schreibt sie:

„Daß Lavants Schriften keine religiösen, also keine frommen gewissensscheuen Abhandlungen sind, ist leicht nachzuweisen. Trotz allem sind sie bestimmt vom Hintergrund des Christentums und ohne dieses nicht zu verstehen.“ (Hensel, 1999. 76)

Auf einzelne Aspekte im Hinblick auf die Frage nach einer religiösen oder nicht-religiösen Zuordnung der jeweiligen Gedichte wird in den Interpretationen in Kapitel 3 dieser Arbeit, sofern relevant, extra eingegangen.

Die 1950er Jahre sind also als Lavants dichterisch produktivste Zeit und damit die Zeit der Entstehung ihres Hauptwerkes zu bezeichnen. In ihrem letzten Lebensjahrzehnt hingegen stellte Lavant das literarische Schreiben weitgehend ein (vgl. Külz, 2012. 9 f.).

1.2 Zur Rezeption

Wie bereits erwähnt stellt sich im Falle Christine Lavants einerseits die Frage, warum diese „große Dichtung [...] in der Welt noch nicht so, wie sie es verdient, bekannt ist“ (Bernhard, 1988. o.S.). Andererseits wurde im Laufe der Jahre in der wissenschaftlichen und der nicht-wissenschaftlichen Literatur ein Lavant-Bild gezeichnet, welches

„durch seine Geschlossenheit Anlaß zur Vorsicht gab. Wesentlich mitbestimmt war das Lavant-Bild von der Autorin worden, die mit ihren Selbststilisierungen ein ganz bestimmtes Image von sich stützte, zugleich aber auch andere Bilder von sich verbreitete, die in Widerspruch zu diesen Selbststilisierungen stehen.“ (Schneider, 2000. 142)

In dem hier zitierten Aufsatz „Christliche Dichterin oder Hexe? Christine Lavant in der Rezeption“ versucht Ursula Schneider dieses Bild, das von der Dichterin vorherrscht, zu reflektieren und anhand verschiedener Rezeptionszeugnisse zu untersuchen. Sie gibt darin zu bedenken, dass

„AutorInnen, die über Christine Lavant schreiben, [trotz des Wissens um Stilisierungen, Anm. der Verfasserin] oftmals nicht davor zurückschrecken, ungesicherte biographische Aussagen zu übernehmen bzw. zu treffen, die ihrerseits wiederum nur ein bestimmtes Lavant-Bild festigen.“ (Schneider, 2000. 142 f.)

Im Zusammenhang damit streicht Schneider als großes Problem der bisherigen Lavant-Rezeption heraus, dass zum damaligen Zeitpunkt „das Lavant-Bild auf immanente biographische Aussagen, Zusammenhänge und Widersprüche kaum jemals geprüft wurde.“ (Schneider, 2000. 144). Mit dem besagten Aufsatz versucht sie also einerseits einen Beitrag zur Biographie, andererseits eine kritische Auseinandersetzung mit Interpretationen zu liefern⁷ (vgl. Schneider, 2000. 142).

Christine Lavants Dichtung in eine der gängigen literaturwissenschaftlichen Strömungen einzuordnen ist, zumindest in diesem Punkt ist sich die Forschung einig, schwierig bis unmöglich. Schon Arno Rußegger schrieb im Jahr 1999:

„Kategorien wie ‚Heimatländlerin‘ oder ‚Naturlyrikerin‘, mit deren Hilfe sie kanonisiert, etikettiert und oft abgetan worden ist, taugen längst nicht mehr.“ (Rußegger, 1999. 9 f.)

So ähnlich sieht auch Waltraud Mitgutsch die Zuordnung Christine Lavants in der Literaturwissenschaft:

⁷ da es ja durchaus biographisch belegbare Materialien gibt, wie z.B. zum Teil schon edierte und herausgegebene Briefwechsel und Kommentare dazu und gleichzeitig anhand solcher Belege durchaus eine Tendenz gibt, das Lavant-Bild umzuschreiben, die allerdings in der wissenschaftlichen und nicht-wissenschaftlichen Beschäftigung mit der Dichterin größtenteils unberücksichtigt geblieben sind (vgl. Schneider, 2000. S.144 f.)

„Die meisten literaturwissenschaftlichen Versuche, Lavant einzuordnen, als nach-expressionistisch, surrealistisch, mystisch, als Rilke-Epigonin, greifen entweder Einzelaspekte ihrer Sprache heraus oder unterschieben ihr Intentionen, die sie nicht hatte. Es bleibt ein unbewältigter Rest [...].“ (Mitgutsch, 1993. 85 f.)

Das traditionelle Bild der Lavant steht stark in Verbindung mit ihrer Biographie, sie wird als Autorin dargestellt, die aus dem Leiden schöpfte und psychisch labil war. Ihrem Werk werden starke autobiographische Züge zugeschrieben und oft herrscht die Meinung vor, Lavant wäre in Leben und Werk außerhalb der modernen Zeit gestanden. Auch das Bild einer unintellektuellen, autodidaktischen Dichterin, die ihre Werke hauptsächlich ihrem Genie verdankte, ist durchaus gängig (vgl. Schneider, 2000. 147 f.). Das Image als „Kräuterweiblein vom Lande“ gehört heute wohl endgültig der Vergangenheit an, zumal sich auch die Lavant-Forschung energisch dagegen wendet (vgl. Schneider, 2000. 153). Die Frage, inwiefern Lavant vielleicht doch als moderne Dichterin angesehen werden kann, stellte sich in unterschiedlichem Zusammenhang immer wieder. So betont zum Beispiel Strutz in seinem Aufsatz „Poetik der Ambivalenz“, dass ihm Lavant

„[...] durchaus als moderne Lyrikerin im Sinne der Lyriktradition seit dem französischen Symbolismus [erscheint]. Wenn man vom dualistischen Schema der modernen Lyrik ausgeht⁸, so könnte man sagen, daß ihre spezifische Modernität nicht auf formaler Ebene liegt, sondern in der sprachlichen Verfahrensweise zum Ausdruck kommt, nämlich im Bereich der Metaphorik und Semantik.“ (Strutz, 1992. 28)

Waltraud Mitgutsch, die Lavants Gedichte aus einem feministisch poststrukturalistischen Blickwinkel betrachtet, findet in ihrer Lyrik durchaus politische und subversive Elemente, wenngleich sie eigentlich keine bewusste Absicht dahinter sieht.

„Lavants Rebellion wird an keiner Stelle ihres Werks zum bewußten Programm. Sie transzendiert nirgends das System, in dem sie gefangen ist, und setzt nie Alternativen. Die Kritik am patriarchalischen System liegt aber nur vordergründig in der Auflehnung gegen den christlich dogmatischen Gott. Der eigentliche Austragungsort der Auseinandersetzung mit dem System, das sie keineswegs bewusst durchschaute, sondern als einen die eigene Existenz bestimmenden Zwang erlebte, liegt auf der sprachlichen Ebene. Nicht in den Ideen, nicht auf einer rationalen Ebene ist Lavants radikale Kulturkritik zu suchen, sondern auf der unbewussten Ebene des schöpferischen Prozesses, auf der Ebene, auf der ihre hermetische Chiffrensprache entstand. Auf dieser Ebene wird die Sprache zum subversiven, zum politischen Werkzeug [...].“ (Mitgutsch, 1992. 88 f.)

⁸ Die Rede ist hierbei von den seit dem epochalen Buch zur „Struktur der modernen Lyrik“ von Hugo Friedrich unterschiedenen zwei Idealtypen moderner Lyrik: dem sprachlich und dem formal innovativen (vgl. Strutz 1992. 28).

Schneider kritisiert an dieser feministisch poststrukturalistischen Herangehensweise, dass sie sich in bestimmten Punkten kaum von der traditionellen Rezeption unterscheidet, so zum Beispiel in der starken Einflussnahme der Biographie auf das Werk, obwohl eben diese Biographie auch von solchen ForscherInnen, wie oben bereits erwähnt, nicht weiter hinterfragt oder geprüft wurde (vgl. Schneider, 2000. 143 f.).

Eine andere weitverbreitete Auffassung ist die von Lavants Lyrik als reiner Ich-Lyrik. Die nicht zu übersehende Ich-Dominanz in ihren Gedichten wird dabei auf ein rein subjektives Ich festgeschrieben, die gesellschaftspolitische Relevanz wird den Gedichten in diesem Zusammenhang oftmals abgesprochen. So schreibt zum Beispiel Lübke-Grothues zu dieser Frage:

„Thema ist immer das Ich. Es ist nicht die Natur, nicht das mitmenschliche Du, die Gesellschaft, die Dinge, nicht die Vergänglichkeit, die Sehnsucht, die Liebe, der Tod, nicht die Sprache. Es ist das Ich in der Auseinandersetzung mit sich selbst [...] Jedes Gedicht ist ein festgestellter Ich-Moment. Aber das Ich ist von Moment zu Moment anders.“ (Lübke-Grothues, 1968. 627)

Mitgutsch sieht das lyrische Ich zwar nicht als rein autobiographisches Ich, „aber doch [als] weibliches Ich, [als] ein Ich, das unzertrennlich an das gesellschaftliche Ich der Autorin gebunden ist“ (Mitgutsch, 1993. 86). Dass Lavants Lyrik nicht als reine Ich-Lyrik zu lesen ist, wenngleich dem lyrischen Ich in ihren Gedichten auch ein verhältnismäßig hohes Gewicht beigemessen wird, ist in der neueren Forschung allerdings die vorherrschende Meinung. So plädiert z.B. Verena Stross in ihrer Arbeit für eine in dieser Hinsicht offene Lektüre von Lavants Werken. Sie argumentiert dabei, ähnlich wie auch Mitgutsch in dem früher zitierten Absatz, damit, dass wenngleich das Werk Lavants

„auch meist nicht explizit politische bzw. historische Inhalte behandelt, so spiegeln sich dennoch gesellschaftliche Verhältnisse wider, die in der konkreten historischen Situation verankert sind. Es ist Faktum, dass die Diskurse Gewalt, Katholizismus, Weiblichkeit und Armut im Lavantwerk auszumachen sind.“ (Stross, 2010. 119)

In diesem Sinne wird auch in der vorliegenden Arbeit das Augenmerk zwar durchaus auf das lyrische Ich gelegt, von diesem Ich ausgehend behandelte Themen wie Einsamkeit, Verlassenheit, verzweifelte Liebe oder Zweifel im Glauben sind aber eben als durchaus gesamtgesellschaftlich repräsentativ zu verstehen. Darauf wird allerdings in der Conclusio der Arbeit noch näher eingegangen.

Aus all diesen Ausführungen folgt also, dass Christine Lavant zwar in der Rezeption eine immer wichtigere Rolle in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts spielt, gleichzeitig aber bei allen Bemühungen nach wie vor nicht wirklich zufriedenstellend in eine

der literaturwissenschaftlichen Kategorien eingeteilt werden konnte. Es liegt die Vermutung nahe, dass sich Lavants Lyrik auch bei intensiver Beschäftigung durch die Literaturwissenschaft nicht restlos zuordnen lassen wird. Unumstritten ist, dass noch viel Aufarbeitungsarbeit um Christine Lavant zu bewältigen sein wird. Schneider sieht vor allem für die

„feministische Literaturwissenschaft im Bereich der Interpretation der Lavantschen Gedichte noch viel zu tun. [...] Die feministische Interpretation der Dichtungen Christine Lavants braucht jedoch – ganz gleich wie die ‚traditionelle‘ – die literaturwissenschaftliche Trennung zwischen Biographie und Werk und, im Falle biographischer Aussagen, Quellen als Basis.“ (Schneider, 2000. 158)

Christine Lavant gibt der Literaturwissenschaft also nach wie vor Rätsel und Aufgaben auf und es bleibt zu hoffen, dass sich die Beschäftigung mit dieser Dichterin in Zukunft noch intensiviert. Möglicherweise kann auch die vorliegende Arbeit einen Beitrag in dieser Richtung leisten.

2 Zu Kanon und Textkorpus

2.1 Einige Überlegungen zur Kanonfrage

Bei der Frage nach dem literarischen Kanon, seiner Funktion und Bedeutung eröffnen sich die unterschiedlichsten Diskussionsbereiche, da der Kanon-Begriff in der Wissenschaft nicht nur heftig diskutiert, sondern auch auf die unterschiedlichsten Aspekte hin hinterfragt und untersucht wird. So stellen sich zum Beispiel die Fragen, was der Terminus „Kanon“ eigentlich genau bezeichnet, wie ein Kanon entstehen kann, welche Elemente für die Kanonisierung eines Textes eine Rolle spielen, welche Personen einen Einfluss auf die Entstehung von Kanones haben und nicht zuletzt, welche Texte in welchen Zusammenhängen als kanonisiert bezeichnet werden können und warum. In der vorliegenden Arbeit können Überlegungen zum Kanon-Begriff natürlich nur gestreift werden, füllen doch die Ausführungen zum literarischen Kanon (und auch zur damit unumgänglich einhergehenden Wertung von Literatur) ganze Symposien, Sammelbände und Monographien. Hier sei also lediglich auf die Aspekte kurz eingegangen, die zum Verständnis des in dieser Arbeit verwendeten Kanon-Begriffes notwendig sind.

Unter dem Begriff „Kanon“ versteht man laut Lexikon die

„Zusammenstellung als exemplarisch ausgezeichneten und daher für besonders erinnerungswürdig gehaltenen Texte; ein auf einem bestimmten Gebiet als verbindlich geltendes Textcorpus.“ (Fricke, 2007. 224)

Dass es dabei nicht „den einen“ gültigen Kanon gibt, erläutert Christoph Bode wie folgt:

„Der Wert eines literarischen Textes ist keine Eigenschaft, die ihm inhärent wäre. Ein Kunstwerk, eine Komposition, ein Gedicht ist wertvoll *für* einen bestimmten Menschen, *für* eine bestimmte Gruppe, *für* eine bestimmte Gesellschaft und Kultur. ‚Wertvollsein‘ ist eine relationale Eigenschaft, die mindestens zwei Größen zueinander in Beziehung setzt, meistens aber mehrere, weil natürlich auch die Aspekte ‚in welcher Hinsicht‘ und ‚zu welchem Zeitpunkt‘ mitberücksichtigt werden müssen. [...] Kompiliert man nun ‚wertvolle‘, ‚wichtige‘ Texte zu irgendeinem Kanon, so tritt natürlich unweigerlich eine Dispersion in verschiedene Kanones auf, je nachdem, zu welchem Ziel, für wen und aus welchem Anlaß man seinen Kanon baut.“ (Bode, 2001. 90)

Einen wichtigen Beitrag zur begrifflichen Präzisierung spielt dabei sicher der im Zuge eines Symposiums entstandene Sammelband „Kanon Macht Kultur“ (Heydebrand, 1998), auf den sich, was Einteilungen und Abgrenzungen betrifft, unter anderem auch Gerhard Kaiser (vgl. Kaiser, 2010. 153 ff.) bezieht. In dem „Versuch einer Zusammenfassung“ (Heydebrand, 1998. 612-625), der von der Herausgeberin dem Band nachgestellt wird, zeigt sie nochmals die im

Buch vorgeschlagenen divergierenden Unterscheidungsmöglichkeiten innerhalb des Begriffes des literarischen Kanons auf. Davon wird an dieser Stelle nur auf eine näher eingegangen, die für die vorliegende Arbeit eine Rolle spielt, nämlich die Unterscheidungen von Typen des Kanons (vgl. Heydebrand, 1998. 615):

(1) „ein ‚absoluter‘, ‚Spitzen-‘ oder ‚Musterkanon‘ [...]. Er umfaßt weltliterarisch unangefochtene Werke/Autoren. Auch diese bilden keine feste, unwandelbare Konstellation, sind aber unter künstlerischen und akademischen Kennern unstrittig. Dieser Kanon ist relativ stabil [...]. Er beruht weitgehend auf Konsens.

(2) *repräsentierende, dokumentierende, ‚historizistische‘* Kanones. Sie werden unter verschiedensten Aspekten gebildet und können zum absoluten Kanon hin durchlässig sein. [...] Sie können sehr instabil sein und nicht den Status allgemeiner Anerkennung erreichen. Solche Kanones resultieren häufig aus interessegeleiteten ‚Kanonsendungen‘, hinter denen mehr oder weniger Konsens stehen kann.

(3) *anwendungsbezogene Kanones* [...] Sie ergeben sich, ohne streng gegen repräsentierende oder dokumentierende Kanones abgrenzbar zu sein, aus den wertenden Auswahlentscheidungen im Blick auf besondere Bedürfnisse und Kontexte: Autorenauswahl für Lexika, Editionen [...], Anthologien [...], Textauswahl für Curricula, individuelle Auswahl als Folge eines Lebensstils [...] u.a.m. Hinter ihnen stehen bestimmte, pragmatische, zum Teil auch kommerzielle Erwägungen.“ (Heydebrand, 1998. 615)

Der für diese Arbeit relevante Begriff des Kanons bezieht sich dabei am ehesten auf den dritten hier vorliegenden Typus, nämlich eben den anwendungsbezogenen Kanon, der als ein Element seiner Artikulation die Anthologie aufweist.

Bode führt in seinem Aufsatz aus, dass die Wege von Kanonisierung gattungsspezifisch divergieren (vgl. Bode, 2001. 92). Nicht nur, aber gerade auch auf dem Gebiet der Lyrik spielt dabei die Anthologie in der Kanonbildung eine wichtige Rolle, Gerhard Kaiser nennt die „Anthologie eine[n] der privilegierten Orte seiner [des Kanons, Anm. der Verfasserin] Artikulation“ (Kaiser, 2010. 152). Auch für Bode steht dieser Zusammenhang zwischen der Anthologie und dem Lyrik-Kanon klar fest:

„So wie in unserer Kultur der Unterricht, die Lehre, das Instrument der Vermittlung von Lyrik schlechthin ist, so ist die Lyrik-Anthologie das Instrument zur Tradierung des Lyrik-Kanons. Das impliziert aber auch: Sie ist ebenfalls das Mittel zur Transformierung, zur Redefinition oder Subversion des Kanons – und das nicht nur innerhalb des Bildungswesens: Weil Begegnungen mit Lyrik im großen Maßstab sich fast ausschließlich ebendort ereignen, haben Lyrik-Anthologien, die zu Lehrzwecken herangezogen werden, auch die Macht, den Kanon von Lyrik gesamtgesellschaftlich oder -kulturell zu redefinieren.“ (Bode, 2001. 92)

Bei der Beschäftigung mit der Aufarbeitung von Wegen der Kanonisierung von Lyrik fällt auf, dass der Fokus der Fragestellung meistens eher auf einzelnen Anthologien liegt und oftmals die Frage gestellt wird, welche SchriftstellerInnen und Werke von den HerausgeberInnen für eine den Kanon womöglich beeinflussende Anthologie ausgewählt werden und warum.⁹ Die Frage, welche Gedichte von einzelnen AutorInnen eben als „kanonisierter“ als andere gelten können, weil sie in einer quantitativ höheren Anzahl an Anthologien aufgenommen sind, wird als solche in der gängigen wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem literarischen Kanon eher nicht gestellt.

Die Lyrik Christine Lavants ist wohl weder in Österreich und schon gar nicht im gesamten deutschen Sprachraum einem literarischen Kernkanon zuzuordnen (wenngleich auch, wie in der Einleitung erwähnt, die Literaturwissenschaft ihr häufig durchaus einen hohen Wert beimisst). Ein Indiz dafür, nämlich dass Lavants Lyrik nicht oder nur in sehr geringem Ausmaß in der Schule gelehrt wird, kann in der vorliegenden Arbeit zwar nicht nachgewiesen werden, in Anbetracht des geringen Bekanntheitsgrades der Dichterin kann aber m.E. davon ausgegangen werden. Abgesehen von diesem allgemeingültigen, repräsentativen literarischen Kernkanon stellt sich also im Falle Lavants vielmehr die Frage, ob es denn einen Kanon innerhalb ihres lyrischen Werkes gibt, ob also unter den Leuten, die Gedichte Lavants kennen, manchen Gedichten ein höherer Bekanntheitsgrad zuzumessen ist. Diese Frage kann einerseits anhand von Gedichtauswahlbänden zu ihrer Lyrik, andererseits eben über Anthologien beantwortet werden, wobei diese beiden Komponenten für die vorliegende Arbeit als ähnlich gewichtig angenommen werden. Dass Gedichtbände und Lyrikanthologien bei weitem nicht die einzigen Wege zu einer Kanonisierung von Lyrik darstellen, liegt auf der Hand. Genauso spielen dabei auch Abdrucke in Zeitschriften, Auswahlen für Lesungen und Vorträge, Auswahlen für Interpretationen (v.a. für die wissenschaftliche Beschäftigung) und noch einige andere Faktoren eine Rolle. Da es m.W. bis jetzt aber noch keine Arbeit gibt, die sich mit den Gedichten Lavants beschäftigt, die für verschiedene Anthologien ausgewählt wurden, fiel die Wahl in diesem Fall v.a. auf die Anthologie als Instrument zur Bemessung des Kanonisierungsgrades. Die Gedichtbände zur Lyrik Lavants wurden dabei vor allem aus Gründen der Vielfältigkeit aufgenommen und um einen guten Querschnitt durch die außerhalb der ursprünglichen Gedichtbände veröffentlichten Gedichte zu bekommen. Warum bestimmte Gedichte es in die Auswahl für Anthologien schaffen und andere nicht, bleibt von Außen immer

⁹ Vgl. z.B. Bode, 2001. Der Aufsatz trägt den Titel „Kanonisierung durch Anthologisierung“, als praktische Referenz bezieht sich Bode allerdings insgesamt auf die englische Romantik. Auch Kaiser bezieht sich in seinem Aufsatz „Anthologie: Kanon und Kanonskepsis“ auf die Seite der Erstellung von Anthologien und reflektiert über George / Wolfskehl, Hofmannsthal und Borchardt als Anthologisten (vgl. Kaiser, 2001).

eine nur spekulativ zu beantwortende Frage. Für die vorliegende Arbeit ist zu betonen, dass sie nicht eine qualitative Wertung der herausgefilterten Gedichte vornehmen oder untermauern will, sondern die These einer Kanonisierung eher auf besonders typische, repräsentative Elemente für die Lyrik Lavants stützt. Wichtig ist dabei sowohl die Frage, warum diese Gedichte für die Anthologien ausgewählt worden sind, als auch das Faktum, dass sie ausgewählt worden und in den Anthologien und Auswahlbänden präsent sind und demnach das Bild, welches in der Rezeption von der Lyrik Lavants entsteht, jedenfalls in irgendeiner Art und Weise beeinflussen.

Bei der Suche nach Gedichten Lavants in unterschiedlichen Gedichtanthologien fällt auf, dass sich die Lyrik der Dichterin im Vergleich zu anderen SchriftstellerInnen und im Verhältnis zur Fülle an Bänden, in die sie rein zeitlich und / oder thematisch durchaus Eingang hätte finden können, eigentlich nur in wenigen Auswahlbänden findet. Eine mögliche Erklärung dafür könnte sein, dass Lavant sich motivisch und thematisch trotz aller bildlicher und sprachlicher Vielfalt häufig in einem relativ engen Feld bewegt und sich zu vielen Themenbereichen in ihrer Lyrik überhaupt nicht äußert, was ihr mitunter den Eingang in thematisch gebundene Anthologien verwehren könnte. Nichtsdestoweniger finden sich im Korpus auch einige solcher Anthologien. Als Beispiel seien hier folgende zwei angeführt: „Advent, Advent. Geschichten zur Vorweihnachtszeit.“ (Brandstetter, 1988) oder „Keine Zeit für die Liebe? Moderne deutsche Liebeslyrik.“ (Jokostra, 1964). Ob die ausgewählten Gedichte dabei wirklich in die jeweiligen Anthologien passen, liegt nicht im Ermessen der Verfasserin dieser Arbeit. Es sei jedoch gerade im Hinblick auf eine weihnachtliche Thematik ein leichter Zweifel dahingehend ausgesprochen. Eine Liste aller Anthologien findet sich im Unterkapitel 2.3.

2.2 Zum Textkorpus

Diese Arbeit versucht nun aus einem Textkorpus besonders häufig veröffentlichte Gedichte zu extrahieren. Auch wenn das Textkorpus wie oben erwähnt im Vergleich zu anderen AutorInnen verhältnismäßig schmal ausfallen muss, ergibt sich ein durchaus repräsentatives Bild an Auswahlbänden.

Es stellt sich die Frage, ob Gedichten, die für reine Lavant-Ausgaben ausgewählt wurden, aus quantitativen Gründen für einen solchen Kanon vielleicht etwas weniger Bedeutung beizumessen wäre. Wie schon oben erwähnt ist diese Frage im Falle der vorliegenden Arbeit allerdings zu verneinen, da auch die selbstständigen Lavant-Ausgaben zur Kanonbildung sicher nicht weniger beitragen als einzelne, in unselbstständigen Ausgaben veröffentlichte Gedichte. Außerdem wurden für die Auswahl in dieser Arbeit auch die o.e. Anthologien mit

thematischen Schwerpunkten berücksichtigt, woraus sich natürlich die Frage nach einer Verzerrung des Bildes ergeben kann. Um einer solchen möglichen Verzerrung entgegenzuwirken bzw. eine solche auszugleichen werden die selbstständigen Ausgaben hier gleich gewichtet, wie die unselbstständigen. Aus diesen Gründen fiel die Entscheidung für das Textkorpus dieser Arbeit letztendlich wie folgt aus (Anzahl der jeweiligen Bände in Klammer):

- Gedichtauswahlbände zur Lyrik Christine Lavants (9)
- Fremdsprachige Gedichtbände zur Lyrik Christine Lavants (4)
- Anthologien und Gedichtauswahlbände nach 1945, in denen sich mindestens ein Gedicht Lavants findet (32)
- Einzelne fremdsprachige Anthologien, in denen sich Gedichte Christine Lavants finden (7)

Die Auswahl der Gedichtbände erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, versucht aber die gängigen und in Österreich zugänglichen Werke heranzuziehen. Das Ziel dieser Arbeit ist dabei eben nicht eine vollständige Auflistung aller Ausgaben, in denen Gedichte Lavants vorliegen, sondern vielmehr ein möglichst repräsentativer Querschnitt, auf Grund dessen man u.U. von einem Kanon sprechen kann. Wie oben erwähnt werden deshalb einerseits Gedichtauswahlbände herangezogen, andererseits Anthologien seit 1945 bis in die Gegenwart. Diese Zeitspanne erscheint nicht zuletzt deshalb als sinnvoll, weil „Christine Lavant [...] ihre eigentliche literarische Tätigkeit 1945 [began]“ (Wigotschnig, 1992 12). Die fremdsprachigen Bände werden aus zweierlei Gründen in diese Arbeit einbezogen: einerseits um den oben schon erwähnten Querschnitt zu vergrößern und den Kanon nicht ausschließlich im deutschsprachigen Raum zu ermitteln¹⁰, andererseits auch weil Lübke-Grothues schon 1983 erwähnt, dass gerade zu Beginn der Lavant-Forschung ein Großteil der Beiträge eben nicht aus Österreich bzw. nicht aus dem deutschsprachigen Raum, sondern aus „Ländern, die weit vom Lebensraum der Dichterin entfernt sind“ (Lübke-Grothues, 1983. 455), kamen und damit klar auf eine Relevanz der Lyrik Lavants auch außerhalb Österreichs hinweist.

¹⁰ Dass sich im Falle von Übersetzungen die Kriterien für die Auswahl der jeweiligen Texte oftmals von den Kriterien bei der Auswahl in der genuinen Sprache unterscheiden, liegt wohl auf der Hand. Komponenten wie Kompatibilität in Form und Inhalt und Übersetzbarkeit der Sprache und der Bilder unterscheiden sich natürlich von Gedicht zu Gedicht und von Sprache zu Sprache und müssen beim Heranziehen übersetzter Werke sicherlich mitbedacht werden. Nichtsdestoweniger spielen, unabhängig von den Gründen für die jeweilige Auswahl, die übersetzten Gedichte natürlich eine Rolle bei der Kanonisierung und Verbreitung von Texten eines Autors oder einer Autorin.

Um zu verdeutlichen, aus welchen Werken sich das hier untersuchte Korpus zusammensetzt, werden in der Folge die Auswahlbände und die fremdsprachigen Auswahlbände nur bibliographisch angeführt¹¹, die Anthologien jedoch zusätzlich mit den in ihnen enthaltenen Gedichten Lavants aufgelistet. Diese Auflistung erfolgt, da es bisher m.W. überhaupt keinen Überblick darüber gibt, in welchen Anthologien Lavant veröffentlicht wurde und die Auswahl der Gedichte für die jeweiligen Bände durchaus interessant erscheint. Die Auswahlbände und Anthologien werden dabei alphabetisch nach ihren Titeln geordnet.¹² Die Gedichttitel¹³ in dieser ersten Auflistung folgen den Abdrucken in den jeweiligen Bänden, wodurch es zu leichten Abweichungen kommen kann, die in erster Linie kürzere und längere Versionen des Titels betreffen (z.B. *Fragt nicht* bzw. *Fragt nicht, was die Nacht durchschneidet*). Außerdem folgen auch die Angaben zu HerausgeberInnen und ÜbersetzerInnen den jeweiligen Formulierungen in den Bänden, wodurch sich die fallweise auftretende Inhomogenität erklärt. In weiterer Folge wird dann die Auswertung der Ergebnisse aufgezeigt, wobei sowohl in der Auflistung in diesem Kapitel als auch in der Tabelle und der Auflistung im Anhang jeweils die Langversionen der Titel verwendet werden.

2.3 Gedichtbände und Anthologien

2.3.1 Gedichtbände

- *Bilder und Worte: Ein Postkartenbuch*. Hrsg. von Annette Steinsiek. Otto Müller Verlag. Salzburg. 1999.
- *Christine Lavant. Gedichte*. Hrsg. von Grete Lübbe-Grothues. Deutscher Taschenbuch Verlag. München. 1972.
- *Christine Lavant. Gedichte*. Hrsg. von Thomas Bernhard. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main. 1988.
- *Christine Lavant*. Hrsg. von Richard Pietraß. Märkischer Verlag. Wilhelmshorst. 2010.
- *Hälfte des Herzens*. Hrsg. von Horst Heiderhoff und Dieter Leisegang. J.G.Bläschke Verlag. Darmstadt. 1967.
- *Kreuzzertretung. Gedichte, Prosa, Briefe*. Hrsg. von Kerstin Hensel. Reclam Verlag. Leipzig. 1995.

¹¹ Auf eine vollständige Liste aller dort abgedruckten Gedichte wird verzichtet, da diese relativ leicht über die jeweiligen Inhaltsverzeichnisse zu erhalten ist.

¹² Nach den Herausgebern geordnet finden sich die Titel zusätzlich in der Bibliographie dieser Arbeit.

¹³ Christine Lavants Gedichte sind in den meisten Fällen titellos. Deshalb werden sie auch in dieser Arbeit, wie allgemein üblich, einfach mit ihrem ersten Vers betitelt.

- *Lavant-Gesänge. Fünf Gedichte von Christine Lavant aus „Die Bettlerschale“*. Hrsg. von Wolfgang Riehm. Für Altstimme und Klavier (2000-2001).
- *Sonnenvogel*.¹⁴ Ausgewählt und herausgegeben von Roswitha Th. Hlawatsch und Horst G. Heiderhoff. Verlag Heiderhoff. Waldbrunn. 1982.
- *Wirf ab den Lehm*. Eingeleitet und ausgewählt von Wieland Schmid. Stiasny Verlag. Graz und Wien. 1961.

2.3.2 Fremdsprachige Gedichtbände

- *De wilde zijtak van de slaap*. Hrsg. von Anke van den Brecht und Stefaan van den Brecht. Uitgeverij P. Leuven. 2004.
- *Le parole, la luna*. Uno studio su Christine Lavant. Hrsg. von Hans Kitzmüller. Braitan. Brazzano. 1996.
- *Nocny krzyk pawia*. Ausgewählt und übersetzt von Ryszard Wojnakowski. Oficyna literacka. Krakau. 2000.
- *Poesie scelte*. Hrsg. von Hans Kitzmüller. Braitan. 1986.

2.3.3 Anthologien und darin enthaltene Gedichte

- *Advent, Advent. Geschichten zur Vorweihnachtszeit*. Hrsg. von Alois Brandstetter. Residenz Verlag. Salzburg und Wien. 1988.
 - Es riecht nach Schnee, der Sonnenapfel hängt
- *Ahnung und Gestalt. Salzburger Almanach der Georg-Trakl-Preisträger*. Zusammenstellt und eingeleitet von Hansjörg Graf. Otto Müller Verlag. Salzburg. 1955.
 - Abends zähl ich Lamm um Lamm

¹⁴ Es existiert ein zweiter Band mit Gedichten Christine Lavants, der ebenfalls den Titel *Sonnenvogel* trägt und ebenfalls von Horst Heiderhoff gestaltet wurde, das allerdings schon im Jahr 1960 und in einer Auflage von nur 100 Stück. Die genauen, im Buch enthaltenen Angaben dazu lauten wie folgt:

„Erschienen im April 1960 in 100 nummerierten [sic!] Exemplaren

Linolschnitte Erika Bartholmai, Bad Hersfeld

Buchgestaltung Horst Heiderhoff, Weilburg / Lahn

Handgesetzt aus der Amsterdamer Garamont

Gedruckt bei Robert Atteln in Wülfrath / Rheinland

Dieses Buch trägt die Nummer 37“ (wobei in dem Exemplar, welches sich im Besitz der Universitätsbibliothek Wien befindet, die Zahl 37 mit blauer Tinte handschriftlich eingefügt ist und darunter ebenfalls mit blauer Tinte noch der Schriftzug „Christine Lavant“ zu lesen ist.)

Dieser Band enthält zwölf Gedichte Lavants, die sich allesamt auch in der neueren Version des *Sonnenvogels* finden. Aus diesem Grund (und auch weil die geringe Stückzahl an gedruckten Exemplaren auf einen nicht allzu großen Einfluss dieser Auswahl schließen lässt) wird für die vorliegende Arbeit der Band aus dem Jahr 1960 ausgeklammert und in die quantitative Erhebung lediglich der Gedichtband aus dem Jahr 1982 aufgenommen.

- Hinfällig starre ich ins Rad der Zeit
 - Bernstein gelb ist das Geblüt der Erde
 - Mir ist es oft, als ob die Erde sich
 - Scherben, Kiesel, kleine Ärgernisse
 - Wie pünktlich die Verzweiflung ist!
 - Aus schwarzer Kohle stieg ein Stern
 - Wen schickst du mir aus deiner Herrlichkeit
- *Alle Zeit ist nur geliehen. Solo préstamo es todo tiempo. Eine österreichisch-spanische Anthologie. Una antología austrohispana.* Hrsg. von Narciso Sanchez Morales und Hermann Kuprian. Österreichische Verlagsanstalt. Wien. 1973.
 - Runenzeichen, begib dich!
- *Anthologie des Kärntner Schriftstellerverbandes. Lyrik.* Hrsg. vom WOM-Institut für Weiterbildung, Organisation, Öffentlichkeitsarbeit und Management. Klagenfurt. 1991.
 - Ich will vom Leiden endlich alles wissen!
 - Während ich, Betrübte, schreibe
 - Der Südwind
 - Ob hier schon jemand vor mir ging?
 - Der Mond nimmt zu und heilt sich aus
 - Im Geruch der frühen Früchte
- *Aufforderung zum Misstrauen. Literatur, Bildende Kunst, Musik in Österreich seit 1945.* Hrsg. von Otto Breicha und Gerhard Fritsch. Residenz Verlag. Salzburg. 1967.
 - Ich will nicht, daß das Lamm Gottes geschoren wird
 - Noch gestern war ich so leicht
 - Abends zähl ich Lamm um Lamm
- *Continuum. Zur Kunst Österreichs in der Mitte des 20. Jahrhunderts.* Verlag Brüder Rosenbaum. Wien. o.J.
 - Reiß mich los aus dem Kristall
 - Untertänig ziehn die Sterne
- *Das Atelier. 2 - Zeitgenössischer deutsche Lyrik.* Hrsg. von Klaus Wagenbach. Fischer Bücherei. Frankfurt am Main und Hamburg. 1963.
 - In viel zu tiefer Entrückung
 - Fragt nicht
 - Der Apostel Himmelschlüssel
 - Kauf uns ein Körnchen Wirklichkeit!

- *Das schreibende Tal.* Hrsg. von Wilhelm Kuehs. Der Wolf-Verlag. Wolfsberg. 1995.
 - Gewähre mir Obdach in geistiger Nacht
- *Das zeitlose Wort. Lyrik-Anthologie.* Eingeleitet und ausgewählt von Joseph Strelka. Stiasny Verlag. Graz und Wien. 1964.
 - Brunnen da drinnen
 - Der Sonnenvogel hockt im Apfelast
- *Deutsche Lyrik. Gedichte seit 1945.* Hrsg. von Horst Bingel. Deutsche Verlags-Anstalt. Stuttgart. 1961.
 - Dreifach so groß wie sonst an Erdentagen
 - Herrgott, wie wäßrig wird der Wein
 - Auf allen Stufen meines Leibes haust
 - Was schielst du durch das Ablaßtor
 - Ich will das Brot mit den Irren teilen
 - In uns allen hat er vielleicht noch nichts
- *Die deutsche Literatur. Die Wunderkinder. 1957-1960.* Gesammelt und hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. Verlag H.C.Beck. München. 1995.
 - Neunzig Monde den Tod entlang
 - Wind weht vorbei, der Mond schaut fort
- *Dichtung aus Kärnten.* Hrsg. von Lorenz Mack. Verlag Kremayr und Scheriau. Wien. 1972.
 - Die schwarze Amsel hält ihr rotes Lied
 - Herbst
 - Im Kelch erblüht der Baldrian
- *Die Verbannten.* Hrsg. von Milo Dor. Stiasny-Verlag. Graz. 1962.
 - Wirf ab den Lehm, nimm zu an Hauch
 - Es riecht nach Schnee
 - Steige, steige, verwunschene Kraft
 - Ich habe für dich jetzt die Lichter vertauscht
 - Wenn du mich heimsuchen willst
 - Laß ab, o Herr, das bringst du nicht vom Fleck
 - Erhöre die Stelle, die dein gedenkt

- *Expeditionen. Deutsche Lyrik seit 1945.* Hrsg. von Wolfgang Weyrauch. Paul List Verlag. München. 1959.
 - Wieder brach er bei dem Nachbar ein
 - Der Mondhof war noch nie so groß

- *Hoffnung und Erfüllung. Eine Anthologie österreichischer Gegenwartsliteratur.* Eingeleitet und ausgewählt von Viktor Suchy. Stiasny-Verlag. Graz und Wien. 1960.
 - Am sanften Wolkenabhang blüht.
 - Wieder brach er bei dem Nachbar ein.

- *In den einsamen Stunden des Geistes. Gedichte eines halben Jahrhunderts.* Hrsg. von Hans Weichselbaum. Otto Müller Verlag. Salzburg. 2002.
 - Dünn von der Bergwerkshalde steigt der Rauch
 - Wer dich fragt um die Wunder der Welt, dem zeig Hiroshima
 - Daß du nicht größer als ein Sperlingshaupt
 - Verflucht! Nun müssen wir schon wieder brüten
 - Wär ich ein Engel, käm ich jede Nacht
 - Ich will vom Leiden endlich alles wissen!
 - Ich will das Brot mit den Irren teilen
 - Hören, hören! – O du mein Gott –
 - Durch diese gläsernen Nachmittage
 - Ich will allen Kränkungen gut in die Augen schauen

- *Inventur. Deutsches Lesebuch. 1945-2003.* Hrsg. von Norbert Niemann und Eberhard Rathgeb. Carl Hanser Verlag. München und Wien. 2003.
 - Du weißt nicht, wie das mühsam ist

- *Jahrhundertgedächtnis. Deutsche Lyrik im 20. Jahrhundert.* Hrsg. von Harald Hartung. Philipp Reclam jun. Stuttgart. 1998.
 - Jag doch den Stern mir fort
 - Mein Augenlicht ist nichts mehr wert
 - Es riecht nach Weltenuntergang

- *Keine Zeit für die Liebe? Moderne deutsche Liebeslyrik.* Hrsg. von Peter Jokostra. Limes Verlag. Wiesbaden. 1964.
 - Niemand bringt her deine Stimme
 - Sterne, aber auch irdener Glanz
 - Dem grünen zornigen Apfel

- *Lyrik unserer Zeit. Sonderveröffentlichung der „Neuen Deutschen Hefte“.* Verlag C. Bertelsmann. Gütersloh. o.J.
 - Steige, steige verwunschene Kraft
 - Wenn du mich einläßt bevor deine Hähne erwachen
 - Stern, geh jetzt heim, mir zittert schon die Hand

- *Manche Künstler sind Dichter. 88 zündende Beispiele aus Österreich.* Hrsg. von Astrid Wintersberger. Residenz Verlag. Salzburg und Wien. 1993.
 - Fremd geht der Schlaf
 - Vergiß dein Pfuschwerk, Schöpfer!

- *Neue deutsche Erzählgedichte.* Gesammelt von Heinz Piontek. Deutsche Verlags-Anstalt. Stuttgart. 1964.
 - Alter Schlaf, wo hast du deine Söhne
 - Die Stadt ist oben auferbaut

- *Österreich heute. Ein Lesebuch.* Hrsg. von Georgina Baum u.a. Verlag Volk und Welt. Berlin. 1978.
 - Abends zähl ich Lamm um Lamm
 - In viel zu tiefer Entrückung
 - Wieder brach er bei dem Nachbar ein
 - Kauf uns ein Körnchen Wirklichkeit
 - Der Apostel Himmelschlüssel

- *steinmetzzeichen im laub.* Deutsche Lyrik der Gegenwart ausgewählt von Walter Urbanek. C.C.Buchners Verlag. Bamberg. 1964.
 - Du weißt nicht
 - Der Südwind rührt sich im Wald
 - Die Stadt ist oben auferbaut
 - Tief schläft die Furcht
 - Wieder brach er bei dem Nachbar ein
 - Hinter meiner Rippenfalle
 - Der Mondhof war noch nie so groß

- *Still erleuchtet jedes Haus. Ein Weihnachtsbuch.* Hrsg. von Adolf Haslinger. Residenz Verlag. Salzburg und Wien. 1989.
 - Aus schwarzer Kohle stieg ein Stern
 - Am Tag der unschuldigen Kinder

- *Transit. Lyrikbuch der Jahrhundertmitte.* Hrsg. von Walter Höllerer. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main. 1956.
 - Jag doch den Stern mir fort

- *Tür an Tür. Dritte Folge. Gedichte von zweiunddreissig österreichischen Autoren.* Hrsg. von Rudolf Felmayer. Bergland Verlag. Wien. 1955.
 - Am Fensterblech läutet der Abendregen
 - Der Abendstern im Blute steigt
 - Die Krennblätter haben den Reif überstanden
 - Des Mondes Wiege schaukelt leer
 - Die Nacht ist wach und warm
 - Die Wolken sind ganz schwarz vom Föhn

- *Tür an Tür. Die neue Folge.* Hrsg. von Rudolf Felmayer. Leykam Verlag. Graz. 1951.
 - Herz, mir vertrautes
 - Abends zähl ich Lamm um Lamm
 - Ein Traum
 - Da nimmt er herrisch seine Flöte her
 - O Schaukel Gottes!
 - Heim zu den Zwiebelchen

- *Verlassener Horizont. Österreichische Lyrik aus vier Jahrzehnten.* Hrsg. von Hugo Hupert und Roland Links. Verlag Volk und Welt. Berlin. 1980.
 - Wirf ab den Lehm, nimm zu an Hauch
 - Wenn du mich heimsuchen willst
 - Erhöre die Stelle, die dein gedenkt
 - Ich möchte einen Becher haben
 - Sind das wohl Menschen? – Wie man das vergißt!
 - Beschwörung I (Und stürbe ich am Rande einer Straße)

- *Weg und Bekenntnis.* Anthologie junger österreichischer Autoren gesammelt und eingeleitet von Hans M. Loew. Verlag Stiasny. Graz, Wien, München. 1954.
 - Lied am Rand der Wüste
 - Des Mondes Wachsstock
 - Ach, überall der wilde rote Wein
 - Wer nimmt den wilden Salbei ins Gemüt

- *Widerspiel. Deutsche Lyrik seit 1945.* Hrsg. von Hans Bender. Moderner Buch-Club. Darmstadt. 1961.
 - Des Nachbars Perlhuhn
 - Es riecht nach Schnee
 - Alter Schlaf
 - Wieder brach er bei dem Nachbar ein
 - O Spindel im Mond
 - Im Dachmoos
- *Zwischenbilanz. Eine Anthologie österreichischer Gegenwartsliteratur.* Hrsg. von Walter Weiss und Sigrid Schmid. Residenz Verlag. Salzburg. 1976.
 - Fragt nicht, was die Nacht durchschneidet
 - Mein schwarz- und weißgeflecktes Lamm

2.3.4 Fremdsprachige / zweisprachige / übersetzte Anthologien und darin enthaltene Gedichte

- *Austrian Poetry Today. Österreichische Lyrik heute.* Hrsg. und übersetzt von Milne Horton und Herbert Kuhner. Schocken Books. New York. 1985.
 - Durch die stählerne Luft
 - Hinter dem Rücken der hiesigen Zeit
 - Endlos schreit vom Hohlweg herüber
 - Du hast mich aus aller Freude geholt
- *Aux Frontières: La Carinthie. Une littérature en Autriche des années 1960 à nos jours.* Hrsg. Bernard Banoun. Cultures d'Europe Centrale. Paris. 2003.
 - Die Zeit nimmt ab, der Mond nimmt zu
 - In den Felsen ging er
 - Ist das ein schwieriger Tod!
 - An Kärntens Berge
- *Avstrijskaja lirika: moe videnie. Österreichische Lyrik – aus meiner Sicht.* Hrsg. von Svetlana Odincova. LEGI. Lipezk. 2001.
 - Im Geruch der frühen Früchte
 - Das ist die Wiese Zittergras
 - Schwermütig geht mein Herz zur Ruh
 - Zerstöre die Trübsinnsstaude
 - Verschüttet von schwarzen und roten Gebirgen
 - Manchmal gelingt
 - Es riecht nach Schnee

- *Miracles of Disbelief. Selected Poems from the German of Christine Lavant, Ingeborg Bachmann, Sarah Kirsch, Ursula Krechel.* Hrsg. von Andrew Taylor und Beate Josephi. The Leros Press. Canberra, Australien. 1985.
 - Wenn das Mondhuhn über die Dächer fliegt
 - Nie war ich in deinem Tempel
 - Gerädet von deiner Sonne
 - Keine Beschwörung ändert das Bild
 - Die Angst ist in mir aufgestanden
 - O Spindel im Mond, lasse dir Zeit!
 - Hab ich den Vogel erfunden
 - Die Stadt ist oben aufgebaut
 - Der Mond sprang auf und eine Kröte fiel
 - Ich will vom Leiden endlich alles wissen!
 - Mond, Wind und Vögel haben es nimmer für mich getan

- *Modern Austrian Writing. A Study Guide for Austrian Literature 1945-1990.* Hrsg. von Caroline Markolin. Verlag Peter Lang. New York. 1995.
 - Nun bist du ganz allein

- *Vek perevoda. Antologija russkogo poetičeskogo perevoda XXI veka.* Hrsg. von Evgenij Vitkovskij. Vodolej. Moskau. 2005.
 - Untertänig ziehn die Sterne
 - Diese deine Herbergstelle
 - Du Schutzpatron der Irren

- *Zolotoe sečenie. Avstrijskaja poezija XIX-XX vekov v russkih perevodah. Der goldene Schnitt. Lyrik aus Österreich in russischen Nachdichtungen. 19.-20. Jahrhundert.* Hrsg. von Val'demar Veber und David Davlianidze. Raduga. Moskau. 1988.
 - Die Goldammer
 - Abends zähl ich Lamm um Lamm
 - Das Sonnenrad ging über mich hinweg
 - Die Feuerprobe hab ich hinter mir
 - Es riecht nach Schnee

2.4 Quantitative Auswertung

Daraus ergibt sich eine Gesamtzahl aus 324 verschiedenen Gedichten, die in unterschiedlicher Häufigkeit in diesen Auswahlbänden vertreten sind. Wertet man diese Gedichte nach ihrer Häufigkeit aus, ergibt sich daraus folgendes Bild:

Zwei Gedichte finden sich neun Mal:

- Es riecht nach Schnee, der Sonnenapfel hängt
- Ich will vom Leiden endlich alles wissen!

Drei Gedichte finden sich acht Mal:

- Wieder brach er bei dem Nachbar ein
- Kauf uns ein Körnchen Wirklichkeit!
- Du hast mich aus aller Freude geholt

Fünf Gedichte finden sich sieben Mal:

- Abends zähl ich Lamm um Lamm
- Des Nachbars Perlhuhn schreit wie eine Uhr
- Du mit, für mich, verriegeltem Mund
- Mir ist es oft, als ob die Erde sich
- Sind das wohl Menschen? – Wie man das vergißt!

Weiters finden sich fünf Gedichte sechs Mal, 13 Gedichte fünf Mal, 25 Gedichte vier Mal, 41 Gedichte 3 Mal, 92 Gedichte zwei Mal und 138 Gedichte ein Mal.

Die zehn oben aufgezählten Gedichte sind die für diese Arbeit relevanten, eine genaue Auflistung aller Gedichte findet sich sowohl tabellarisch als auch in Listenform im Anhang dieser Arbeit (Kapitel 6.1 und 6.2). Interessant im Hinblick auf diese Zahlen ist, dass sich auch in den drei Gedichtbänden des Hauptwerkes insgesamt nur 394 Gedichte finden (andere Bände, wie zum Beispiel *Kunst wie meine ist nur verstümmeltes Leben*, aus denen ebenfalls Gedichte aufgenommen wurden nicht einbezogen) und somit eine große Anzahl an Gedichten nur ein oder zwei Mal in die Auswahlen aufgenommen wurde, was wiederum für eine sehr breit gefächerte Rezeption der Gedichte Lavants spricht.

In weiterer Folge sollen in dieser Arbeit nun die zehn „Spitzenreiter“ dieser Gedichte bearbeitet werden. Der Einfachheit halber werden sie im Folgenden wie oben erwähnt als die „kanonisierten Gedichte“ bezeichnet und es wird davon ausgegangen, dass man diese Gedichte als die „Bekannteren“ der Kärntner Dichterin ansehen darf. Interessant ist die Frage nach der Herkunft bzw. der Erstveröffentlichung der besagten Gedichte. Die Darstellung soll der Übersichtlichkeit halber tabellarisch erfolgen:

Gedichtbände (chronologisch)	Anteil an der Auswahl	Gedichte insgesamt pro Band
<i>Die Bettlerschale</i> (1956)	6	155
<i>Spindel im Mond</i> (1959)	1	150
<i>Der Pfauenschrei</i> (1962)	2	89
<i>Kunst wie meine ist nur verstümmeltes Leben</i> ¹⁵ (1978)	1	155

Es fällt auf, dass sich kein Gedicht aus Lavants erstem Gedichtband *Die unvollendete Liebe* (Lavant, 1949) unter den zehn bekanntesten findet, was in erster Linie wohl damit zusammenhängen dürfte, dass dieser Band gemeinhin als epigonenhaft und stark „rilkisierend“ empfunden wurde und wird und sogar Christine Lavant selbst diesen Band später nicht mehr ihrem lyrischen Werk zurechnete (vgl. Lübke-Grothues, 1972. 118).

Wie die oben angeführte Tabelle zeigt, stimmt das quantitative Verhältnis zwischen den Gedichten, die in den jeweiligen Bänden erschienen sind, und denen, die es in die Top Ten der Auswahlbände geschafft haben, nicht wirklich überein. Dass *Die Bettlerschale* den Auswahlband mit dem höchsten Anteil an ausgewählten Gedichten darstellt, lässt sich also nicht damit begründen, dass dieser Gedichtband quantitativ am meisten zu bieten hätte. Eher lässt es sich vielleicht damit erklären, dass es sich dabei um den als erstes erschienenen Band des Hauptwerkes handelt. Um eine befriedigende Antwort auf diese Frage zu finden und auch festzustellen, ob es sich bei der *Bettlerschale* etwa um den insgesamt am häufigsten rezipierten Band handelt, oder ob diese Zahlen das Ergebnis reinen Zufalls sind, müsste die Rezeptionsgeschichte der einzelnen Gedichtbände, Auflagenzahlen und genauere Analysen aller Gedichte herangezogen werden, was die vorliegende Arbeit nicht leisten kann. Vielmehr sollen nun im Folgenden nur die zehn kanonisierten Gedichte genaueren Analysen und Interpretationen unterzogen werden.

¹⁵ Das Gedicht, welches sich aus dem Band *Kunst wie meine ist nur verstümmeltes Leben* (KWM) in den kanonisierten Gedichten findet, wurde auch im Gedichtband *Sonnenvogel* aus dem Jahr 1960 abgedruckt. Allerdings wird hier aus den oben erwähnten Gründen im Zusammenhang mit dem *Sonnenvogel* wiederum davon ausgegangen, dass es in den meisten Fällen den Eingang in die Auswahlbände eher von dem Band KWM aus gefunden hat. Im Band KWM, der den Untertitel „Nachgelassene und verstreut veröffentlichte Gedichte – Prosa – Briefe“ trägt, finden sich u.a. 61 Gedichte aus dem Nachlass und die zwölf aus dem Band *Sonnenvogel* aus dem Jahr 1960.

3 Gedichtinterpretationen

Die Anordnung der Gedichte in diesem Kapitel erfolgt nach dem Kriterium der Häufigkeit, die ersten beiden sind dabei die am öftesten, also neun Mal vorkommenden Gedichte. Innerhalb jeder „Häufigkeits-Gruppe“ werden die Gedichte alphabetisch nach den Anfängen der Titel geordnet.

3.1 Es riecht nach Schnee, der Sonnenapfel hängt

(Aus: *Die Bettlerschale*)

A)	B)	C)	D)	E) ¹⁶
1 Es riecht nach Schnee, der Sonnenapfel hängt	a	m		1)
2 so schön und rot vor meiner Fensterscheibe;	b	w	I	
3 wenn ich das Fieber jetzt aus mir vertreibe,	b	w		
4 wird es ein Wiesel, das der Nachbar fängt,	a	m		
5 und niemand wärmt dann meine kalten Finger.	c	w	II	
6 Durchs Dorf gehen heute wohl die Sternensinger	c	w		
7 und kommen sicher auch zu meinen Schwestern.	d	w	III	
8 Ein wenig bin ich trauriger als gestern,	d	w		
9 doch lange nicht genug, um fromm zu sein.	e	m	IV	
10 Den Apfel nähme ich wohl gern herein	e	m		
11 und möchte heimlich an der Schale riechen,	f	w		
12 bloß um zu wissen, wie der Himmel schmeckt.	g	m	V	
13 Das Wiesel duckt sich wild und aufgeschreckt	g	m		
14 und wird vielleicht nun doch zum Nachbar kriechen,	f	w		
15 weil sich mein Herz so eng zusammenzieht.	h	m	VI	
16 Ich weiß nicht, ob der Himmel niederkniet,	h	m		

¹⁶ A) Verszeilen, B) Reimschema, C) Kadenzen (m = männlich, w = weiblich), D) Syntax, E) Enjambements; Dieses Darstellungsschema folgt der Darstellung in den Interpretationen in Glaser, 2005, wobei Glasers Auffassung von „Enjambement“ in dieser Arbeit nicht geteilt wird. Glaser kennzeichnet jeden Fall, in dem ein Versende nicht mit einem Satzzeichen endet, als Enjambement, also auch solche Fälle, in denen es sich zum Beispiel um zwei mit einem *und* verbundene Hauptsätze handelt. In der vorliegenden Arbeit wird der Begriff Enjambement nach der gängigen Auffassung verwendet, wobei hier das Ende des Satzes innerhalb einer Verszeile nicht als Kriterium gewertet wird, da zum Beispiel in von Wilperts „Sachwörterbuch der Literatur“ die Rede davon ist, dass „der Satzschluß meist [Hervorhebung von der Verfasserin] innerhalb e. Verszeile steht“ (von Wilpert, 2001. 213), das aber nicht als unbedingtes Kriterium ausgewiesen wird.

17	wenn man zu schwach ist, um hinaufzukommen?	i	w	VII
18	Den Apfel hat schon jemand weggenommen ...	i	w	VIII
19	Doch eigentlich ist meine Stube gut	j	m	
20	und wohl viel wärmer als ein Baum voll Schnee.	k	m	IX
21	Mir tut auch nur der halbe Schädel weh	k	m	
22	und außerdem geht jetzt in meinem Blut	j	m	7)
23	der Schlaf mit einer Blume auf und nieder	l	w	
24	und singt für mich allein die Sternenlieder.	l	w	X

Das 24-zeilige Gedicht *Es riecht nach Schnee, der Sonnenapfel hängt* verzichtet auf eine Strophenform und steht metrisch durchgehend im fünfhebigen Jambus. Es weist Reime auf, jedoch in unregelmäßigem Reimschema (B). So steht in den Versen 1 bis 4, 11 bis 14, 19 bis 22 jeweils ein umschließender Reim, die Verse 5 und 6, 7 und 8, 9 und 10, 15 und 16, 17 und 18, 23 und 24 stehen jeweils im Paarreim. Damit einhergehend wechseln einander männliche und weibliche Kadenzen (C) unregelmäßig ab. Im Zusammenhang mit dem Reimschema und der Syntax (D) bzw. den vollständigen Sätzen fällt auf, dass die Reime häufig nicht mit den Satzgrenzen übereinstimmen, sondern im Gegenteil gerade über diese hinausgehen, vgl. z.B. die Verse 5 und 6. Diese unerwarteten Satzenden bzw. Reime tragen zu einer insgesamt unsicheren, zweifelnden Stimmung in dem Gedicht bei, die anhand von Wörtern wie *sicher*¹⁷ (V 7), *vielleicht* (V 14), *ich weiß nicht* (V 16), *eigentlich* (V 19), *wohl* (V 20) noch verstärkt wird. Mirko Križman schreibt dazu in seinem Aufsatz „Grammatisch-semantische Typik in den Aussagestrukturen der Gedichte von Christine Lavant“:

„Die syntaktischen Strukturen bei Christine Lavant sind klar überschaubar, nach standardisierten Regeln geordnet, bis hin zu den Satzzeichen. Diese sind zwar in vielen Fällen erst in der Redaktion des Verlages gesetzt worden (die Dichterin bat oft selbst darum, wie aus der Korrespondenz hervorgeht), jedoch hat sie die Gedichte nach Einheiten gegliedert, die oft einzelne Verse umfassen oder nach Enjambements durch Syntagmenstellung eine deutliche Pause in gewissen Intonationstypen verlangen.“ (Križman, 1992. 37)

Grundsätzlich wird den Reimen in der Lyrik Lavants ein durchaus hoher Stellenwert beige-schrieben, Križman sieht, dass sich in den Reimen „strukturelle, semantische und phonetische Aspekte zu einem untrennbaren Ganzen [verbinden]“ (Križman, 1995. 202) und formuliert weiter, dass für Lavant

¹⁷ Das Wort *sicher* an sich drückt natürlich keine Zweifel aus. In diesem Satz allerdings erfüllt es genau diesen Zweck. Wenn das lyrische Ich sich wirklich sicher wäre, dass die Sternsinger zu den Schwestern kommen, hätte es völlig ausgereicht zu sagen „und kommen auch zu meinen Schwestern“. So aber drückt paradoxerweise genau dieses Wörtchen *sicher* hier die Unsicherheit und den leisen Zweifel aus.

„der Reim selten Zierat [sic!] [ist]; er gehört zur Musikalität und zur besonderen Gestaltung der Aussage, die auch den Inhalt färbt. Reime waren ihr eine Notwendigkeit im Ausdruck des Schmerzes, der Empörung, des Staunens, der Trauer, der Ergebenheit, also ein Klang der seelischen Vorgänge und der dichterischen Aussage. [...] Das heißt aber nicht, daß die reimlosen Gedichte Lavants hinter den anderen zurückstehen.“ (Križman, 1995. 203)

Dieses Gedicht kann als sehr Ich-zentriert beschrieben werden, es kommt kein angesprochenes Du vor, dafür tauchen insgesamt 13 Pronomina in der ersten Person auf (*meiner* V 2, *ich* und *mir* V 3; usw.). Dabei wird das lyrische Ich an keiner Stelle geschlechtlich fixierbar.¹⁸ Das Gegenüber, die Anderen werden nur in der dritten Person und unkonkret angesprochen (*Nachbar* V 4 und V 14, *niemand* V 5, *Dorf*¹⁹ V 6, *Sternensinger* V 6, *Schwestern* V 7, *jemand* V 18). Nichtsdestoweniger ist ein Gegenüber spürbar und wichtig für das Gedicht (jedoch eher als Instanz, nicht so sehr als konkrete Person), da das lyrische Ich dieses Gedichts in seiner Einsamkeit und Abgegrenztheit eben gerade von diesem Anderen, dieser Menschheit allgemein (repräsentiert durch die oben aufgezählten, einzelnen VertreterInnen) dargestellt wird.

Obwohl religiöse Bilder und Elemente in diesem Gedicht durchaus eine Rolle spielen, lassen diese sich im vorliegenden Gedicht nicht ausschließlich religiös deuten, da diese Elemente, zwar aus dem Christlichen kommend, hier auch in einem anderen Kontext und deshalb mit anderen Bedeutungen lesbar sind. So sind die *Sternensinger*²⁰ heutzutage natürlich klar als christlicher Brauch zu werten, werden hier aber, wie o.e. auch als zur Gesellschaft gehörig und als Indikator für die Winter- bzw. Weihnachtszeit verwendet. Die Sternsinger sammeln einerseits Spenden, andererseits bringen sie den christlichen Segen (traditionellerweise in Form eines Spruches, der über die Haustüre geschrieben wird) in die Häuser. Üblicherweise wird dabei kein Haus ausgelassen, bemerkenswert an ihrer Erwähnung in diesem Gedicht ist also, dass das lyrische Ich mit dem Vers *und kommen sicher auch zu meinen Schwestern* (V 7) impliziert, dass sie zwar auch zu den Schwestern kommen, das lyrische Ich auf ihrem Gang durch das Dorf jedoch auslassen.

¹⁸ Die geschlechtliche Zuordnung des lyrischen Ich bei Lavant geht nur selten aus den Gedichten selbst hervor, in der Forschung wird aber häufig davon ausgegangen, dass es sich in vielen Fällen um ein weibliches lyrisches Ich handelt. In diesem Zusammenhang sei noch einmal auf die im Kapitel 1.2 zitierte Aussage von Waltraud Mitgutsch verwiesen, die über das Ich in Lavants Lyrik schreibt: „Lavants Ich ist zwar kein rein autobiographisches Ich, aber doch ein weibliches Ich, ein Ich, das untrennbar an das gesellschaftliche Ich der Autorin gebunden ist“ (Mitgutsch, 1993. 86). Interessant erscheint im Zusammenhang damit, wie bei Übersetzungen in Sprachen, in denen das Geschlecht eines Subjekts auch aus z.B. bestimmten Verbformen hervorgeht, vorgegangen wird. In Hinsicht auf das Russische habe ich diese Frage an anderer Stelle eingehend erläutert (vgl. Biller, 2012).

¹⁹ Inwiefern das Dorf an dieser Stelle als Gegenüber mithineingenommen wird, wird im Verlaufe der Interpretation noch erklärt.

²⁰ Eigentlich „Sternsinger“ – vgl. z.B. Dreikönigsaktion, Hilfswerk der Katholischen Jungschar <http://www.dka.at/sternsingen/>

Auch dem Apfel haftet in der Assoziation natürlich eine religiöse Komponente an, wenngleich der Ursprung des Apfels als Symbol für das Verführerische, jedoch Verbotene eigentlich nicht in der Bibel liegt. In der Schöpfungsgeschichte des Alten Testaments ist die Rede eigentlich nur von der „Frucht des Baumes“, die Übersetzung als „Apfel“ geht auf die Doppelbedeutung des lateinischen „malum“ zurück, welches entweder „Böses“ oder eben „Apfel“ bedeuten kann.²¹ Der Apfel in diesem Gedicht wird durchaus als Sehnsuchtsobjekt gezeichnet, jedoch in erster Linie in Verbindung mit dem Bild der Sonne. Das ganze Gedicht baut sich auf einem Spannungsverhältnis zwischen dem Drinnen und dem Draußen auf und thematisiert damit die gesellschaftliche Isolation und Abgegrenztheit des lyrischen Ich (drinnen) von der Welt und Menschen – dem Draußen. Schon zu Beginn befindet sich die Fensterscheibe als Grenze zwischen diesen beiden Räumen, durch die das lyrische Ich den schönen, roten (und damit als begehrtlich beschriebenen) *Sonnenapfel* betrachtet. Das Nominalkompositum *Sonnenapfel* bildet eines der für Lavants Lyrik ganz typischen Komposita.²² In der Metaphorik entsteht eine paradoxe Einheit (vgl. Stross, 2010. 43), da nicht klar ist, welches Element als das bildspendende und welches als das bildempfangene zu verstehen ist.²³ Stross führt dazu aus:

„Wenn es lautet: „Den Apfel nähme ich wohl gern herein / und möchte heimlich an der Schale riechen, / bloß um zu wissen, wie der Himmel schmeckt“ [...], bezeichnet das greifbare Objekt mit der riechbaren Schale den Apfel, der Himmel verweist allerdings auf die Sonne. Gemeinsam sind den beiden Form, Farbe, Notwendigkeit für den Menschen (der Apfel als Nahrung und Vitamin-C-Spender, die Sonne als Quelle von Licht, Wärme und Vitamin D) und Knappheit in der winterlichen Jahreszeit. Wenn es dann heißt „Den Apfel hat schon jemand weggenommen“ [...] so wäre der Satz isoliert betrachtet vollkommen eindeutig – so wird allerdings im Kontext deutlich, dass die Sonne gemeint ist, welche das lyrische Ich sich als Apfel vorstellt.“ (Stross, 2010. 43 f.)

Das Bild des Apfels wird im Verlauf des Gedichts noch zwei Mal aufgenommen und bildet damit immer eine durchgängige Referenz auf eben dieses stets wahrnehmbare Draußen. Im Hinblick auf den (Sonnen-)Apfel entsteht im Verlauf des Gedichts eine Bewegung. Wo er in der ersten Zeile noch statisch vor dem Fenster hängt, würde das lyrische Ich ihn in Vers 10 gerne hinein nehmen, diese Grenze zwischen dem Innen und dem Außen damit einreißen und

²¹ Vgl. <http://www.bibelwissenschaft.de/nc/wibilex/das-bibellexikon/details/quelle/WIBI/zeichen/a/referenz/10569/cache/ad1aab255cb749765aa2d4e72cc90a4c/>

²² Diese Komposita, die bei Lavant vor allem substantivisch, aber auch adjektivisch vorkommen, spielen in ihrer Lyrik eine wesentliche Rolle und werden häufig als besonders typisch für die Dichterin aus Kärnten bezeichnet. In weiterer Folge wird deshalb natürlich auch immer wieder auf diese Wortbildungen verwiesen, sofern sie in den hier interpretierten, kanonisierten Gedichten eine Rolle spielen.

²³ Zur Anordnung der Elemente in den metaphorischen Komposita bei Christine Lavant s.a. Lübke-Grothues, 1968.

die beiden Räume miteinander verbinden. In Vers 18 schließlich hat den *Apfel jemand weggenommen*. Nachdem das lyrische Ich es nicht geschafft hat, die Verbindung mit diesem Apfel herzustellen, stellt sich mit der Abwesenheit des Apfels und damit auch des Referenzpunktes des Draußen nunmehr die Frage nach der Endgültigkeit des Abgegrenztseins und der Einsamkeit des lyrischen Ich. Der Vers 18 ist auch der einzige Satz dieses Gedichts, der nicht klar mit einem Satzzeichen beschlossen wird, sondern vielmehr nach hinten hin anhand von drei Punkten offen gelassen wird, was diese fragende Unsicherheit noch verstärkt. Gedanklich entsteht dadurch im Fluss des Gedichts eine Pause. Der darauf folgende Vers 19 beginnt mit der Konjunktion *doch* und eröffnet damit quasi einen neuen Abschnitt, eine Phase, in der das lyrische Ich sich selbst beschwichtigt und seine einsame Situation als nicht ganz so negativ abschwächt.

Das *Fieber*, welches in Vers 3 dem lyrischen Ich zugeschrieben wird, kann man auf unterschiedliche Arten interpretieren. Einerseits kann damit natürlich einfach eine reale Krankheit mit echtem Fieber gemeint sein, andererseits kann dieses Fieber aber auch die Sehnsucht nach dem Draußen und das Kranken an der Einsamkeit darstellen. Versucht das lyrische Ich es loszuwerden und die Sehnsucht gehen zu lassen, bleibt niemand übrig, der dem lyrischen Ich die kalten Finger wärmen kann (V 4). Das Fieber, das Gefühl der Sehnsucht und des Verlangens nach dem Angenommensein im Draußen ist also etwas, das dem lyrischen Ich durchaus Wärme gibt – solange noch Hoffnung da ist, ist auch noch etwas Wärme da. Gleichzeitig ist Fieber natürlich auch einfach als Wärme, als erhöhte Körpertemperatur zu lesen. Das *Fieber* und das *Wiesel*, in das sich das Fieber laut Vers 4 verwandelt könnte, verbinden sich auf der lautlichen, vokalischen Ebene ganz klar miteinander. Das Wiesel charakterisiert dabei die unruhige, zappelige, noch nicht resignierende Seite der Sehnsucht. Der Nachbar in Vers 4, der das Wiesel fängt (wie man sich auch eine Krankheit „einfangen“ kann), stellt wie schon o.e. einen weiteren Repräsentanten für die Anderen, für das nicht erreichbare Gegenüber des lyrischen Ich dar. Ebenso ist auch das Dorf in Vers 6 als Symbol dafür zu verstehen. Christine Wigotschnig schreibt dazu:

„Die Schwierigkeit, ja Unmöglichkeit, an einer Gemeinschaft teilzuhaben, wird auch durch die nur noch chiffriert in den Gedichten auftretende soziale Gemeinschaft deutlich, d.h. sie wird nicht dargestellt, sondern erscheint nur noch allegorisch übertragen – etwa als das ‚Dorf‘. Im Leben der Lavant steht ‚das Dorf‘ für jene Gegebenheiten und Strukturen, die ihr durch und durch vertraut waren, deren Regeln und Normen ihr allein schon dadurch immer bewußt wurden, da sie ihnen nur zu oft nicht entsprechen konnte.“ (Wigotschnig, 1992. 13)

Wie schon erwähnt wird diese Nichtzugehörigkeit noch dadurch verstärkt, dass das lyrische Ich auch von den Sternsängern auf ihrem Gang durch das Dorf wohl nicht besucht wird. Die Verse 8 und 9:

*Ein wenig bin ich trauriger als gestern,
doch lange nicht genug, um fromm zu sein.*

bringen wieder eine religiöse Komponente in das Gedicht. Das lyrische Ich ist noch nicht traurig genug, um sich auf einen Glauben an Gott zu stützen, die Hoffnung, dass sich an der Situation noch etwas ändern könnte, ist noch nicht aufgegeben. Abgesehen von dem Wort *fromm* bleibt aber auch hier die religiöse Bedeutung hinter der anderen Thematik zurück. Ebenso ist auch das Wort *Himmel* (V 12) in diesem Gedicht nicht in erster Linie als der christliche Himmel zu verstehen, sondern eher als dieser christliche Himmel, dieses Paradies im übertragenen Sinn – für das lyrische Ich wäre das Angenommensein, das Dazugehören dieser himmlische / erlösende Zustand. Indem es den Apfel hereinnimmt, die Grenze zwischen sich und der Umgebung überwindet und an dem Apfel auch nur riecht (ihn also nicht kostet, nicht verzehrt), glaubt es, eine Ahnung davon zu bekommen, wie sich dieses Dazugehören anfühlen muss (*bloß um zu wissen, wie der Himmel schmeckt* V 12). Die Sinneswahrnehmungen beschreibenden Verben *riechen* und *schmecken* sind an dieser Stelle klar in ihrer übertragenen Bedeutung zu verstehen und stehen ganz allgemein für die sinnliche Wahrnehmung. Etwas anders verhält es sich mit dem Verb *riechen* zu Beginn des Gedichts, hier dürfte es sich tatsächlich um die Wahrnehmung explizit über das Geruchsorgan handeln.²⁴

In Vers 13 findet sich ein Oxymoron: *das Wiesel duckt sich wild und aufgeschreckt*. Es stellt sich die Frage, warum das Wiesel an dieser Stelle plötzlich wild und aufgeschreckt reagiert. Man kann wohl davon ausgehen, dass es als eine Reaktion darauf zu werten ist, dass sich das Herz des lyrischen Ich *so eng zusammenzieht* (V 15) und damit kein Platz mehr für das „Fieberwiesel“ der Hoffnung darinnen bleibt. Auch bei dem Verb *kriechen*, welches sich ebenfalls auf das Wiesel bezieht, lässt sich eine vokalische Übereinstimmung mit dem *Fieber* und dem *Wiesel* feststellen. Grundsätzlich dominieren in diesem Gedicht die Vokale *i*, *e*, *ie* und der Diphthong *ei*, vor allem auch in den Reimwörtern, wodurch eine noch stärkere Hervorhebung des zentralen Bildes des „Fieberwiesels“ entsteht. Wenn man den Umlaut *ä* (V 1 und V 4), der sich lautlich ja nur minimal vom Vokal *e* unterscheidet, in diese Gruppe mit hineinnimmt, bleiben im ganzen Gedicht nur vier Verse übrig, die auf einen anderen Vokal als die angeführten reimen: V 17 *hinaufzukommen*, V 18 *weggenommen*, V 19 *gut*, V 22 *Blut*.

²⁴ Das Phänomen, dass die Luft verändert riecht, noch bevor es zu schneien beginnt, dürfte allgemein bekannt sein.

Auch die zentralen Bilder der *Sternensinger*, *Sternenlieder* und des *Himmels* passen lautlich in dieses Schema. Lediglich der *Sonnenapfel* tanzt lautlich auffällig aus der Reihe.

In den Versen 16 und 17 erfolgt inhaltlich eine Verallgemeinerung. Das lyrische Ich stellt die zweifelnde Frage, *ob der Himmel niederkniet, wenn man zu schwach ist, um hinaufzukommen*. Das unpersönliche *man* kommt an dieser Stelle unerwartet, dominiert doch im restlichen Gedicht, wie schon erwähnt, eindeutig das lyrische Ich als Subjekt. Anhand dieses Indefinitpronomens konstatiert das lyrische Ich, dass es vielleicht nicht das einzige Subjekt in einer solchen Situation und mit einer solchen Frage ist, sondern dass es sich dabei durchaus um ein allgemeingültiges Problem handeln kann. Im Verlauf des Gedichts tauchen noch zwei andere Indefinitpronomen auf: Das Wort *niemand* in Vers 5 bezieht sich auf das *Wiesel* in Vers 4 und anthropomorphisiert damit in gewisser Weise das *Fieber* aus Vers 3. Das Pronomen *jemand* in Vers 18 erfüllt einen anderen Zweck. Der an sich natürliche Prozess, dass die Sonne (der Apfel) am Abend wieder untergeht (verschwindet), wird hier vom lyrischen Ich als aktiver Prozess mit einem „Schuldigen“, eben diesem *jemand* empfunden, der den Apfel nach Ansicht des lyrischen Ich *weggenommen* hätte.

Das Gedicht endet nicht wirklich positiv. Schon Lübke-Grothues schreibt im Bezug auf Lavants Gedichte „Christine Lavants Märchen gehen nie gut aus.“ (Lübke-Grothues, 1983. 468) In diesem Falle allerdings handelt es sich auch nicht um ein wirklich negatives, schlechtes Ende, vielmehr schwächt das lyrische Ich in den Aussagen der letzten Verse die negative Stimmung des Gedichts etwas ab.

*Doch eigentlich ist meine Stube gut
und wohl viel wärmer als ein Baum voll Schnee. (V 19 und V 20)*

Das Ende wirkt damit beschwichtigend, das lyrische Ich sich selbst (ver)tröstend. Mit der *Stube* im Gegensatz zum *Baum voll Schnee* wird die Opposition zwischen draußen und drinnen noch einmal aufgenommen. Im Unterschied zum Beginn des Gedichts, wo der *Sonnenapfel* draußen als begehrtlich beschrieben wird, wird am Ende das Drinnen als positiv, als warm und *eigentlich gut* bezeichnet, das Draußen mit dem *Baum voll Schnee* als unwirtlich und kalt dargestellt. Beschwichtigend ist der Vers 21 *Mir tut auch nur der halbe Schädel weh* – ein Faktum, das eigentlich nicht als positiv zu bezeichnen ist (Kopfschmerzen), in Relation zur Möglichkeit, dass aber ja auch der ganze Kopf weh tun könnte, allerdings als relativ bessere Situation gesehen werden kann. Wenn man davon ausgeht, dass das Fieber für eine real vorhandene Krankheit steht, erscheint hier die Wärme in der Stube und das Faktum, dass das lyrische Ich drinnen bleiben muss (oder eben darf) als Krankheitsgewinn.

Zu all diesen Abschwächungen kommen dann *außerdem* (V 22) beinahe positiv anmutende abschließende Verse. Die Einsamkeit wird im letzten Vers umgelegt und quasi als Exklusivität verstanden (*für mich allein* V 24). Die Krankheit würde demnach für das lyrische Ich eine Auszeichnung und nicht so sehr eine Ausgrenzung bedeuten. Die *Sternenlieder* beziehen sich natürlich auf die *Sternensinger* aus Vers 6, während es sich aber bei den Sternsängern um einen konkreten, in dieser Form gebräuchlichen Terminus handelt (wenngleich Lavant an dieser Stelle auch die nicht gebräuchliche, längere Form *Sternensinger* verwendet), wird dieser im letzten Vers auf ein abstraktes Kompositum – *Sternenlieder* – umgelegt. Damit entsteht eine motivische Klammer zwischen dem ersten und dem letzten Teil des Gedichts. Eine ähnliche Klammer entsteht auch zwischen dem Farbadjektiv *rot* in Vers 2 (welches sich an dieser Stelle auf den Apfel bezieht und das einzige Farbadjektiv des ganzen Gedichts darstellt) und dem Wort *Blut* in Vers 22. Das lyrische Ich flüchtet sich in den Schlaf und damit in seine eigene Welt, in der es nicht in Abgegrenztheit zu den Anderen lebt, sondern für sich allein exklusiv seine eigenen *Sternenlieder* vorgesungen bekommt. Die Herkunft des Bildes der Blume wirkt an dieser Stelle etwas unklar und verleiht dem Ende einen hermetischen Ton. Das „Auf- und Niedergehen“ kann dabei vielleicht als das wellenförmige Aufblühen und sich wieder Verschließen einer Blume verstanden werden und damit als Bild für einen Schlaf, der nicht konstant tief oder leicht ist, sondern ebenso wellenförmig verläuft. Das abstrakte Wort *Schlaf* wird am Ende dieses Gedichtes anthropomorphisiert, indem ihm die Verben *geht* (V 22) und *singt* (V 24) zugeschrieben werden.

Ohne das Wissen um Lavants Hang zu berauschenden Stoffen bzw. das Wissen darum, dass in vielen anderen ihrer Gedichte zum Beispiel die Mohnblume bzw. der Mohn eine wichtige Rolle spielt, wäre der folgende Interpretationsansatz wohl nicht denkbar. Mit diesem Wissen allerdings könnte man die Blume, die den Schlaf beeinflusst, durchaus als Bild für ein Rauschmittel sehen, welches den Schlaf eben in das Blut, also im übertragenen Sinn in den Körper trägt und in ebendiesem Rauschzustand *Sternenlieder* produziert, die allerdings nur für das lyrische Ich allein hörbar sind.

Will man den Aspekt des Rauschmittels außen vor lassen, bleibt immer noch der Weg der Interpretation über den Schlaf- bzw. Traumzustand, der dem lyrischen Ich die exklusiven *Sternenlieder* beschert.

Stellt man das Thema der Religion trotzdem in den Mittelpunkt der Interpretation, ergeben sich zusätzlich noch andere Lesarten für die charakteristischen Elemente dieses Gedichts. Die Krankheit des lyrischen Ich wäre demnach ebenso gut als Zweifel an dem gängigen religiösen Brauchtum und den Praktiken lesbar, der sich vielleicht besonders zu der Zeit

um Weihnachten ausgeprägter als sonst ausdrückt, da zu der Zeit eben dieses Brauchtum in der Gesellschaft besonders präsent ist (z.B. durch die Sternsinger). Die religiöse Gemeinschaft stellt in diesem Interpretationsansatz den gesunden Teil der Gesellschaft dar, das kranke, lyrische Ich fühlt sich durch den Zweifel an diesen Ausprägungen des Glaubens als nicht dazugehörig bzw. eben ausgegrenzt. Das Wiesel, welches einen Ort für das Eigene im Glauben, in das man sich zurückziehen kann, darstellt, verlässt das lyrische Ich in dem Moment, in dem es versucht den Zweifel (das Fieber) loszuwerden oder eben zu vertreiben. Der Himmel stellt in diesem Interpretationsansatz wohl den Zustand des Vertrauens und des Nicht-Zweifeln dar, der für das lyrische als erstrebenswert erscheint. Schlussendlich findet sich das lyrische Ich trotz der Frage, ob es auch ohne die religiöse Gemeinschaft Rettung geben kann, auch in dieser Lesart mit seinem Nichtdazugehören ab und versucht für sich die positiven Elemente der Krankheit und damit der Einsamkeit hervorzuheben (*Mir tut auch nur der halbe Schädel weh* V 21). Indem diese Lesart die Religion und das Brauchtum in den Mittelpunkt der Interpretation stellt, ergibt sich ein durchaus kritisch hinterfragender Standpunkt. Das Gedicht bewegt sich dadurch weg aus der Sphäre der reinen Ich-Lyrik und hin zu einer gesamtgesellschaftlichen Relevanz.

Wenn man davon ausgeht, dass es in der Lyrik Christine Lavants so etwas wie für sie typische Elemente gibt, dann finden sich in diesem Gedicht genügend davon, als dass man es m.E. durchaus als repräsentatives Gedicht bezeichnen kann. So verwendet sie hier immerhin vier Nominalkomposita, von denen zumindest eines (*Sonnenapfel*) eine Wortbildung von der Dichterin selbst ist und verschiedene Wirklichkeitsebenen (s.o. bildspendende und bildempfangende Elemente) miteinander verbindet. Das inhomogene Reimschema dieses Gedichts kann insofern als typisch für Christine Lavant bezeichnet werden, als viele ihrer gereimten Gedichte in der Reimabfolge ähnlich dem vorliegenden Fall variieren. Auch die Motivik dieses Gedichts kann als durchaus exemplarisch für Lavant gesehen werden. So gibt es einerseits religiöse Motive, andererseits Motive, die klar aus einem naturlyrischen Zusammenhang stammen (*Apfel, Baum, Wiesel*), im Vordergrund steht aber eigentlich das lyrische Ich in seiner Einsamkeit. Da sich viele Gedichte Lavants in ihrer Motivik und Metaphorik allerdings nicht allzu stark voneinander unterscheiden, ist es m.E. fraglich, ob diese Punkte wirklich als Argumente dafür gelten können, dass sich genau dieses Gedicht neun Mal im untersuchten Textkorpus findet. Weitere Überlegungen dazu werden in der Conclusio dieser Arbeit noch angestellt.

3.2 Ich will vom Leiden endlich alles wissen!

(Aus: *Spindel im Mond*)

A)	B)	C)	D)	E) ²⁵
1 Ich will vom Leiden endlich alles wissen!	a	w	I	
2 Zerschlag den Glassturz der Ergebenheit	b	m		
3 und nimm den Schatten meines Engels fort.	c	m	II	
4 Dort will ich hin, wo deine Hand verdorrt,	c	m		
5 ins Hirn der Irren, in die Grausamkeit	b	m		1)
6 verkümmelter Herzen, die vom Zorn gebissen	a	w		2)
7 sich selbst zerfetzen, um die tolle Wut	d	m		3)
8 hineinzustreuen in das Blut der Welt.	e	m	III	
9 Mein Engel geht, er trägt das Gnadenzelt	e	m		4)
10 auf seinen Schultern, und von deiner Glut	d	m		5)
11 hat jetzt ein Funken alles Glas zerschmolzen.	f	w	IV	
12 Ich bin voll Hoffart und zerkau den stolzen	f	w		6)
13 verrückten Mut, mein letztes Stücklein Brot	g	m		7)
14 aus aller Ernte der Ergebenheit.	h	m	V	
15 Du warst sehr gnädig, Herr, und sehr gescheit,	h	m		
16 denn meinen Glassturz hätt ich sonst zerschlagen.	i	w	VI	
17 Ich will mein Herz jetzt mit den Hunden jagen	i	w		
18 und es zerreißen lassen, um dem Tod	g	m		8)
19 ein widerliches Handwerk zu ersparen.	j	w	VII	
20 Du sei bedankt – ich hab genug erfahren.	j	w	VIII	

Gleich wie das zuvor besprochene Gedicht verzichtet auch dieses auf eine Strophenform und verwendet ebenfalls einen fünfhebigen Jambus, wenngleich dieser auch im vorliegenden Gedicht nicht so klar und eindeutig zu bestimmen ist, wie in dem Gedicht *Es riecht nach Schnee, der Sonnenapfel hängt* (3.1). Vielmehr gibt es hier einige Verse, in denen zumindest die Anfänge auch als Trochäen bzw. als Daktylen gelesen werden könnten. Konkret sind das solche Verse, in denen ein gewichtiges Wort an erster Silbe des Verses steht (*dort* V 4, *ich* V 12 und

²⁵ A) Verszeilen, B) Reimschema, C) Kadenzen, D) Syntax, E) Enjambements

V 17, *du* V 15 und V 20), dem man eben, je nachdem wie man die Betonung setzt, mehr oder weniger Bedeutung für den Inhalt des Gedichts beimessen kann. Ein Daktylus, der sicher keine andere Lesart zulässt, mit unbetontem Auftakt findet sich in Vers 6 (*verkümmerter Herzen*).

Das Reimschema dieses Gedichts ist ähnlich inhomogen wie das des letzten Gedichts, im Detail stellt es sich folgendermaßen dar: In den ersten sechs Zeilen umschlingt ein umarmender Reim einen umarmenden Reim (abccba), in den Versen 7 bis 10 findet sich ebenfalls ein umarmender Reim, genauso wie auch in den Zeilen 13 und 18. Letzterer umschlingt allerdings zwei Paarreime (V 14 und 15, V 16 und 17; ghhiig). Abgesehen davon finden sich noch zwei Paarreime in den Versen 11 und 12 sowie 19 und 20.

Es finden sich auffällig viele Enjambements (8 Enjambements bei 20 Zeilen) und syntaktisch nur acht vollständige Sätze. Dadurch entsteht, trotz der vorhandenen Reime und des regelmäßigen Metrums, ein eher „prosahafter“ Ton und ein recht hohes Tempo, vor allem an den Stellen der Enjambements.

Inhaltlich lässt sich das Gedicht in drei Teile gliedern, wobei sich der zweite und der dritte jeweils auf den vorangegangenen beziehen bzw. daraus folgen. Der erste Teil lässt sich dabei von Vers 1 bis 8 ansetzen, der zweite Teil von Vers 9 bis 14 und der dritte von Vers 15 bis 20.

Anders als im vorherigen Gedicht tritt in diesem nicht nur ein lyrisches Ich, sondern auch ein angesprochenes Du und ein zusätzliches Er (*Engel*) auf. Das Du in diesem Gedicht kann dabei wohl ziemlich sicher als göttliches Du angenommen werden, gegen das das lyrische Ich aufbegehrt und das es auch für das Leiden verantwortlich macht.²⁶

Schon der erste Vers des Gedichts erinnert an eine Zeile aus einem Brief, den Christine Lavant 1960 an Hilde Domin geschrieben hat. Dort heißt es: „[...] Wenn schon denn schon. Wenn nicht Himmel dann ordentlich Hölle.“ (Lavant, 1984. 152). Genauso beginnt auch dieses Gedicht mit einer klaren Aussage des lyrischen Ich, die einerseits als wütende Trotzreaktion („dem Leiden die Stirn bieten“), andererseits wohl auch als resignatives „sich dem Leiden fügen“ gelesen werden kann. Auf eine Resignation deutet dabei das Wort *endlich* in diesem Vers hin, welches eine lange Vorgeschichte des Leidens und eine abschließende Entscheidung andeutet. Im Zentrum steht dabei ganz klar das leidende Ich, welches schon an allererster Stelle des Gedichts seinen Wunsch äußert oder besser seine Forderung stellt. Im

²⁶ Wie zu Beginn der Arbeit beschrieben ist auch in diesem Gedicht die Lesart eines säkularen Umfelds und damit einhergehend eines menschlichen, physischen Du möglich und ein Zusammenfallen der beiden Varianten im Du denkbar (s. Fußnote 30 dieser Arbeit). Im Falle des vorliegenden Gedichts allerdings spricht v.a. die Motivik tendenziell eher für eine religiöse Deutung.

ersten Teil des Gedichts dominiert eine wütende, aggressive Stimmung, die vom lyrischen Ich ausgeht und an das Du adressiert ist. Diese beginnt mit dem Imperativ *zerschlag* im zweiten Vers. Damit drückt es in betender bzw. bittender und auch auffordernder Form aus, dass es nun bereit ist, auch auf das letzte ihn vom Leiden trennende Element zu verzichten. Der Glassturz, der das lyrische Ich einerseits in seiner Ergebenheit einhüllt, es andererseits aber mit dieser Ergebenheit von der Umgebung abschließt, soll endgültig und irreversibel zerstört werden. Der Engel (symbolisch eigentlich ein Element der Beschützung) wirft in diesem Fall nur mehr seinen Schatten auf das Ich. Der Schutz wird in dem Moment vom Ich als nicht mehr erwünscht empfunden.

Wenngleich auch nicht direkt so formuliert, legt die Verbindung des Wortes (*Glas-*) *Sturz* mit dem in der nächsten Zeile folgenden Wort *Engel* die Assoziation zum Motiv des „Engelsturzes“ bzw. des „Engelfalls“ nahe.²⁷ Ähnlich zum erzwungenen Abstieg der in Ungnade Gottes gefallenen Engel vom Himmel auf die Erde, bewegt sich auch das lyrische Ich auf eine tiefere Ebene hin. Bei dieser Imagination seines Abstieges ins endgültige Leiden lässt das lyrische Ich keine Grausamkeit aus. Der Zustand wird anhand des Lokaladverbs *dort* (V 4) quasi als ein bestimmter Ort imaginiert, an dem Zustände herrschen, die durchaus an die Hölle aus dem oben erwähnten Briefzitat denken lassen. Es handelt sich um einen Ort, an dem Gottes *Hand verdorrt*, der also als unfruchtbar und düster beschrieben wird, undurchsichtig und unnachvollziehbar wie das *Hirn der Irren*, dem Verrücktsein nicht nur nahe, sondern vom Wahnsinn schon erreicht ist. Auch die *verkümmerten Herzen* stehen für Leblosigkeit bzw. Lebensunfähigkeit, das wenige übriggebliebene Lebendige zerstört sich selbst, um auch das restliche Blut der Welt, das letzte bisschen Leben noch mit der *tollen Wut* zu infizieren. Dass die Herzen hier vom Zorn gebissen und dadurch offenbar mit der (in den meisten Fällen tödlich endenden) Virusinfektion Tollwut infiziert werden, verweist kataphorisch schon auf das Bild der Hunde, welches in Vers 17 Eingang in das Gedicht findet.

Mit dem Vers 9 wird ein etwas anderer Ton angeschlagen, das lyrische Ich ist erhört worden, der Engel geht, nimmt das *Gnadenzelt*²⁸ mit sich und lässt das lyrische Ich schutzlos

²⁷ Dieses Motiv findet sich zwar nicht in der Bibel, jedoch in dem pseudepigraphen 1. Henochbuch (1 Hen 6-9). In dem als „Wächterbuch“ bezeichneten Teil erfährt Henoch vom Fall der Wächterengel, die von Gott aus dem Himmel verstoßen worden waren, nachdem sie sich mit Menschenfrauen eingelassen hatten. Aus der Gnade Gottes gefallen waren sie nicht zuletzt deshalb, weil sie den Menschen auf der Welt ursprünglich rein göttliche Geheimnisse wie etwa Medizin oder Kosmologie anvertraut hatten. (Für diesen Hinweis danke ich meiner Kollegin Kerstin Mayerhofer ganz herzlich.)

²⁸ Im Zusammenhang auf das Wort Gnade soll noch einmal auf den oben zitierten Brief an Hilde Domin verwiesen werden, in dem Lavant einen Kommentar zu ihrem Bild von Gnade abgibt: „Und – was ist eigentlich ‚Gnade‘? Bitte nicht böse sein aber ich glaube nicht an Gnade. [...] Als Gnade könnte ich mir am ehesten noch den Zustand denken wo man so gründlich zusammengeschlagen ist, daß sich in dem Brei einfach nichts mehr rührt, daß jeder Griff daraus machen kann was immer er will. Also: Völliges Passiv-sein.“ (Lavant, 1984. 152)

sich selbst überlassen zurück. Der Wegfall der Gnade (in Form des Gnadenzeltes) erinnert noch einmal an das oben erwähnte Motiv des „Engelfalls“. Auch die Engel fallen aus der Gnade Gottes und werden deshalb von ihm verstoßen. Genauso fühlt sich auch das lyrische Ich „aus der Gnade Gottes gefallen“, weshalb es sich überhaupt erst darauf einlässt *vom Leiden alles zu erfahren*.

Der Glassturz wird nicht zerschlagen (also nicht in kleinere Teile geteilt), sondern sogar zerschmolzen, also überhaupt in einen anderen Aggregatzustand gebracht, damit verliert er letztlich seine Form gänzlich und kann auch nicht mehr wieder in die alte Form zurückgebracht werden, so wie man die zerschlagenen Teile wieder aneinanderreihen hätte können. Dass schon ein einzelner Funke der Glut Gottes gereicht hat, um das ganze Glas zu schmelzen, mag vielleicht auf die Mächtigkeit Gottes deuten, eher ist es wohl ein Indiz dafür, dass der Glassturz ohnehin nur mehr sehr dünn und filigran war, auch wenn der Eindruck für das lyrische Ich wohl ein anderer war. Die Wünsche, die das Ich im ersten Teil des Gedichts imaginiert, werden dadurch nun zur Realität. Es lässt damit zwar die schützende Hülle hinter sich, ergibt sich dafür aber vollends in das Leid. Die folgenden Verse (12 bis 14) sind dabei weniger von Resignation und Aggression, sondern vielmehr von einem gewissen Hochmut (im Gedicht selbst wird das archaische Wort *Hoffart* verwendet) und stolzem Trotz geprägt. Das lyrische Ich gibt auch noch sein letztes bisschen Mut auf, die letzte Verbindung zur Ergebenheit wird nicht einfach weggegeben, sondern zerkaut, also ebenso nicht wiederherstellbar gemacht, wie zuvor schon der Glassturz. Mit dieser Geste wird nun nicht nur von der Seite Gottes dem Willen des lyrischen Ich nachgegeben, sondern auch das lyrische Ich selbst gibt nun allen Schutz endgültig auf. Das Bild des Brots kann bei Lavant grundsätzlich in unterschiedlicher Hinsicht gedeutet werden²⁹, an dieser Stelle jedoch wird es klar mit dem zuvor erwähnten Mut assoziiert. Gleichzeitig steht das Brot metaphorisch für das Produkt, welches nach der Ernte entstehen kann und davon übrig bleibt. Das letzte Stücklein Brot ist dabei auch etwas Kostbares, womit grundsätzlich eher ein Aufsparen assoziiert wird. Strutz sieht in diesem *letzten Stücklein Brot* die Hostie, die zum Mut der Selbstbehauptung wird (Strutz, 1979. 139 f.).

Wo also Gnade an sich durchaus als positiv konnotierter Begriff zu verstehen ist, stellt sich damit die Frage, inwiefern eine solche Einstellung der Dichterin den Gnadenbegriff in ihrem Werk prägt und wie dieser dann zu verstehen sein kann.

²⁹ So kann es einerseits als konkretes Nahrungsmittel zur Stillung des Hungers und damit als lebenserhaltendes bzw. lebenswichtiges Grundnahrungsmittel verstanden werden, andererseits aber auch als das christliche, eucharistische Brot, also der Leib Christi. In einer dritten möglichen Deutungsart kann das Brot auch metaphorisch für die Bedürfnisse des Menschen stehen. Verena Stross formuliert diesen Gedanken folgendermaßen: „Genauer gesagt kann es für Notwendigkeiten (denen aber mancherorts auch Unerfreuliches anhaftet), für andere sinnlich wahrnehmbare Dinge, für die Stillung seelischer Bedürfnisse oder aber auch für Nahrung für Geist und Seele stehen.“ (Stross, 2010. 61)

Der dritte Teil des Gedichts beginnt nun mit dem Pronomen *Du* (V 15, dieses *Du* wird an dieser Stelle in dem Gedicht auch zum ersten Mal als Personalpronomen im ersten Fall genannt, zuvor stehen nur die Possessivpronomen *deine* (V 4) und *deiner* (V 10)). Gleichzeitig wird dieses *Du* auch in Verbindung mit dem Wort *Herr*³⁰ gebracht. Der Herr wird als *gnädig* und *gescheit* (V 15) bezeichnet, wobei die Wiederholung des Adverbs *sehr* und der parallele Aufbau dieses Verses die Wirkung der jeweiligen Adjektivs noch verstärkt. *Gnädig* und *gescheit* werden dabei als klar voneinander abgegrenzte, unterschiedliche Eigenschaften angeführt, die sich im angesprochenen *Du* miteinander verbinden. Davon ausgehend, dass hier ein göttliches *Du* angesprochen wird, wirkt die Anrede und das „Lob“ des lyrischen Ich befremdlich. In Verbindung mit dem darauf folgenden Vers kommt ein beinahe ironischer Unterton in der Anrede durch. Dass das lyrische Ich nämlich den Glassturz selbst zerschlagen hätte, wenn der Herr ihrer Bitte nicht nachgekommen wäre, suggeriert eine Drohung und nicht die Möglichkeit einer anderen Option. Die Umkehrung der Verhältnisse zwischen Gott und dem menschlichen Geschöpf ist dabei ein grundsätzlich in diesem Gedicht präsenter Topos. Das zeigt sich nicht nur an der soeben analysierten Anrede des lyrischen Ich an sein göttliches Gegenüber, sondern zum Beispiel auch an dem in Vers 4 verwendeten, ursprünglich biblischen Bild der *verdorrten Hand* (vgl. z.B. Mt 12,9-14 oder Mk 3,1-6). Im Neuen Testament heilt Jesus die verdorrte Hand eines Mannes.³¹ Im vorliegenden Gedicht ist die *verdorrte Hand* allerdings nicht dem Menschen zugewiesen, sondern dem göttlichen *Du*, wodurch sich eben die Positionen der Gottesgestalt und des menschlichen Geschöpfes umkehren. Zudem spricht das menschliche lyrische Ich im Verlauf des Gedichts sich selbst die volle Entscheidungsmacht zu und entzieht diese damit dem göttlichen Gegenüber.

Mit den folgenden Versen (17 bis 19) geht Lavant zurück zur aggressiv-grausamen Sprache und Bildlichkeit des ersten Teiles des Gedichts. Dass das lyrische Ich *dem Tod ein widerliches Handwerk* ersparen will, klingt umso absurder, als es selbst sein Herz nicht nur einfach aufgibt, sondern eben von den Hunden *zerreißen lassen* will und damit das widerliche „Handwerk“ den Hunden überlässt. Das Ich ist damit dort angekommen, wo es hinwollte,

³⁰ Auch im Zusammenhang mit diesem Wort *Herr* ist in der Lavant-Forschung viel gerätselt worden, wobei sich dabei in erster Linie immer die Frage stellt, ob dieser Herr in ihren Gedichten wirklich als Gott, als „Herr [...] des Himmels und der Erde“ (Lübbe-Grothues, 1992. 10) zu verstehen sei und nicht vielmehr in häufigen Fällen, wie oben schon erwähnt, als reale, physische, männliche Person. Tamar Kotrikadze formulierte dazu die These, dass „im Du der Lavant-Lyrik [...] fast immer die Gestalt Gottes und die des Geliebten [verschmelzen]“ (Kotrikadze, 2006. 124), eine Meinung, der man sicherlich Gewicht beimessen muss.

³¹ Das Bild der Hand in der Bibel wird in Verbindung mit dem Handeln oder der Handlungsfähigkeit eines Menschen gebracht. „Ganz allgemein stellt die Hand die Handlungsfähigkeit eines Menschen dar. Der Mann mit der „verdorrten Hand“ [im Neuen Testament, Anm. der Verfasserin] ist also jemand, dessen Handlungsfähigkeit zumindest stark eingeschränkt ist. Die Heilung durch Jesus gibt diesem Mann seine Fähigkeit zum eigenen Handeln wieder.“ (Jochum-Bortfeld, 2008. 252)

dort, wo sich „verkümmerte, vom Zorn gebissene Herzen selbst zerfetzen“. Das Herz ist am Ende des Gedichts „vor die Hunde gegangen“. Der Glaube und die Bitte an Gott scheinen dabei eine nebensächliche Rolle zu spielen, da das lyrische Ich diese Konsequenzen in jedem Fall und unabhängig von der Reaktion des Gegenübers zu ziehen bereit war. Auch damit stellt sich das lyrische Ich auf die Ebene des göttlichen Gegenübers und weist diesem im Gegenzug seine eigene Position zu, indem es ausdrückt, dass die Handlung (das Zerstören des Glassturzes) genauso gut auch von ihm selbst durchgeführt hätte werden können, und dass es eigentlich als Gnadenakt aufnimmt, was das Du als Reaktion auf seine Forderung durchzuführen bereit war. Sich dem Tod gegenüber als „gnädig“ zu erweisen, indem es ihm das eigene Herz „erspart“, steht somit in der Folge der von ihm selbst erfahrenen Gnade Gottes.

Der letzte Vers des Gedichts bildet eine Klammer mit dem ersten Vers und damit auch einen Rahmen um das ganze Gedicht. Diese beiden Verse scheinen auf einer anderen Ebene und damit inhaltlich außerhalb des übrigen Gedichts zu stehen. Der erste Vers stellt dabei das lyrische Ich an die erste Stelle und ins Zentrum. Der letzte Vers hingegen beginnt mit dem angesprochenen Du und macht dieses zum ersten Subjekt des Verses, was vor allem deshalb auffällt, da es sich bei dieser Konstruktion *Du sei bedankt* (V 20) um eine passive Phrase handelt, die problemlos auch aktiv mit dem lyrischen Ich als Subjekt ausgedrückt hätte werden können. Einerseits stellt dieser letzte Vers dadurch eine Art antithetischen Ausdruck dar, da das Du in Gegensatz zum Ich gestellt wird. Andererseits ist es aber auch klar als kausale Folge zu verstehen, das Ich bedankt sich nach dieser Lesart beim Du dafür, dass es genug erfahren hat.

Schließlich kann die letzte Zeile auch als Antwort auf die erste Zeile verstanden werden, wobei das *genug* aus Vers 20 auf die auffordernden Worte *endlich* und *alles* aus Vers 1 rekurriert und das Verb *erfahren* (V 20) als Antwort auf das Verb *wissen* des ersten Verses zu sehen ist. Das lyrische Ich steht am Ende des Gedichts an einem anderen Punkt als zu Beginn. Ob das Faktum, dass das Ich letztendlich mithilfe des Du *genug erfahren* hat, auch ein wirkliches Durchleben dieses Gangs durch die Hölle impliziert, oder ob nicht vielmehr dieser Weg auch in der Imagination des lyrischen Ich stattfinden konnte, diese Frage wird m.E. genau dank dieses letzten Verses aufgeworfen. Der erste und der letzte Vers scheinen dabei außerhalb der Sphäre des Restes des Gedichts zu stehen, welches eigentlich mit dem Tod des lyrischen Ich endet, was sich nicht nur inhaltlich, sondern vor allem auch syntaktisch durch die beiden abgeschlossenen Sätze im ersten und letzten Vers und graphisch durch das Rufzeichen (V 1) bzw. den abschließenden Punkt (V 20) ausdrückt. Die reflektierende letzte Zeile wäre

dieser Interpretation nach nicht als „chronologisch“ nach den vorangegangenen Zeilen zu lesen, sondern stünde demnach auf einer anderen Ebene.

Abschließend zu diesem Gedicht ist noch anzumerken, dass Strutz, dem zwar in seiner Meinung zuvor widersprochen wurde, an einer Stelle m.E. dennoch Recht zu geben ist, nämlich wenn er sagt, dass dieses Gedicht, wenngleich es auch formal und was den Aufbau betrifft durchaus einige Elemente bereitstellt, die man als typisch für Lavant bezeichnen kann, in seiner thematischen Ausprägung

„nicht als exemplarisch für Lavant angesehen werden [darf]; es bezeichnet lediglich den Extrempunkt ihrer Auseinandersetzung mit Gott, [...] daher wäre es eine unzulässige Verabsolutierung eines Aspekts ihrer Lyrik, wollte man daraus eine entwicklungsgeschichtliche Tendenz ableiten.“ (Strutz, 1979. 140)

Zumindest äußerlich durchaus typische Elemente hingegen sind sicherlich die Komposita, die hier wenn auch nicht von solcher Wichtigkeit sind, so doch auftreten (*Glassturz* V 2, *Gnadenzelt* V 9), das inhomogene Reimschema (nähere Ausführungen dazu finden sich in der Conclusio dieser Arbeit) und das Verhältnis zwischen dem lyrischen Ich und dem angesprochenen Du, welches seine Zuordnung eben der Interpretation überlässt. Weiters fällt noch ein Spannungsverhältnis zwischen der „harmonischen“ und eigentlich klassischen, äußeren Form im Metrum einerseits und der aggressiven, unversöhnlichen Stimmung und Wortwahl andererseits auf.

3.3 Du hast mich aus aller Freude geholt

(Aus: *Kunst wie meine ist nur verstümmeltes Leben*)

A)	B)	C) ³²
1 Du hast mich aus aller Freude geholt.	4	I
2 Aber ich werde dennoch genau,	4	
3 ganz genau, nur so lange darunter leiden,	4	
4 als es mir selbst gefällt ist, Herr.	4	II
5 Du hast mich im Zustand der wildesten Hoffart	4	
6 und des zornigsten Mutes vor dir.	3	III
7 Heb deine Hand und schlage mich nieder,	4	
8 ich werde dann nur um so höher springen,	4	

³² A) Verszeilen, B) Metrik, C) Syntax

9	und du wirst mich ewig vor Augen haben,	4	
10	den kleinen, roten, zornigen Ball.	4	IV
11	Jede Stelle wirft mich zu dir zurück,	4	
12	weil du mich von jener einzigen Stelle,	4	
13	wo ich Herz war und freudig und weich wie ein Vogel,	4	
14	wegholtest, um mich zusammenzuballen	4	
15	und ins ewige Leiden zu werfen.	3	V

In der quantitativen und alphabetischen Reihenfolge folgt dem vorausgegangenen Gedicht nun das Gedicht *Du hast mich aus aller Freude geholt*, was sich als idealer Zufall erweist, da eine gewisse thematische Ähnlichkeit und die teilweise Übereinstimmung in der Motivik sofort auffallen. Formal allerdings unterscheidet es sich stärker von den vorherigen Gedichten. Es handelt sich hierbei nicht nur um ein ungereimtes Gedicht, sondern es stellt sich im Falle dieses Gedichts auch als etwas schwieriger heraus, das Metrum bzw. die Vershebungen zu bestimmen, da einzelne Verse unterschiedliche Betonungen zulassen. Es gibt kein durchgehendes, einheitliches Versmaß, man kann jedoch alle Zeilen so lesen, dass sie vier Hebungen aufweisen. Die beiden Verse, die in der Darstellung des Gedichts (B) mit drei Hebungen bezeichnet sind (V 6 und V 15), lassen sowohl die Lesart mit drei als auch die mit vier Hebungen zu. Obwohl das Gedicht also durch die Betonungen durchaus gebunden ist, klingt es aus den oben genannten Gründen insgesamt eher „prosahaft“.

An das vorherige Gedicht erinnert nicht nur das Wort *Herr*, mit dem das angesprochene Du bezeichnet wird, sondern auch Motive wie die *Hoffart*, der *Mut* und natürlich das *Leiden*. Die Antithetik zwischen Freude und Leiden zieht sich dabei durch das ganze Gedicht. Wie das vorige Gedicht beginnt auch dieses mit einem Vers, der einen syntaktisch abgeschlossenen Satz bildet und mit einem Satzzeichen beendet wird. Im Gegensatz zu jenem Gedicht eröffnet dieses allerdings schon mit dem Wort *Du* und stellt damit dieses Du eindeutig in den Mittelpunkt. Auch wird in diesem Gedicht m.E. relativ schnell klar, dass es sich diesmal im Falle des Du nicht nur um ein metaphysisches, göttliches Gegenüber handelt, sondern vielmehr auch um das physische, reale, männliche Gegenüber. Schon der erste Vers stellt dabei eine klare Anklage dieses Gegenübers dar. Das lyrische Ich macht das angesprochene Du ganz und gar für sein umfassendes Leiden (*du hast mich aus aller Freude geholt* V 1) verantwortlich. Gleichzeitig aber ist schon in den Versen 2 bis 4 eine trotzig Reaktion des Ich darauf bemerkbar. So stellt das lyrische Ich schon zu Beginn des Gedichts klar, dass zwar das angesprochene Du als Schuldiger und Auslöser für das Leiden feststeht, gleichzeitig aber

auch es selbst dieses Leiden zulässt, bzw. dass es ihm auch *gefällig ist* (V 4). Dadurch entsteht eine Spannung zwischen totaler (emotionaler) Abhängigkeit einerseits und trotziger Auflehnung andererseits. Mitgutsch schreibt dazu

„Rebellion und Auflehnung sind nur die Kehrseiten von Minderwertigkeitsgefühlen, Unterwerfung und Schuld. Sie wechseln in Lavants Lyrik oft innerhalb desselben Gedichts, denn um zu schreiben, bedarf sie des trotzigsten Selbstbewusstseins, das die Autonomie des Ich behauptet.“ (Mitgutsch, 1993. 88)

Auch der *Zustand der wildesten Hoffart und des zornigsten Mutes* (V 5 und 6) sind eindeutige Zeichen für eben eine solche Auflehnung, die allerdings vor allem auf emotionaler Ebene passiert. Die Imperative in Vers 7 (*heb deine Hand und schlage mich nieder*) erinnern ebenfalls an das vorher besprochene Gedicht, auch hier wird vom angesprochenen Du eine das lyrische Ich betreffende, destruktive Handlung erbeten. Anders als im vorigen Gedicht trägt die Aussage hier aber ebenfalls trotzige, auflehrende Züge und einen drohenden Ton von „dann erst recht“. Gleichzeitig wird mit diesem Vers 7 die Opposition des Oben und des Unten hergestellt, indem mit dem Wort *heb* eine automatische Erhöhung des Du vollzogen wird, das Ich allerdings erniedrigt wird, indem es in Verbindung mit dem Wort *nieder* gebracht wird. Dass das lyrische Ich angibt, als Reaktion darauf *nur um so höher zu springen*, verstärkt diese Erhöhung des Gegenübers noch zusätzlich.

Der Beginn des fünften Verses ist ident mit dem Beginn des ersten Verses (*du hast mich*), der Vers 9 wird syntaktisch ebenso parallel begonnen, inhaltlich allerdings zu (*und*) *du wirst mich* weiterentwickelt. Ebenso finden sich weitere Parallelisierungen anhand von Wortwiederholungen, das Wort *zornig* zum Beispiel kommt einmal in Verbindung mit dem Substantiv *Mut* vor (in Form des Komparativs in Vers 6), einmal in Vers 10 als Attribut zum Substantiv *Ball*. In beiden Fällen bezieht sich das Wort *zornig* auf das lyrische Ich.

Eine Antithese findet sich in den Versen 11 und 12 zwischen den, schon klanglich so nahe beieinander liegenden, Worten *jede* (V 11) und *jene[r]* (V 12), die sich beide auf das Substantiv *Stelle* beziehen. Das lyrische Ich empfindet demnach *jede Stelle* quasi als Totum pro parte, indem es davon auf die eine Stelle schließt, welches es mit der Restriktion durch das Gegenüber assoziiert. Das Wort *Stelle* trägt hier stark zur hermetischen Bildlichkeit dar, welche eine Reihe an Assoziationen ermöglicht, ohne jedoch in irgendeiner Form Klarheit zu bringen.³³ So könnte es sich bei dieser *Stelle* einfach wirklich um einen räumlichen Ort oder um einen geographischen Raum handeln. Es könnte sich genauso gut um eine Körperstelle

³³ Das Wort *Stelle* erinnert zudem an das Gedicht *Archaischer Torso Apollos* von Rilke, auf den sich Lavant ja vor allem in ihrer frühen Lyrik stark stützt. Das Ende dieses berühmten Gedichts lautet: „denn da ist keine Stelle,/ die dich nicht sieht. Du mußt dein Leben ändern.“ (Rilke, 2006. 483). Eine eingehendere Beschäftigung mit den unzähligen Interpretationen dieses Gedichts ist im Rahmen dieser Arbeit leider nicht möglich.

handeln oder eigentlich um jeden räumlich festlegbaren Gegenstand, an dem sich ein Mensch befinden kann und der für einen Menschen als Erinnerungsort dienen kann. In Verbindung mit der darauffolgenden Beschreibung der Stelle, dass das Ich nämlich dort *Herz war und freudig und weich wie ein Vogel* (V 13), liegt allerdings am ehesten die Interpretation der Stelle als eine „zeitliche“ Stelle nahe, als ein Zustand zu einer gewissen Zeit bzw. ein gewisser Zeitraum, der für das lyrische Ich mit dem abstrakten Begriff der „Stelle“ am besten zu benennen ist.

Der Vers 13 dieses Gedichts ist der einzige Vers, in dem ein ganz klarer Bezug zu einer Liebesthematik hergestellt wird und der in Zusammenhang damit einen positiven Grundton trägt. Es ist die einzige Stelle in dem Gedicht, die als Zeitform das Präteritum trägt (*war* V 13 und *wegholtest* V 14) und damit klar als in die Vergangenheit gehörig und abgeschlossen dargestellt wird. Somit wird auch diese positive Situation in die Vergangenheit projiziert und als nicht wiederherstellbar charakterisiert. Gleichzeitig entsteht aber zeitlich eine zweite Ebene, die ausdrückt, dass durchaus einmal ein Liebesverhältnis bestanden hat.

Motivisch taucht in diesem Vers das *Herz* das einzige Mal in dem Gedicht auf und steht in klarer Verbindung mit dem Wort *freudig* als Beschreibung für das lyrische Ich. Das Motiv des Herzes bezieht sich dabei einerseits auf die Liebesmetaphorik, andererseits kann es aber auch als Symbol für eine Lebendigkeit verstanden werden, die in der als optimistisch dargestellten Vergangenheit Realität war und im Gegensatz zum ewigen Leiden der Gegenwart des Gedichts steht. Die letzte Phrase *weich wie ein Vogel* assoziiert den positiven Grundton dieses Verses automatisch auch mit einer Verletzlichkeit, die einerseits aus dem Wort *weich*, andererseits vom Bild eines schutzlosen, kleinen Vogels ausgeht. Diese Verletzlichkeit steht hierbei klar in Verbindung mit emotionaler Öffnung, die sich durch das „Herz werden“ des lyrischen Ich ausdrückt. Die Verletzung, die das lyrische Ich erfährt, wird zuerst einmal nur mit dem an sich noch harmlosen Wort *wegholtest* (V 14) dargestellt, in weiterer Folge dann aber mit dem schon aggressiver klingenden Verb *zusammenzuballen* (V 14) und wird schließlich bis zum *ewigen Leiden* (V 15) verschärft.

Einen interessanten Weg geht Lavant hier mit der Metapher des Balls. In Vers 8, wo sie das Wort *springen* zum ersten Mal erwähnt, wird auf das Bild des Balls aus Vers 10 vorgegriffen. Dass sich der springende Ball eigentlich aus dem *zusammengeballten* lyrischen Ich entwickelt, wird dabei erst später in Vers 14 aufgelöst. Die Metaphernkette, die also in logischer Abfolge *zusammenballen* – *Ball* – *springen* lauten muss, wird in diesem Gedicht umgekehrt, wodurch die Klarheit der Herkunft der Bilder sich erst nach und nach ergibt. Dieses Ballmotiv verleiht dem Gedicht auch einen Anklang von kindlichem, ungestümem Trotz.

Dass dem Vers 10 nicht nur einerseits diese kindliche, sondern irgendwie auch eine erotische Konnotation innewohnt, liegt nicht zuletzt auch daran, dass das Farbadjektiv *rot* die einzige Farbe in dem ganzen Gedicht darstellt und aus diesem Grund die Farbgebung des Gedichts maßgeblich bestimmt. Außerdem wohnt dem Bild dieses *kleinen, roten, zornigen Balls*, der zudem auch noch unaufhörlich herumspringt, eine explosive Energie inne, die ebenfalls eine erotische Assoziation nahelegt.

Die oben erwähnte Antithese zwischen Freude und Leiden drückt sich auch durch eine Parallelisierung in der Motivanordnung des Gedichts aus. Die *Freude* aus Vers 1 bildet dabei eine Klammer mit dem Adjektiv *freudig* in Vers 13, das Verb *leiden* in Vers 2 bildet eine dazu parallele Klammer mit dem Substantiv *Leiden* in Vers 15. Das ganze Gedicht wird damit von dieser sich zwei Mal über drei Zeilen ziehenden Opposition gerahmt. Ein weiterer Widerspruch entsteht durch das Gegenüber aus der zeitlichen Einschränkung zu Beginn des Gedichts (*nur so lange [...] als es mir selbst gefällt ist*) und der Zeitangabe *ewig*, welche den einführenden trotzigsten Ton und die scheinbare Selbstbestimmung und Entscheidung des lyrischen Ich ins Negativ verkehrt. Mit der Erwähnung der Ewigkeit widerspricht sich das lyrische Ich hier quasi selbst bzw. gesteht es sich damit eigentlich selbst ein, dass es entweder keineswegs in der Entscheidungsmacht über das Leiden steht oder aber schon von der zeitlichen Warte dieses Gedichts aus bis in die Ewigkeit zusagt, dass ihm das Leiden *gefällig* sein wird.

Der Ton dieses Gedichts ist nicht etwa zweifelnd oder unsicher (wie das zum Beispiel beim ersten besprochenen Gedicht der Fall war), sondern ganz im Gegenteil sehr bestimmt und deutlich. Es gibt keine relativierenden Elemente, die Wortwahl erzeugt immer eine „absolute Bildhaftigkeit“. So steht in Vers 1 das Wort *aller*, in Vers 3 das bestärkende *ganz genau* und in den Versen 5 und 6 wird zwei Mal der Superlativ des jeweiligen Adjektivs verwendet (*wildesten, zornigsten*). Das Wort *ewig* kommt in dem Gedicht sogar zweimal vor (V 9 und V 15) und lässt ebenso wenig Relativierung zu, wie das Wort *jede* in Vers 11.

Dieses Gedicht verzichtet auf die typischen Komposita, ebenso fehlen eigentlich auch klare religiöse Motive – mit Ausnahme des Wortes *Herr*, welches im üblichen Sprachgebrauch vor allem in Form einer Anrede im ersten Moment wohl immer religiös assoziiert wird. Eine ebenso mögliche religiöse Lesart dieses Gedichts ist trotzdem kaum zu übersehen. Das angeklagte Du kann also einerseits, wie zu Beginn der Interpretation angedeutet, in diesem Gedicht als ein göttliches Du angenommen werden, gegen das sich das lyrische Ich auflehnt und welches es für sein Leiden verantwortlich macht. Gleichzeitig, wie im Verlauf der Interpretation auch gezeigt wird, kann es sich dabei aber andererseits ebenso auch um ein real

menschliches Gegenüber handeln, einen Geliebten, der das lyrische Ich verlassen oder in anderer Form verletzt und damit „ins ewige Leiden geworfen“ hat. Damit wird klar, dass die in der Einleitung dieser Arbeit erwähnte These eines Verschmelzens von der Gestalt Gottes mit der des Geliebten im angesprochenen Du im vorliegenden Gedicht eindeutig nachweisbar ist.

3.4 Kauf uns ein Körnchen Wirklichkeit!

(Aus: *Der Pfauenschrei*)

A)	B)	C)	D)	E) ³⁴
1 Kauf uns ein Körnchen Wirklichkeit!	4	m	I	
2 Wir könnten doch endlich auch Schwarzbrot essen	4	w		
3 statt eingezuckerte Engel.	3	w	II	
4 Ich mag nicht mehr hungrig schlafen gehn,	4	m		
5 ich mag nimmer meinem murrenden Magen	4	w		1)
6 zur Strafe die Engel versalzen.	3	w	III	
7 Schaff her einen doppelten Branntweinkrug,	4	m		
8 wir müssen uns endlich richtig betrinken	4	w		
9 und Du zu uns sagen von Mund zu Mund,	4	m		
10 nicht ewig vom Weihwasser taumeln.	3	w	IV	
11 Ich mag nicht mehr durstig schlafen gehen,	4	w		
12 ich mag auch die fluchende Kehle nimmer	4	w		2)
13 mit Essig ans Beten gewöhnen.	3	w	V	

Dieses ebenfalls reimlose Gedicht wird durch seine Strophenform und seinen starken Rhythmus trotzdem gebunden, wobei der letzte Vers jeder Strophe drei Hebungen aufweist, alle anderen vier Hebungen. Das Gedicht ist ziemlich regelmäßig gebaut, die erste, zweite und vierte Strophe bestehen aus je drei Versen, lediglich die dritte Strophe hebt sich durch ihre vier Verse vom Rest ab. Diese Regelmäßigkeit zeichnet sich auch sprachlich und inhaltlich ab, so weisen die erste und die dritte Strophe (abgesehen von der vierten Zeile der dritten

³⁴ A) Verszeilen, B) Metrik (Hebungen), C) Kadenzen, D) Syntax, E) Enjambements

Strophe) einen parallelen Aufbau auf, ebenso auch die zweite und die vierte. Außer der ersten Strophe (zwei Sätze) bestehen alle Strophen aus einem syntaktisch abgeschlossenen Satz, die zweite und die vierte Strophe weisen in der jeweils mittleren der drei Zeilen ein Enjambement auf.

Die erste und die dritte Strophe beginnt jeweils mit einem Imperativ (*kauf* V 1, *schaff* V 7), der zweite Vers der beiden Strophen beginnt mit einem *Wir* (V 2 und V 8). Der jeweils erste und zweite Vers der zweiten und vierten Strophe beginnt mit einem *Ich* (V 4, V 5, V 11 und V 12). Parallel geführt wird auch der Rest der zweiten und vierten Strophe, es wiederholt sich die Satzstruktur nicht nur innerhalb der jeweiligen Strophe:

*Ich mag nicht mehr hungrig schlafen gehen,
ich mag nimmer meinem knurrenden Magen* (V 4 und V 5),

sondern (mit der kleinen Ausnahme, dass das *nimmer* in Vers 12 am Ende der Zeile steht) eben auch in beiden Strophen:

*Ich mag nicht mehr durstig schlafen gehen,
ich mag auch die fluchende Kehle nimmer* (V 11 und V 12).

Im jeweils ersten Vers wird dabei nur das *hungrig* gegen das *durstig* substituiert. Im zweiten Vers der Strophe 2 ist das betroffene Körperteil der *murrende Magen*, in der vierten Strophe tritt an seine Stelle die *fluchende Kehle*, wobei natürlich der Hunger auf den Magen, der Durst auf die Kehle rekurriert.

Auf lautlicher Ebene arbeitet Lavant in diesem Gedicht sehr stark mit Alliterationen und Assonanzen, es fallen also auch an diesem Aspekt häufige Wiederholungen und Parallelierungen auf. Der erste Satz setzt bereits sehr fordernd mit dem Laut *k* ein, welcher sich dann in den Worten *Körnchen* und *Wirklichkeit* noch dreimal findet, wodurch der ganze Vers einen schneidenden und, trotz der Diminutiv-Form *Körnchen*, harschen Ton bekommt. Auch im Wort *könnten* in Vers 2 und im Wort *eingezuckerte* in Vers 3 wiederholt sich dieser Laut und dominiert damit die ganze erste Strophe.

Im Gegensatz dazu könnte man in der zweiten Strophe den viel weicheren Konsonanten *m* als dominierenden Laut ansehen, besonders in Vers 5 alliterieren gleich vier Worte (*mag*, *meinem murrenden Magen*) und auch das Wort *nimmer* weist das *m* gleich doppelt auf. Dadurch klingt die Strophe auf der lautlichen Ebene etwas versöhnlicher und weniger forsch als die erste Strophe. Auf inhaltlicher Ebene allerdings deutet sie eher auf Resignation und „die Nase voll haben“ hin als auf Versöhnung.

Die anderen beiden Strophen weisen auf lautlicher Ebene zwar ebenfalls Besonderheiten auf, jedoch bei weitem nicht so deutlich wie die ersten beiden Strophen. Lediglich der

Vokal *u* fällt in Vers 9 ganz klar als dominierend auf (*und Du zu uns sagen von Mund zu Mund*). Durch diese Häufung wird die Wirkung des Höhepunktes dieses Verses (*von Mund zu Mund*) noch verstärkt.

An die letzten beiden interpretierten Gedichte erinnert nicht nur die imperativische erste Zeile, die mit einem Satzzeichen (Rufzeichen bzw. Satzpunkt) abschließt und in der das lyrische Ich das Du direkt anspricht, sondern auch das Faktum, dass es wieder ein sprechendes lyrisches Ich und ein angesprochenes Du gibt, welches auch hier über Imperative zu Handlungen aufgefordert wird. Im Falle dieses Gedichts ist das Du allerdings nur über die erwähnten Imperative und in dem Wir (*wir* V 2, *wir* V 8, *uns* V 9) präsent, es gibt kein Personalpronomen in der zweiten Person (außer dem *Du* in Vers 9, welches allerdings in der fixen Redewendung *Du zueinander sagen* nicht die Funktion erfüllt, das Du direkt anzusprechen). Es stellt sich auch hier die Frage, ob es sich bei dem Du um ein göttliches, metaphysisches oder ein menschliches, physisches Gegenüber handelt. Wo in vielen anderen Gedichten klar nachvollziehbar wird, dass die Grenze zwischen menschlichem und göttlichem Gegenüber bewusst verwischt wird und beide Komponenten so miteinander verschmelzen, stellt sich in diesem Gedicht die Frage, ob es vielmehr zwei völlig getrennte Gegenüber gibt, die aber eben beide in Form dieses Du präsent sind. Das lyrische Ich spricht ein Du an und verlangt von diesem *ein Körnchen Wirklichkeit*. Wenngleich auch die Form ganz klar an ein Gebet erinnert, so sprechen doch die Imperative inhaltlich eher für ein physisches Du. Die Bitte an Gott, er möge ein Körnchen Wirklichkeit *kaufen* (V 1), klingt absurd, ebenso wie auch das Verb *schaff her* (V 7) nicht mehr viel vom Sprachduktus eines Gebets übrig hat. Wenn dieses Du allerdings doch als göttliches Du angenommen wird, kann das Wir, welches schon in Vers 2 ins Spiel kommt, sich nicht auf das lyrische Ich und das angesprochene Du als gemeinsames Wir beziehen, sondern muss vielmehr neben dem Ich noch andere Subjekte (vielleicht eben ein anderes, menschliches Du) miteinbeziehen.

Dass die erste Strophe im Vergleich zum Ton des restlichen Gedichts noch etwas zögerlich und unsicher klingt, liegt an dem einzigen Konjunktiv *könnten* in Vers 2. Alle weiteren Verben stehen im Indikativ und klingen allein dadurch schon bestimmter und klarer. Parallel zum Wort *könnten* steht in der dritten Strophe an dieser Stelle ein *müssen* (V 8), welches keinen Zweifel und keine Widerrede zulässt und sich viel klarer mit der Wendung *ich mag nicht mehr* zu einer auflehrenden Haltung verbindet.

Lässt man den ersten Vers außen vor, besteht die Möglichkeit, das Gedicht recht eindeutig zu lesen. Das semantische Feld der Nahrung bzw. Lebensmittel und der Stillung von Hunger und Durst steht im Vordergrund, auch wenn manche Bilder sich natürlich als Meta-

phern darstellen. Durch den einleitenden ersten Vers wird jedoch ganz klar eine abstrakte, zweite Bedeutungsebene eingeführt, die gleich von Beginn an das Gedicht dominiert.

Gegensätze ziehen sich auch durch dieses Gedicht. Auffällig ist jedoch, dass es in diesem Fall keine klaren Dichotomien zwischen zwei Komponenten gibt, sondern dass sich die Gegensatzpaare entlang unterschiedlicher Grenzen und auf verschiedenen Ebenen zusammensetzen. So findet sich zum Beispiel in der ersten Strophe das *Schwarzbrot* (V 2) klar im Gegensatz zu den *eingezuckerten Engeln* (V 3), wohingegen eben der Zucker aus dem Bild der *eingezuckerten Engel* wiederum ein Gegensatzpaar mit dem Salz der *versalzenen Engel* aus Vers 6 bildet. Das *Schwarz**br**ot* verbindet sich motivisch einerseits mit dem *Brannt**we**inkrug* und eröffnet mit Brot und Wein so eindeutig einen christlichen Bezug, der in Vers 10 mit dem Motiv des *Weihwassers* jedenfalls untermauert wird. Andererseits entsteht aber ebenso auch die Verbindung des *Schwarzbrotes* und des *Weihwassers* und eröffnet das Motivfeld der lebenserhaltenden Nahrungsmittel Wasser und Brot. Damit ergibt sich ein Spannungsfeld zwischen Wasser und Wein, welches wiederum durch den zentralen Widerspruch der dritten Strophe verstärkt wird, nämlich dass man sich mit Wein betrinken muss, um nicht mehr *vom Weihwasser zu taumeln*, obgleich gemeinhin der alkoholhaltige Wein einen taumeln lässt und das Wasser als lebenswichtige Flüssigkeit diesen Effekt nicht hat. Vielmehr gilt das Trinken von Wasser grundsätzlich als Gegenmaßnahme für jemanden, der (aus Trunkenheit oder auch aus anderen Gründen) „taumelt“.

Die dritte zentrale Flüssigkeit in diesem Gedicht, die ebenfalls dem semantischen Feld der Lebensmittelmetaphorik angehört, ist der *Essig* in Vers 13. Ähnlich wie Brot, Wein und Wasser ist auch dem Essig eine religiöse bzw. biblische Assoziation inne. So bekam Jesus am Kreuz Essig zu trinken als er Durst verspürte (vgl. z.B. Mt 27,48). Dieser Essig deckt sich allerdings nicht mit unserer heutigen Auffassung von Essig, da es sich dabei eigentlich um einen mit Wasser verdünnten, sauren Wein handelte³⁵ (vgl. Bellinger, 2009. 88), der im Griechischen ὄξος (oxos) genannt wird und im Deutschen ungenau mit dem Wort „Essig“ übersetzt wurde. Auf diese Bibelstelle rekurriert eigentlich die gesamte vierte Strophe, indem sich das lyrische Ich als durstig bezeichnet und angibt, mit Essig diesen Durst zu bekämpfen, was aber offensichtlich nicht gelingt. Vielmehr wird eben durch diesen Essig nicht der Durst gestillt, sondern *die fluchende Kehle ans Beten gewöhnt* (V 13).

Das gesamte semantische Feld der Lebensmittelmetaphorik dieses Gedichts lässt sich also einerseits in der direkten Bedeutung der körperlichen Nahrung verstehen, andererseits

³⁵ „Tatsächlich dürfte das heiße [sic!] Klima in Palästina dem chemischen Prozess, der Wein in Essig umschlagen lässt, förderlich und die Grenze zwischen einem leicht säuerlichen Wein und Essig nicht immer eine klare gewesen sein.“ (Dubach, 2009. 199)

aber auch in der übertragenen, religiösen Bedeutung und im Zusammenhang damit vielleicht als geistige Nahrung. Der Zucker der *eingezuckerten Engel* in Vers 3 lässt die Assoziation von Süßem, Genießbarem und in Verbindung damit vielleicht auch Sündigem, weil leicht Hedonistischem zu, kann aber gleichzeitig auch als Konservierung verstanden werden, da der Vorgang des Einzuckerns einen Konservierungsprozess darstellt und demnach die Engel länger haltbar machen würde. Ein ähnlicher Konservierungsgedanke haftet auch dem Salz in Vers 6 an, welches sich ebenfalls auf die Engel bezieht. Das Salz stellt hier wieder einen klaren Gegensatz zum vorherigen Zucker dar, da sich beides auf die Engel bezieht. Da es sich hier aber um das präfigierte Verb *versalzen* handelt, liegt viel eher die Assoziation von Un genießbarkeit nahe. Gleichzeitig kann bei dem Wort *versalzen* auch die volkstümliche Redewendung mitschwingen, dass der Koch oder die Köchin verliebt ist, wenn das Essen versalzen ist, wodurch ihm durchaus auch eine Konnotation positiver Emotionen anhaftet. In dem Vers allerdings wird das Versalzen klar als Strafe deklariert, was am ehesten auf ein Un genießbar machen bzw. Verderben hindeutet.

Mit dem Wunsch nach (zumindest) einem *Körnchen Wirklichkeit* gleich zu Beginn des Gedichts wird klar, dass es sich bei dem Schwarzbrot im zweiten Vers um ein Symbol für das Echte, Reale, Nahrhafte – eben für die Ebene der Wirklichkeit – handelt, wohingegen die eingezuckerten Engel für Verheißungen oder süße Versprechungen stehen, die eben nicht dieser Ebene des Wirklichen zugeordnet werden können. Spätestens mit dem Vers 10 *nicht ewig vom Weihwasser taumeln*, eigentlich aber schon davor mit den Erwähnungen der Engel, eröffnet sich die Möglichkeit, dass die Wirklichkeit zu Beginn des Gedichts dem religiösen Glauben gegenübergestellt wird, wobei das *Schwarzbrot* für die erfahrbare Wahrheit steht, die *eingezuckerten Engel* hingegen eben wie schon ausgeführt für nicht belegbare Verheißungen, die im religiösen Kontext zum Beispiel Jenseits- bzw. Paradiesverheißungen sein könnten. Die zweite Strophe würde in einer solchen Interpretation eine Enttäuschung in Hinblick auf diese verheißene Erlösung darstellen, die Strafe aus Vers 6 eröffnet eine Assoziation zur christlichen Buße bzw. Enthaltbarkeit. Wenn das lyrische Ich *nicht ewig vom Weihwasser taumeln* will, stellt das eine ebenso klare Absage an das Warten auf religiöse Versprechungen dar.

In der ersten Strophe liegt ein Paradebeispiel dafür vor, wie Lübke-Grothues Lavants bildhaftes Sprechen beschreibt. Wenngleich Lübke-Grothues die Analyse auch auf ein anderes Gedicht bezieht³⁶, funktioniert sie in groben Zügen doch auch im Falle des vorliegenden Gedichts. Bei metaphorischem Sprechen werden normalerweise die Bildspender in das wört-

³⁶ *Mein schwarz und weiß geflecktes Lamm*, aus: Lavant, 1959.

lich zu Verstehende eingeblendet. So ist hier eigentlich die Rede von *Wirklichkeit* und *Engel*. Die Metapher entsteht dadurch, dass das Eigentliche (also eben die abstrakte Ebene von Wirklichkeit und Engel) in die bildspendende Ebene der Ernährungsmetaphorik eingeblendet wird (vgl. Lübke-Grothues, 1968. 618).

„Die Folge ist ein Übergewicht der Bildlichkeit und der Eindruck, daß sich das sprechende Ich in Bildern und Bildfolgen ursprünglicher als in diskursiven Gedanken begreift.“ (Lübke-Grothues, 1968. 618)

Ein Indiz dafür, dass zwar als Adressat der Bitten des lyrischen Ich ein göttliches Gegenüber angenommen werden kann, der andere Teil des Wir allerdings nicht dieses metaphysische Du sondern ein anderes, physisches Gegenüber impliziert, liegt in Vers 9 (*und Du zu uns sagen von Mund zu Mund*). Diese Zeile weist auf zwei gleichwertige physische Gesprächspartner hin und transportiert zusätzlich eine erotische Konnotation, da die Wendung *von Mund zu Mund* durch die Betonung des Körperlichen durchaus auch mit dem Bild eines Kusses spielt.

Das Ende dieses Gedichts bleibt eigentlich offen. Der Aufbau der vier Strophen erfolgt nicht nach dem Muster „Problembeschreibung und Lösungsansatz“, sondern dreht diesen Ablauf vielmehr um, indem in der ersten und der dritten Strophe die Lösungsansätze präsentiert werden und immer erst danach, in der zweiten und vierten Strophe, das „dazugehörige“ Problem angesprochen wird. Dadurch entsteht der Eindruck, das Gedicht wäre nach hinten hin offen bzw. irgendwie „unfertig“.

In der Metaphorik ist dieses Gedicht, wie oben bereits erwähnt, als durchaus typisch für Lavant zu werten. Der Duktus des Gebetstones in Verbindung mit der vorgeschlagenen Interpretation einer Enttäuschung und Abwendung des Glaubens erinnert an die im ersten Teil dieser Arbeit erwähnten, von Ficker geprägten Bezeichnung von Lavants Gedichten als „Lästergebeten“. Trotz dieser stark religiös geprägten Metaphorik lässt sich aber eben auch in diesem Gedicht wieder sowohl die Präsenz eines metaphysischen, göttlichen als auch eines realen, menschlichen Gegenübers festmachen.

3.5 Wieder brach er bei dem Nachbar ein

(Aus: *Die Bettlerschale*)

A)	B)	C)	D)	E) ³⁷
1 Wieder brach er bei dem Nachbar ein,	a	m		
2 und ich hatte Tür und Fenster offen,	b	w		
3 meine Augen waren vollgesoffen	a	w		
4 wie zwei Schwämme vom Verlassensein.	b	m	I	
5 Dumm verknäulte sich in meinem Mund	c	m		
6 Schluchzen, Bitten und verbohrtes Drohen,	d	w		
7 während drüben schon die Hühner flohen	d	w		
8 samt der Katze und dem alten Hund.	c	m	II	
9 Doch er kam nicht, nahm sich wieder nur	e	m		1)
10 einen, der noch gerne leben wollte,	f	w		
11 und die Monduhr, die verrückte, rollte	f	w		2)
12 meine Stunde rasch aus seiner Spur.	e	m	III	
13 Bitter trocknen meine Augen ein,	g	m		
14 bitter rinnt der Schlafrunk durch die Kehle,	h	w		
15 bitter bet' ich für die arme Seele	h	w		
16 und zerkaue mein Verlassensein.	g	m	IV	

Dieses Gedicht ist formal sehr regelmäßig gebaut, vier Strophen zu je vier Versen. Das Reimschema ist einheitlich, es handelt sich um vier umarmende Reime, wobei jeweils der erste und vierte Vers jeder Strophe männlich endet, der zweite und dritte Vers weiblich. Das Metrum ist durchgehend ein fünfhebiger Trochäus. Jede Strophe bildet einen syntaktisch abgeschlossenen Satz, Enjambements kommen auch in diesem Gedicht vor und tragen hier zu einer Verdichtung der dritten Strophe bei.

³⁷ A) Verszeilen, B) Reimschema, C) Kadenzen, D) Syntax, E) Enjambements

Mit dem sehr klaren Aufbau einhergehend, scheint auch der Inhalt dieses Gedichts recht klar. Das angesprochene Du als Gegenüber fehlt in diesem Gedicht, auch das lyrische Ich, welches inhaltlich als reflektierendes Subjekt fungiert, teilt sich hier die vordergründige Rolle mit dem ominösen *er* aus Vers 1, welches natürlich unschwer als der Tod zu erkennen ist. Hermetische sprachliche Bilder fehlen weitestgehend.

Auf der lautlichen Ebene dominieren in diesem Gedicht in den Reimworten die dunklen Vokale *o* und *u*, außerdem kommen *e* und der Diphthong *ei* vor. In den mittleren Zeilen der ersten drei Strophen steht dabei immer das *o*. Dieser Laut rekurriert dabei auf das Wort „Tod“. Motivisch spielt der Tod in diesem Gedicht ganz offensichtlich die Hauptrolle, ohne jedoch ein einziges Mal explizit genannt zu werden. Interessant ist, dass das *o* nur in den Strophen als Reimvokal fungiert, in denen der Tod auch inhaltlich indirekt präsent ist.

Auch dieses Gedicht verzichtet, wie das zuvor besprochene, auf einen sanften Einstieg. Auf formaler Ebene mit dem trochäischen Versmaß und auf inhaltlicher Ebene mit dem Wort *wieder* (V 1) platzt der Beginn quasi herein, *bricht ein*, wie es in der einen möglichen Deutungsart auf inhaltlicher Ebene auch der Tod in diesem Gedicht tut. Das Wort *wieder* deutet darauf hin, dass es sich nicht um eine völlige Überraschung handelt, sondern diese Einbrüche vielmehr durchaus in regelmäßigen Abständen passieren. Dass ein Einbruch allerdings immer auch mit einem gewissen überraschenden Moment einhergeht, scheint klar, auch wenn das lyrische Ich diese Einbrüche offenbar erwartet und vorausblickend schon einmal Tür und Fenster geöffnet hält, um dem Tod den Einbruch zu ersparen und ihm den Eingang ins eigene Haus zu erleichtern.

Auch eine andere Deutungsart des Verbes *einbrechen* ist denkbar. Ausgehend von den sprachlichen Formulierungen „der Einbruch der Dunkelheit“ bzw. „der Einbruch der Nacht“ liegt nicht die Assoziation zu einem Einbrecher, der überraschend und böswillig in ein Haus eindringt, nahe, sondern vielmehr das Bild eines unabwendbaren und sich regelmäßig wiederholenden Ereignisses. Mit dieser Auffassung des Wortes *Einbruch* ergibt sich schon zu Beginn des Gedichts die Stimmung eines sich dem Ende neigenden Tages, obwohl sich konkrete Hinweise auf den Abend oder die Nacht erst in der dritten (*Monduhr* V 11) und vierten Strophe (*Schlaftrunk* V 14) finden. Für diese Deutungsart spricht m.E., dass das lyrische Ich in Erwartung des Einbruchs schon Tür und Fenster geöffnet hat und auch dass es sich beim Tod ebenfalls um ein unabwendbares und sich wiederholendes Ereignis handelt. Der erste Vers mit dem Wort *wieder* am Beginn deutet hingegen eher auf die erste vorgeschlagene Interpretation hin, da diese Zeile ein gewisses überraschendes Moment impliziert, welches ja auch dem Tod durchaus innewohnt. Auch wenn klar ist, dass jeder Mensch sterben muss, so liegt

die Überraschung in vielen Fällen einfach im Zeitpunkt des Todes, wie sich die Situation in diesem Gedicht auch für den Nachbarn darstellt.

Das Bild der Augen als *vollgesoffene Schwämme* lässt sich m.E. sehr gut aus dem realen Leben erklären. Nach längeren durchgehenden Phasen des Weinens quellen die Augen oft dermaßen auf, dass sie eher vollgesogenen Schwämmen gleichen als zum menschlichen Körper gehörigen Sinnesorgane. Wenngleich auch das lyrische Ich dieses Gedichts als Ursache für die *vollgesoffenen Augen* eigentlich das *Verlassensein* nennt, so kann doch jedenfalls davon ausgegangen werden, dass die eigentliche Ursache im anhaltenden Weinen liegt.

Das lyrische Ich empfindet offenbar eine Todessehnsucht, die jedoch in ihrer offensichtlichen Vergeblichkeit in der zweiten Strophe als *dumm* (V 5) bezeichnet wird. Dieser Ausdruck stellt sich in Verbindung mit der gesamten Aussage der Verse 5 und 6 als durchaus autoreflexives Verhalten des lyrischen Ich dar, welches also nicht „blind“ und verklärt in diese Todessehnsucht hineinkippt, sondern vielmehr gleichzeitig mit dem Ausdruck des Wunsches auch einen Ausdruck von Selbsttadel ausspricht. Dafür spricht nicht nur das Adverb *dumm*, sondern in Vers 6 auch das Wort *verbohrtes*:

*Dumm verknäulte sich in meinem Mund
Schluchzen, Bitten und verbohrtes Drohen* (V 5 und V 6)

Mit der Erwähnung der Tiere in der zweiten Strophe, die allesamt schon „geflohen sind“, wird einerseits ein naturlyrischer Bezug hergestellt, andererseits entsteht mit dem Wort *drüben* (V 7) eine klare lokale Opposition zwischen dem Raum, in dem sich das lyrische Ich befindet und den der Tod offensichtlich verschmäht, und diesem Drüben, in dem der Tod so sehr herrscht, dass selbst Hühner, Katze und Hund (vermutlich aus Angst vor dem Tod) fliehen. Für das lyrische Ich wird damit ganz klar die Einsamkeit gesteigert, da es auch von den Tieren und damit von der Natur, die diese Tiere repräsentieren, verlassen wird.

Mit der dritten Strophe setzt ein resignierender Ton des lyrischen Ich ein. Indem das Wort *wieder* (V 9) noch einmal aufgenommen wird, wird die Wiederholung und das fortdauernde Warten und der Wunsch nach dem Tod deutlich spürbar. Das lyrische Ich behauptet, dass der „Nachbar“, also dieser andere, der nun vom Tod geholt wurde, noch gerne weiterleben hätte wollen. Durch die offensichtliche Wiederholung dieser ganzen Handlung wird allerdings klar, dass es dabei weniger um wirklich konkretes Wissen des lyrischen Ich geht als vielmehr um die Annahme, dass wohl jede/r Andere im Vergleich zum lyrischen Ich selbst gern noch weiterleben würde und dass die Todessehnsucht ein dem Ich quasi exklusiv innewohnendes Gefühl darstellt, das von niemand Anderem nachvollzogen, geschweige denn ebenso gefühlt werden kann. Anders gesagt, nimmt das lyrische Ich also offenbar an, dass alle

anderen selbstverständlich noch gerne leben wollten, nur es selbst, welches den Tod nicht zu sich locken kann, würde sich eben diesen wünschen.

Das vielleicht einzige etwas hermetische Bild dieses Gedichts bildet die *verrückte Monduhr* (V 11), die zugleich wieder eines der für Lavant typischen, von ihr selbst „erfundenen“ Komposita darstellt. Allerdings kann auch dieses Bild relativ einfach aufgelöst werden und mit der vergehenden Zeit bzw. der vergehenden Nacht gleichgesetzt werden. Die *Monduhr* ist dabei nicht einfach verrückt im Sinn einer „geistigen Verrücktheit“ (soweit man bei einer Monduhr von so etwas wie geistiger Verrücktheit sprechen kann), sondern ist vielmehr ver-rückt, also am Himmel weitergerückt und hat dabei eben die gesamte Konstellation „ver-rückt“. Somit wirft sie ihr (bzw. der Mond sein) Licht nicht mehr auf das lyrische Ich, welches sich dann nicht mehr in der „Spur des Todes“ befindet.

In der vierten Strophe findet sich eine Anapher, die sich aus dem dreimalig verwendeten Adverb *bitter* bildet. Diese Formulierung lässt eine beschwörende Stimmung entstehen, die sich einerseits aus der Wiederholung des Wortes an der gleichen Stelle jedes Verses ergibt, andererseits auch aus der Anzahl der Wiederholungen, so wird der Zahl Drei in den unterschiedlichsten Kontexten eine besondere Bedeutung beigemessen, sei es nun in Religion, Mythologie oder auch im Märchen. In Vers 13 muss das Adverb *bitter* im übertragenen Sinn verstanden werden, wohingegen in Vers 14 auf den bitteren Geschmack des *Schlaftrunks* und in Vers 15 auf die Emotion Bitterkeit des lyrischen Ich verwiesen wird. So weisen die drei wörtlich identen Formulierungen auf der Bedeutungsebene durchaus Unterschiede auf. Mit der Wiederaufnahme des Motivs der Augen und dem Verweis auf ihr Eintrocknen wird eine Klammer mit der ersten Strophe des Gedichts und dem Bild der Augen als vollgesoffene Schwämme hergestellt. Der *bittere Schlaftrunk* (V 14) wird nicht genauer definiert, wodurch sich viele denkbare Interpretationsmöglichkeiten eröffnen. So könnte es sich einfach um einen Verweis auf ein alkoholisches oder anderes berauschendes Getränk handeln, mit dem das lyrische Ich seinen Schmerz und seine Verzweiflung zu betäuben versucht, und das zusätzlich eben auch als wirkungsvolles Schlafmittel fungieren kann. Es könnte sich genauso gut aber auch um irgendeinen bitteren Schlaftrunk, sei es nun ein schulmedizinischer oder ein naturmedizinischer (z.B. aus Kräutern o.Ä.), handeln. Denkbar wäre die Stelle außerdem auch als Verweis auf eine giftige Flüssigkeit, die das lyrische Ich in seiner Todessehnsucht trinkt und euphemistisch als „Schlaftrunk“ bezeichnet.

Der Vers 15 beinhaltet mit dem Verb *bet'* als einzige Stelle in diesem Gedicht einen Hinweis auf Religiosität des lyrischen Ich. Ob die *arme Seele* in ebendiesem Vers auf den

Nachbarn als Todesopfer rekuriert oder vielmehr auf das leidende lyrische Ich selbst, bleibt in der Zweideutigkeit dieser Zeile dahingestellt.

Zur klar spürbaren Todessehnsucht in diesem Gedicht sei angemerkt, dass dieses Motiv ein in Lavants Lyrik immer wiederkehrendes ist.

„Doch [...] der Tod stellt [...] für das lyrische Ich keinen Ausweg dar. So wird der Tod zwar oft als Alternative ersehnt [...], bleibt aber unerreichbar.“ (Wigotschnig, 1992. 15 f.)

Lübbe-Grothues sieht in der Sehnsucht nach dem Tod in Lavants Texten „[...] nichts anderes [...] als Sehnsucht nach Leben, das nicht gelebt werden kann“ (Lübbe-Grothues, 1983. 459). Das Wort *Verlassensein* kommt in diesem Gedicht gleich zweimal vor und stellt sowohl in der ersten als auch in der letzten Strophe das letzte Wort dar, wodurch sich eine motivische Verklammerung ergibt, die diesem Bild einen hohen Stellenwert beimisst. So dürfte die Verlassenheit jedenfalls eine große Rolle für die dargestellte Todessehnsucht spielen. Wigotschnig bezeichnet diese Verlassenheit in ihrem oben zitierten Aufsatz als „Heimatlosigkeit“ und schreibt dazu³⁸:

„Die Heimatlosigkeit, ausgelöst durch die Entfernung der Menschen, und – metaphorisch übertragen – auch als räumliche Ausgesetztheit erfahren, konfrontiert das lyrische Ich mit der ‚argen Wahrheit‘ über seine eigene Befindlichkeit.“ (Wigotschnig, 1992. 15)

Diese Erkenntnis über das eigene Verlassensein löst im lyrischen Ich demnach die niemals stillbare Todessehnsucht aus. Nicht nur das Motiv des Verlassenseins und der Einsamkeit, sondern auch der Sprachduktus der gesamten letzten Strophe, welcher von einem resignierenden Hinnehmen der Tatsachen geprägt ist, erinnern dabei an das in Kapitel 3.1 besprochene Gedicht *Es riecht nach Schnee, der Sonnenapfel hängt*. Im vorliegenden Gedicht allerdings stellt sich die Einsamkeit des lyrischen Ich als wirklich absolut dar, denn es ist nicht nur von den Menschen und, wie oben beschrieben, auch von den Tieren bzw. der Natur verlassen, sondern es wird sogar vom Tod, der eigentlich als aus der Einsamkeit erlösend imaginiert und erwünscht wird, umgangen bzw. verlassen. Das Verlassensein erreicht damit, dass selbst der letzte erhoffte Ausweg nicht eintritt und auch der personifizierte Tod das Ich verlässt, eine unglaubliche Größe und Endgültigkeit. Das Paradoxon besteht darin, dass das Verlassensein als Ursache für die Sehnsucht nach dem Tod dargestellt wird, dieser Tod aber mit seinem Handeln das Gefühl des Verlassenseins noch verstärkt, wodurch eine Art Teufelskreis ent-

³⁸ allerdings in Zusammenhang mit einem anderen Gedicht, nämlich *Hinfällig starre ich ins Rad der Zeit aus Spindel im Mond*. Die These lässt sich m.E. aber sehr gut auf andere Lavant-Gedichte umlegen.

steht, der ohne Anfang und Ende das lyrische Ich offenbar für immer und ewig sein *Verlassensein zerkauen* lässt (V 16).

3.6 Abends zähl ich Lamm um Lamm

(Aus: *Die Bettlerschale*)

A)	B)	C)	D)	E)	F) ³⁹
1 Abends zähl ich Lamm um Lamm,	a	4	m		
2 lehnend an dem Feigenstamm,	a	4	m		
3 gebe jedem seinen Namen,	b	4	w		
4 streu mein Herz als wilden Samen	b	4	w		
5 in den Wüstenwind.	c	3	m	I	
6 Ruf die Sichel frühen Mondes,	d	4	w		
7 daß sie mir ein weiches blondes	d	4	w		1)
8 Gräslein mähe für mein Kind.	c	4	m	II	
9 Eine schlanke Ringelnatter	e	4	w		
10 bitte ich mir zum Gevatter	e	4	w		
11 und sie hängt ihr zierles Krönlein	f	4	w		2)
12 freundlich für mein Wundersöhnlein	f	4	w		3)
13 auf im Feigenbaum.	g	3	m	III	
14 Aber dann die Morgenröte	h	4	w		4)
15 weckt mit ihrer Sorgenflöte	h	4	w		5)
16 jäh mich aus dem Traum.	g	3	m	IV	
17 Hab kein Kindlein, keine Tiere,	i	4	w		
18 und der Stamm, an dem ich friere,	i	4	w		
19 trägt nicht eine Frucht.	j	3	m	V	
20 Lauernd und verrucht	j	3	m		
21 kühlt die kronenlose Schlange	k	4	w		6)
22 meine warmgeträumte Wange.	k	4	w	VI	

Dieses Gedicht sticht aus den in dieser Arbeit behandelten vor allem anhand seiner kurzen Zeilen hervor. Drei- und vierhebige Verse wechseln einander unregelmäßig ab (C), wodurch

³⁹ A) Verszeilen, B) Reimschema, C) Metrik (Hebungen), D) Kadenzen, E) Syntax, F) Enjambements

das Gedicht ein recht schnelles Tempo bekommt. Dass dieses Gedicht als Versmaß durchgehend den Trochäus verwendet, trägt ebenso zu einer zusätzlichen Erhöhung des Tempos bei, wie die vielen Enjambements. Zäsuren im Lesefluss entstehen vor allem an den Stellen, wo die Verse auf die vierte Hebung verzichten und einfach mit der dritten Hebung männlich enden. Das unregelmäßige Reimschema erinnert durchaus an früher besprochene Gedichte, z.B. 3.1 *Es riecht nach Schnee, der Sonnenapfel hängt* oder 3.2 *Ich will vom Leiden endlich alles wissen!* Es finden sich umarmende Reime in den Versen 5 bis 8 und 13 bis 16. Alle übrigen Verse reimen paarweise.

Das Gedicht lässt sich grob in zwei Teile aufteilen, wobei der erste eine traumhafte, positive Stimmung erzeugt, der zweite hingegen eine ernüchternde und negative. Die Grenze lässt sich mit dem Vers 14 ziehen. In diesem Gedicht gibt es kein angesprochenes Du, das lyrische Ich steht ganz klar im Zentrum. Das Bild des Schäfchenzählens zu Beginn des Gedichts und die zeitlich klare Einordnung durch das Wort *abends* (V 1) zeichnet das Bild einer Einschlafsituation, gleichzeitig wird damit die traumhafte Stimmung des ersten Teils schon eingeleitet. Dieses Träumen legt dabei einen verklärten Blick auf die Welt, die Lämmer (die ja eigentlich durch ihre Eintönigkeit zum Einschlafen verhelfen sollen) werden einzeln bei ihrem Namen genannt. *Feigenstamm* (V 2) und *Wüstenwind* (V 5) sind vermutlich nicht als lebensweltliche Erfahrungsbezüge der Dichterin zu nennen, werden in der Realität weder in Verbindung mit den Lämmern gebracht, noch miteinander assoziiert. Durch die Vermischung dieser Elemente zu einem gemeinsamen Bild wird die traumhafte Stimmung verstärkt. In Vers 8 taucht das Schlüsselwort *Kind* auf, welches sich das lyrische Ich in diesem Traum imaginiert. Wenig später in Vers 12 wird es dann als *Wundersöhnlein* bezeichnet. In diesem Zusammenhang wird die Situation im ersten Teil des Gedichts als lebendig und fruchtbar dargestellt und hebt sich in dieser Darstellung klar vom zweiten Teil ab. Das lyrische Ich streut sein Herz *in den Wüstenwind*, wobei das Herz als *wilder Samen* bezeichnet wird, der offensichtlich auf eine fruchtbare Umgebung fällt. Der Wunsch des lyrischen Ich wird erfüllt, in der fruchtbaren Umgebung des Traumes wird der Samen aufgenommen und dem lyrischen Ich ein Kind zugeschrieben. Der Traum von diesem Kind wird mit dem morgendlichen Erwachen *jäh* (V 16) beendet. Die Ringelnatter, die im ersten Teil als Gevatter für das Kind dient und dem *Wundersöhnlein* freundlich gesinnt ist, wird am Ende des Gedichts als *lauernd und verrückt* (V 20) bezeichnet, mit den Attributen *kühl* und *kronenlos* beschrieben und schließlich auch nicht mehr als *Ringelnatter*, sondern nur mehr unspezifisch als *Schlange* bezeichnet. Die Schlange, die zu Beginn als Behüterin des Kindes ihr Krönlein für selbiges hergibt, ist am Ende für die Ernüchterung des lyrischen Ich verantwortlich, indem sie es in die Realität zu-

rückholt (*kühlt die kronenlose Schlagen meine warmgeträumte Wange* V 21 und 22). Die Ringelnatter als in unseren Breiten lebende, ungefährliche Schlangenart wurde früher in Häusern und Gehöften gern gesehen oder zumindest geduldet. Auf Grund des engen Kontaktes zum Menschen ist diese Schlange auch in Sage und Aberglaube oftmals positiv konnotiert und stand im Ruf Glück und Segen zu bringen. Die gelben Mondflecken am Nacken der Schlange wurden als Krone gedeutet, deren Besitz nicht nur Hab und Gut vermehren, sondern auch lebenslanges Glück bringen soll. Der Raub der Schlangenkronen oder das Verschenken dieser Krone von der Schlange selbst ist immer wieder Bestandteil von Sagen und Mythen (vgl. Kabisch, 1974. 3). Mit diesem Wissen lässt sich nicht nur die Wahl einer Ringelnatter als Gevatter für das Kind erklären, sondern auch der Vorgang des „die Krone im Baum Aufhängens“ problemlos deuten. Der Vorgang bringt dem Kind nach diesem Volksglauben also nicht nur Wohlstand, sondern auch Glück. Die Ringelnatter zeigt sich in diesem Traum als freundliche, dem Kind positiv gesinnte und wohlwollende Taufpatin, die sogar gewillt ist, freiwillig ihre glückbringende Krone für das Kind aufzugeben. Mit dem Erwachen am Ende des Gedichts stellt sich nicht nur das Kind als inexistent heraus, sondern auch die zu Beginn positive und freundliche *Natter* wird zu einer *kronenlosen Schlange*, wobei zu betonen ist, dass das Wort *Schlange* natürlich gänzlich andere Assoziationen eröffnet als eben das Wort *Ringelnatter*. Die Attribute *lauernd und verrucht* deuten dabei ganz klar auf das übliche semantische Feld hin, welches sich im Zusammenhang mit dem Wort *Schlange* eröffnet, nämlich die betrügerische, hinterlistige, bössartige Verführerin.

Das Faktum, dass Christine Lavant selbst kinderlos geblieben ist, und das in der Literatur wohl bekannteste und am häufigsten bemühte Zitat in Verbindung mit dieser Dichterin⁴⁰ verleiten dazu, diese Auslegung als zu stark autobiographisch interpretierenden Ansatz zu verstehen. Lübke-Grothues sieht aber auch an anderer Stelle in Lavants Werk einen solchen Kinderwunsch durchscheinen, ohne dabei direkt auf die Person der Dichterin selbst zu verweisen (vgl. Lübke-Grothues, 1983. 459). Auch im Falle dieses Gedichts lässt sich m.E. die Imagination eines Kindes sehr gut textimmanent und ohne die Rückbindung an die Person

⁴⁰ „Es ist schamlos [...] wäre ich gesund und hätte 6 Kinder, um für sie arbeiten zu können: das ist Leben! Kunst wie meine, ist nur verstümmeltes Leben, eine Sünde wider den Geist, unverzeihbar.“ (Lavant, 1978. 234) Diese Selbstaussage ist in der Forschung an der einen und anderen Stelle als relativiert zu betrachten bezeichnet worden, wie zum Beispiel Uli Taferner in ihrem Aufsatz „Die vielen Gesichter der Christine Lavant“ schreibt: „Diese bekannte Aussage Lavants über den literarischen Wert ihres Schaffens darf nur bedingt für wahr gehalten werden; sich selbst herabzusetzen und kleiner zu machen, was die eigene Persönlichkeit und die eigene Leistung betrifft, ist ein wesentlicher Charakterzug Lavants, der ihr, wie sie wohl wußte, viele Vorteile brachte. Denn diese (scheinbar) übertriebene *Bescheidenheit* führte oft zu Gegenreden, Sympathie und Beschützer-Instinkten von seiten der Umwelt.“ (Taferner, 1999. 159). In Hinblick auf ihren unerfüllten Kinderwunsch kann man diese Aussage m.E. aber dennoch zitieren.

Christine Lavant belegen und so der biographistische Zugang durchaus vermeiden. Dass es bei weitem nicht der einzig mögliche interpretatorische Ansatz ist, wird im weiteren Verlauf der Analyse aufgezeigt.

Während der erste Teil des Gedichts wie erwähnt mit dem Wort *abends* beginnt, wird der zweite Teil in Vers 14 mit der Erwähnung des Morgens eingeleitet, schon damit steht dieser Teil dem vorherigen diametral gegenüber. Während der erste Teil illusorisch positiv wirkt, die Illusion und das Traumhafte allerdings an keiner Stelle als solches benannt werden, wird im zweiten Teil mit unbestreitbarer Klarheit genau das nachgeholt: *weckt [...] jäh mich aus dem Traum* (V 16). Ähnlich wie es Träume gerade auszeichnet, dass man in ihnen eben sehr oft nicht zwischen Realität und Erträumtem unterscheiden kann und erst das Erwachen einen in die Realität zurückholt, also einem die Grenze zwischen Traum und Wirklichkeit klar macht, stellt sich auch in diesem Gedicht erst mit dem Gewecktwerden des lyrischen Ich heraus, dass sich die Handlung davor im Traumzustand abspielt.

Allerdings ist, wie so oft im Traumzustand, auch in diesem Gedicht die Stimmung bei genauerer Betrachtung trotz allen vorhandenen Indizien nicht eindeutig festzumachen, sondern enthält durchaus ambivalente Züge. So lassen sich im ersten, grundsätzlich positiven Teil kataphorisch, beinahe orakelhaft, Motive für einen negativen Ausgang finden. Konkret handelt es sich einerseits um das Bild der *Sichel* in Vers 6, denn wenngleich es sich an dieser Stelle auf der Ausdrucksebene um die Sichel des Mondes handelt, wird auf der metaphorischen Ebene die Bedeutung der Sichel einer Sense evoziert, die ein Gräslein mäht. Andererseits entfaltet das Wort *Gevatter* beide ihm inhärenten Bedeutungsebenen, zum einen das archaisierende Wort für den Taufpaten, zum anderen aber auch die personifizierte Allegorie des Todes. Spätestens in Verbindung mit dem „Gevatter Tod“ bleibt natürlich auch die früher behandelte Sense nicht bei der Bedeutung des Arbeitsgerätes stehen, sondern zieht mit dem „Sensenmann“ automatisch eine weitere Personalisierung des Todes mit sich. Die auf den ersten Blick scheinbar positiv wirkenden und sich in die traumhafte Vorstellung des ersten Teils gut eingliedernden Bilder lassen also durchaus auch diese dunkle, negative Seite zu.

Dass die Bildlichkeit dieses Gedichts auch ein ganz anderes semantisches Feld aufmacht, indem sie stark auf die biblische Genesis rekurriert, sticht sofort ins Auge und lässt sich anhand unterschiedlicher Momente nachweisen. Vor allem die zentralen Bilder des Baumes und der Schlange erinnern natürlich klar an die paradiesische Situation und die Verführung des Menschen durch die Schlange. Die oben erwähnte, plötzliche Veränderung in der Darstellung der Umgebung zwischen erstem und zweitem Teil des Gedichts evoziert damit das Bild des plötzlichen Verlustes des Paradieses durch den Verzehr der Frucht vom Baum

der Erkenntnis (vgl. Gen 3,1-19). Im vorliegenden Gedicht wird das Gewecktwerden also mit dem in der Bibel dargestellten Erkenntnisgewinn gleichgesetzt. Der paradiesische (und im vorliegenden Fall fruchtbare, positive) Zustand wird dadurch ins Gegenteil umgekehrt. Die Bildlichkeit im zweiten Teil des Gedichts schlägt in Einsamkeit und Leblosigkeit (*kein Kindlein, keine Tiere* V 17), Unfruchtbarkeit (V 19), Kälte (*ich friere* V 18) und Ernüchterung um. Das lyrische Ich wird durch die morgendliche *Sorgenflöte* (V 15), durch die Probleme und Sorgen, die der Tag (*die Morgenröte* V 14) und das Wachsein mit sich bringen, geweckt.

Dass der Stamm, an dem das lyrische Ich schon zu Beginn des Gedichts lehnt, auch im realen Wachzustand des lyrischen Ich noch präsent ist, spricht für eine Interpretation, die Christine Lavant selbst für einen *Stamm* in ihrer Lyrik geliefert hat. In dem Aufsatz „Das sichtbar und sagbar Reale stimmt nie mit der inneren Wirklichkeit überein.“ Zur Metaphorik Christine Lavants im Lichte ihrer Selbstdeutung“ schreibt Maria-Luise Stainer⁴¹, dass u.a. der Feigenstamm bzw. der Stamm in Lavants Dichtung für das Rückgrat oder das Rückenmark stehen (vgl. Stainer, 1999. 170). Das Rückgrat, welches hier auch in seiner idiomatischen Bedeutung von Rückhalt, Stütze oder Stärkung gelesen werden muss, wird im Traum als fruchtbringender Baum, an den sich das lyrische Ich anlehnen und also dort Halt finden kann, dargestellt. Im Wachzustand ist dieses Rückgrat zwar nach wie vor vorhanden – das körperliche Rückgrat oder die Wirbelsäule fallen durch den Wachzustand natürlich nicht weg – den Rückhalt und die Stabilität des Traumes bietet es jetzt aber nicht mehr. Der Stamm ist unfruchtbar und schützt das lyrische Ich nicht. Vielmehr friert es in der angelehnten Stellung, wodurch diese ihre positive Konnotation verliert, da die Kälte nicht nur als äußerer, sondern vor allem als innerer Zustand zu verstehen ist. Am Ende des Gedichts wird noch einmal die Dichotomie zwischen der Tag- und der Nachtseite hergestellt und eindeutig als positiv bzw. negativ dargestellt, indem das Verb *kühlt* (V 21) dem adjektivischen Kompositum *warmgeträumt* (V 22) gegenübergestellt wird.

Dieses Gedicht kann durch seine Bildlichkeit, die wiederum Naturmotive, religiöse Motive und solche, die einen direkten Bezug zur Lebenswelt der Dichterin vermuten lassen, verbinden, als durchaus typisch für Lavant bezeichnet werden. Außerdem fallen ganz klar die sprachlichen Mittel auf, allen voran die große Anzahl an Komposita in diesem Gedicht (sieben Nominalkomposita: *Feigenstamm* V 2, *Wüstenwind* V 5, *Ringelnatter* V 9, *Wundersöhnelein* V 12, *Feigenbaum* V 13, *Morgenröte* V 14, *Sorgenflöte* V 15 und zwei adjektivische

⁴¹ Maria-Luise Stainer verbrachte im Jahr 1972 im Rahmen einer Forschungsarbeit zur Metaphorik im Werk Christine Lavants einige Zeit im Gespräch mit dieser, um ihre sprachlichen Bilder auch „im Lichte ihrer Selbstdeutung“ zu verstehen und zu analysieren (vgl. Stainer, 1999). Stainer „sammelte“ in dieser Arbeit Deutungsmöglichkeiten, die ihr die Dichterin selbst anbot. Im oben zitierten Aufsatz gibt es dazu eine kurze exemplarische Liste. (vgl. auch Biller, 2012. 14)

Komposita: *kronenlose* V 21, *warmgeträumte* V 22), welche die Metaphorik wesentlich prägen.

3.7 Des Nachbars Perlhuhn schreit wie eine Uhr

(Aus: *Die Bettlerschale*)

A)	B)	C)	D)	E) ⁴²
1 Des Nachbars Perlhuhn schreit wie eine Uhr	a	m		
2 so unentwegt und immer in demselben	b	w		1)
3 verrückten Abstand, während sich die gelben	b	w		2)
4 Blätter der Weide lösen und als Schnur	a	m		3)
5 im kleinen Dorfbach schaukelnd weitergleiten.	c	w	I	
6 Der schwarze Hund hebt heftig an zu streiten	c	w		
7 wider die Schreie, die er nicht verträgt.	d	m	II	
8 Ein tauber Bettler, der durch Nägel sägt,	d	m		
9 lächelt voll Hoffnung auf das Abendbrot.	e	m	III	
10 Die letzten Hängengelken blühen rot,	e	m		
11 und wenn der Wind will, duften sie herüber.	f	w	IV	
12 Sehr tief im Osten steigt ein dunstig-trüber	f	w		4)
13 Herbstmond herauf und äugt uns alle an.	g	m	V	
14 Das Perlhuhn schweigt, - ein rostig-brauner Hahn	g	m		5)
15 kommt ihm fast höflich durch die Nacht entgegen.	h	w	VI	
16 Der Bettler sitzt schon unterm Küchensegen,	h	w		
17 und in der Hundehütte rauscht das Stroh.	i	m	VII	
18 Jetzt dürfte man vom Tage nichts mehr wissen!	j	w	VIII	
19 Ich aber wende immerfort das Kissen;	j	w		
20 denn unter meinem Schädel irgendwo	i	m		6)
21 verbarg das Perlhuhn seine schrillen Schreie.	k	w	IX	
22 Der Mond tritt langsam aus der Sternenreihe	k	w		
23 und an mein Fenster als ein gelber Hahn.	l	m	X	
24 Wie eine Uhr fang ich zu beten an.	l	m	XI	

⁴² A) Verszeilen, B) Reimschema, C) Kadenzen, D) Syntax, E) Enjambements

Formal erinnert das Gedicht durchaus an einige der zuvor besprochenen, vor allem an 3.1 *Es riecht nach Schnee, der Sonnenapfel hängt*, 3.2 *Ich will vom Leiden endlich alles wissen!* und 3.6 *Abends zähl ich Lamm um Lamm*. Das Reimschema ist auch in diesem Gedicht nicht einheitlich, wenngleich auch der Großteil der Verse in Paarreimen reimt. In den Versen 1 bis 4 und 17 bis 20 findet sich dennoch jeweils ein umarmender Reim. Männliche und weibliche Kadenzen wechseln einander unregelmäßig ab. Die Verse weisen durchgehend fünf Hebungen auf, ein Großteil steht im fünfhebigen Jambus. Die Verse 4, 7, 9 und 13 allerdings weisen an ihren Anfängen Tonbeugungen auf. Diese Zeilen beginnen jeweils mit einer Hebung, wodurch das ansonsten regelmäßige, jambische Versmaß unterbrochen wird. Dabei ist Cordula Drossel-Brown, die dieses Gedicht in ihrer Arbeit zu „Zeit und Zeiterfahrung in der deutschsprachigen Lyrik der Fünfziger Jahre“ behandelt, zu widersprechen, wenn sie schreibt:

„[...] der Anfang des Gedichts zeigt in den ersten drei Zeilen genau diesen streng durchgehaltenen jambischen Rhythmus des ‚gleichen Abstands‘, der nur am Anfang der dritten Zeile durch die Wortwahl ‚verrückt‘ um eine Hebung verrückt wird.“ (Drossel-Brown, 1995. 132)

In der Metaphorik und Bildlichkeit ist dieses Gedicht als bedeutend hermetischer und unklarer zu werten als die zuvor interpretierten. Drossel-Brown hebt vor allem den Aspekt der Äußerung der Zeiterfahrung in diesem Gedicht hervor (vgl. Drossel-Brown, 1995. 130 ff.). Das Bild der Uhr rechtfertigt mit seiner Stellung gleich zu Beginn dieses Gedichts eine solche Auffassung durchaus. Es dürfte aber unbestritten sein, dass das bei weitem nicht das einzige semantische Feld ist, welches sich in diesem Gedicht findet. Vielmehr eröffnet sich hier eine Fülle an Interpretationsansätzen, welche im Folgenden aufgezeigt werden sollen.

Auffällig im Vergleich zu den am Beginn der Arbeit interpretierten Gedichten ist, dass es hier, wie auch im zuvor besprochenen Gedicht *Abends zähl ich Lamm um Lamm* (3.6) kein angesprochenes Du gibt und gleichzeitig auch das lyrische Ich verhältnismäßig in den Hintergrund rückt, indem es nämlich erst ab Vers 19 wirklich Eingang in das Gedicht findet. Davor steht zwar fest, dass die Handlung von der Warte eines lyrischen Ich aus behandelt bzw. wahrgenommen wird, bis zur Zeile 19 gibt es allerdings kein Pronomen, welches sich auf dieses Ich beziehen würde. Das einzige Personalpronomen in den Versen 1 bis 18 ist in Vers 13 das Wort *uns*, welches allerdings mit dem Zusatz *alle* versehen ist, und sich so eben nicht explizit auf das lyrische Ich bezieht, sondern eher auf die Gesamtheit der Lebewesen, die in diesem Moment vom Mond „beäugt“ werden. Gleichzeitig wirkt das lyrische Ich in diesem Gedicht viel eher wie ein „auktorialer Erzähler“, der durch seine eigenen Augen die äußeren Vorgänge beschreibt. Dass es sich dabei nicht um rein äußerliche Wahrnehmungen handelt, sondern diese durchaus bewertet und assoziiert werden, sieht man an wertenden Aussagen

wie *immer in demselben verrückten Abstand* (V 3,4) oder *fast höflich* (V 15). Drossel-Brown sieht die Uhr in diesem Gedicht

„erst in zweiter Bedeutung als Indikator der vergehenden Zeit [...] Die erste und wichtigere Bedeutung jedoch, die der Uhrenvergleich an dieser Stelle hat, ist die Bedeutung der Uhr als Indikator eines Rhythmus: ‚Immer in demselben verrückten Abstand.‘ Die animalischen Schreie haben mechanische Qualität.“ (Drossel-Brown, 1995. 131)

Auch diesem Urteil soll hier teilweise widersprochen werden. Die mechanische Qualität der Perlhuhnschreie für das lyrische Ich ist dabei unumstritten. Eingebettet in den Kontext des vorliegenden Gedichts ist die hauptsächliche Bedeutung der Uhr m.E. aber dennoch die unaufhaltsam verstreichende Zeit. Das rhythmusgebende Moment einer Uhr geht dabei mit dem der vergehenden eigentlich einher. Wie Drossel-Brown richtig feststellt, liegt

„der Vergleichspunkt für Perlhuhnschrei und Uhr(enschlag) im ‚unentwegt‘, der unendlichen Wiederholung, die in der negativen Bedeutungsfärbung ‚nicht-endenwollend‘ präsentiert wird.“ (Drossel-Brown, 1995. 131)

In der vorliegenden Interpretation wird eben dieser Aspekt in den Mittelpunkt gestellt und damit die Bedeutung der Uhr als in erster Linie rhythmusgebendes Element in den Hintergrund gerückt.

Die Beziehung zwischen dem Bild der Uhr und dem Attribut *verrückt* erinnert an das früher besprochene Gedicht *Wieder brach er bei dem Nachbar ein* (3.5), wo allerdings nicht, wie im vorliegenden Fall, die Zeit (*in demselben verrückten Abstand* V 3) als verrückt bezeichnet wird, sondern vielmehr die (Mond-)Uhr selbst. Das Motiv einer nicht nachvollziehbaren Zeit, einer Zeit, die als nicht stimmig wahrgenommen wird, die verrückt wirkt, weil sie verrückt ist, taucht also nicht nur an der vorliegenden Stelle bei Lavant auf. Ein genauerer Blick darauf, wie sich „Zeit“ in den vorliegenden zehn Lavant-Gedichten verhält, wird abschließend auch noch in der Conclusio geworfen.

Das Gedicht ist dominiert von Herbststimmung und Vergänglichkeitsmetaphern. Der Herbst wird nicht nur in Vers 13 im Kompositum *Herbstmond* direkt angesprochen, sondern auch schon in den Versen 3 bis 5 im Bild der gelben, von der Weide fallenden Blätter, die unaufhaltsam ihren Weg im Dorfbach weitergehen, gezeichnet. Die gesamte Farbgebung drückt eine solche schwere, herbstliche Stimmung aus, sie geht von besagtem *gelb* (V 3), über *schwarz* (V 6) zu *rot* (V 10), weiter zu *rostig-braun* (14), um dann am Schluss den Kreis zu schließen und wieder bei *gelb* (V 23) anzukommen. In Vers 10 blühen *die letzten Hängelken*, was ebenfalls stark auf den Herbst hinweist bzw. zumindest einen Wechsel (der Jahreszeiten) und ein Ende bzw. eine Veränderung impliziert. Das ganze Gedicht durchläuft eine

Entwicklung vom Tag in Richtung Nacht. Auch schon Verena Stross stellt fest, dass die erste Gedichthälfte die Tagseite repräsentiert, die zweite Hälfte hingegen die Nachtseite darstellt (vgl. Stross, 2010. 46). Die abendliche Stimmung dieses Übergangs in der ersten Hälfte des Gedichts passt dabei gut zu der oben beschriebenen Herbststimmung. Wenngleich auch zuvor schon die Rede vom Mond und der Nacht ist, ist doch die Zeile 18 (*Jetzt dürfte man vom Tage nichts mehr wissen!*) als äußerlich endgültiger Abschluss mit dem Tag und ein Hingeben an die Nacht zu werten. Der Konjunktiv dieses Satzes zeigt aber, dass für das lyrische Ich, welches wie o.e. eben erst nach diesem Vers explizit benannt wird, diese Grenze nicht so klar verläuft und es durchaus Tagelemente in diese Nacht mithinübernimmt (bzw. mitzunehmen gezwungen ist).

Dass in diesem Gedicht die fortschreitende Zeit eine große Rolle spielt, wird auch an anderen Bildern klar. *Die gelben Blätter der Weide lösen sich* (V 3 und 4) und *gleiten im Dorfbach schaukelnd weiter* (V 5). An den Worten *weitergleiten* und *schaukelnd* zeigt sich, dass die Zeit an dieser Stelle des Gedichts sanft und beinahe verspielt weiterschreitet. Das Vergehen der Zeit in der Natur ist also ein zwar unaufhaltsamer, jedoch sanft vonstattengehender Prozess. Anders hingegen verhält sich die Sache in Bezug auf die Lebewesen: Der Hund, zum Beispiel, verträgt die Schreie des Perlhuhns nicht und wehrt sich auf seine Weise – *er hebt heftig an zu streiten* (V 6). Der *taube Bettler* aus Vers 8 steht im Gegensatz zu dieser Welt der Lebewesen, wie der Hund und auch das lyrische Ich, die die verstreichende Zeit spüren und sich dagegen auflehnen. Er hört die Schreie des Perlhuhns nicht, steht deshalb scheinbar außerhalb der verstreichenden Zeit und kann so noch lächeln und *voller Hoffnung* sein (V 9). Gleichzeitig macht auch der Bettler, von ihm selbst wohl unbemerkt, Lärm, indem er *durch Nägel sägt* (V 8). Diese hermetische Zeile eröffnet allerdings keine klare Bildlichkeit, sondern ist als solche schwierig zu deuten. Aus dem Kontext ließe sich darauf schließen, dass es sich mitunter vielleicht eher um Fingernägel handelt, als um Nägel aus Metall und das Sägen in Verbindung mit dem Motiv des Hungers (*voll Hoffnung auf das Abendbrot* V 9) als Metapher für ein Kauen bzw. mit den Zähnen „bearbeiten“ ist. In der anderen möglichen Bedeutung stellen sich jedenfalls einige Fragen, die aus dem Gedicht selbst heraus unbeantwortet bleiben: Wenn der Bettler sägt, etwa um in das Haus bzw. den Raum einzudringen (weil er später im Gedicht *schon unterm Küchensegen* sitzt V 16), wieso sägt er durch Nägel? Welche Nägel sollen das sein? Woher nimmt der Bettler eine Säge?

Mit der Erwähnung des *Abendbrots* (V 9) wird das semantische Feld von Nahrung bzw. Lebensmitteln ins Spiel gebracht, welches sich sonst in dem Gedicht eigentlich nirgends findet. Zwar liest Verena Stross den später in Zusammenhang mit dem Bettler genannten Kü-

chensegen (V 16) auch als Segen im Sinne des Essens, welches eine Küche zu bieten hat („[...] die Nahrung, die in der Küche gespeist wird – und die für den Bettler definitiv ein Segen ist“, Stross, 2010. 46 f.), andere Bezugspunkte zu einer Lebensmittelmetapher bleiben aber im weiteren Verlauf des Gedichts aus. Außerdem sieht Stross in diesem Fall die Nahrungsmittelmetapher als Motiv „für das Haben oder das Nicht-Haben, für eigenen bzw. fremden Besitz oder Mangel“ (Stross, 2010. 46), dass sich an dieser Stelle allerdings die Besitzverhältnisse umdrehen, da der Bettler derjenige ist, der voll Hoffnung auf das Abendbrot ist und schließlich auch unter dem Küchensegen zum Sitzen kommt. Wenn man das Abendbrot als Brotmetapher so auslegt, wie das in der Interpretation des Gedichts 3.2 *Ich will vom Leiden endlich alles wissen!* vorgeschlagen wird, nämlich als Symbol für die grundmenschlichen Bedürfnisse, die dem Bettler ansonsten nicht zuteil werden, kann der Bettler dieses Gedichts vielleicht nicht so sehr als bettelnd nach Materiellem, sondern vielmehr auch als Bettelnder nach ebendiesen grundmenschlichen Bedürfnissen gelesen werden. In diesem Zusammenhang wäre dann allerdings auch der *Küchensegen* eher in der anderen, von Stross vorgeschlagenen Interpretation zu lesen, nämlich als sogenannter Herrgottswinkel (vgl. Stross, 2010. 46), eine Ecke der Küche, die als Art christlicher Hausaltar gestaltet ist und sich in vielen (katholischen) bäuerlichen bzw. ländlichen Wohnräumen findet. Der Bettler würde demnach im Verlauf des Gedichts zumindest das Bedürfnis nach Geborgenheit im Glauben decken können. Inwiefern diese Zeilen jedoch semantisch und bildlich in das Gedicht passen, lässt sich auch mit diesen Ansätzen nicht wirklich klären. Möglicherweise fungiert dieser Bettler wieder als das Andere, das Gegenüber, zu dem das lyrische Ich in Opposition steht und es wird damit aufgezeigt, dass sogar der arme, taube Bettler noch voll Hoffnung lächeln kann und in weiterer Folge seine Hoffnung dann auch erfüllt wird. Das lyrische Ich aber wird als sogar „noch schlechter dran“ als der Bettler dargestellt.

Das zentrale Bild dieses Gedichts ist sicherlich das Perlhuhn in Verbindung mit der Uhr, wobei sich sofort die Frage aufdrängt, warum es sich bei dem Tier ausgerechnet um ein Perlhuhn handelt, zumal man mit den Schreien eines Tieres vom Nachbarn vermutlich eher an das Krähen eines Hahns denken würde als an eine eigentlich in Afrika beheimatete Vogelart (vgl. del Hoyo, 1994. 554). Das Perlhuhn könnte man wegen seines Aussehens vielleicht als Sinnbild für die Nacht bzw. für einen Sternenhimmel sehen, in diesem Gedicht wird es allerdings eher mit der Tagseite in Verbindung gebracht, weshalb diese Assoziation hier nicht in erster Linie naheliegt. Von der griechischen Mythologie ausgehend werden die Punkte in der Federzeichnung des Perlhuhns als Tränen gedeutet, was auf der Geschichte des Sagenhelden Meleagros beruht (ursprünglich war der griechische Name des Perlhuhns Meleagris), dessen

Schwestern an seinem Grab unaufhörlich weinten, bis sie von Artemis in Perlhühner verwandelt wurden (vgl. Schmidt, 1978. 242). In Verbindung mit dieser Deutung stehen die Perlhühner also für eine unendliche Traurigkeit, was sich motivisch gut in dieses Gedicht einfügt. Wenngleich diese Traurigkeit des lyrischen Ich auch nicht konkret angesprochen wird, so wird sie doch im Verlauf des Gedichts deutlich spürbar, vor allem in Zusammenhang mit der schon erwähnten Vergänglichkeitsstimmung.

Im ersten Teil des Gedichts, in welchem das lyrische Ich eben nicht direkt erwähnt wird, kommt es zu einer Parallelisierung bzw. impliziten Gleichsetzung des Perlhuhns mit dem lyrischen Ich. Sichtbar wird das allerdings erst gegen Ende des Gedichts, indem das lyrische Ich den Mond als gelben Hahn sieht, was in Vers 14 klar mit dem Perlhuhn in Verbindung gebracht wird, wo es heißt

*Das Perlhuhn schweigt – ein rostig-brauner Hahn
kommt ihm fast höflich durch die Nacht entgegen. (V 14 und V 15)*

Der Mond als Zeichen dafür, dass die Nacht beginnt, wird schon in Vers 13 anthropomorphisiert, indem ihm das Verb *äugt* zugeschrieben wird. Die wirkliche Gleichsetzung mit einem Lebewesen passiert aber eben dann durch die zweimalige Beschreibung des Mondes als Hahn. Eigentlich handelt es sich bei diesem Bild um ein Paradoxon, da der Hahn gemeinhin als Verkünder des Morgens gilt und eher mit der Sonne bzw. dem Sonnenaufgang assoziiert wird als mit der Nacht und dem Mond. Während das Perlhuhn auf das Auftreten des Mondes und den Beginn der Nacht mit Verstummen bzw. Schweigen reagiert, verhält sich das lyrische Ich gegenteilig und fängt in dem Moment *wie eine Uhr zu beten an* (V 24), als der Mond im Fenster sichtbar wird (V 23).

Während also die Nacht hereinbricht, das Perlhuhn schweigt, der Hund sich offenbar in der Hundehütte befindet und auch der Bettler dort angekommen ist, wo er zur Ruhe findet, kann das lyrische Ich diese Nacht nicht als Ruhepol empfinden, sondern beginnt unter dem Kissen nach dem Grund für die Unruhe, die sich offenbar aber im Kopf befindet, zu suchen. Die Formulierung *unter meinem Schädel irgendwo* (V 20) rekurriert dabei einerseits auf das Bild, dass man etwas unter dem Kissen (und damit unter dem Schädel, der auf dem Kissen liegt) versteckt. Das lyrische Ich wendet ja auch *immerfort das Kissen* (V 19), als würde die Ursache für die Schreie dort liegen. Andererseits kann *unter dem Schädel* natürlich durchaus auch im Kopf, also unter der Schädeldecke bedeuten, was an dieser Stelle inhaltlich sicher die logischere Version darstellt, da das lyrische Ich die Perlhuhnschreie eben nicht vergessen kann, sondern immerzu im Kopf hat. Das Vergehen der Zeit ist demnach ein Faktum, welches das lyrische Ich auch in der Nacht beschäftigt, oder vielleicht gerade in der Nacht, weil dann

die anderen Geräusche und die Außeneinflüsse wegfallen bzw. zumindest nachlassen und das lyrische Ich die „Schreie“ innerhalb seines Kopfes dann nur umso deutlicher hört. Mit dem Wort *Uhr* bildet sich eine motivische Klammer zwischen dem ersten und dem letzten Vers des Gedichts und es verbindet einmal mehr das Perlhuhn mit dem lyrischen Ich, da sich der Wie-Vergleich in Vers 1 klar auf das Huhn bezieht (*schreit wie eine Uhr*), im letzten Vers dagegen eindeutig auf das lyrische Ich (*wie eine Uhr fang ich zu beten an* V 24). Im Falle dieses zweiten Vergleichs wird allerdings wohl auf die Qualität der Uhr verwiesen, die auch Drossel-Brown in ihrer Interpretation im Vordergrund sieht, nämlich den gleichmäßigen Abstand, das unendliche, regelmäßige und eintönige Geräusch, welches von einer Uhr kommt, das aber eindeutig auch an den Klang eines im Gebet versunkenen Menschen erinnern kann. Das lyrische Ich weiß keinen anderen Ausweg oder keine andere Hilfe, als in dem Rhythmus, den ihm die verstreichende Zeit vorgibt, zu beten, wodurch auch in diesem Gedicht, welches ansonsten weitestgehend auf religiöse Motive verzichtet, ein religiöser Aspekt, quasi als *Conclusio* geliefert wird.

Dieses Gedicht weist wiederum eine bemerkenswert hohe Dichte an Komposita auf, so finden sich insgesamt zehn Nominalkomposita (wobei sich das Wort *Perlhuhn* drei Mal wiederholt (V 1, V 14, V 21), *Dorfbach* V 5, *Abendbrot* V 9, *Hängenelken* V 10, *Herbstmond* V 13, *Küchensegen* V 16, *Hundehütte* V 17, *Sternenreihe* V 22) und zwei adjektivische Komposita, die allerdings mit Bindestrich geschrieben sind (*dunstig-trüb* V 12, *rostig-braun* V 14). Als besonders typisch für Lavant kann man an diesem Gedicht die schon besprochene, damit einhergehende, sehr hermetische Bildlichkeit nennen. Ebenso dreht sich auch dieses Gedicht letztlich um die Traurigkeit des lyrischen Ich. Besonders auffällig im Vergleich zu den anderen neun interpretierten Gedichten sind die verwendeten Farben in diesem Gedicht, darauf wird in der *Conclusio* aber noch näher eingegangen.

3.8 Du mit, für mich, verriegeltem Mund

(Aus: *Der Pfauenschrei*)

A)	B)	C)	D)	E) ⁴³
1 Du mit, für mich, verriegeltem Mund,	a	4	m	
2 du mit, für mich, vernagelten Ohren	b	4	w	
3 und ich gewiß nur dafür geboren,	b	4	w	
4 zeitlebens davor zu stehen	c	3	w	
5 als ein längst schon verwunschener Hund,	a	3	m	
6 den nur Engel noch sehen,	c	2	w	
7 mit der Herzpote scharren,	d	2	w	
8 den Mond anstarren,	d	2	w	
9 auch wenn er nicht scheint.	e	2	m	I
10 Oh, ein Hund, der echt weint,	e	2	m	
11 ein fast menschlicher Hund!	a	2	m	II
12 Und so gottverloren	b	2	w	
13 vor deinen vernagelten Ohren,	b	3	w	
14 vor deinem verriegelten Mund.	a	3	m	III

Dieses Gedicht zeugt sowohl sprachlich als auch inhaltlich von großer Klarheit oder wie Lübbecke-Grothues es formuliert:

„Nichts ist dunkel und schwer verständlich. Man muß gleichsam in die Tiefe lesen, um das klare Bild der Oberfläche als Endform eines wahrhaft ungeheuren Überbietungsprozesses zu verstehen.“ (Lübbecke-Grothues, 1984. 123)

Lübbecke-Grothues ist es auch, die zu diesem Gedicht eine anschauliche und gut nachvollziehbare Analyse erarbeitet hat, weshalb die Interpretation nicht nur kürzer ausfällt als andere Interpretationen in dieser Arbeit, sondern sich auch stark auf besagten Aufsatz stützt (vgl. Lübbecke-Grothues, 1984).

Es handelt sich hierbei um ein eher kürzeres Gedicht, welches durch die knappen Verszeilen (in den Zeilen 6 bis 12 immer nur 2 Hebungen pro Vers) zusätzlich noch kürzer erscheint. Das Reimschema ist auch im Falle dieses Gedichts inhomogen. Die Reimworte

⁴³ A) Verszeilen, B) Reimschema, C) Metrik (Hebungen), D) Kadenzen, E) Syntax

Mund und *Hund* finden sich je zwei Mal, nämlich in den Versen 1, 5, 11 und 14, wodurch nicht nur zwei umarmende Verse entstehen, sondern zusätzlich auch noch eine Verklammerung zwischen dem ersten und dem letzten Vers und den Versen 5 und 11, die beide mit dem Wort *Hund* enden. Weiters finden sich Paarreime in den Versen 2 und 3, 7 und 8, 9 und 10, 12 und 13, wobei auch hier wieder die Verse 2 und 3 zusätzlich noch mit den Versen 12 und 13 reimen. Das ganze Gedicht besteht aus nur drei syntaktisch vollständigen Sätzen (E). Das Metrum ist in diesem Gedicht nicht einheitlich. Die Verszeilen variieren zwischen zwei, drei und vier Hebungen pro Vers.

Dieses Gedicht ist sehr regelmäßig um die Achse der Verse 7 und 8 aufgebaut, die ersten beiden und die letzten beiden Verse stellen sich durch die verwendeten Anaphern als jeweils klar zusammengehörig dar. Motivisch dominiert das Bild des Hundes, welches in den Achsenzeilen 7 und 8 zwar nicht wörtlich, so doch implizit vorherrscht. Im Folgenden sei ein Absatz aus der Analyse Lübke-Grothues' zitiert, der ebendiesen Aufbau darstellt:

„Symmetrisch um das zentrale Bild (7-8) ist, mit gleichen Reimworten, der äußere Rahmen der Du-Zeilen (1-2, 13-14) gespannt. Ihm schließen sich nach innen zu drei Ich-Zeilen an, die oben von ‚ich‘ zu ‚Hund‘ führen, unten bei ‚Hund‘ verbleiben. Die Reimworte ‚Hund‘ umstellen ‚Mond‘ in gleichem Abstand; dem ‚geboren‘ in der ersten antwortet ‚verloren‘ in der letzten Ich-Zeile.“ (Lübke-Grothues, 1984. 124)

Das Bild des Hundes wird bei Lavant auch in anderen Gedichten herangezogen, meist kann man dabei, wie auch im vorliegenden Fall, von einer Gleichsetzung des lyrischen Ich mit dem Hund ausgehen.⁴⁴ Dieses Bild verbindet sich dabei einerseits mit einer tierischen, vielleicht triebhaften Seite, andererseits werden dem Hund bekanntlich Eigenschaften wie z.B. Treueherzigkeit zugeschrieben bzw. wird der Hund als besonders treue Seele und treuer Begleiter des Menschen gesehen. Lübke-Grothues verweist in Zusammenhang mit der zentralen Wendung dieses Gedichts

*Mit der Herzpote scharren,
den Mond anstarren* (V 7 und V 8)

auf die sprichwörtliche Redewendung „Was kümmert es den Mond, wenn der Hund ihn anbellt!“. In weiterer Folge verweist sie aber darauf, dass es in diesem Gedicht zu einem Bruch mit dieser volkstümlichen Redensart kommt:

⁴⁴ Vgl. z.B. die Gedichtzeile *Kreuzzertretung! Eine Hündin heult* (Lavant, 1956), wobei es laut Lübke-Grothues für die Wirkkraft der Metapher und für die Zuordnung zum lyrischen Ich keinen Unterschied macht, dass die Tiergestalt hier in der dritten Person allein erscheint (vgl. Lübke-Grothues, 1984. 122).

„So [wie es die Redensart darstellt, Anm. der Verfasserin] mag sich ein Unabhängiger trösten, der etwa im Streit auf eine Widerrede oder bei Verleumdung auf eine Rechtfertigung verzichtet im Gefühl, der andere könne ihm ja doch nicht schaden. Ein ernsthaftes Begehren, einen Hilferuf oder einen Liebesausdruck mit solcher Selbstüberhebung abzuwehren, wäre zynisch und unmenschlich. Von der Folie des zitierten volkstümlichen Sprachbildes hebt sich das Gedichtbild ab. Aus der Position der Abhängigen entworfen, enthält es ausdrücklich, in der Form der Klage, die Anklage des Zynismus. [...] Die Kontraktion ‚Herzpfote‘ – zwei konkrete Nomen aus dem Wortfeld Leib – sprengt die Anschauung zugunsten der Empfindung. Die Bittgebärde des Menschen, der ‚sein Herz in die Hand nimmt‘, ist in der Gebärde des fast menschlichen Hundes (dem in der Realebene der fast hündische Mensch entspricht) bis an die Grenze des Zulässigen gesteigert.“ (Lübbe-Grothues, 1984. 123)

Das zentrale Kompositum *Herzpfote* (V 7) verbindet demnach also das menschliche lyrische Ich mit dem Bild des Hundes, was in weiterer Folge mit dem Vers 11 *ein fast menschlicher Hund* ganz explizit ausgedrückt wird.

Auch in diesem Gedicht ist das Verhältnis zwischen lyrischem Ich und einem angesprochenen Du auf den ersten Blick ganz klar das zentrale Thema. Wie in anderen Gedichten Lavants spielt aber auch hier eigentlich die Einsamkeit die Hauptrolle. Zu Beginn des Gedichts liegt der Akzent auf dem Faktum, dass der Mund für das lyrische Ich verriegelt ist und die Ohren für es vernagelt sind (*für mich* V 1 und V 2). Am Ende des Gedichts kommt es zu einer Generalisierung, indem das wiederholte *für mich* der ersten beiden Verse weggelassen wird, die Ohren als grundsätzlich vernagelt bezeichnet werden und der Mund als grundsätzlich verriegelt bezeichnet wird.

Obschon sich dieses Gedicht durchaus als Liebesgedicht präsentiert, sind auch hier religiöse Motive vorhanden (*den nur Engel noch sehen* V 6), ein Gott ist für das lyrische Ich durchaus existent (*und so gottverloren* V 12). Dazu schreibt Lübbe-Grothues:

„Einem Sprechen, das jede hyperbolische Wendung ernst nimmt, muß man auch das ‚gottverloren‘ wörtlich glauben. Für das Dasein Gottes – nicht sein Wirken – zeugen die untätigen Engel, die andererseits für das Elend des Menschen zeugen.“ (Lübbe-Grothues, 1984. 125)

Zur Frage nach einer Zuordnung des angesprochenen Du, wie sie sich auch in vorherigen Interpretationen gestellt hat, sei Lübbe-Grothues’ Aufsatz ein letztes Mal zu diesem Gedicht bemüht:

„Man kann dieses Gedicht als Liebesklage und als Klagegebet lesen. Die Frage nach der Differenzierung des Du stellt sich nicht mehr angesichts vollendeter Einsamkeit.“ (Lübbe-Grothues, 1984. 125)

3.9 Mir ist es oft, als ob die Erde sich

(Aus: *Die Bettlerschale*)

A)	B)	C)	D) ⁴⁵
1 Mir ist es oft, als ob die Erde sich	m		1)
2 jetzt atemleise meinem Blick entzöge,	w		
3 und eine fremde Landschaft tritt für sie,	m		
4 wie eine Bilderschrift, um alles Schauen.	w	I	
5 Wohl weiß ich noch die Namen mancher Dinge	w		
6 und sage: Wolke, Tauwind, Birnbaum, Mond! - ,	m	II	
7 doch haftet jedem solche Sanftmut an,	m		
8 wie früher nur dem Bild der toten Mutter.	w	III	
9 Und auch die neue Gegend ist verschlossen,	w		
10 gleich einem Garten, den ein Herr bewohnt,	w		
11 der mich erwartet für viel spätre Zeit.	m	IV	
12 Das lässt mich nun in allem so allein,	m		
13 dass ich mich manchmal aus mir selber hebe,	w		
14 um was Vertrautes in den Raum zu tun,	m		
15 aus dem die Erde atemleise flieht.	m	V	

Dieses Gedicht ist zwar reimlos, jedoch durch den durchgehenden fünfhebigen Jambus rhythmisch gebunden. Abgesehen davon und von der Aufteilung in Verszeilen spielen formale Elemente im Falle dieses Gedichts keine Rolle, was auch eindeutig in Verbindung mit dem Inhalt des Gedichts steht. Indem nämlich schon zu Beginn die Erde sich dem Blick des lyrischen Ich entzieht, bleibt nichts in der alten Ordnung bestehen, es kann also auch keine formale Einheitlichkeit, wie eine Strophenform oder ein Reimschema geben, welche sich durch das ganze Gedicht und seine Entwicklung zieht.

Der Ton dieses Gedichts ist ein anderer als in den früher behandelten Gedichten, wenn auch die sprachlichen Mittel durchaus die gleichen sind, wie zum Beispiel das adjektivische Kompositum *atemleise* (V 2) und die Nominalkomposita *Landschaft* (V 3), *Bilderschrift* (V 4), *Tauwind* und *Birnbaum* (V 6), *Sanftmut* (V 7). In Zusammenhang mit den Komposita fällt

⁴⁵ A) Verszeilen, B) Kadenzen, C) Syntax, D) Enjambements

allerdings auf, dass sich ihr Vorkommen auf die erste Hälfte des Gedichts beschränkt, in der zweiten findet sich kein einziges Kompositum mehr. Die erste Hälfte des Gedichts ist aber auch die, die sich mit dem „Alten“, mit der Welt, die sich dem Blick des lyrischen Ich entzieht, beschäftigt. Die zweite Hälfte beginnt mit dem Vers 9 *Und auch die neue Gegend ist verschlossen* und bezieht sich eben vor allem auf dieses „Neue“, in dem es offenbar gar nichts Vertrautes mehr gibt, nicht einmal mehr die für Lavant so typischen Komposita können in diesem Teil des Gedichts verwendet werden.

Das Ich steht auch hier im Zentrum, ein angesprochenes Du gibt es nicht. Der Weg, den dieses Gedicht geht, unterscheidet es aber von den anderen, in dieser Arbeit besprochenen. Wenngleich doch auch dieses Gedicht als Grundthema die Einsamkeit und Verlassenheit des lyrischen Ich behandelt, so nimmt dieses Gedicht doch den Weg über die Entfremdung in der Sprache und lässt mitunter sogar Hofmannsthalsche Sprachskepsis⁴⁶ anklingen. Anders als bei Hofmannsthal, in dessen Brief die Sprache völlig abhanden kommt, kann sich das lyrische Ich dieses Gedichts durchaus noch an die *Namen* zumindest mancher Dinge erinnern. Diese passen aber weder zur „alten Welt“, die sich dem lyrischen Ich entzieht, noch zur „neuen Welt“, die für das lyrische Ich noch verschlossen ist. Die Verbindung der Welt mit der Sprache geht demnach auch in diesem Gedicht gänzlich verloren.

Das lyrische Ich kann also die Welt um sich herum nicht mehr erkennen, die neue „fremde“ Landschaft, die sich anstelle der altbekannten Welt stellt, wird mit einer Bilderschrift verglichen. Das Wort *Bilderschrift* in Lavants Gedichten wurde dabei auch schon früher als Indiz für eine poetologische Deutungsweise bzw. zumindest einen Diskurs auf einer sprachlichen Metaebene angenommen (vgl. z.B. Nehring, 1984. 32⁴⁷). Durch die Verwendung des Wortes *atemleise* (V 2 und V 15) erhält der gesamte Vorgang organischen, lebendigen Charakter. Die Veränderung geht nicht laut und mit Aufruhr vonstatten, sondern im Gegenteil leise und beinahe unbemerkt. Es kommt dem lyrischen Ich zu Beginn auch nur so vor. Das Sich-Entziehen der Welt wird am Anfang des Gedichts noch nicht als Faktum angenommen, sondern nur vom lyrischen Ich ausgehend als subjektive Empfindung dargestellt:

*Mir ist es oft, als ob die Erde sich
jetzt atemleise meinem Blick entzöge* (V 1 und V 2)

⁴⁶ In seinem vielzitierten „Brief des Lord Chandos an Francis Bacon“ greift Hofmannsthal die Problematik der Sprachskepsis bzw. Sprachkrise auf und schreibt: „Es ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen.“ (Hofmannsthal, 2002. 13) und weiter: „Es gelang mir nicht mehr, sie [die Dinge, Anm. der Verfasserin] mit dem vereinfachenden Blick der Gewohnheit zu erfassen. Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen.“ (Hofmannsthal, 2002. 15).

⁴⁷ An dieser Stelle kommt in dem behandelten Gedicht das Wort in der kürzeren Form *Bildschrift* vor (vgl. Nehring, 1984. 29)

Für Wigotschnig ist es durchaus ein Spezifikum von Lavants Lyrik, dass

„die Idee eines Bereichs, in dem Orientierung möglich sein müßte, [...] zwar chiffriert angedeutet [ist], für den Protagonisten aber nur noch, wie in weiter Ferne, reduziert auf seine Umrisse sichtbar wird. So bleibt er ständig auf der Suche nach dem ‚Vertrauten‘, einem Begriff, mit dem Lavant immer wieder eine auf Verständnis basierende Beziehung benennt. [...] Die als lebensnotwendig erachtete Vertrauensbasis scheint in den Gedichten Lavants aber unerreichbar; zumeist wird gerade der Verlust jeder orientierungsgebenden Beziehung beschrieben [...]“ (Wigotschnig, 1992. 14)

So befindet sich auch das lyrische Ich dieses Gedichts auf der Suche nach etwas Vertrautem, es erinnert sich an die Namen mancher Dinge, kann diese Namen aber nicht mehr in Verbindung mit den ihnen in der Realität entsprechenden Gegenständen oder Dingen bringen. Die Sanftmut, die für das lyrische Ich an den Namen haftet, wird mit dem *Bild der Mutter* assoziiert, paradoxerweise allerdings mit dem Bild der *toten Mutter*, eine Verbindung die normalerweise nicht in erster Linie naheliegt. Der Tod bzw. der Verlust der Mutter ist dabei vielleicht als der erste wichtige Verlust von Vertrautem und der erste Fall von Orientierungslosigkeit zu werten und steht damit als Bezugspunkt am Beginn der in dem Gedicht beschriebenen Entwicklungen.

Auch *die neue Gegend ist verschlossen* (V 9), eingangs wird dieses Neue noch als *fremd* bezeichnet (*eine fremde Landschaft* V 3), in weiterer Folge wird es dann als *neu* bezeichnet, gleichzeitig aber als wirklich fremd dargestellt. Das lyrische Ich verliert alles Bekannte, alles Vertraute, findet sich aber gleichzeitig eben auch in dem Substitut der alten Welt nicht zurecht. Es empfindet die neue Welt, die wohl auch als neue Sprache gedeutet werden kann, die sich eben nicht mehr nur mit dem Bild der toten Mutter verbindet, gar als verschlossen. Obgleich diese neue Gegend das lyrische Ich durchaus zu erwarten scheint, ist der Zeitpunkt, um einzutreten und ein Teil davon zu werden, für das lyrische Ich noch nicht gekommen, vielmehr fühlt es, dass es erst *für viel spätre Zeit* (V 11) erwartet wird.

Das Wort *Herr* in Vers 10 erinnert natürlich an einige der zuvor besprochenen Gedichte (3.2 *Ich will vom Leiden endlich alles wissen!* und 3.3 *Du hast mich aus aller Freude geholt*). Während in den beiden Gedichten das Wort *Herr* allerdings als Vokativ verwendet wird, wird es im vorliegenden Fall hingegen mit dem unbestimmten Artikel *ein* versehen und als einfacher Nominativ zum Subjekt des Nebensatzes. Dass an dieser Stelle allerdings eben das Wort *Herr* steht und nicht etwa die neutralere Formulierung *ein Mann*, eröffnet wieder unterschiedliche Assoziationsmöglichkeiten. Zum einen klingt das Wort *Herr* bedeutend vornehmer als das Wort *Mann*, wodurch auch der Garten, den das lyrische Ich als verschlossen empfindet, als noch unerreichbarer dargestellt wird. Zum anderen eröffnet sich natürlich auch

die religiöse Assoziation, die schon in den anderen Gedichten mit dem Wort *Herr* mit-schwingt. Somit kann der Garten als der „paradiesische Garten“, der Garten Eden gedeutet werden, das „Paradies der neuen Welt“ und auch der neuen Sprache eröffnet sich für das lyrische Ich aber noch nicht. Es besteht die Hoffnung, dass es dort Eingang finden wird, jedoch eben erst wenn die Zeit gekommen ist, für die Gott das Ich dort erwartet. Das Motiv des „verschlossenen Gartens“ wird außerdem in der mittelalterlichen Literatur als „hortus conclusus“ bezeichnet⁴⁸ und findet sich, ausgehend vom Hohelied des Alten Testaments, vor allem in der bildenden Kunst (des Mittelalters) besonders häufig. Darin wird „ein umfriedeter Garten mit der Jungfrau Maria in Verbindung gebracht [...]“ (Zahner, 2006. 11). Im Hohelied heißt es „Ein verschlossener Garten ist meine Schwester, meine Braut, ein verschlossener Born, eine versiegelte Quelle.“ (Hld 4,12). Mit dem Bild des paradiesischen Gartens wird ganz klar die Opposition zwischen dem Drinnen und dem Draußen hergestellt, das Ausgeschlossensein aus dem paradiesischen Garten geht dabei auch immer mit dem Motiv der Gottesferne einher (vgl. Meier, 2006. 15).

„Kein Garten zeigt so deutlich die Konsequenzen des drinnen und draußen Seins auf wie das Paradies. Da eine Rückkehr ausgeschlossen ist, bleibt nur die Sehnsucht nach dem verlorenen Urzustand. Erst am Ende aller Zeiten wird das Verlangen nach dem paradiesischen Gottesgarten gestillt werden [...]“ (Meier, 2006. 15)

Mitunter klingt für das lyrische Ich bei der *viel spätern Zeit, für die der Herr es erwartet* also auch dieses Ende aller Zeiten mit, an dem sich dann der verschlossene Garten auftun wird und der neue paradiesische Zustand endlich erreichbar wird, die neue Sprache endlich zugänglich.

In Vers 12 drückt das lyrische Ich ganz klar aus, dass es sich nun *in allem* allein gelassen fühlt, das vollendete, endgültige Einsamkeitsgefühl kann von dem Ich also auch nur mehr durch es selbst zu bekämpfen versucht werden. Die Reaktion des „sich aus sich selbst Hebens“ wird von Wigotschnig als „bis an den Rand des Wahnsinns reichende[...] Identitätsauflösung“ (Wigotschnig, 1992. 20) bezeichnet, die „nur als schizoide Selbstauflösung verstanden werden kann“ (Wigotschnig, 1992. 20). In der Tat stellt sich natürlich die Frage, wie denn ein „sich aus sich selbst Heben“ wohl aussehen kann. Das beigefügte Wort *manchmal* (V 13) weist darauf hin, dass die Problematik keine punktuelle, kurzfristige ist, sondern vielmehr über einen längeren Zeitraum andauert. Dabei wird die Verlassenheit bzw. das Alleinsein vom lyrischen Ich streckenweise einfach ertragen, nur eben *manchmal* versucht es, dagegen anzu-

⁴⁸ Vgl. z.B. Steinmetzer, Christina: „Hortus conclusus“, das Janusgesicht des Gartens im Mittelalter.“ <http://www.uni-salzburg.at/pls/portal/docs/1/544731.PDF>

kämpfen, indem es den Raum mit sich selbst füllt. Wigotschnig, die auch in diesem Gedicht die Einsamkeit und das Verlassensein klar als Heimatlosigkeit sieht, schreibt weiters:

„Der Rückzug der Erde aus dem Blickfeld des lyrischen Ichs, der in den ersten Versen nur ein scheinbarer ist, ist am Ende Realität geworden, und das lyrische Ich – dem jetzt selbst der Ausblick auf Vertrautes abhanden kommt – bleibt ohne Hoffnung in der Heimatlosigkeit zurück.“ (Wigotschnig, 1992: 20)

Der Raum, den das lyrische Ich am Ende des Gedichts mit etwas Vertrautem, also mit sich selbst füllen will, ist dabei immer noch der Raum, dessen Inhalt sich zu Beginn des Gedichts entzieht, also diese Erde, an deren Namen sich das lyrische Ich am Anfang des Gedichts noch erinnern konnte. Am Ende des Gedichts hingegen handelt es sich dabei nur mehr um einen *Raum aus dem die Erde flieht*. Ob die Bemühungen des lyrischen Ich fruchten und der Raum sich dadurch wirklich wieder als vertrauter darstellt, bleibt dabei offen.

Sowohl mit dem Wort *Erde*, welches im ersten und im letzten Vers steht, als auch mit dem zweimal vorkommenden Adverb *atemeleise* (V 2 und V 15) wird eine motivische Verklammerung des Anfangs und des Endes dieses Gedichts erzielt. Die Entwicklung, die sich innerhalb dieser Wiederholung vollzieht, wurde früher schon erwähnt: Zu Beginn stellt sich die Veränderung als nur scheinbare, vom lyrischen Ich wahrgenommene dar, die Unsicherheit entsteht dabei vor allem durch den einzigen in diesem Gedicht vorkommenden Konjunktiv *entzöge* (V 2). Am Ende wird mit eben denselben Worten wie zu Beginn die Entfremdung als reale und endgültige Gegebenheit fixiert, womit sich auch die Einsamkeit des lyrischen Ich als absolut darstellt.

3.10 Sind das wohl Menschen? – Wie man das vergißt!

(Aus: *Die Bettlerschale*)

A)	B)	C) ⁴⁹
1 Sind das wohl Menschen? – Wie man das vergißt!	I	
2 Sie werfen Schatten vor den Sonnenbaum,		
3 sehr grobe Schatten und – sie haben Stimmen.	II	
4 Wie sonderbar: – ich glaub, sie hießen „Männer“.	III	
5 Männer? – Ein Mann? – und kam der Aufschrei „Liebe“		1)
6 nicht gleich danach und Schmerz, nicht wahr, mein Traumbuch,		

⁴⁹ A) Verszeilen, B) Syntax, C) Enjambements

7	Schmerz sagtest du sehr lange, fort und glitzernd,	
8	Bänder von Schmerz wie Schienen zu den Menschen.	IV
9	Dann kamen Tiere, große dunkle Tiere,	
10	in die man einstieg, weil ihr Kopf so heulte,	
11	und innen sagte jemand dann: „Wir fahren!“	V
12	Die, die sich Mädchen nannten, saßen flüsternd	2)
13	nah beieinander, und es klang wie Laubfall,	
14	wenn sie erzählten, daß ihr Liebster warte.	VI
15	„Liebster“ – was ist das –, geht rasch vorüber,	
16	läßt es sich fassen, ohne Schmerz zu machen,	
17	und bleibt an einem hinterher dann etwas	3)
18	wie Blütenstaub und ein Geruch verhaftet	
19	oder vergeht daran nur das Gefühl für gestern?	VII
20	Ein Traumkraut also? – Sicherlich – ein Traumkraut!	VIII
21	Man hätte niemals davon kosten dürfen,	
22	ehe man heimging in die liebe Erde,	
23	heim zu den Zwiebelchen.	X

Auch dieses Gedicht ist, wie das zuvor besprochene, reimlos. Auch hier finden sich großteils fünf Hebungen pro Vers, die allerdings innerhalb der Verse unregelmäßig verteilt sind, eine klare Ausnahme bildet der letzte Vers (V 23), der nur drei Hebungen aufweist. Einige der Verse ließen in der Frage der Betonung auch andere Lesarten zu, so ist zum Beispiel in Vers 12 oder in Vers 19 die Verteilung und damit die Anzahl der Hebungen je nach inhaltlicher Gewichtung variabel. Abgesehen davon ist dieses Gedicht, mit Ausnahme der Unterteilung in Verszeilen, formal ungebunden.

Der Sprachduktus dieses Gedichts erinnert an einen inneren Monolog des lyrischen Ich, es wird kein Du als Gegenüber angesprochen, außer an einer Stelle in Vers 7, wo das Personalpronomen *du* sich allerdings klar auf das Substantivkompositum *Traumbuch* (V 6) bezieht und das lyrische Ich also dieses Buch in der zweiten Person direkt anspricht. Gleichsam ist in diesem Gedicht auch das lyrische Ich nur an zwei Stellen in Form von Pronomina präsent (*ich* V 4, *mein* V 6), ansonsten wird das Subjekt durch unpersönliche Wendungen ersetzt: *man* (V 1, V 10, V 21, V 22), *jemand* (V 11) und *einem* (V 17).

Dieses Gedicht stellt seine Thematik von Beginn an klar, es verzichtet auf jeglichen Anklang eines religiösen Themas und gleichzeitig auch auf sämtliche religiöse Motive. Das

Thema der Liebesproblematik bzw. des Geschlechterkonflikts wird zwar subjektiv vom lyrischen Ich reflektiert, die Ebene auf der die Reflexion stattfindet ist aber keine persönlich konkrete, sondern vielmehr eine allgemein analytische, was sich vor allem durch die oben erwähnten unpersönlichen Subjekte ausdrückt.

Sophie Therese Külz liefert in ihrer Arbeit zu „Fremdheitserfahrungen im Werk Christine Lavants“ einen gut nachvollziehbaren Interpretationsansatz, der sich allerdings in erster Linie auf die Geschlechterrepräsentationen in diesem Gedicht stützt (vgl. Külz, 2012. 238 ff.). Külz sieht in diesem Gedicht:

„[...] *die Männer* als geschlossen begriffene Gruppierung [als] Repräsentanten des Fremden schlechthin. Die Kluft zwischen lyrischem Ich und dieser Gruppierung scheint so groß zu sein, dass es deren Zugehörigkeit zur Gattung *Mensch* anzweifelt.“ (Külz, 2012. 239)

Dass es sich bei diesem Fremden um Männer handelt, wird allerdings erst in Vers 4 mit der expliziten Nennung des Wortes *Männer* klar. Die Charakterisierungen davor verdeutlichen dieses Faktum nicht. Bei den Ausführungen

*Sie werfen Schatten vor den Sonnenbaum
sehr grobe Schatten und – sie haben Stimmen.* (V 2 und V 3)

könnte es sich ohne weiteres auch um andere Lebewesen oder Objekte handeln. Das Bild der *Schatten vor dem Sonnenbaum* (V 2) stellt sich insofern als hermetisch und unklar dar, weil an sich ja die Sonne Schatten hinter jemanden wirft, der in der Sonne steht, in diesem Falle die Schatten von den Männern aber *vor den Sonnenbaum* geworfen werden. Der Sonnenbaum stellt ein aus der Märchenwelt bzw. Mythologie entlehntes Symbol dar, welches im vorliegenden Gedicht am ehesten als Metapher für das Positive bzw. das Lebendige gesehen werden kann, welches eben von den Männern überschattet wird.

Im Verlauf des Gedichts kommt es zu mehreren Tempuswechseln zwischen Präsens und Präteritum, was Külz als Indiz dafür sieht, dass das Gedicht „[...] sich inhaltlich als eine sukzessiv-assoziative Rückerinnerung an die Männer als etwas durch die Zeit Verschüttetes [gestaltet]“ (Külz, 2012. 239). So zeichnet sich ein chronologischer Ablauf, der mit den *Männern* (V 5) beginnt und den „Aufschrei ‚Liebe‘ als Vorstufe eines zwangsläufig folgenden Schmerzes“ (Külz, 2012. 239) mit ihnen verbindet. Das Wort *Schmerz* kommt insgesamt vier Mal in diesem Gedicht vor (V 6, V 7, V 8 und V 16) und trägt damit einen deutlichen Akzent.

Das *Traumbuch* (V 6) wird vom lyrischen Ich als Du angesprochen. Das Wort *Traumbuch* kann entweder als Buch gelesen werden, in dem jemand seine Träume dokumentiert und das demnach als eine Art Tagebuch fungieren kann, oder aber als Buch, welches zur Deutung von Träumen hilft. Im vorliegenden Fall liegt die zweite Interpretation näher, da das lyrische

Ich mit der Interjektion *nicht wahr* (V 6) „beim Traumbuch nachfragt“ und konstatiert, dass das Buch den Schmerz schon vorausgesagt hat. Die Beifügung *fort und glitzernd* (V 7) bezieht sich vermutlich auf eben diesen prophezeiten Schmerz, wobei sich mit dem an sich positiv konnotierten Wort *glitzernd* ein Paradoxon ergibt, welches eben dem Schmerz eine positive Konnotation verleiht. Eine Assoziation, die sich mit dem Glitzern ebenfalls einstellen kann, ist die Wahrnehmung von etwas als oberflächlich schön bzw. verheißungsvoll, was sich dann aus der Nähe betrachtet als relativ herausstellen kann. Die dazu passende Redewendung arbeitet zwar mit dem Wort *glänzen* („Es ist nicht alles Gold, was glänzt“), die Assoziation liegt m.E. aber auch bei dem Wort *glitzern* durchaus nahe. In Verbindung mit dem *fort* (V 7) tauchen als weiteres Bild sicher auch „Sterne“ auf, ebenfalls „weit fort und glitzernd“. Demnach wäre der Schmerz aus der Ferne schön zu betrachten, wie das auch die Sterne von der Erde aus sind. Die Verbindung zum lyrischen Ich ergäbe sich in dieser Lesart über die *Bänder von Schmerz*, die wie das verbindende Element der *Schienen* zwischen dem Schmerz und den Menschen funktionieren.

Drossel-Brown sieht die *Schienen* in dieser Gedichtzeile als einen der wenigen „Bezüge zur Werkwelt der Menschen“ (Drossel-Brown, 1995. 130) in den Gedichten Lavants, die nur sehr vereinzelt Vokabular aufweisen, das sich auf eben diese Werkwelt bezieht. Damit scheint es mitunter so, „als ob Christine Lavant nicht in der Welt ihrer Zeitgenossen lebte“ (Drossel-Brown, 1995. 130). Drossel-Brown merkt dazu in weiterer Folge noch an, dass sie ihrer Meinung nach aber

„auch nicht in einer phasenverschobenen früheren Welt lebte, die von der Technologie noch nicht eingeholt worden war, sondern vor allem in einer ihr *eigenen Welt*“ (Drossel-Brown, 1995. 130).

Für die Umlegbarkeit dieser These auf das vorliegende Gedicht spricht m.E. in jedem Fall auch die Substitution von Autos durch die Formulierung *große, dunkle Tiere*, deren *Kopf so heulte* (V 9 und V 10). Dabei ersetzt Lavant zwar einerseits das technisch-mechanische Gerät durch ein naturbezogenes Element, nämlich ein lebendiges Tier. Andererseits stellt sich dieses Bild aber eben als vom lyrischen Ich subjektiv wahrgenommenes dar, was wiederum das lyrische Ich in einer „Welt seiner eigenen Wahrnehmung“ präsentiert. Dass Lavant die Werkwelt hier aber nicht ganz außen vorlässt und durch naturlyrische Elemente ersetzt, sondern trotzdem das Bild der *Schienen* verwendet, spricht ebenfalls für die oben zitierte These Drossel-Browns.

Ausgehend von dem Bild des *Traumbuches* klingen die folgenden Verse (V 9 bis V 13) auch wie die Schilderung eines Traumes, wie eine Nacherzählung einzelner bildhafter

Abläufe und Erinnerungen, die das lyrische Ich nach und nach rekonstruiert. Indizien dafür zeichnen sich auch sprachlich deutlich ab: So sprechen z.B. die Formulierungen *dann kamen* (V 9) und *innen sagte jemand dann* (V 11) eindeutig für eine solche Interpretation, ebenso auch die irrationale Erklärung dafür, wieso *man* (in die Tiere) *einstieg*, nämlich *weil ihr Kopf so heulte* (V 10).

Das lyrische Ich sieht sich als außerhalb der Menschen stehend, über die es in diesem Gedicht reflektiert und hebt sich dabei nicht nur von den Männern ab, sondern bildet auch mit den weiblichen Wesen dieses Gedichts keine Wir-Gruppe (vgl. Külz, 2012. 239):

*Die, die sich Mädchen nannten, saßen flüsternd
nah beieinander [...] (V 12 und V 13)*

Das lyrische Ich bezeichnet sich selbst nicht als Mädchen⁵⁰ und es gibt für das lyrische Ich auch keinen *Liebsten*, wie für die anderen Mädchen. Zusätzlich saßen die anderen eben *nah beieinander* und grenzten das Ich auch noch dadurch aus, dass sie sich flüsternd unterhielten. Die Abgrenzung geht also einerseits durchaus von den Mädchen aus, andererseits bezieht sich eben das lyrische Ich auch selbst nicht in die Gruppe mit ein.

Mit dem Vers 15 schlägt der Ton des Gedichts um. Das lyrische Ich stellt sich die Frage, was denn ein *Liebster* sei, und legt diese in weiterer Folge generell auf die Frage danach um, was denn „Liebe“ sei. Die darauf folgenden Fragen sind als rhetorische verstehbar, in denen sich das lyrische Ich ebenso sukzessive an das „Phänomen Liebe“ herantastet. Wie Külz richtig erkennt, ist die Liebe dem lyrischen Ich dabei durchaus bekannt, es ist

„mit diesem Begriff doch eine Vorstellung verbunden [...], wenn auch die negativer Erfahrungen [...] Datiert ist diese von Verdrängungsbemühungen verschleierte Bekanntschaft jedoch eindeutig in eine weit zurückliegende Vergangenheit [...]“. (Külz, 2012. 240)

Der Satzteil *geht rasch vorüber* in Vers 15 ist als konstatierende Aussage zu verstehen und deutet dabei ganz klar darauf hin, dass das Ich sich eben durchaus an die Liebeserfahrung erinnert. In den folgenden Versen 16 bis 19 entsteht eine Opposition zwischen den Verben *bleibt verhaftet* und *vergeht*. Quasi als Antwort auf die rhetorische Frage bzw. eher als Synthese aus den beiden „Thesen“ kommt

„das Ich [...] zu den [sic!] Schluss, dass es sich bei der Liebe um ein ‚Traumkraut‘, etwas künstlich Induziertes, Irreales, nicht Greif- und Haltbares handelt, und es bereut, jemals von ihr erfahren zu haben, da es nun in dem Bewusstsein ihrer Existenz leben muss.“ (Külz, 2012. 240)

⁵⁰ Külz weist außerdem darauf hin, dass in der Konstellation der beteiligten Parteien eine Ungleichheit herrscht, da den Männern eben keine Frauen, sondern Mädchen gegenübergestellt werden (vgl. Külz, 2012. 240).

Die zuvor aufgestellten Thesen beziehen sich dabei kataphorisch schon auf das Kompositum *Traumkraut*, welches übrigens der umgangssprachliche Name einer realen, halluzinogenen Pflanze ist.⁵¹ So referieren der *Blütenstaub* und der *Geruch* auf die pflanzliche Seite des *Traumkrauts*, die Frage, ob *daran nur das Gefühl für gestern vergeht* hingegen bezieht sich auf die berauschende Wirkung dieser Pflanze.

In den letzten Versen des Gedichts vollzieht sich eine Änderung bzw. eine Konkretisierung der Perspektive, die vorher nicht angelegt ist.

„Suggeriert wird vor allem durch die letzten beiden Verse, dass es sich bei der Schilderungsperspektive um eine ‚postmortale‘ handelt. Hier wird das Unter-die-Erde-Gehen (positiv als ‚Heimgehen‘ besetzt [...]) in die Vergangenheit datiert. Durch diesen Gedichtschluss drängt sich die Assoziation eines von außen auf die Erde blickenden Ichs auf, das sich bei dem Anblick der nur scheinhaft im Gedächtnis verankerten Männer sukzessive an sein Leid mit ihnen zu Lebenszeiten zu erinnern beginnt, bis es im vollen Bewusstsein des durch sie erlittenen Schmerzes nur noch Bitterkeit empfindet.“ (Külz, 2012. 240)

Auch wird die *Erde* mit dem Attribut *liebe* (V 22) versehen, was zusätzlich zu dem Verb *heimgehen* zur positiven Todesdarstellung beiträgt, womit sich eine klare Erinnerung zu einer Todessehnsucht einstellt, wie sie z.B. auch im früher interpretierten Gedicht *Wieder brach er bei dem Nachbar ein* (3.5) festgestellt wurde. Von Lavant selbst wurde in einem Brief an Ingeborg Teuffenbach das „Hingehen zu den Zwiebelchen“ als Sterbebild verwendet (vgl. Lavant, 1997. 74). In Verbindung mit dieser „postmortalen“ Perspektive steht vielleicht auch die früher erläuterte Nicht-Dazugehörigkeit des lyrischen Ich auch zur weiblichen Seite der Menschen.

In diesem Gedicht finden sich einige substantivische Komposita. Der *Sonnenbaum* in Vers 2 erinnert dabei an die im ersten Gedicht (3.1 *Es riecht nach Schnee, der Sonnenapfel hängt*) vorgekommene Metapher des *Sonnenapfels*. Weiters finden sich zwei Komposita, die auf das Wort *Traum* aufbauen: *Traumbuch* (V 6) und *Traumkraut* (zwei Mal in V 20) und zwei weitere mit klaren Bezügen zu Naturvorgängen: *Laubfall* (V 13) und *Blütenstaub* (V 18). Motivische Verklammerungen ergeben sich ebenfalls zwischen den Komposita, die an den Versenden stehen: Das Wort *Laubfall* steht in Beziehung zu dem *Sonnenbaum*, das Wort *Traumkraut* geht eine Verbindung mit dem Wort *Traumbuch* ein.

⁵¹ „*Calea ternifolia*“ – auch bekannt unter dem Namen „Aztekisches Traumgras“. „Die traum- und schlafinduzierende Wirkung ist offenkundig – auch im Tierexperiment sichtbar.“ (Wink, 2008. 74)

4 Conclusio

Zusammenfassend kann zu den zehn interpretierten Gedichten gesagt werden, dass sie sich sowohl formal als auch inhaltlich merklich voneinander unterscheiden und damit einen Querschnitt durch die durchaus vorhandene Vielfalt der Lavantschen Lyrik aufzeigen. Gleichzeitig machen es diese Differenzen aber auch schwer, die Auswahl dieser zehn Gedichte zu erklären bzw. nachzuvollziehen. Nichtsdestoweniger soll in dieser Conclusio nun der Versuch unternommen werden, einerseits für Lavants Lyrik typische bzw. atypische Elemente innerhalb der analysierten zehn Gedichte aufzuzeigen und andererseits für ihre Gedichte relevante Aspekte noch einmal zusammenfassend herauszuarbeiten und so Thesen dafür aufzustellen, weshalb gerade diese Gedichte es möglicherweise am häufigsten in das ausgewählte Textkorpus geschafft haben.

Unter den kanonisierten Gedichten finden sich sechs gereimte und vier ungereimte, was nicht ganz mit dem Verhältnis in der Gesamtheit der Gedichte übereinstimmt, sind doch die weitaus größere Gruppe der Gedichte Christine Lavants die ungereimten (vgl. Lübbe-Grothues, 1968. 617). Im ausgewählten Korpus finden sich keine zwei formkongruenten Gedichte⁵², lediglich zwei ähneln einander in der Reimform sehr stark (*Es riecht nach Schnee, der Sonnenapfel hängt; Des Nachbars Perlhuhn schreit wie eine Uhr*). In fünf der sechs gereimten Gedichte findet sich allerdings eine, auch in den Analysen schon als für Lavant typisch bezeichnete, uneinheitliche Reimabfolge. Lediglich ein Gedicht weist ein homogenes Reimschema auf (*Wieder brach er bei dem Nachbar ein*). Aufgrund dieser hohen Anzahl an Gedichten mit inhomogener Reimform innerhalb der zehn Gedichte kann man also davon ausgehen, dass Lavant, wenn sie reimt, bevorzugt solche uneinheitlichen Reimschemen verwendet. Weiters spricht diese hohe Zahl dafür, dass dieses Reimschema eben als durchaus repräsentativ für Lavants gereimte Lyrik angesehen wird und so mitunter eine Rolle bei der Auswahl der Gedichte für Lyrikanthologien und Auswahlbände spielt.

Metrisch weisen fünf der Gedichte⁵³ jeweils fünf Hebungen pro Vers auf, drei davon sind ganz regelmäßig im fünfhebigen Jambus verfasst. Die fünfhebigen Verse können also anhand der hier analysierten Gedichte durchaus als wichtiges Element in Lavants Lyrik vermerkt werden. Es fällt auf, dass vier der Gedichte mit fünfhebigen Verszeilen aus der Gruppe

⁵² Hierzu schreibt Lübbe-Grothues: „Gleichwohl findet man unter Christine Lavants Gedichten nicht schnell zwei formkongruente. Innerhalb der Beschränkung auf die einfachen Reimarten ist die Variabilität erstaunlich.“ (Lübbe-Grothues, 1968. 617) Damit bildet die Inkongruenz innerhalb des kanonisierten Korpus die Verhältnisse im gesamten lyrischen Werk ab.

⁵³ Auch ein sechstes Gedicht besteht hauptsächlich aus fünfhebigen Verszeilen (*Sind das wohl Menschen? – Wie man das vergißt!*). Da sich in diesem Gedicht allerdings nicht ausschließlich fünf Hebungen pro Vers finden, wird es hier nicht miteinberechnet.

der gereimten Gedichte stammen (*Es riecht nach Schnee, der Sonnenapfel hängt; Ich will vom Leiden endlich alles wissen!; Wieder brach er bei dem Nachbar ein; Des Nachbars Perlhuhn schreit wie eine Uhr*), zwei der gereimten Gedichte weisen ein anderes Metrum auf (*Abends zähl ich Lamm um Lamm; Du mit, für mich, verriegeltem Mund*). Dass es sich bei den fünfhebigen Verszeilen allerdings um ein Kriterium für die Aufnahme der Gedichte in Auswahlen handelt, sei hier angezweifelt, weil eine solch hohe Relevanz des Versmaßes für die Auswählenden nicht angenommen werden kann.

Auf die Verwendung der für Lavant so typischen Komposita wurde schon in den jeweiligen Interpretationen hingewiesen. Zusammenfassend kann dazu noch angemerkt werden, dass sich lediglich in einem einzigen der zehn Gedichte kein solches Kompositum findet (*Du hast mich aus aller Freude geholt*), alle anderen weisen mindestens ein Substantivkompositum, zwei Gedichte zusätzlich auch adjektivische Komposita auf (*Abends zähl ich Lamm um Lamm; Mir ist es oft, als ob die Erde sich*). Komposita, die eine hermetische Metaphorik aufweisen, da sie verschiedene Wirklichkeitsebenen miteinander verbinden (genauer wurde dieses Phänomen schon in der Analyse 3.1 zum Gedicht *Es riecht nach Schnee, der Sonnenapfel hängt* im Zusammenhang mit dem Wort *Sonnenapfel* erläutert), finden sich in sechs Gedichten dieser neun. Die äußerst wichtige Rolle von Komposita insgesamt und den beschriebenen, für Lavant typischen Komposita im Speziellen, lässt sich also auch anhand dieser Arbeit bestätigen. Dass neun von zehn Gedichten solche Komposita beinhalten, weist darauf hin, dass ihre Verwendung offenbar als ganz klar typisch für Lavant empfunden wird und deshalb ihr Vorkommen als Kriterium für eine Aufnahme in den Kanon angenommen werden kann.

Was die lautliche Ebene der Gedichte betrifft, so spielt diese vor allem in den folgenden drei der zehn analysierten Gedichte eine wesentliche Rolle: *Es riecht nach Schnee, der Sonnenapfel hängt, Kauf uns ein Körnchen Wirklichkeit!* und *Wieder brach er bei dem Nachbar ein*. Daraus kann geschlossen werden, dass man diese lautlichen Komponenten durchaus als ein wesentliches Element in Lavants Lyrik ansehen kann. Die geringe Anzahl an Gedichten mit starken lautlichen Auffälligkeiten lässt allerdings darauf schließen, dass es sich dabei um kein für Lavant besonders typisches und allgegenwärtiges Moment handelt, sondern dass es vielmehr unter ihren Gedichten eben auch solche mit lautlichen Auffälligkeiten von besonderer Bedeutung gibt.

Eine wichtige Frage ist natürlich die nach der Bedeutung des lyrischen Ich in den hier interpretierten Gedichten. Dabei fällt auf, dass in allen zehn analysierten Gedichten ein lyrisches Ich vorhanden ist. In acht Fällen spielt das lyrische Ich eine wirklich zentrale Rolle. In den übrigen zwei Gedichten (*Des Nachbars Perlhuhn schreit wie ein Uhr; Sind das wohl*

Menschen? – Wie man das vergißt!) ist das lyrische Ich im Gedicht rein sprachlich zwar weniger präsent, kann jedoch nichtsdestoweniger klar als Mittelpunkt des beschriebenen „Geschehens“ festgemacht werden. Wenngleich es auch von dieser Arbeit ausgehend so scheint, als wären alle Gedichte Lavants aus der Sicht eines lyrischen Ich verfasst, so muss diese Annahme dementiert werden. Klar ist aber, dass Lavant im überwiegenden Teil der Gedichte aus der Sicht eines lyrischen Ich schreibt. Das Vorhandensein eines lyrischen Ich kann also durchaus als Kriterium für die Aufnahme der Gedichte in den Kanon angenommen werden, wenngleich auch dieses Charakteristikum eben auf einen Großteil ihrer Gedichte zutrifft. Um allerdings die These, Lavants Dichtung sei in erster Linie als Ich-Lyrik zu lesen, auch in dieser Arbeit zu entkräften, sei nun auf die Frage nach gesellschaftlich relevanten Elementen in den hier interpretierten Gedichten eingegangen.

In drei Gedichten dominiert das Thema der Einsamkeit bzw. Ausgrenztheit und Verlassenheit des lyrischen Ich (*Es riecht nach Schnee, der Sonnenapfel hängt; Wieder brach er bei dem Nachbar ein; Mir ist es oft, als ob die Erde sich*). In zwei Gedichten lässt sich klar das Motiv der Todessehnsucht des lyrischen Ich ausmachen (*Wieder brach er bei dem Nachbar ein; Sind das wohl Menschen? – Wie man das vergißt!*). Bei aller Subjektivität ist diesen Motiven doch in jedem Fall auch eine allgemeingültige Seite inhärent. Wenngleich damit noch keine gesamtgesellschaftliche Relevanz entsteht, so ergibt sich daraus doch zumindest ein Argument, welches gegen die These der reinen Ich-Lyrik spricht.

Wie schon in der Analyse zum Gedicht *Es riecht nach Schnee, der Sonnenapfel hängt* erwähnt, bietet dieses Gedicht eine Lesart an, die in jedem Fall als gesellschaftlich relevant bezeichnet werden kann, da sie traditionelle, religiöse Bräuche und den Wert einer religiösen Gemeinschaft für den Glauben hinterfragt. Das Gedicht *Kauf uns ein Körnchen Wirklichkeit!* lässt ebenfalls eine religionsbezogene Lesart zu, welche eine Absage an religiöse Verheißungen und leere Versprechungen darstellt und damit einen ähnlich religionskritischen Ansatz transportiert. In dem Gedicht *Des Nachbars Perlhuhn schreit wie eine Uhr* spielt der Topos der Vergänglichkeit und des Vergehens der Zeit eine wichtige Rolle. Auch dieses Thema ist im allgemein menschlichen Denken verankert und somit nicht auf den Standpunkt des lyrischen Ich beschränkt. Ebenso handelt es sich auch bei der in der Analyse ausführlich dargestellten Sprachskepsis in dem Gedicht *Mir ist es oft, als ob die Erde sich* um ein allgemeingültiges Problem. Schließlich findet sich mit *Sind das wohl Menschen? – Wie man das vergißt!* auch noch ein Gedicht im Kanon, welches das Geschlechterverhältnis thematisiert, wenngleich dieses Verhältnis hier auch nicht wirklich kritisch beleuchtet wird.

Ein auffälliges Moment innerhalb der zehn Gedichte stellt das Motiv des Nachbarn dar, welches sich gleich dreimal findet (*Es riecht nach Schnee, der Sonnenapfel hängt; Wieder brach er bei dem Nachbar ein; Des Nachbars Perlhuhn schreit wie eine Uhr*). Sofort fällt dabei auf, dass sich zwei dieser Gedichte mit denen überschneiden, denen zuvor ein Akzent auf dem Thema der Einsamkeit und Verlassenheit des lyrischen Ich konstatiert wurde. Diese Überschneidung lässt die Annahme zu, dass der Nachbar in diesen Fällen als Gegenüber des lyrischen Ich und damit als essentielles Element der Gesellschaft fungiert, aus der sich das lyrische Ich abgrenzt bzw. abgegrenzt fühlt. Unterstrichen wird diese These dadurch, dass in keinem der drei Gedichte, in denen der Nachbar eine Rolle spielt, ein angesprochenes Du auftaucht. Dieses Du aber hat in anderen Gedichten mitunter eben auch diese Rolle inne. Ein solches, angesprochenes Du findet sich in vier Gedichten des vorliegenden Kanons, wobei in allen vier Fällen durchaus davon ausgegangen werden kann, dass in der Figur des Du sowohl ein menschliches, physisches Gegenüber als auch ein metaphysisches, göttliches Gegenüber präsent sein kann und somit im Gedicht diese beiden Elemente im Du miteinander verschmelzen.

Abgesehen davon, dass das Du in allen Fällen als zweideutig lesbar angenommen werden muss, findet sich in drei Gedichten eine eindeutige Liebesthematik (*Du hast mich aus aller Freude geholt; Du mit, für mich, verriegeltem Mund; Sind das wohl Menschen? – Wie man das vergißt!*). Diese Gedichte bilden zwar spezielle Situationen aus Sicht des lyrischen Ich ab, das dabei verhandelte Motiv von unglücklicher oder sogar verzweifelter Liebe⁵⁴ ist aber ein allgemein menschlicher und v.a. auch in der Literatur fix verankerter Topos. Anhand all dieser Beispiele lässt sich also zeigen, dass sich in Lavants Lyrik in unterschiedlichen Bezügen und Ausprägungen durchaus gesamtgesellschaftlich relevante Elemente finden oder zumindest solche, die einen weit größeren Gültigkeitsradius aufweisen als das für reine Ich-Lyrik anzunehmen wäre.

Wie zu Beginn dieser Arbeit erwähnt, wurde und wird Christine Lavant häufig in Bezug zur Naturlyrik gebracht. Es dürfte sich also auch ein Blick auf naturlyrische Bezüge in den zehn kanonisierten Gedichten durchaus lohnen. Naturlyrische Anklänge finden sich dabei in fünf Gedichten, bei keinem davon spielen diese Bezüge allerdings eine Rolle, die groß genug wäre, als dass man das Gedicht wirklich als naturlyrisches bezeichnen könnte. Vielmehr wird in den meisten Fällen die Abbildung der Natur v.a. dazu verwendet, um die generelle Stimmung

⁵⁴ Im Gedicht *Sind das wohl Menschen? – Wie man das vergißt!* geht das Verzweifeln an der Liebe so tief, dass es in einen grundsätzlichen Zweifel an der Liebe und schließlich sogar in ein Ablehnen übergeht, wenn das lyrische Ich sagt: *Man hätte niemals davon kosten dürfen* (V 21).

des Gedichts aus der Sicht des lyrischen Ich zu unterstreichen, wie das zum Beispiel im Gedicht *Des Nachbars Perlhuhn schreit wie eine Uhr* der Fall ist, wo die sich lösenden *Blätter der Weide* und *die letzten Hängenelken* lediglich als Bild des Vergehens der Zeit und der Vergänglichkeitsstimmung dienen. Als zweites anschauliches Beispiel sei noch auf das Gedicht *Mir ist es oft, als ob die Erde sich* verwiesen, in dem zwar die Bilder der *Landschaft* und des *Gartens* und Worte wie *Wolke*, *Tauwind* und *Birnbaum* vorkommen, das eigentliche Thema des Gedichts ist aber, wie in der Analyse beschrieben, die sprachliche Seite dieser Elemente und nicht so sehr ihre reale, natürliche.

Als spannend erscheint in diesem Zusammenhang allerdings die Beobachtung, dass in acht von den zehn Gedichten Tiere eine teilweise nicht unbedeutende Rolle spielen, in sieben davon werden einzelne Tiere herausgegriffen (*Hund*, *Lamm*, *Perlhuhn*, etc.), im achten wird einfach nur das Wort *Tiere* verwendet (*Sind das wohl Menschen? – Wie man das vergißt!*). So wenig man anhand dieses Kanons also davon sprechen kann, dass Lavants Lyrik als reine Naturlyrik zu bezeichnen sei (was aber die Forschung, wie zu Beginn schon erläutert, mittlerweile ohnehin auch dementiert), so muss man sich doch die Frage stellen, wieso in einer so hohen Anzahl an Gedichten diese Tiere vorkommen. Eine mögliche These dazu wäre, dass die Gedichte Lavants, in denen Tiere auftauchen, die leichter Fassbaren bzw. bildlich leichter Verortbaren innerhalb ihrer Lyrik darstellen und dass sie deshalb in einer so hohen Anzahl innerhalb des Kanons dieser Arbeit vertreten sind. Eine solche Annahme muss allerdings an dieser Stelle thesenhaft bleiben und kann im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht verifiziert oder falsifiziert werden.

Ein auffällig häufig vorkommendes Element in den hier analysierten Gedichten sind Motivklammern, die entweder einen Rahmen um das Gedicht herum bilden oder eben durch die Wiederaufnahme eines Bildes oder eines Wortes diesem ein besonderes Gewicht geben. In insgesamt acht Gedichten findet sich eine solche Verklammerung, wobei es sich nur in sieben Fällen um wirkliche Motivklammern handelt. Im Falle des Gedichts *Ich will vom Leiden endlich alles wissen!* handelt es sich eben eher um einen Rahmen, der inhaltlich durch die erste und die letzte Zeile um das Gedicht herum entsteht, und nicht wirklich um eine motivische Klammer. Auf die anderen Motivklammern wurde in den einzelnen Analysen genau eingegangen. Mit dieser Häufigkeit entsteht durchaus der Eindruck, dass solche Verklammerungen für Christine Lavant als besonders typisch und von großer Wichtigkeit für ihre Lyrik zu werten sind.

Wenngleich die Farbgebung in der Lyrik Lavants generell als durchaus relevant angenommen wird, findet sich in den zehn Gedichten in dieser Arbeit nur ein einziges, in dem eine

auffällige Farbgebung und eine Entwicklung im Farbverlauf festmachbar sind (*Des Nachbars Perlhuhn schreit wie eine Uhr*). Eine auffälligere Rolle allerdings spielt die Farbe Rot, diese findet sich nämlich immerhin in vier Gedichten: *Es riecht nach Schnee, der Sonnenapfel hängt*, *Du hast mich aus aller Freude geholt*, *Abends zähl ich Lamm um Lamm* (hier allerdings taucht die Farbe nur als Bestandteil des Substantivkompositums *Morgenröte* auf) und *Des Nachbars Perlhuhn schreit wie eine Uhr* (in diesem Gedicht finden sich aber eben auch andere Farbadjektive). Dass sich diese Farbe vier Mal in den zehn Gedichten findet, dürfte aber eher ein Zufall sein als ein Kriterium für eine Aufnahme in den Kanon. Für eine solche Annahme spielt die rote Farbe in den jeweiligen Gedichten m.E. eine zu geringe Rolle.

Als ein hingegen durchaus wichtiges Motiv in der Lyrik Lavants soll an dieser Stelle noch das Bild des Mondes herausgegriffen werden. Dieses Motiv findet sich in den drei Hauptgedichtbänden Lavants allein oder in Zusammensetzungen insgesamt 220 Mal (vgl. Schulze Belli, 1980) und ist somit eines der von der Dichterin am häufigsten verwendeten Bilder. Im Kanon dieser Arbeit findet sich das Motiv in fünf Gedichten, also in der Hälfte aller analysierten. Das Wort allerdings taucht in einem der Gedichte sogar zwei Mal auf (*Des Nachbars Perlhuhn schreit wie eine Uhr*), wodurch sich eine Gesamtzahl von sechs Verwendungen innerhalb des Kanons ergibt. Wenn man nun bedenkt, dass die drei besagten Gedichtbände insgesamt 394 Gedichte beinhalten und das Wort *Mond* in diesen Gedichten insgesamt 220 Mal vorkommt, so zeigt sich in der vorliegenden Arbeit mit zehn berücksichtigten Gedichten und sechs Erwähnungen des Wortes *Mond* ein durchaus stimmiges Verhältnis zur Situation im lyrischen Hauptwerk Lavants. Das Motiv des Mondes kann demnach als zentrales Motiv der Lyrik Lavants angenommen werden und mitunter spielt es auch eine Rolle bei der Charakterisierung eines Gedichts als besonders typisch für Christine Lavant.

Abschließend soll an dieser Stelle noch ein Blick auf die Bedeutung von Zeit in den analysierten Gedichten geworfen werden. Auch in dieser Frage lässt sich keine einheitliche, für alle Gedichte gültige Antwort finden. Zeit bzw. Zeiterfahrung spielt allerdings in fünf Gedichten eine nicht unwichtige Rolle, wodurch also der Aspekt der Zeit durchaus auch als wichtig für Lavants Lyrik charakterisiert werden kann. Es fällt aber auf, dass die Bedeutung, die Zeit in den jeweiligen Gedichten spielt und auch die Darstellungsform sich merklich voneinander unterscheiden. Das Gedicht *Es riecht nach Schnee, der Sonnenapfel hängt* ist jahreszeitlich klar im Winter um Weihnachten anzusiedeln. Eine andere zeitliche Ebene stellt in diesem Gedicht der Übergang vom Tag zur Nacht hin dar, eine Entwicklung, mit der auch die Entwicklung des lyrischen Ich einhergeht. Den umgekehrten Weg geht der zeitliche Verlauf in dem Gedicht *Abends zähl ich Lamm um Lamm*, welches mit dem Wort *abends* und der Be-

schreibung eines nächtlichen Traumzustandes beginnt und im weiteren Verlauf den Übergang von der Nacht hin zum Tag und das damit einhergehende ernüchternde Erwachen des lyrischen Ich beschreibt. In zwei Gedichten wird konkret mit dem Bild der Uhr gearbeitet, in beiden Fällen wird dabei das Motiv des Mondes mit dieser Uhr verknüpft. Im Gedicht *Wieder brach er bei dem Nachbar ein* wird daraus sogar das Kompositum *Monduhr* gebildet. Hier spielt allerdings nicht nur die *Monduhr* eine wichtige Rolle, sondern auch das Motiv der Wiederholung, welches sich nicht nur durch das zweimalige Verwenden des Wortes *wieder* ausdrückt, sondern auch auf Ebene der Anapher in der letzten Strophe. Im Gedicht *Des Nachbars Perlhuhn schreit wie eine Uhr* ist das zeitliche Element schon titelgebend und damit als für das Gedicht zentral anzusehen. Die, wie eine Uhr klingenden, Perlhuhnschreie unterlegen das gesamte Gedicht mit ihrem Rhythmus. Zusätzlich wird auch in diesem Gedicht der Übergang zwischen Tag und Nacht und damit einhergehend das Motiv der Vergänglichkeit thematisiert. Schließlich spielt Zeit auch noch eine Rolle in dem Gedicht *Sind das wohl Menschen? – Wie man das vergißt!* Hier allerdings drückt sich die Relevanz der Kategorie Zeit v.a. durch den Tempuswechsel der Verben innerhalb des Gedichts aus. Dadurch entstehen klar mehrere zeitliche Ebenen, auf denen sich das Gedicht abspielt. Lavant arbeitet also mit unterschiedlichen Elementen, um den „Faktor Zeit“ in ihren Gedichten zu verankern, in vielen Fällen spielt er jedenfalls eine bedeutende Rolle.

Zusammenfassend lässt sich zu den Ergebnissen dieser Arbeit also noch einmal sagen, dass es sich als schwierig gestaltet, besonders auffällige Gründe dafür festzumachen, warum es ausgerechnet die zehn hier interpretierten Gedichte am häufigsten in die ausgewerteten Lyrikanthologien und Gedichtauswahlbände geschafft haben. So finden sich zwar in allen Gedichten durchaus für Lavant typische Elemente, in ihrer Gesamtheit weisen sie allerdings eher wenige gemeinsame Merkmale auf. Wenngleich sich auch generalisierte Aussagen, die gerade diese zehn Gedichte zueinander in Beziehung setzen, nicht einfach treffen lassen (zumindest keine solchen, die nicht auch grundsätzlich auf das lyrische Hauptwerk Lavants zutreffen würden), so wurden in der vorliegenden Conclusio dennoch einige Thesen dazu aufgestellt. Diese können als Ausgangspunkt für weitere und mitunter ausgedehntere Untersuchungen zu einem Kanon innerhalb der Lyrik Christine Lavants dienen. Auch die Auswertung der Gedichtbände und Lyrikanthologien stellt, wie schon erwähnt, mit Sicherheit eine sinnvolle Basis für weitere Untersuchungen in dieser Richtung dar.

Nicht nur in Zusammenhang mit den Thesen zu den zehn Gedichten und der durchgeführten statistischen Auswertung, sondern auch in Hinblick auf die detaillierten Interpretatio-

nen ist diese Arbeit in jedem Fall als ein weiterer Baustein in der Forschung zu der immer noch unzureichend bekannten Dichterin aus dem Lavanttal zu sehen. Der Fokus auf einige wenige Gedichte vermag dabei mitunter einen Beitrag zur Kanonbildung innerhalb der Gedichte Lavants darstellen, zumindest in Zusammenhang mit der wissenschaftlichen Beschäftigung mit ihrem Werk ist davon auszugehen, dass im Diskurs bereits vorhandene Interpretationen zu einer weiteren Beschäftigung mit den einzelnen Gedichten animieren. Abschließend sei hier also v.a. für mehr interpretatorische Arbeit an den Gedichten Christine Lavants plädiert, auch in der Hoffnung darauf, dass jede weitere Arbeit, die sich mit dieser Dichterin und wenn auch nur mit einzelnen Gedichten, beschäftigt, deren Status innerhalb des literarischen Kanons zu beeinflussen vermag und ihrem Werk somit irgendwann doch noch die ihm gebührende Aufmerksamkeit zukommen wird.

5 Bibliographie

Primärliteratur

Die Heilige Schrift: Einheitsübersetzung. Verlag Katholisches Bibelwerk GmbH. Stuttgart.
¹¹2006.

Hofmannsthal, 2002: Hofmannsthal, Hugo von: Ein Brief. In: Spahr, Roland et al. [Hrsg.]: „*Lieber Lord Chandos*“ *Antworten auf einen Brief*. Fischer. Frankfurt am Main. 2002.

Lavant, 1949: Lavant, Christine: *Die unvollendete Liebe*. Brentanoverlag. Stuttgart. 1949.

Lavant, 1956: Lavant, Christine: *Die Bettlerschale*. Otto Müller Verlag. Salzburg. 1956.

Lavant, 1959: Lavant, Christine: *Spindel im Mond*. Otto Müller Verlag. Salzburg. 1959.

Lavant, 1962: Lavant, Christine: *Der Pfauenschrei*. Otto Müller Verlag. Salzburg. 1962.

Lavant, 1978: Lavant, Christine: Briefe. In: Wigotschnig, Armin und Johann Strutz [Hrsg.]: *Kunst wie meine ist nur verstümmeltes Leben*. Otto Müller Verlag. Salzburg. 1978.

Lavant, 1984: Lavant, Christine: Briefwechsel mit Hilde Domin. In: Lübke-Grothues, Grete [Hrsg.]: *Über Christine Lavant*. Otto Müller Verlag. Salzburg. 1984. S. 142-166

Lavant, 1997: Lavant, Christine: *Herz auf dem Sprung. Die Briefe an Ingeborg Teuffenbach*. Otto Müller Verlag. Salzburg, Wien. 1997.

Rilke, 2006: Rilke, Rainer Maria: *Die Gedichte*. Insel. Frankfurt am Main, Leipzig. 2006.

Gedichtauswahlbände und Anthologien

Arnold, Heinz Ludwig [Hrsg.]: *Die deutsche Literatur. Die Wunderkinder. 1957-1960*. Verlag H.C.Beck. München. 1995.

Banoun, Bernard [Hrsg.]: *Aux Frontières: La Carinthie. Une littérature en Autriche des années 1960 à nos jours*. Cultures d'Europe Centrale. Paris. 2003.

Baum, Georgina et al. [Hrsg.]: *Österreich heute. Ein Lesebuch*. Verlag Volk und Welt. Berlin. 1978.

- Bender, Hans** [Hrsg.]: *Widerspiel. Deutsche Lyrik seit 1945*. Moderner Buch-Club. Darmstadt. 1961.
- Bernhard, Thomas** [Hrsg.]: *Christine Lavant. Gedichte*. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main. 1988.
- Brandstetter, Alois** [Hrsg.]: *Advent, Advent. Geschichten zur Vorweihnachtszeit*. Residenz Verlag. Salzburg, Wien. 1988.
- Bingel, Horst** [Hrsg.]: *Deutsche Lyrik. Gedichte seit 1945*. Deutsche Verlags-Anstalt. Stuttgart. 1961.
- Breicha, Otto und Gerhard Fritsch** [Hrsg.]: *Aufforderung zum Misstrauen. Literatur, Bildende Kunst, Musik in Österreich seit 1945*. Residenz Verlag. Salzburg. 1967.
- Dor, Milo** [Hrsg.]: *Die Verbannten*. Stiasny-Verlag. Graz. 1962.
- Felmayer, Rudolf** [Hrsg.]: *Tür an Tür. Die neue Folge*. Leykam Verlag. Graz. 1951.
- Felmayer, Rudolf** [Hrsg.]: *Tür an Tür. Dritte Folge*. Gedichte von zweiunddreissig österreichischen Autoren. Bergland Verlag. Wien. 1955.
- Graf, Hansjörg** [Hrsg.]: *Ahnung und Gestalt. Salzburger Almanach der Georg-Trakl-Preisträger*. Otto Müller Verlag. Salzburg. 1955.
- Hartung, Harald** [Hrsg.]: *Jahrhundertgedächtnis. Deutsche Lyrik im 20. Jahrhundert*. Philipp Reclam jun. Stuttgart. 1998.
- Haslinger, Adolf** [Hrsg.]: *Still erleuchtet jedes Haus. Ein Weihnachtsbuch*. Residenz Verlag. Salzburg, Wien. 1989.
- Heiderhoff Horst und Dieter Leisegang** [Hrsg.]: *Halbte des Herzens*. J.G.Bläschke Verlag. Darmstadt. 1967.
- Hensel, Kerstin** [Hrsg.]: *Kreuzzertretung. Gedichte, Prosa, Briefe*. Reclam Verlag. Leipzig. 1995.
- Hlawatsch, Roswitha und Horst Heiderhoff** [Hrsg.]: *Sonnenvogel*. Verlag Heiderhoff. Waldbrunn. 1982.
- Höllerer, Walter** [Hrsg.]: *Transit. Lyrikbuch der Jahrhundertmitte*. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main. 1956.
- Horton, Milne und Herbert Kuhner** [Hrsg.]: *Austrian Poetry Today. Österreichische Lyrik heute*. Schocken Books. New York. 1985.

- Huppert, Hugo und Roland Links** [Hrsg.]: *Verlassener Horizont. Österreichische Lyrik aus vier Jahrzehnten*. Verlag Volk und Welt. Berlin. 1980.
- Jokostra, Peter** [Hrsg.]: *Keine Zeit für die Liebe? Moderne deutsche Liebeslyrik*. Limes Verlag. Wiesbaden. 1964.
- Kitzmüller, Hans** [Hrsg.]: *Poesie scelte*. Braitan. Brazzano. 1986.
- Kitzmüller, Hans** [Hrsg.]: *Le parole, la luna. Uno studio su Christine Lavant*. Braitan. Brazzano. 1996.
- Kuehs, Wilhelm** [Hrsg.]: *Das schreibende Tal*. Der Wolf-Verlag. Wolfsberg. 1995.
- Loew, Hans M.** [Hrsg.]: *Weg und Bekenntnis. Anthologie junger österreichischer Autoren*. Verlag Stiasny. Graz, Wien, München. 1954.
- Lübbe-Grothues, Grete** [Hrsg.]: *Christine Lavant. Gedichte*. Deutscher Taschenbuch Verlag. München. 1972.
- Markolin, Caroline** [Hrsg.]: *Modern Austrian Writing. A Study Guide for Austrian Literature 1945-1990*. Verlag Peter Lang. New York. 1995.
- Mack, Lorenz** [Hrsg.]: *Dichtung aus Kärnten*. Verlag Kremayr und Scheriau. Wien. 1972.
- Niemann, Norbert und Eberhard Rathgeb** [Hrsg.]: *Inventur*. Deutsches Lesebuch. 1945-2003. Carl Hanser Verlag. München, Wien. 2003.
- Odincova, Svetlana** [Hrsg.]: *Avstrijskaja lirika: moe videnie. Österreichische Lyrik – aus meiner Sicht*. LEGI. Lipezk. 2001.
- Pietraß, Richard** [Hrsg.]: *Christine Lavant*. Märkischer Verlag. Wilhelmshorst. 2010.
- Piontek, Heinz** [Hrsg.]: *Neue deutsche Erzählgedichte*. Deutsche Verlags-Anstalt. Stuttgart. 1964.
- Riehm, Wolfgang** [Hrsg.]: *Lavant-Gesänge. Fünf Gedichte von Christine Lavant aus „Die Bettlerschale“* Für Altstimme und Klavier (2000-2001).
- Sanchez Morales, Narciso und Hermann Kuprian** [Hrsg.]: *Alle Zeit ist nur geliehen. Solo préstamo es todo tiempo. Eine österreichisch-spanische Anthologie. Una antologia austrohispana*. Österreichische Verlagsanstalt. Wien. 1973.
- Schmid, Wieland** [Hrsg.]: *Wirf ab den Lehm*. Stiasny Verlag. Graz, Wien. 1961.

- Steinsiek, Annette** [Hrsg.]: *Bilder und Worte: Ein Postkartenbuch*. Otto Müller Verlag. Salzburg. 1999.
- Strelka, Joseph** [Hrsg.]: *Das zeitlose Wort. Lyrik-Anthologie*. Stiasny Verlag. Graz, Wien. 1964.
- Suchy, Viktor** [Hrsg.]: *Hoffnung und Erfüllung. Eine Anthologie österreichischer Gegenwartsliteratur*. Stiasny-Verlag. Graz, Wien. 1960.
- Taylor, Andrew und Beate Josephi** [Hrsg.]: *Miracles of Disbelief. Selected Poems from the German oft Christine Lavant, Ingeborg Bachmann, Sarah Kirsch, Ursula Krechel*. The Leros Press. Canberra. 1985.
- Urbanek, Walter** [Hrsg.]: *steinmetzzeichen im laub. Deutsche Lyrik der Gegenwart*. C.C.Buchners Verlag. Bamberg. 1964.
- Van den Bremt, Anke und Stefaan van den Bremt** [Hrsg.]: *De wilde zijtak van de slaap*. Uitgeverij P. Leuven. 2004.
- Vitkovskij, Evgenij** [Hrsg.]: *Vek perevoda. Antologija russkogo poetičeskogo perevoda XXI veka*. Vodolej. Moskau. 2005.
- Wagenbach, Klaus** [Hrsg.]: *Das Atelier. 2 - Zeitgenössischer deutsche Lyrik*. Fischer Bücherei. Frankfurt am Main, Hamburg. 1963.
- Weber, Wal'demar und David Davlianidze** [Hrsg.]: *Zolotoe sečenie. Avstrijskaja poezija XIX-XX vekov v russkih perevodah. Der goldene Schnitt. Lyrik aus Österreich in russischen Nachdichtungen. 19.-20. Jahrhundert*. Raduga. Moskau. 1988.
- Weichselbaum, Hans** [Hrsg.]: *In den einsamen Stunden des Geistes. Gedichte eines halben Jahrhunderts*. Otto Müller Verlag. Salzburg. 2002.
- Weiss, Walter und Sigrid Schmid** [Hrsg.]: *Zwischenbilanz. Eine Anthologie österreichischer Gegenwartsliteratur*. Residenz Verlag. Salzburg. 1976.
- Weyrauch, Wolfgang** [Hrsg.]: *Expeditionen. Deutsche Lyrik seit 1945*. Paul List Verlag. München. 1959.
- Wintersberger, Astrid** [Hrsg.]: *Manche Künstler sind Dichter. 88 zündende Beispiele aus Österreich*. Residenz Verlag. Salzburg, Wien. 1993.
- Wojnakowski, Ryszard** [Hrsg.]: *Nocny krzyk pawia. Oficyna literacka*. Krakau. 2000.
- N.N.:** *Anthologie des Kärntner Schriftstellerverbandes. Lyrik*. Hrsg. vom WOM-Institut für Weiterbildung, Organisation, Öffentlichkeitsarbeit und Management. Klagenfurt. 1991.

N.N.: *Continuum. Zur Kunst Österreichs in der Mitte des 20. Jahrhunderts*. Verlag Brüder Rosenbaum. Wien. o.J.

N.N.: *Lyrik unserer Zeit*. Sonderveröffentlichung der „Neuen Deutschen Hefte“. Verlag C. Bertelsmann. Gütersloh. o.J.

Sekundärliteratur

Bellinger, 2009: Bellinger, Gerhard J.: *Jesus. Leben – Wirken – Schicksal*. Books on Demand. Norderstedt. 2009.

Bernhard, 1988: Bernhard, Thomas [Hrsg.]: *Christine Lavant Gedichte*. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main. 1988.

Biller, 2012: Biller, Hanna: *Die Lyrik Christine Lavants in russischer Übersetzung*. Dipl.-Arb. Universität Wien. 2012.

Bode, 2001: Bode, Christoph: Kanonisierung durch Anthologisierung. Das Beispiel der englischen Romantik. In: Kaiser, Gerhard R. und Stefan Matuschek [Hrsg.]: *Begründungen und Funktionen des Kanons. Beiträge aus der Literatur- und Kunstwissenschaft, Philosophie und Theologie*. C.Winter. Heidelberg. 2001. S. 89- 105

Del Hoyo, 1994: del, Hoyo, Josep et al.: *Handbook of the Birds of the World. Vl. 2. New World Vultures to Guinea-fowl*. Lynx Edicions. Barcelona. 1994.

Drossel-Brown, 1995: Drossel-Brown, Cordula: *Zeit und Zeiterfahrung in der deutschsprachigen Lyrik der Fünfziger Jahre. Marie Luise Kaschnitz, Ingeborg Bachmann und Christine Lavant*. Peter Lang. New York et al. 1995.

Dubach, 2009: Dubach, Manuel: *Trunkenheit im Alten Testament*. Kohlhammer. Stuttgart. 2009.

Egger, 1994: Egger, Wolfram: *Christine Lavant auf der Spur*. Kärntner Dr.- und Verlags-ges. Klagenfurt. 1994.

Ficker, 1965: Ficker, Ludwig von: Lobrede auf eine Dichterin. In: Kuchling, Heimo [Hrsg.]: *Für Christine Lavant*. Guberner & Hierhammer. Wien. 1965.

Fricke, 2007: Fricke, Harald [Hrsg.]: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 2. De Gruyter. Berlin, New York. 2007.

Fritsch, 1959: Fritsch, Gerhard: *Vor dem Erscheinen. Christine Lavant: Spindel im Mond*. In: Wort in der Zeit 5. 1959. S. 25-28

- Glaser, 2005:** Glaser, Inge: *Christine Lavant. Eine Spurensuche*. Edition Praesens. Wien. 2005.
- Hensel, 1995:** Hensel, Kerstin [Hrsg.]: *Kreuzzertretung. Gedichte, Prosa, Briefe*. Reclam Verlag. Leipzig. 1995.
- Hensel, 1999:** Hensel, Kerstin: Er Schöpfung. Gedanken zu Christine Lavant. In: Rußegger, Arno und Johann Strutz [Hrsg.]: *Profile einer Dichterin*. Otto Müller Verlag. Salzburg; Wien. 1999. S. 73-82
- Heydebrand, 1998:** Heydebrand, Renate von [Hrsg.]: *Kanon Macht Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildungen*. Metzler. Stuttgart, Weimar. 1998.
- Jochum-Bortfeld, 2008:** Jochum-Bortfeld, Carsten: *Die Verachteten stehen auf. Widersprüche und Gegenentwürfe des Markusevangeliums zu den Menschenbildern seiner Zeit*. Kohlhammer. Stuttgart. 2008.
- Kabisch, 1974:** Kabisch, Klaus: *Die Ringelnatter*. A. Ziemsen Verlag. Wittenberg Lutherstadt. 1974.
- Kaiser, 2001:** Kaiser, Gerhard R.: Anthologie: Kanon und Kanonskepsis. George / Wolfsehl, Hofmannsthal, Borchardt. In: Kaiser, Gerhard R. und Stefan Matuschek [Hrsg.]: *Begründungen und Funktionen des Kanons. Beiträge aus der Literatur- und Kunstwissenschaft, Philosophie und Theologie*. C.Winter. Heidelberg. 2001. S. 107-138
- Kaiser, 2010:** Kaiser, Gerhard R.: Anthologie, Kanon, Literaturbegriff. In: Löck, Alexander und Jan Urbich [Hrsg.]: *Der Begriff der Literatur. Transdisziplinäre Perspektiven*. De Gruyter. Berlin, New York. 2010. S. 152-169
- Kotrikadze, 2006:** Kotrikadze, Tamar: „Verwünschung ist gut“ – Inversion traditioneller Folkloremotive. Zu den negativen Märchengestalten in Christine Lavants Lyrik und Prosa. In: Herzmansky, Katharina und Arno Rußegger [Hrsg.]: *Lavant Lektüren*. Praesens Verlag. Wien. 2006. S. 119-145
- Križman, 1992:** Križman, Mirko: *Grammatisch-semantische Typik in den Aussagestrukturen der Gedichte von Christine Lavant*. In: Fidibus. Zeitschrift für Literatur und Literaturwissenschaft des Kärntner Bildungswerkes. Flg.4. 1992. S. 36-52
- Križman, 1995:** Križman, Mirko: Übersetzungsprobleme. Die Gedichte Christine Lavants im Slowenischen. In: Rußegger, Arno [Hrsg.]: *Die Bilderschrift Christine Lavants*. Otto Müller Verlag. Salzburg, Wien. 1995. S. 201-222

- Külz, 2012:** Külz, Sophie Therese: „*Viel lieber säße ich noch tief im Mohn*“ *Fremdheits-erfahrungen im Werk Christine Lavants*. Peter Lang Verlag. Frankfurt am Main. 2012.
- Lübbe-Grothues, 1968:** Lübbe-Grothues, Grete: *Zur Gedichtsprache der Christine Lavant*. In: Zeitschrift für Deutsche Philologie. Bd. 87. 1968. S. 613-631
- Lübbe-Grothues, 1983:** Lübbe-Grothues, Grete: *Vom Lesen der Gedichte Christine Lavants*. In: Literatur und Kritik. Bd. 18. 1983. S. 455-471
- Lübbe-Grothues, 1984:** Lübbe-Grothues, Grete: Christine Lavants „Hungerlieder“. In: Lübbe-Grothues, Grete [Hrsg.]: *Über Christine Lavant*. Otto Müller Verlag. Salzburg. 1984. S. 114-126
- Lübbe-Grothues, 1992:** Lübbe-Grothues, Grete: *Diesseitige und jenseitige Liebe. Bemerkungen zum ‚Christlichen‘ bei Christine Lavant*. In: Fidibus. Zeitschrift für Literatur und Literaturwissenschaft des Kärntner Bildungswerkes. Flg.4. 1992. S. 9-11
- Lübbe-Grothues, 1994:** Lübbe-Grothues, Grete: Werner Berg und Christine Lavant. In: Schmied, Wieland [Hrsg.]: *Werner Berg. Gemälde*. Heyn. Klagenfurt. 1994. S. 188-197
- Meier, 2006:** Meier, Esther: Der umschlossene Garten in der Kunstgeschichte – Die Frage nach dem Drinnen und Draußen. In: Ströbel, Nele und Walter Zahner [Hrsg.]: *Hortus conclusus. Ein geistiger Raum wird zum Bild*. Deutscher Kunstverlag. München, Berlin. 2006.
- Mitgutsch, 1993:** Mitgutsch, Waltraud Anna: Christine Lavants hermetische Bildsprache als Instrument subversiven Denkens. In: Reichart, Elisabeth [Hrsg.]: *Österreichische Dichterinnen*. Otto Müller Verlag. Salzburg, Wien. 1993. S. 84-110
- Nehring, 1984:** Nehring, Wolfgang: Zur Wandlung des lyrischen Bildes bei Christine Lavant. In: Lübbe-Grothues, Grete [Hrsg.]: *Über Christine Lavant*. Otto Müller Verlag. Salzburg. 1984. S. 18-38
- Rußegger, 1999:** Rußegger, Arno: Vorwort. In: Rußegger, Arno und Johann Strutz [Hrsg.]: *Profile einer Dichterin*. Otto Müller Verlag. Salzburg; Wien. 1999. S. 9-14
- Scheicher, 2012:** Scheicher, Harald: *Werner Berg. Wirklichkeit im Bildhaften*. Hirmer. München. 2010.
- Schmidt, 1978:** Schmidt, Bernhard: *Griechische Märchen, Sagen und Volkslieder*. Georg Olms Verlag. Hildesheim, New York. 1978.
- Schneider, 2000:** Schneider, Ursula A.: Christliche Dichterin oder Hexe? Christine Lavant in der Rezeption. In: Klettenhammer, Sieglinde und Elfriede Pöder [Hrsg.]: *Das Geschlecht, das sich (un)eins ist*. StudienVerlag. Innsbruck et al. 2000. S. 142-159

- Schulze Belli, 1980:** Schulze Belli, Paola: *Index zu Christine Lavants Dichtungen (Die Bettlerschale – Spindel im Mond – Der Pfauenschrei)*. Giuffrè. Milano. 1980.
- Stainer, 1999:** Stainer, Maria-Luise: „Das sichtbar und sagbar Reale stimmt nie mit der inneren Wirklichkeit überein.“ Zur Metaphorik Christine Lavants im Lichte ihrer Selbstdeutung. In: Rußegger, Arno und Johann Strutz [Hrsg.]: *Profile einer Dichterin*. Otto Müller Verlag. Salzburg, Wien. 1999. S. 165-177
- Stross, 2010:** Stross, Verena: *Lebensweltliche Motive in der Lyrik Christine Bustas und Christine Lavants*. Dipl.-Arb. Universität Wien. 2010.
- Strutz, 1979:** Strutz, Johann: *Poetik und Existenzproblematik. Zur Lyrik Christine Lavants*. Otto Müller Verlag. Salzburg. 1979.
- Strutz, 1992:** Strutz, Johann: *Poetik der Ambivalenz. Neuer Kommentar zur Lyrik von Christine Lavant*. In: Fidibus. Zeitschrift für Literatur und Literaturwissenschaft des Kärntner Bildungswerkes. Flg.4. 1992. S. 28-35
- Taferner, 1999:** Taferner, Uli: Die vielen Gesichter der Christine Lavant. In: Rußegger, Arno und Johann Strutz [Hrsg.]: *Profile einer Dichterin*. Otto Müller Verlag. Salzburg, Wien. 1999. S. 143-163
- Wigotschnig, 1992:** Wigotschnig, Christine: „Heimatlosigkeit“ in der Lyrik Lavants. In: Fidibus. Zeitschrift für Literatur und Literaturwissenschaft des Kärntner Bildungswerkes. Flg.4. 1992. S. 12-21
- Wilpert, 2001:** Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur*. Alfred Körner Verlag. Stuttgart. ⁸2001.
- Wink, 2008:** Wink, Michael et al.: *Handbuch der giftigen und psychoaktiven Pflanzen*. Wissenschaftliche Verlagsgesellschaft. Stuttgart. 2008.
- Zahner, 2006:** Zahner, Walter: Hortus conclusus – Ein geistiger Raum wird zum Bild. In: Ströbel, Nele und Walter Zahner [Hrsg.]: *Hortus conclusus. Ein geistiger Raum wird zum Bild*. Deutscher Kunstverlag. München, Berlin. 2006.

Internetquellen [nach Datum des letzten Zugriffs]

- <http://www.uibk.ac.at/brenner-archiv/projekte/lavant/gesamtbw.html> [30.11.2012]
- <http://diepresse.com/home/spectrum/zeichenderzeit/639430/Wem-gehoert-diese-Frau> [30.11.2012]
- <http://www.kleinezeitung.at/nachrichten/kultur/3124824/neustart-fuer-christine-lavant.story> [30.11.2012]

<http://www.kleinezeitung.at/kaernten/klagenfurt/klagenfurt/3055405/christine-lavant-konnte-auch-richtig-gut-bloedeln.story> [30.11.2012]

<http://www.kulturraum-klagenfurt.at/default.aspx?SIid=363&LAid=1> [30.11.2012]

<http://www.stadtgmuend.at/wp-content/uploads/2012/10/Buchwoche-in-Gmuend-2012.pdf> [30.11.2012]

<http://www.dka.at/sternsingen/> [01.12.2012]

<http://www.bibelwissenschaft.de/nc/wibilex/das-bibellexikon/details/quelle/WIBI/zeichen/a/referenz/10569/cache/ad1aab255cb749765aa2d4e72cc90a4c/> [02.01.2013]

<http://www.uni-salzburg.at/pls/portal/docs/1/544731.PDF> [21.01.2013]

6 Anhang

6.1 Tabellarische Übersicht der erfassten Gedichte

Aus ästhetischen und Platz-Gründen sind in der folgenden Tabelle die Anthologien und Auswahlbände anhand von Siglen in alphabetischer Reihenfolge angegeben, die dann in weiterer Folge im Siglenverzeichnis (6.2) aufgeschlüsselt werden. Dort werden die Werke nur mit ihrem Titel angegeben, die jeweils bibliographischen Angaben dazu sind entweder in Kapitel 2.3 oder in der Bibliographie dieser Arbeit nachzuschlagen.

Gedichttitel	Anthologien und Auswahlbände
Abends zähl ich Lamm um Lamm	AG, AM, NK, ÖH, TN, WZ, ZS
Ach schreien, schreien! – Eine Füchsin sein	GL, KZ, NK, RP
Ach, überall der wilde rote Wein	WB
Als die Seele aus ihrer Erzürnung fiel	GL
Alter Schlaf, wo hast du deine Söhne	EG, GL, KZ, NK, WS
Am Fensterblech läutet der Abendregen	KZ, TT
Am Himmel war es schon höchste Zeit	WZ
Am sanften Wolkenabhang blüht.	HE, NK
Am Tag der unschuldigen Kinder	SE
An die Sonne	KZ, RP
An jeden Knochen meines Rückgrats stellt	RP, TB, WZ
An Kärntens Berge	AF, PL, PS
An manchen tut es der Herr,	HH, SV
An viel zuviel heimlichen Orten zugleich	GL
Angst, leg dich schlafen, Hoffnung, zieh dich an	GL, RP
Auch der Mond müßte brechen in so einer Nacht	TB, WZ
Auf allen Stufen meines Leibes haust	DL, KZ, TB, WZ
Auf einmal war es not, alle Dinge zu bitten:	WZ
Auf steigt im Osten dort ein Sternenpaar,	SV
Auf Ungewöhnliches deuten	HH, NK, SV
Aus der Wüste ging dein Schatten fort.	SV
Aus jäh erleuchtetem Blau	PL, PS
Aus meinem Schälchen nahm mir über Nacht	GL, SV
Aus schwarzer Kohle stieg ein Stern	AG, SE
Aus solchen Tagen wird wohl kein Leben.	NK, TB, WZ
Bald schirmt das Obdach mich gerecht	GL
Baum in der Sonne, ohne Nest und Blatt	SV, TB, WZ
Bei dir und der Dreifaltigkeit	GL, NK, WZ
Bernsteingelb ist das Geblüt der Erde	AG, GL

Gedichttitel	Anthologien und Auswahlbände
Beschwörung I (Und stürbe ich am Rande einer Straße)	VH
Blutrache haust in dem gelobten Land.	NK, TB
Brunnen da drinnen lasse dir Zeit	WL, ZW
Christus, bist du wirklich auch in mir?	GL, RP
Da ist Einer des jedes Gefährt benützt	WL
Da nimmt er herrisch seine Flöte her	TN
Darüber, Herr, besprich dich mit dem Tod	RP
Das braune Pferd horcht unterm Apfelbaum	GL, RP
Das ist die Wiese Zittergras	AL, SV
Das Sonnenrad ging über mich hinweg	SV, ZS
Das war mein Leben, Gott, vergiß das nicht!	GL, NK, RP
Das Zittern in meiner Handwurzel kommt	TB
Daß du nicht größer als ein Sperlingshaupt	GL, SG, WZ
Daß ich dem Mond mein Gemüt überließ,	TB, WZ
Dem grünen zornigen Apfel	KL
Den Halbmond überm Herzen	GL, TB
Der Abendstern im Blute steigt	TT
Der Apostel Himmelschlüssel	DA, ÖH
Der Hungerstern steigt vor der Zeit	GL
Der jetzt das stählerne Brot mir bringt	GL, NK
Der Mann im Mond ist nicht zuhaus	GL
Der Mond kniet auf. Im Laub der Feuerbohnen	GL, NK, PL, PS, RP
Der Mond nimmt zu und heilt sich aus	AN, TB
Der Mond sprang auf und eine Kröte fiel	GL, MD, WZ
Der Mondhof war noch nie so groß	EX, GL, ST, WZ
Der Sonnenstich holt meine Hoffnung ein	GL
Der Sonnenvogel hockt im Apfelast	SV, WL, ZW
Der Südwind rührt sich im Wald	AN, ST, TB, WZ
Des Mondes Wachsstock	WB
Des Mondes Wiege schaukelt leer	GL, PL, PS, SV, TT, WZ
Des Nachbars Perlhuhn schreit wie eine Uhr	GL, KZ, NK, RP, TB, WS, WZ
Die Angst ist in mir aufgestanden	GL, MD
Die Feuerprobe hab ich hinter mir	ZS
Die Fremde aß des Gegengottes Haar,	TB
Die Goldammer	ZS
Die Hasel hat mein Blut geleckt	WZ
Die Krennblätter haben den Reif überstanden	TT
Die Nacht ist wach und warm	TT
Die roten Feuerbohnen frieren im Frühherbstwind	GL
Die Schläfen füllen sich mit Föhn -	GL, KZ, NK, RP, TB
Die schwarze Amsel hält ihr rotes Lied	DK

Gedichttitel	Anthologien und Auswahlbände
Die Schwermut kämmt ihr Pferdehaar	RP
Die Sonnenblume leuchtet durch die Zeit	GL, WZ
Die Sonnensense mäht meinen Erstlingsschlaf	PL, PS
Die Stadt ist oben auferbaut	EG, KZ, MD, NK, ST
Die Sterne funkeln voller Zorn	GL, WZ
Die Wolken sind ganz schwarz vom Föhn	TT
Die Zeit nimmt ab, der Mond nimmt zu	AF, GL, NK
Diese deine Herbergstelle	GL, VP
Diese Nacht war ein Wolf –	TB, WZ
Dieser Abend dumpf wie mein Gehirn.	TB, WZ
Dieser Vogel verpfeift dich nie wieder!	TB, WZ
Doch die Schultern vom Gottvater	HH, SV
Drei Blicke von meinen Augen entfernt,	TB, WZ
Dreifach so groß wie sonst an Erdentagen	DL
Drüben vor der Scheunentüre	RP
Du bist da! Und dort der Haftherr	GL, NK
Du gliederst in mir jetzt den Hungerhalm,	HH, SV
Du hast die Landschaft zwischen uns verändert	KZ, PL, PS, SV, TB, WZ
Du hast meine einfachen Wege durchkreuzt	NK
Du hast mich aus aller Freude geholt	AP, HH, KZ, NK, SV, TB, WL, WZ
Du hast mich fast begriffen	SV
Du mit, für mich, verriegeltem Mund	GL, NK, PL, PS, RP, TB, WZ
Du Schutzpatron der Irren	GL, NK, VP, WZ
Du von draußen, ich von drinnen	PL, PS
Du weißt nicht, wie das mühsam ist	IN, PL, ST, TB
Du wirst mich behalten müssen	NK, PL, PS
Dünn von der Bergwerkshalde steigt der Rauch	GL, RP, SG, WZ
Durch die stählerne Luft	AP, HH, SV
Durch diese gläsernen Nachmittage	SG
Durch eines der vielen gelben	SV
Dürrer Reiter trabt heran	GL, NK
Ein Traum	TN
Ein Viertel Schlaf, drei Viertel Angst -	TB
Endlich ist sie abgestorben	GL
Endlos schreit vom Hohlweg herüber	AP, HH, SV
Erde, wenn du zwei Lippen hättest	TB, WZ
Erhebe in mir die honigbraune Statue Nef	WL
Erhöre die Stelle, die dein gedenkt	DV, VH, WL
Erlaube mir traurig zu sein	SV, TB, WZ
Erst beim dritten nachtschwarzen Windstoß	NK, WZ
Erst im Fieber fiel es mir auf,	SV
Es riecht nach Schnee, der Sonnenapfel hängt	AA, AL, DV, PL, PS, SV, WL, WS, ZS

Gedichttitel	Anthologien und Auswahlbände
Es riecht nach Weltenuntergang	JG, NK, RP, SV, TB, WZ
Fahrig waren die Februarwolken	PL, PS
Fragt nicht, was die Nacht durchschneidet	DA, GL, NK, WZ, ZB
Fremd geht der Schlaf	MK, SV
Fremdblütig im Herzen der Nacht	GL, NK
Früher war ich nie freudig genug	WL
Ganz erblinden will ich, lieber Herr	GL, NK, TB, WL
Geh heim jetzt, du Lieber	SV
Geist der Erde, füll mich an	RP
Gerädert von deiner Sonne	GL, MD, NK, SV
Gesteinigt hänge ich am Lebensrad	PL, PS, RP
Gewähre mir Obdach in geistiger Nacht	DS
Gib mir die Hälfte der geheimen Zeit	NK
Gottseibiens schleppt meine Hoffnung heim	GL
Groß ist das Wachstum des Himmels	NK
Hab ich den Vogel erfunden	MD
Hast du meine Mutter erstickt?	KZ, TB, WZ
Heim zu den Zwiebelchen	TN
Heimlich hinter Gottes Rücken	HH, SV
Her mit dem Kelch, ich trinke, was ich muß	GL, NK
Herbst	DK
Herr, ich hab die Drangsal noch nicht satt	GL, NK
Herrgott, wie wäßrig wird der Wein	DL
Herz, löse hier den Hausstand auf	GL, NK, TB
Herz, mir vertrautes	TN
Hilf meinem dumpfen Denken nach,	TB, WZ
Hilf mir, Sonne, denn ich bin fast blind!	NK, TB, WZ
Hinfällig starre ich ins Rad der Zeit	AG, NK, SV, TB, WZ
Hinter dem Rücken der hiesigen Zeit	AP, HH, SV, WL
Hinter meiner Rippenfalle	ST, TB
Hol den Apfel aus der Schale	TB
Hol nicht mehr Atem, sonst erwacht der Hahn	GL, WZ
Hole von allen Gedächtnisstätten	TB, WZ
Höllenfahrt	RP
Horch! das ist die leere Bettlerschale	GL, NK, PS, RP
Hören, hören! – O du mein Gott –	NK, SG
Ich bin ein einfaches und durchtriebenes Geschöpf.	SV
Ich bin lau und ausgespieden	GL, NK, RP, TB
Ich bin sehr reich und kann nicht mehr verarmen	HH, SV
Ich danke Dir für dieses Gift:	NK, SV, WL
Ich fürchte mich. Im Vogelkirschenbaum	SV
Ich hab für dich jetzt die Lichter vertauscht	SV

Gedichttitel	Anthologien und Auswahlbände
Ich habe deinen und meinen Schatten	TB, WZ
Ich habe dich in meinen Zorn getaucht!	NK, TB, WZ
Ich habe durch dich gefroren	WL
Ich habe für dich jetzt die Lichter vertauscht	DV, HH, WL
Ich könnte vielleicht ein Geheimnis haben	GL
Ich möchte beten, Vater, du weißt es	NK
Ich möchte einen Becher haben	VH, WL
Ich muß die Fluchtwurzel finden!	GL
Ich sah den Tänzer, der das Messer warf	GL
Ich verlege die Ortschaft von links nach rechts	KZ, NK
Ich will allen Kränkungen gut in die Augen schauen	SG, TB, WL, WZ
Ich will das Brot mit den Irren teilen	DL, NK, SG, TB, WZ
Ich will nicht, daß das Lamm Gottes geschoren wird	AM
Ich will vom Leiden endlich alles wissen!	AN, KZ, MD, NK, PL, RP, SG, TB, WZ
Im Dachmoos	WS
Im finsternen Hohlweg	KZ
Im Geruch der frühen Früchte	AL, AN, GL, RP, TB, WZ
Im hohlen Kern des Wirbelsturms	KZ
Im Kelch erblüht der Baldrian	DK
Im Mittengedächtnis	GL
Im Rückgrat aufwärts glimmt ein Licht	GL
Im Traum, der kein Traum ist	SV, WL
In den Felsen ging er	AF
In den Ohren Glockenglöppel	TB, WZ
In der Regenrinne badet ein Vogel	GL, WZ
In doppelter Ährenhöhe	RP
In grüner Mulde grast ein Pferd	WZ
In uns allen hat er vielleicht noch nichts	DL, GL, NK
In viel zu tiefer Entrückung	DA, ÖH
Ist das ein schwieriger Tod!	AF, KZ
Ja, Herr, ich glaube an Doppelwisser!	TB, WZ
Jag doch den Stern mit fort	JG, TB, TR, WZ
Jede Stelle der Erde	BW, GL, RP
Jetzt bist du fort. Der gelbe frühe Stern	HH, SV
Kämme mich schnell mit dem Hahnenkamm	GL
Kauf uns ein Körnchen Wirklichkeit!	DA, GL, KZ, NK, ÖH, PL, PS, RP
Kaum habe ich die Lampe ausgelöscht,	HH, SV
Keine Beschwörung ändert das Bild	MD
Keines der sanften Mittel hat sich bewährt	WL
Komm näher, niemand hält das aus	KZ
Komm und lege die Geißel ins Gras	WL
Komm! Wir gehen das Feuer warnen,	SV

Gedichttitel	Anthologien und Auswahlbände
Komme zu Kräften im Fensterglas!	GL
Kreuzzertretung! – Eine Hündin heult	GL, KZ, NK, RP
Kummergang in Kümmelwiesen	GL, RP
Laß ab, o Herr, das bringst du nicht vom Fleck	DV, NK, WL
Leg Dornen nach, tropf Baumblut her	GL
Leise kamst du hernieder	HH, SV
Lied am Rand der Wüste	WB
Listig sickert der schwere Mut	HH, SV
Locke die Hummel aus meinem Gehirn	GL
Manchmal gelingt	AL
Mein Augenlicht ist nichts mehr wert	GL, JG, RP, TB, WZ
Mein Schatten kann über Wasser gehen	TB
Mein Schlaf ist ins Wasser gegangen	GL, NK, TB, WZ
Mein schwarz- und weißgeflecktes Lamm	GL, ZB
Meine Andacht ist eine Lanze	GL
Meine Andacht ist verschwunden	GL
Meine Augen, die beiden schwarzen Nägel	KZ
Meine Schwäche geht mit mir um	TB, WZ
Meine Stube duckt sich gläsern	GL, SV
Meiner hat mich nie angerührt	KZ, NK, RP
Mir ist es oft, als ob die Erde sich	AG, BW, GL, LG, NK, TB, WZ
Mit deines Wortes Wurzeln spielt	GL
Mit dem Schweiß, der auch aus Steinen bricht	GL, TB
Mit leergetrommeltem Herzen,	HH, SV
Mit leisem Gelächter	TB
Mond, Wind und Vögel haben es nimmer für mich getan	GL, MD, NK, WZ
Mondsüchtig trat ich aus dem Tag	GL
Morgen hängst du im Sonnennetz	GL, SV, WL, WZ
Mühselig steigt der Haldenrauch	GL, NK
Muß jetzt einen Singsang finden	GL, KZ, LG, RP, SV
Nach Lauch und Zwiebel riecht der Wind	GL, WZ
Neunzig Monde den Tod entlang	WK
Nicht jeder Erhörung ist gut	NK
Nie war ich in deinem Tempel	GL, MD, PL, PS
Niemand bringt her deine Stimme	KL
Niemand ist in mir auferstanden	NK
Nimm den blutlosen Stern	GL, NK
Nimm meinen Mut und iß das Kraut	SV
Noch gestern war ich so leicht	AM
Noch tanzt die verzauberte Zehe	TB, WZ
Nun bist du ganz allein	GL, MA, RP

Gedichttitel	Anthologien und Auswahlbände
Nun hast du auch mein Unglück noch verlegt.	TB
Nun steige ich wieder hinab in den Krater der Angst	NK
Nur des Schlafes wilder Nebenzweig	TB, WZ
O Gott, heb auf den schweren Stein	GL, NK, RP
O Mond, dir steht das Kranksein gut	WZ
O Schaukel Gottes!	GL, TN
O Spindel im Mond, lasse dir Zeit!	MD, WS
Ob hier schon jemand vor mir ging?	AN, TB, WZ
Ob Tamarinden in den Wüsten werden?	SV
Oft verliere ich mitten am Tage	NK, TB, WZ
Pfaffenhut im Spindelbaum	RP
Reiß mich los aus dem Kristall	CO
Rieselnd neigt sich das Zittergras	KZ
Rot war der Sonnenkrug	SV, WL
Runenzeichen, begib dich!	AZ
Scharr mein Tödlein aus dem Sand	NK, WL
Scherben, Kiesel, kleine Ärgernisse	AG, GL
Schildkröte, Schlange und goldenes Schwert!	TB
Schneevögel betten in ihrem Gefieder	GL
Schon gut. Es ebbt wieder ab	KZ
Schwerer Mut, schwerer Mut	WZ
Schermütig geht mein Herz zur Ruh	AL, LG
Sehr schön ist alles, wohl, Herr Vater, wohl	GL
Seit heute aber für immer	PL, PS
Sind das wohl Menschen? – Wie man das vergißt!	KZ, NK, RP, TB, VH, WL, WZ
So eine kopflose Nacht	TB, WZ
So eine wildfremde Sonne!	TB, WZ
Soll ich mit den nackten Sohlen	WZ
Steige, steige verwunschene Kraft	DV, LZ, NK, WL
Stern, geh jetzt heim, mir zittert schon die Hand	LZ, TB, WZ
Sterne wissen den Weg und der Mond geht ihn zwölfmal im Jahr	NK, WL
Sterne, aber auch irdener Glanz	KL, PL, PS
Strenge Nüchternung über den Ort	GL, SV
Tagsüber kann ich dich verschweigen wie ein Stein	WL
Tief schläft die Furcht	ST
Trau der Mannschaft deines Seglers zu	GL, KZ, NK, RP, SV
Traurigkeit hat mir die Lichter vertauscht	TB
Trotzdem der Himmel ein Bleisarg wird	NK, TB
Über Nacht ergraute mein Himmel	WL
Über so hauchdünnen Schlaf	TB, WZ
Unter verdorrten Apfelbäumen	PL, PS

Gedichttitel	Anthologien und Auswahlbände
Untertänig ziehn die Sterne	CO, RP, TB, VP, WZ
Vater, du gabst mit ein schwaches Gehör	NK
Vater, ich bringe den Funken zurück	NK
Verborgene Spindel im Mond	GL, NK, WZ
Verflucht! Nun müssen wir schon wieder brüten	SG
Vergib mir die Bitte	RP
Vergiß dein Pfuschwerk, Schöpfer!	KZ, MK, NK, RP, SV, TB
Verschriener Tod, für mich bist du so schön!	GL, NK, TB, WZ
Verschüttet von schwarzen und roten Gebirgen	AL, TB, WZ
Versorge die Torheit meines Herzens	NK, PL, PS
Vom Himmel, der ohne Widerbild bleibt,	SV
Von sehr kargem Föhnvermächtnis	GL
Wach dann nicht auf, schick jeden Albtraum her!	HH, SV
Während ich, Betrübte, schreibe	AN, BW, TB, WZ
Wär ich ein Engel, käm ich jede Nacht	SG
Wär ich einer Deiner Augenäpfel	HH, NK, PL, PS, SV
Was jetzt geschieht, zermalmt in mir den Stein	GL
Was mir vom ganzen Denken blieb,	NK, RP, TB, WZ
Was schielst du durch das Ablaßtor	DL
Was zeigst du mir dein Muttermal?	TB, WZ
Weil ich Dich bei jedem Atemzug	SV
Wen schickst du mir aus deiner Herrlichkeit	AG
Wenn das Mondhuhn über die Dächer fliegt	MD
Wenn du mich einläßt bevor deine Hähne erwachen	LZ, TB, WZ
Wenn du mich heimsuchen willst	DV, TB, VH, WL, WZ
Wenn es die Amsel nicht war, war es die Agelaster.	KZ, SV, TB
Wer dich fragt um die Wunder der Welt, dem zeig Hiroshima	SG
Wer nimmt den wilden Salbei ins Gemüt	GL, LG, WB
Wer wird in Dir, Du winzig kleine Stube	SV
Wer wird mir hungern helfen diese Nacht	GL, WL, WZ
Wie gut, daß ich verborgen bin	LG
Wie oft muß ich noch Atem holen?	NK
Wie pünktlich die Verzweiflung ist!	AG, NK
Wieder brach er bei dem Nachbar ein	EX, GL, HE, NK, ÖH, RP, ST, WS
Wieder Nacht und doppelt Nacht	NK
Wind weht vorbei, der Mond schaut fort	WK
Winzige Schwalbe in meinem Gemüt	GL, NK
Wirf ab den Wirf ab d. Lehm, nimm zu an Hauch	DV, RP, VH, WL
Wirf mir die Schlinge über!	GL
Wo ist mein Anteil, Herr, am Licht?	RP, TB, WZ
Wo treibt mein Elend sich herum?	TB, WZ

Gedichttitel	Anthologien und Auswahlbände
Zerkau die Sonne, friß den Lorbeerzweig	NK
Zerschlage die Glocke in meinem Gehör,	GL, NK, TB, WZ
Zerstöre die Trübsinnsstaude	AL
Zieh den Mondkork endlich aus der Nacht!	TB
Zwischen den vielen Stunden der Zeit	TB

6.2. Siglenverzeichnis zur Tabelle

AA = Advent, Advent.

AF = Aux Frontières: La Carinthie.

AG = Ahnung und Gestalt.

AL = Avstrijskaja lirika: moe videnie.

AM = Aufforderung zum Misstrauen.

AN = Anthologie des Kärntner Schriftstellerverbandes. Lyrik.

AP = Austrian poetry today.

AZ = Alle Zeit ist nur geliehen.

BW = Bilder und Worte: ein Postkartenbuch.

CO = Continuum.

DA = Das Atelier 2.

DK = Dichtung aus Kärnten.

DL = Deutsche Lyrik. Gedichte seit 1945.

DS = Das schreibende Tal.

DV = Die Verbannten.

EG = Neue deutsche Erzählgedichte

EX = Expeditionen.

GL = Gedichte. Hrsg. von Grete Lübke-Grothues.

HE = Hoffnung und Erfüllung.

HH = Hälfte des Herzens.

IN = Inventur.

JG = Jahrhundertgedächtnis.

KZ = Kreuzzertretung.

KL = Keine Zeit für die Liebe?

LG = Lavant-Gesänge.

LZ = Lyrik unserer Zeit.

MA = Modern Austrian Writing.
 MD = Miracles of disbelief.
 MK = Manche Künstler sind Dichter.
 NK = Nocny krzyk pawia.
 ÖH = Österreich heute.
 PL = Le parole, la luna.
 PS = Poesie scelte.
 RP = Christine Lavant. Hrsg. von Richard Pietraß.
 SE = Still erleuchtet jedes Haus.
 SG = In den einsamen Stunden des Geistes.
 ST = steinmetzzeichen im laub.
 SV = Sonnenvogel.
 TB = Gedichte. Hrsg. von Thomas Bernhard.
 TN = Tür an Tür. Die neue Folge.
 TR = Transit.
 TT = Tür an Tür. Dritte Folge.
 VH = Verlassener Horizont.
 VP = Vek perevoda.
 WB = Weg und Bekenntnis.
 WK = Die deutsche Literatur. Die Wunderkinder.
 WL = Wirf ab den Lehm
 WS = Widerspiel.
 WZ = De wilde zijtak van de slaap.
 ZB = Zwischenbilanz.
 ZS = Zolotoe sečenie.
 ZW = Das zeitlose Wort.

6.3 Quantitative Auswertung der erfassten Gedichte

Zwei Gedichte finden sich neun Mal:

- Es riecht nach Schnee, der Sonnenapfel hängt
- Ich will vom Leiden endlich alles wissen!

Drei Gedichte finden sich acht Mal:

- Wieder brach er bei dem Nachbar ein
- Kauf uns ein Körnchen Wirklichkeit!
- Du hast mich aus aller Freude geholt

Fünf Gedichte finden sich sieben Mal:

- Abends zähl ich Lamm um Lamm
- Des Nachbars Perlhuhn schreit wie eine Uhr
- Du mit, für mich, verriegeltem Mund
- Mir ist es oft, als ob die Erde sich
- Sind das wohl Menschen? – Wie man das vergißt!

Fünf Gedichte finden sich sechs Mal:

- Des Mondes Wiege schaukelt leer
- Du hast die Landschaft zwischen uns verändert
- Es riecht nach Weltenuntergang
- Im Geruch der frühen Früchte
- Vergiß dein Puschwerk, Schöpfer!

13 Gedichte finden sich fünf Mal:

- Wenn du mich heimsuchen willst
- Wäre ich einer Deiner Augenäpfel
- Untertänig ziehn die Sterne
- Trau der Mannschaft deines Seglers zu
- Muß jetzt einen Singsang finden
- Mein Augenlicht ist nichts mehr wert
- Ich will das Brot mit den Irren teilen
- Hinfällig starre ich ins Rad der Zeit
- Fragt nicht, was die Nacht durchschneidet
- Die Stadt ist oben aufgebaut
- Die Schläfen füllen sich mit Föhn
- Der Mond kniet auf. Im Laub der Feuerbohnen
- Alter Schlaf, wo hast du deine Söhne?

25 Gedichte finden sich vier Mal:

- Ach schreien, schreien! Eine Füchsin sein
- Auf allen Stufen meines Leibes haust
- Der Mondhof war noch nie so groß
- Der Südwind rührt sich im Wald
- Du Schutzpatron der Irren
- Du weißt nicht, wie das mühsam ist
- Dünn von der Bergwerkshalde steigt der Rauch
- Ganz erblinden will ich, lieber Herr
- Gerädet von deiner Sonne
- Hinter dem Rücken der hiesigen Zeit
- Horch! Das ist die leere Bettlerschale
- Ich bin lau und ausgespieen
- Ich will allen Kränkungen gut in die Augen schauen
- Jag doch den Stern mir fort
- Kreuzzertretung! – Eine Hündin heult
- Mein Schlaf ist ins Wasser gegangen
- Mond, Wind und Vögel haben es nimmer für mich getan
- Morgen hängst du im Sonnennetz
- Nie war ich in deinem Tempel
- Steige, steige verwunschene Kraft
- Verschiener Tod, für mich bist du so schön!
- Während ich, Betrübte, schreibe
- Was mir vom ganzen Denken blieb
- Wirf ab den Lehm, nimm zu an Hauch
- Zerschlage die Glocke in meinem Gehör

41 Gedichte finden sich drei Mal:

- An jeden Knochen meines Rückgrats stellt
- An Kärntens Berge
- Auf Ungewöhnliches deuten
- Aus solchen Tagen wird wohl kein Leben.
- Baum in der Sonne, ohne Nest und Blatt
- Bei dir und der Dreifaltigkeit
- Das war mein Leben, Gott, vergiß das nicht!
- Daß du nicht größer als ein Sperlingshaupt
- Der Mond sprang auf und eine Kröte fiel
- Der Sonnenvogel hockt im Apfelast
- Die Zeit nimmt ab, der Mond nimmt zu
- Du wirst mich behalten müssen
- Durch die stählerne Luft
- Endlos schreit vom Hohlweg herüber
- Erhöre die Stelle, die dein gedenkt
- Erlaube mir traurig zu sein

- Gesteinigt hänge ich am Lebensrad
- Hast du meine Mutter erstickt?
- Herz, löse hier den Hausstand auf
- Hilf mir, Sonne, denn ich bin fast blind!
- Ich danke Dir für dieses Gift:
- Ich habe dich in meinen Zorn getaucht!
- Ich habe für dich jetzt die Lichter vertauscht
- In uns allen hat er vielleicht noch nichts
- Jede Stelle der Erde
- Laß ab, o Herr, das bringst du nicht vom Fleck
- Meiner hat mich nie angerührt
- Nun bist du ganz allein
- Gott, heb auf den schweren Stein
- Ob hier schon jemand vor mir ging?
- Oft verliere ich mitten am Tage
- Stern, geh jetzt heim, mir zittert schon die Hand
- Sterne, aber auch irdener Glanz
- Verborgene Spindel im Mond
- Verschüttet von schwarzen und roten Gebirgen
- Versorge die Torheit meines Herzens
- Wenn du mich einläßt bevor deine Hähne erwachen
- Wenn es die Amsel nicht war, war es die Agelaster.
- Wer nimmt den wilden Salbei ins Gemüt
- Wer wird mir hungern helfen diese Nacht
- Wo ist mein Anteil, Herr, am Licht?

92 Gedichte finden sich zwei Mal:

- Am Fensterblech läutet der Abendregen
- Am sanften Wolkenabhang blüht.
- An die Sonne
- An manchen tut es der Herr,
- Angst, leg dich schlafen, Hoffnung, zieh dich an
- Auch der Mond müßte brechen in so einer Nacht
- Aus jäh erleuchtetem Blau
- Aus meinem Schälchen nahm mir über Nacht
- Aus schwarzer Kohle stieg ein Stern
- Bernsteinengelb ist das Geblüt der Erde
- Blutrache haust in dem gelobten Land.
- Brunnen da drinnen lasse dir Zeit
- Christus, bist du wirklich auch in mir?
- Das braune Pferd horcht unterm Apfelbaum
- Das ist die Wiese Zittergras
- Das Sonnenrad ging über mich hinweg
- Daß ich dem Mond mein Gemüt überließ,

- Den Halbmond überm Herzen
- Der Apostel Himmelschlüssel
- Der jetzt das stählerne Brot mir bringt
- Der Mond nimmt zu und heilt sich aus
- Die Angst ist in mir aufgestanden
- Die Sonnenblume leuchtet durch die Zeit
- Die Sonnensense mäht meinen Erstlingsschlaf
- Die Sterne funkeln voller Zorn
- Diese deine Herbergstelle
- Diese Nacht war ein Wolf –
- Dieser Abend dumpf wie mein Gehirn.
- Dieser Vogel verpfeift dich nie wieder!
- Doch die Schultern vom Gottvater
- Drei Blicke von meinen Augen entfernt,
- Du bist da! Und dort der Haftherr
- Du gliederst in mir jetzt den Hungerhalm,
- Du von draußen, ich von drinnen
- Dürrer Reiter trabt heran
- Erde, wenn du zwei Lippen hättest
- Erst beim dritten nachtschwarzen Windstoß
- Fahrig waren die Februarwolken
- Fremd geht der Schlaf
- Fremdblütig im Herzen der Nacht
- Heimlich hinter Gottes Rücken
- Her mit dem Kelch, ich trinke, was ich muß
- Herr, ich hab die Drangsal noch nicht satt
- Hilf meinem dumpfen Denken nach,
- Hinter meiner Rippenfalle
- Hol nicht mehr Atem, sonst erwacht der Hahn
- Hole von allen Gedächtnisstätten
- Hören, hören! – O du mein Gott –
- Ich bin sehr reich und kann nicht mehr verarmen
- Ich habe deinen und meinen Schatten
- Ich möchte einen Becher haben
- Ich verlege die Ortschaft von links nach rechts
- Im Traum, der kein Traum ist
- In den Ohren Glockenglöppel
- In der Regenrinne badet ein Vogel
- In viel zu tiefer Entrückung
- Ist das ein schwieriger Tod!
- Ja, Herr, ich glaube an Doppelwisser!
- Jetzt bist du fort. Der gelbe frühe Stern
- Kaum habe ich die Lampe ausgelöscht,
- Kummergang in Kümmelwiesen
- Leise kamst du hernieder

- Listig sickert der schwere Mut
- Mein schwarz- und weißgeflecktes Lamm
- Meine Schwäche geht mit mir um
- Meine Stube duckt sich gläsern
- Mit dem Schweiß, der auch aus Steinen bricht
- Mit leergetrommeltem Herzen,
- Mühselig steigt der Haldenrauch
- Nach Lauch und Zwiebel riecht der Wind
- Nimm den blutlosen Stern
- Noch tanzt die verzauberte Zehe
- Nur des Schlafes wilder Nebenzweig
- Schaukel Gottes!
- Spindel im Mond, lasse dir Zeit!
- Rot war der Sonnenkrug
- Scharr mein Tödlein aus dem Sand
- Scherben, Kiesel, kleine Ärgernisse
- Schwermütig geht mein Herz zur Ruh
- Seit heute aber für immer
- So eine kopflose Nacht
- So eine wildfremde Sonne!
- Sterne wissen den Weg und der Mond geht ihn zwölfmal im Jahr
- Strenge Nächtigung über den Ort
- Trotzdem der Himmel ein Bleisarg wird
- Über so hauchdünnen Schlaf
- Unter verdorrenden Apfelbäumen
- Wach dann nicht auf, schick jeden Albtraum her!
- Was zeigst du mir dein Muttermal?
- Wie pünktlich die Verzweiflung ist!
- Winzige Schwalbe in meinem Gemüt
- Wo treibt mein Elend sich herum?

138 Gedichte finden sich ein Mal:

- Ach, überall der wilde rote Wein
- Als die Seele aus ihrer Erzürnung fiel
- Am Himmel war es schon höchste Zeit
- Am Tag der unschuldigen Kinder
- An viel zuviel heimlichen Orten zugleich
- Auf einmal war es not, alle Dinge zu bitten:
- Auf steigt im Osten dort ein Sternenpaar,
- Aus der Wüste ging dein Schatten fort.
- Bald schirmt das Obdach mich gerecht
- Beschwörung I (Und stürbe ich am Rande einer Straße)
- Da ist Einer des jedes Gefährt benützt
- Da nimmt er herrisch seine Flöte her
- Darüber, Herr, besprich dich mit dem Tod

- Das Zittern in meiner Handwurzel kommt
- Dem grünen zornigen Apfel
- Der Abendstern im Blute steigt
- Der Hungerstern steigt vor der Zeit
- Der Mann im Mond ist nicht zuhaus
- Der Sonnenstich holt meine Hoffnung ein
- Des Mondes Wachsstock
- Die Feuerprobe hab ich hinter mir
- Die Fremde aß des Gegengottes Haar,
- Die Goldammer
- Die Hasel hat mein Blut geleckt
- Die Krennblätter haben den Reif überstanden
- Die Nacht ist wach und warm
- Die roten Feuerbohnen frieren im Frühherbstwind
- Die schwarze Amsel hält ihr rotes Lied
- Die Schwermut kämmt ihr Pferdehaar
- Die Wolken sind ganz schwarz vom Föhn
- Dreifach so groß wie sonst an Erdentagen
- Drüben vor der Scheunentüre
- Du hast meine einfachen Wege durchkreuzt
- Du hast mich fast begriffen
- Durch diese gläsernen Nachmittage
- Durch eines der vielen gelben
- Ein Traum
- Ein Viertel Schlaf, drei Viertel Angst -
- Endlich ist sie abgestorben
- Erhebe in mir die honigbraune Statue Nef
- Erst im Fieber fiel es mir auf,
- Früher war ich nie freudig genug
- Geh heim jetzt, du Lieber
- Geist der Erde, füll mich an
- Gewähre mir Obdach in geistiger Nacht
- Gib mir die Hälfte der geheimen Zeit
- Gottseibeius schleppt meine Hoffnung heim
- Groß ist das Wachstum des Himmels
- Heim zu den Zwiebelchen
- Herbst
- Herrgott, wie wäßrig wird der Wein
- Herz, mir vertrautes
- Hol den Apfel aus der Schale
- Höllenfahrt
- Ich bin ein einfaches und durchtriebenes Geschöpf.
- Ich fürchte mich. Im Vogelkirschenbaum
- Ich hab für dich jetzt die Lichter vertauscht
- Ich habe durch dich gefroren

- Ich könnte vielleicht ein Geheimnis haben
- Ich möchte beten, Vater, du weißt es
- Ich muß die Fluchtwurzel finden!
- Ich sah den Tänzer, der das Messer warf
- Ich will nicht, daß das Lamm Gottes geschoren wird
- Im Dachmoos
- Im finsternen Hohlweg
- Im hohlen Kern des Wirbelsturms
- Im Kelch erblüht der Baldrian
- Im Mittengedächtnis
- Im Rückgrat aufwärts glimmt ein Licht
- In den Felsen ging er
- In doppelter Ährenhöhe
- In grüner Mulde grast ein Pferd
- Kämme mich schnell mit dem Hahnenkamm
- Keine Beschwörung ändert das Bild
- Keines der sanften Mittel hat sich bewährt
- Komm näher, niemand hält das aus
- Komm und lege die Geißel ins Gras
- Komm! Wir gehen das Feuer warnen,
- Komme zu Kräften im Fensterglas!
- Leg Dornen nach, tropf Baumbhut her
- Lied am Rand der Wüste
- Locke die Hummel aus meinem Gehirn
- Manchmal gelingt
- Mein Schatten kann über Wasser gehen
- Meine Andacht ist eine Lanze
- Meine Andacht ist verschwunden
- Meine Augen, die beiden schwarzen Nägel
- Mit deines Wortes Wurzeln spielt
- Mit leisem Gelächter
- Mondsüchtig trat ich aus dem Tag
- Neunzig Monde den Tod entlang
- Nicht jeder Erhörung ist gut
- Niemand bringt her deine Stimme
- Niemand ist in mir auferstanden
- Nimm meinen Mut und iß das Kraut
- Noch gestern war ich so leicht
- Nun hast du auch mein Unglück noch verlegt.
- Nun steige ich wieder hinab in den Krater der Angst
- Mond, dir steht das Kranksein gut
- Ob Tamarinden in den Wüsten werden?
- Pfaffenhut im Spindelbaum
- Reiß mich los aus dem Kristall
- Rieselnd neigt sich das Zittergras

- Runenzeichen, begib dich!
- Schildkröte, Schlange und goldenes Schwert!
- Schneevögel betten in ihrem Gefieder
- Schon gut. Es ebbt wieder ab
- Schwerer Mut, schwerer Mut
- Sehr schön ist alles, wohl, Herr Vater, wohl
- Soll ich mit den nackten Sohlen
- Tagsüber kann ich dich verschweigen wie ein Stein
- Tief schläft die Furcht
- Traurigkeit hat mir die Lichter vertauscht
- Über Nacht ergraute mein Himmel
- Vater, du gabst mir ein schwaches Gehör
- Vater, ich bringe den Funken zurück
- Verflucht! Nun müssen wir schon wieder brüten
- Vergib mir die Bitte
- Vom Himmel, der ohne Widerbild bleibt,
- Von sehr kargem Föhnvermächtnis
- Wäre ich ein Engel, käme ich jede Nacht
- Was jetzt geschieht, zermalmt in mir den Stein
- Was schielst du durch das Ablassstor
- Weil ich Dich bei jedem Atemzug
- Wen schickst du mir aus deiner Herrlichkeit
- Wenn das Mondhuhn über die Dächer fliegt
- Wer dich fragt um die Wunder der Welt, dem zeig Hiroshima
- Wer wird in Dir, Du winzig kleine Stube
- Wie gut, daß ich verborgen bin
- Wie oft muß ich noch Atem holen?
- Wieder Nacht und doppelt Nacht
- Wind weht vorbei, der Mond schaut fort
- Wirf mir die Schlinge über!
- Zerkau die Sonne, friß den Lorbeerzweig
- Zerstöre die Trübsinnsstaude
- Zieh den Mondkork endlich aus der Nacht!
- Zwischen den vielen Stunden der Zeit

6.4 Abstract – Deutsch

Die vorliegende Arbeit stellt eine Auswahl von Gedichten der österreichischen Schriftstellerin Christine Lavant (1915-1973) in das Zentrum ihrer Betrachtung und liefert dazu interpretatorische Ansätze. Ausgehend von der Annahme, dass Lyrikanthologien und Gedichtauswahlbände für die Kanonisierung von Gedichten eine große Rolle spielen, wird in der Arbeit ein Textkorpus erstellt, welches sich aus deutsch- und fremdsprachigen Gedichtbänden zur Lyrik Lavants sowie deutsch- und fremdsprachigen Lyrikanthologien nach 1945, die mindestens ein Gedicht Lavants enthalten, zusammensetzt. Innerhalb dieses Korpus wird eine quantitative Reihung innerhalb der Gedichtauswahlbände und Anthologien erstellt, die zehn darin am häufigsten abgedruckten Gedichte werden im weiteren Verlauf der Arbeit als die besonders bekannten Gedichte Lavants angenommen. Im Anhang der Arbeit finden sich eine tabellarische Auflistung aller Gedichte und der Gedichtbände, in denen sie vorkommen, sowie die Auswertung der Häufigkeit des Vorkommens der Gedichte in Listenform, beginnend mit den Gedichten, die mit neun Mal am häufigsten abgedruckt sind.

Nach einem einleitenden Kapitel zur Lyrik Christine Lavants und ihrer Rezeption, sowie einem Kapitel, welches den verwendeten Kanon-Begriff und das ausgewählte Textkorpus vorstellt, konzentriert sich der Hauptteil der Arbeit auf die Interpretationen eben jener zehn am häufigsten veröffentlichten Gedichte. In der abschließenden Conclusio wird einerseits versucht, für Lavants Lyrik besonders typische und wichtige Elemente aufzuzeigen, andererseits die so häufige Auswahl gerade dieser zehn Gedichte innerhalb des Textkorpus zumindest in Thesenform zu begründen bzw. zu erklären.

6.5 Abstract – English

The present thesis focuses on a selection of poems by the Austrian writer Christine Lavant (1915-1973) and offers corresponding interpretational approaches. Based on the assumption that poetry anthologies and selective poetry volumes play an important role in the canonization of poems as a whole, the thesis presents a corpus of texts compiled of various volumes of Lavant's poetry both in German and foreign languages, as well as of various poetry anthologies in German and foreign languages from after the year of 1945 that include at least one poem by Lavant. A quantitative counting of the poems will be giving within the scope of this canon; 10 of the most often printed poems will further be assumed as to represent the most important ones in general. A tabular list of all poems and the collective volumes they are printed in, as well as an evaluation of the poems in a list format are available in the appendix.

Following an introductory chapter on Christine Lavant's poetry and its reception, the thesis presents the chosen concept of literary canon and the corpus of texts to work with and on. The main part of the thesis offers an interpretation of the 10 most often printed poems singled out from the corpus of texts earlier on. The reasons for singling out these 10 poems in accordance with the most typical and important elements of Lavant's work will be given in the conclusion of the present thesis.

6.6 Curriculum Vitae

9. Juli 1987 geboren in Klagenfurt, Kärnten

Bildungsweg

1993 – 1997	Volksschule Bad Kleinkirchheim, Kärnten
1997 – 2005	BG Porcia Spittal / Drau mit sprachlichem Schwerpunkt
Juni 2005	Reifeprüfung mit ausgezeichnetem Erfolg
2005 – 2012	Diplomstudium Slawistik Russisch, Universität Wien
seit 2005	Diplomstudium Germanistik, Universität Wien
Februar – Juni 2011	Auslandsstudium an der Kubanischen Staatlichen Universität in Krasnodar, Russland
September 2012	Abschluss Diplomstudium Slawistik mit ausgezeichnetem Erfolg (Thema der Diplomarbeit: „Die Lyrik Christine Lavants in russischer Übersetzung“)
2007, 2008, 2009	Leitung eines Erstsemestrigentutoriums am Institut für Slawistik, Universität Wien
Mai 2009	Teilnahme an der philologischen Tagung <i>Linguistic and literary research from a descriptive and historical perspective</i> der Universität Spiru Haret Bukarest, Rumänien
April 2010	Mitarbeit am 3. Kongress des Mitteleuropäischen Germanistenverbandes, Institut für Germanistik, Universität Wien

Sprachen

Deutsch (Muttersprache)
Englisch (in Wort und Schrift)
Russisch (in Wort und Schrift)
Französisch (Grundkenntnisse)
Slowenisch (Grundkenntnisse)