



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

„Das literarische Konzept der Sprachskepsis und seine
Relevanz für die expressionistische bzw. experimentelle
Lyrik“

Verfasserin

Irene Maria Wagner

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Mai 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt: Deutsche Philologie

Betreuer: Dr. Martin Neubauer

Inhaltsverzeichnis

1.	VORBEMERKUNG	3
2.	IM ANFANG WAR DAS WORT	9
2.1.	Das Wort in der mittelalterlichen Literatur	10
2.2.	Das Wort in der frühneuzeitlichen Literatur	12
2.3.	Wort und Wirklichkeit im Zeitalter der Aufklärung	16
2.4.	Wortschöpfung im Sturm und Drang	18
2.5.	Johann Wolfgang von Goethes „Problem der Sprache“	19
2.6.	Sprachzweifel in der Romantik. Die Sehnsucht nach Transzendenz	26
3.	DAS LITERARISCHE KONZEPT DER SPRACHSKEPSIS	33
4.	DIE SPRACHNÖTE DER MODERNEN WELT	40
5.	WORT UND WIRKLICHKEIT IN DER EXPRESSIONISTISCHEN LYRIK	46
5.1.	Die Zerstörung der Form aus „Leid an der Gegenwart“	57
5.2.	Das „träge Wort“ in der Lyrik Georg Trakls.....	62
6.	VON DER SKEPSIS ZUM EXPERIMENT	70
6.1.	Konkrete Poesie.....	72
6.2.	Konrad Bayer zwischen Mitteilungsbedürfnis und Skeptizismus.....	83
7.	NACHBEMERKUNG	86
8.	LITERATURVERZEICHNIS	89
8.1.	Primärliteratur	89
8.2.	Sekundärliteratur	92
9.	ANHANG.....	96
9.1.	Zusammenfassung.....	96
9.2.	Lebenslauf	98

1. Vorbemerkung

Untersucht man das literarische Konzept der Sprachskepsis, kommt man aufgrund der Vielschichtigkeit des Phänomens nicht umhin, Disziplinen wie Religion, Philosophie und Linguistik mit einzubeziehen. Im Johannesevangelium heißt es: „Im Anfang war das Wort, / und das Wort war bei Gott, / und das Wort war Gott“¹. Ausgehend von dieser für das Christentum wohl eindringlichsten Maxime über die Wahrhaftigkeit des Wortes werden durch die Jahrhunderte hinweg fortlaufend Positionen ersichtlich, die nicht nur die Unzulänglichkeit des Wortes infrage stellen oder beklagen, sondern auch über Sprache als solche reflektieren. Die Problematik „Wort und Wirklichkeit“ wird darüber hinaus sowohl von antiken als auch von zeitgenössischen Philosophen aufgegriffen. Ferner gibt die Linguistik als weitere Bezugswissenschaft Aufschluss über die vor allem durch Ferdinand de Saussure und den Strukturalismus geprägte Wort-Ding-Beziehung. Rollt man das literarische Konzept der Sprachskepsis von hinten auf und geht man an ihren literaturgeschichtlichen und historischen Ursprung zurück, wird einmal mehr die Mannigfaltigkeit des Phänomens deutlich, die dabei auch die mündliche Kommunikation meint. Das Thema Sprache scheint für die Menschheit seit jeher ein Rätsel darzustellen. Trotz immer wieder kehrender Versuche, das Rätsel zu lösen, trotz aller Bestrebungen, das Wort zu ergründen und es auf seinen Realitätsgehalt hin zu prüfen, bleibt es dennoch etwas Verborgenes. Diese Unergründbarkeit ist aus religiöser Sicht gleichzusetzen mit dem Göttlichen, das dem Wort anhaftet. Parallel dazu wird in dieser Arbeit im Zusammenhang mit dem Wortbegriff vom „Höheren“ oder „Mystischen“ die Rede sein. Das Wort bleibt Geheimnis, weil es „so unbeweisbar, so lügenhaft, so löcherig“² einen Gedanken ausspricht, der durch es schon tot zum Hörer³ gelangt. Die Problematik, dass sich Wort und Wirklichkeit nicht immer decken, dass Gesagtes nur selten mit dem Gedachten übereinstimmt, dass der Weg vom Signifikant (Ausdruck) zum Signifikat (Inhalt) ein unter Umständen langwieriger sein kann, ist auch aus der alltäglichen Kommunikationswelt bekannt und demnach ein nicht ganz so fremdes Terrain, wie es zunächst scheint. In vielen Fällen reicht die Sprache einfach nicht aus, sondern stellt lediglich ein „zusätzliches Mittel im

¹ Vgl. *Das Evangelium nach Johannes*: Der Prolog: 1,1. – In: *Die Bibel*. Altes und Neues Testament. Einheitsübersetzung. – Freiburg im Breisgau: Herder, 2006, S. 1188-1219, 1189.

² Vgl. Hugo von Hofmannsthal: *Ein Brief*. – In: Hugo von Hofmannsthal. *Sämtliche Werke*. XXXI. Erfundene Gespräche und Briefe. Hrsg. von Ellen Ritter. – Frankfurt am Main: Fischer, 1991, S. 45-55, S. 48.

³ Vgl. Johann Wolfgang Goethe: *Maximen und Reflexionen*. – Berlin u. Weimar: Aufbau, 1982, S. 173-174.

Umgang mit sich und der Welt dar“⁴. Dass an dieser Stelle ein Zitat aus dem Bereich Deutsch als Fremd- bzw. Zweitsprachesprache angeführt wird, ist nicht weiter verwunderlich, wenn man bedenkt, dass man als Fremdsprachenlernender auch dann fähig ist zu kommunizieren, wenn einem ein nur sehr kleines Repertoire aus sprachlichen Ausdrucksmitteln zur Verfügung steht. Es ist erstaunlich, wie Menschen nichtdeutscher Muttersprache aus ihrem begrenzten Fundus an bereits angeeigneten oder erworbenen sprachlichen Mitteln schöpfen, um ihre Anliegen oder ihre Wünsche auszudrücken. Umschreibungen von Gefühlen, Umständen oder Objekten erweisen sich gerade dadurch, dass sie mit vergleichsweise wenigen Mitteln an Sprache ausgedrückt werden, was wiederum zur Improvisation zwingt, als höchst kreativ, wenn nicht sogar künstlerisch.⁵

Bezogen auf das Motiv der sprachlichen Grenzen hat vor allem Ludwig Wittgenstein einen für den Untersuchungsgegenstand Sprachskepsis wegbereitenden Satz formuliert: „Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt“⁶. Dass dieses Zitat parallel mit einer Reflexion an der Sprache in der Moderne auftaucht und es umso mehr dazu anregt, diese „Grenzen“ weiter auszuforschen, ist insofern interessant, als Wittgenstein auch für die Skepsis an sich eine Lösung parat zu haben scheint:

Skeptizismus ist *nicht* unwiderleglich, sondern offenbar unsinnig, wenn er bezweifeln will, wo nicht gefragt werden kann. Denn Zweifel kann nur bestehen, wo eine Frage besteht; eine Frage nur, wo eine Antwort besteht, und diese nur, wo etwas *gesagt* werden *kann*.⁷

Wittgenstein zieht dort eine sprachliche Grenze, wo der eigene Erfahrungshorizont zu Ende geht. Der Mensch selbst stellt die Grenze zu einer unerfahrbaren und demnach auch unaussprechlichen Welt dar. Über die Grenzen zu gehen ist insofern „unsinnig“, als sie nicht überschreitbar sind. Im Gegensatz zu den lyrischen Versuchen vorangegangener literarischer Strömungen, das Unerfahrbare doch erfahrbar zu machen,⁸ ist bei Wittgenstein eher eine

⁴ Vgl. Heidemarie Sarter: *Fremdsprachenarbeit in der Grundschule: neue Wege, neue Ziele*. – Darmstadt: Wiss. Buchges., 1997, S. 32.

⁵ Hier sind etwa die Aussagen sieben- bis elfjähriger Grundschulkinder nicht deutscher Muttersprache zu nennen: „Deutsch ist meine zweite Zunge“ oder „Blume ist Kind von Wiese“ – Vgl. Helga Glantschnig: *Blume ist Kind von Wiese. Oder Deutsch ist meine neue Zunge*. Mit einem Vorwort von Ernst Jandl. Lexikon der Falschheiten. – Hamburg: Luchterhand, 1993, S. 76.

⁶ Vgl. Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus. Philosophische Untersuchungen*. Hrsg. v. Peter Philip. – Leipzig: Reclam, 1990. (Philosophie. Geschichte. Kulturgeschichte, 1381), S. 69. Ludwig Wittgenstein macht in seinem *Tractatus logico-philosophicus* den Gegenstand „Sprache“ zum Modell der Wirklichkeit und den Gegenstand „Sprachkritik“ zur Aufgabe der Philosophie. Den Satz könnte man wie folgt paraphrasieren: Die Welt weist sich durch ihre sprachliche Begrenzung selbst in ihre Grenzen.

⁷ Ebd. S. 88.

⁸ Diesbezüglich sind die Bestrebungen der Romantiker zu nennen, die sich durch eine fortwährende Suche nach dem „Unendlichen“ beschreiben lassen.

Akzeptanz der menschlichen Unzulänglichkeit erkennbar. Das bedeutet nicht, dass er Unaussprechliches ganz ausschließt: „Es gibt allerdings Unaussprechliches. Dies *zeigt* sich, es ist das Mystische“⁹. Diese geradezu stoische Hinnahme der Tatsache, dass nicht alles erklärbar ist, dass man die Wirklichkeit oder die Welt am besten dann versteht, wenn man sie einfach sein lässt, zeigt sich auch im folgenden Satz: „Nicht *wie* die Welt ist, ist das Mystische, sondern *daß* sie ist“¹⁰. Wittgensteins Formulierungen von Sprache und deren Grenzen nehmen die Antwort auf die Frage nach dem Sinn einer Sprachskepsis, sofern diese gestellt werden kann, vorweg. Anstatt nach dem Nutzen einer Sprachskepsis zu fragen, scheint es wohl zielführender, sich die Frage zu stellen, wie man mit den Grenzen der Sprache, die die eigene, menschliche Unzulänglichkeit voraussetzen scheinen, am besten umgehen kann. Wittgenstein gilt als einer der Wegbereiter der modernen Sprachskepsis. Sein *Tractatus logico-philosophicus* sowie seine *Philosophische[n] Untersuchungen* haben in der Moderne erneut zu einer Auseinandersetzung mit Sprache, zu einem Hinterfragen von Sprache geführt. Umso kurioser ist es, dass er in diesen, die Sprache reflektierenden Abhandlungen, die eine Sprachskepsis wieder ins Rollen brachten, gleichsam eine Antwort auf die Frage nach ihrer Überwindung gefunden zu haben scheint, die Akzeptanz: „Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen“¹¹.

Nicht nur die Gründe oder die unterschiedlichen Voraussetzungen für Sprachskepsis interessieren in dieser Arbeit, sondern vor allem die Reaktionen auf dieses seit Jahrhunderten bestehende Phänomen, die sich in den verschiedensten Verfahrensweisen und Methoden im Bereich der Lyrik äußern. Soziale, gesellschaftliche und politische Umbrüche der Zeit (Erster und Zweiter Weltkrieg) sind dabei ebenso zu berücksichtigen wie fortschrittliches Denken, Technisierung und in weiterer Folge die Multimedialisierung der Welt. Zuerst soll ein Querschnitt durch die Geschichte der Sprachskepsis stattfinden, die sowohl auf literarischer und linguistischer als auch auf philosophischer und religiöser Ebene als Phänomen anzutreffen ist. In weiterer Folge konzentriert sich diese Arbeit, unabhängig von der jeweiligen Ausgangslage, auf das Resultat und die unterschiedlich realisierten Vorgehens- und Verfahrensweisen ausgewählter Dichter, die einer expressionistischen bzw. experimentellen Strömung zuzuordnen sind. Dies führt zu den folgenden, einleitenden Fragen: Wie kann Sprache in der Moderne als vorrangiges Medium zum Ausdruck verwendet werden, wenn bereits daran gezweifelt wird? Wie lösen namhafte Lyriker des

⁹ Vgl. Wittgenstein, 1990, S. 88.

¹⁰ Ebd. S. 87.

¹¹ Ebd. S. 89.

Expressionismus bzw. Autoren einer experimentellen Strömung in den 50er und 60er Jahren den Konflikt zwischen Wort und Wirklichkeit?

Mit dem Beginn der Moderne kommt es erneut zum Konflikt mit der Sprache, der in einer Sprachskepsis resultiert, als letzte Konsequenz sogar im gänzlichen Verstummen endet. Während im Alten Testament Gott alleine den Anspruch auf das Wort hat, der als strafende und nicht anzuzweifelnde Instanz zu sehen ist, stellt es im Johannesevangelium eine Brücke zwischen Gott und der Schöpfung dar. Nichtsdestotrotz ist Gott auch im Neuen Testament etwas, das entweder nur im Glauben (dogmatische Ebene) oder in der Vorstellung (metaphysisch-transzendente Ebene) realisiert werden kann. Daraus lässt sich schlussfolgern, dass Gott ein Rätsel bleibt, das der menschlichen Rationalität zuwiderläuft. Folgende Stellen aus dem Evangelium nach Johannes scheinen so plausibel:

¹⁸Niemand hat Gott je gesehen. Der Einzige, der Gott ist und am Herzen des Vaters ruht, er hat Kunde gebracht.¹²

oder

⁶Es trat ein Mensch auf, der von Gott gesandt war; sein Name war Johannes.⁷ Er kam als Zeuge, um Zeugnis abzulegen für das Licht, damit alle durch ihn zum Glauben kommen.⁸ Er war nicht selbst das Licht, er sollte nur Zeugnis ablegen für das Licht.⁹ Das wahre Licht, das jeden Menschen erleuchtet, / kam in die Welt.¹³

Neben der Rätselhaftigkeit um das Geheimnis Gott ist es auch die Lichtmetaphorik, die im Zusammenhang mit transzendentalen Dingen häufig eine Rolle spielt.¹⁴

Für die mittelalterliche Wissenschaft gilt, dass alles (Gott-)Geschaffene symbolisch für eine höhere Bedeutung steht, was auch auf das Wort umgelegt werden kann. Für Martin Luther etwa war das Wort „nicht nur Mittel der Offenbarung, sondern selbst göttliche Offenbarung, also *logisch* und *ontologisch*“¹⁵. Daraus lässt sich die Vermutung ableiten, dass sich das Wort Gottes nur denjenigen erschließt, die an Gott glauben und nicht an ihm zweifeln. Darin steckt ein Elitedanke von Suchenden und Glaubenden, denen alleine die Wahrheit über das Wort Gottes zuteil werden kann. Ist also Voraussetzung für ein Verständnis der Worte die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gemeinschaft, die allein durch ihren Glauben zur

¹² Vgl. *Das Evangelium nach Johannes*: Der Prolog: 1,18. – In: *Die Bibel*, 2006, S. 1189.

¹³ Ebd. 1, 6-9.

¹⁴ So ist etwa auch in Dante Alighieris *Göttlicher Komödie* vom „ewige[n] Licht“ die Rede, „das sich nur selbst bewohnt, // Nur selbst begreift, und von sich selbst begriffen // Und sich begreifend sich auch liebt und lächelt!“ (Das Paradies, 31. Gesang, Vers 124-126) – Vgl. Dante Alighieri: *Die Göttliche Komödie*. Übers. von Hermann Gmelin. Anmerkungen von Rudolf Baehr. Nachwort von Manfred Hardt. – Stuttgart: Reclam, 2006. (Universal – Bibliothek, 796), S. 394.

¹⁵ Vgl. C.A.M. Noble: *Sprachskepsis*. Über Dichtung der Moderne. – München: Edition Text u. Kritik, 1978. (Zusammenhänge der deutschen Literatur, Band 1), S. 15.

Erkenntnis gelangen kann? Natürlich ist es unsinnig, die Erschließung der Bedeutungsinhalte von Worten allein auf den Glauben daran zurückzuführen. Darüber hinaus ist der Mensch mit einem Gewissen ausgestattet, das es ihm ermöglicht, Gut und Böse intuitiv von einander zu trennen. Auch kann er mithilfe seines Verstandes gewisse Leerstellen füllen. Ein Wort zu erschließen, es ganz zu schauen ist auf mehreren Ebenen möglich. Primärer Apparat zur Auslegung scheint zunächst der Bereich der Gefühlsebene zu sein. Ein Wort, ein Satz, ein Gedanke, ein Ausdruck lösen bereits beim Lesen bzw. durch die Art und Weise der lautlichen Realisierung bestimmte Gefühle aus, stimmen gut oder schlecht, machen glücklich, stutzig oder skeptisch.¹⁶ Erst ein genaueres Hinhören oder eine etwas tiefer gehende Auseinandersetzung mit dem Begriff oder der Aussage kann dazu führen, den Bedeutungszusammenhang, den Sinn dahinter, in etwa zu erschließen und man kann sich so, um mit Konrad Bayer zu sprechen, „ein Verständnis zusammen[]kleistern“¹⁷. An diesem Punkt stellt sich die Frage, wen man nun zufrieden gestellt hat, sich selbst, den nach Erkenntnis und Verständnis lechzenden Menschen, oder die Gemeinschaft, die oft erpicht ist auf vollständige Definitionen und Erklärungen. Die Definition eines Sachverhaltes gibt nur die halbe Wahrheit wieder, denn sie ist immer nur Ansicht eines Einzelnen, der wiederum Teil einer Gruppe ist. Für sich ein Verständnis gefunden zu haben bedeutet schlussendlich nicht, dass man damit der Problematik der Sprachskepsis entgegengewirkt hat. Aussage ist nicht gleich Aussage. Erwartungshorizont und Intention sind individuell verschieden und können das Verständnis einer Aussage ebenso beeinflussen wie die außersprachliche Situation, in der das Gespräch stattfindet. Vereinfacht kann man sagen: Was für den Einen völlig klar ist, kann für eine zweite Person schon wieder gänzlich undurchsichtig oder verschwommen sein:

Über die wichtigsten Angelegenheiten des Gefühls wie der Vernunft, der Erfahrung wie des Nachdenkens soll man nur mündlich verhandeln. Das ausgesprochene Wort ist sogleich tot, wenn es nicht durch ein folgendes, dem Hörer gemäßes am Leben erhalten wird. Man merke nur auf ein geselliges Gespräch! Gelangt das Wort nicht schon tot zu dem Hörer, so ermordet er es alsogleich durch Widerspruch, Bestimmen, Bedingen, Ablenken, Abspringen, und wie die tausendfältigen Unarten des Unterhaltens auch heißen mögen. Mit

¹⁶ Es sei hier verwiesen auf Rudolf Ibel: *Gestalt und Wirklichkeit des Gedichtes*. – München: Heimeran, 1964. Ibel versucht das „Geheimnis des Gedichtes“ dahingehend zu überwinden, als er dem „geschulten Leser“ den richtigen „Umgang“ mit einem Gedicht beibringen möchte.

¹⁷ Vgl. Konrad Bayer: *Idiot*. – In: Gerhard Rühm [Hrsg.]: *Konrad Bayer. Das Gesamtwerk*. Revidierte Neuauflage mit bish. unveröffentl. Texten. – Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1978, S. 131–139, S. 137.

dem Geschriebenen ist es noch schlimmer. Niemand mag lesen als das, woran er schon einigermaßen gewöhnt ist; das Bekannte, das Gewohnte verlangt er unter veränderter Form. Doch hat das Geschriebene den Vorteil, daß es dauert und die Zeit abwarten kann, wo ihm zu wirken gegönnt ist.¹⁸

Vereinfacht bringt Goethe diesen Dualismus zwischen Wort und Wirklichkeit, Sprecher und Rezipienten auf den Punkt: „Es hört doch jeder nur, was er versteht“¹⁹.

Zum weiteren Verständnis soll an dieser Stelle ein Exkurs in die höfische Literatur des Mittelalters geschehen, genauer in Wolfram von Eschenbachs *Parzival* und Gottfried von Straßburgs *Tristan und Isolde*. Wolfram unterscheidet im Prolog zu *Parzival* zwei Gruppen von Menschen, nämlich jene, die sein Werk verstünden, und jene, die es nicht tun, und setzt gleichzeitig eine angeborene Unterscheidungsfähigkeit von Gut und Böse voraus: „diz vliegende bîspel // ist tumben liuten gar ze snel“²⁰. Er hält also prinzipiell alle dazu befähigt, sein Werk zu verstehen. Dennoch bezeichnet er jene, die mit Gelehrsamkeit und Verstand an sein Werk herangehen, als „versitzet“ (verhockt) und „vergê“ (verrannt)²¹ oder schlichtweg als dumm. Sein Elitegedanke deckt sich nicht mit dem eines Gottfried von Straßburg, der seinem Publikum schmeichelt, wenn er sagt, er wolle „edelen herzen ze einer hage“²² (edlen Herzen zum Behagen) von einer Welt erzählen, „diu sament in eime herzen treit // ir süeze sûr, ir liebez leit“²³ (die in einem Herzen zusammen ihre süße Bitternis trägt). Alle Zuhörer fühlen sich dieser Welt zugehörig, denn sie alle wissen von der Bitternis des Lebens.

Aus dem Dilemma, nicht Teil jener Gruppe zu sein, der sich wahre Zusammenhänge erschließen, hilft man sich selbst am besten heraus, wenn man sich auf das Resultat konzentriert, wenn man der Wirkung eines Wortes, einer Aussage oder einer literarischen Produktion die größtmögliche Beachtung schenkt, weil sie auch dann bestehen bleibt, wenn das Wort nicht verstanden wurde.

¹⁸ Vgl. *Maximen und Reflexionen*, 1982, S. 173-174.

¹⁹ Ebd. S. 173.

²⁰ Vgl. Wolfram von Eschenbach: *Parzival*. Studienausgabe. Mittelhochdt. Text nach d. 6. Ausg. von Karl Lachmann. Übers. von Peter Knecht. Einf. zum Text von Bernd Schirok. – Berlin [u.a.]: de Gruyter, 1998, S. 3.

²¹ Ebd. S. 4.

²² Vgl. Gottfried v. Straßburg: *Tristan*. Nach d. Text v. Friedrich Ranke, neu hrsg. ins Nhd. übers. [...] – Text: mittelhochdeutsch-neuhochdeutsch, Verse 1-9982. unveränd. Nachdr. der 6., durchges. Aufl. – Stuttgart: Reclam, ¹¹2006. (Universal-Bibliothek, 4471), S.12.

²³ Ebd.

2. Im Anfang war das Wort

¹Im Anfang war das Wort, / und das Wort war bei Gott, / und das Wort war Gott.

²Im Anfang war es bei Gott.

³Alles ist durch das Wort geworden / und ohne das Wort wurde nichts, was geworden ist.²⁴

Die inhaltsschwere These des Johannesevangeliums ist bereits in ihrem Prolog zu finden. Er macht den Begriff des gr. „lógos“ zum eigentlichen Thema, wobei ihm im Gegensatz zur griechischen Philosophie eine neue Bedeutung zukommt. Während der Begriff lógos bei Heraklit noch die Urvernunft repräsentiert, auf die alles zurückzuführen ist, während Platon und Aristoteles ihn noch weiter modifizieren²⁵, transformiert ihn Johannes für seine eigenen Zwecke. Er enthebt dem lógos all seine angehefteten Bedeutungen und macht ihn zu einem rein göttlichen Prinzip. Er setzt den lógos absolut: Ohne das Wort ist nichts geworden, „was geworden ist“. Doch damit nicht genug. Der göttliche lógos wird einer Menschwerdung unterzogen. Jesus Christus symbolisiert als Mensch den göttlichen lógos:

¹⁴Und das Wort ist Fleisch geworden / und hat unter uns gewohnt / und wir haben seine Herrlichkeit gesehen, / die Herrlichkeit des einzigen Sohnes vom Vater, / voll Gnade und Wahrheit.²⁶

Die Relevanz, die das Prinzip der Göttlichkeit der Sprache für das Phänomen Sprachskepsis hat, soll im weiteren Verlauf dieser Arbeit anhand zahlreicher Beispiele demonstriert werden. So beruft man sich etwa im Zeitalter des Barock noch größtenteils auf die göttliche Ordnung, auf die Benennung der Dinge durch Gott.²⁷ Ist die Sprache von Gott gegeben, der seinerseits

²⁴ Vgl. *Das Evangelium nach Johannes*: Der Prolog: 1, 1-3. – In: *Die Bibel*, 2006, S. 1189.

²⁵ In keinem Fall ist bei dem Begriff lógos an das Wort (lat. „verbum“) allein zu denken.

²⁶ Vgl. *Das Evangelium nach Johannes*: Der Prolog: 1, 14. – In: *Die Bibel*, 2006, S. 1189.

²⁷ Der ohnehin vorherrschende „geistesgeschichtlich bedingte Pessimismus“ im Barock wurde durch die verheerenden wirtschaftlichen Folgen des Dreißigjährigen Krieges verstärkt. Die Menschen zeichneten sich durch eine Weltabgewandtheit aus und suchten Trost im christlichen Heil. Der Glaube an Gott und an die Göttlichkeit der Sprache ist in engem Zusammenhang mit der absolutistischen Zentralisierung auf die Höfe und damit mit der Macht der Landesherren, seinen Untertanen den Glauben vorzuschreiben, zu sehen. Es wäre unsinnig, die Einstellung der Menschen zu Gott im Zeitalter des Barock, das stark von konfessionellen Gegensätzen geprägt war, auf einen Nenner zu bringen. Es ist unumgänglich, den Menschen in seiner gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Situation zu sehen, um seinen Umgang mit Gott und mit der Welt besser verstehen zu können. Exemplarische Gedichte der Zeit spiegeln ohnehin nur Ansichten eines Einzelnen wider. Dennoch ist eine literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung nicht möglich, ohne eine charakteristische Grundstimmung für eine Epoche festgelegt zu haben. Das für das Barock charakteristische Bewusstsein „der Vergänglichkeit und der Nichtigkeit menschlicher Bestrebungen“, vor allem aber das Gefühl der Weltverneinung, lassen Parallelen zur expressionistischen Strömung erkennen. – Vgl. Steffen Arndal: *Barock*. – In: Bengt Algot

als unergründbar gilt, der sich uns lediglich durch uns selbst offenbart oder in der Natur zu finden ist, so können sämtliche Zweifel auf ihn zurück geführt werden: „[U]nd Gott war das Wort“. Der Glaube an Gott bleibt unreflektiert, weil ein Hinterfragen einem Zweifel, also einem Nicht-Glauben gleichkäme. Der bedingungslose Glaube an seine Existenz geht einher mit einer bedingungslosen Hinnahme der Sprache, die göttlich ist und deshalb „wahrhaftig“ sein muss. Ein irdisches Verständnis von Sprache reicht nicht aus, um ihre Göttlichkeit zu ergründen. Es bleibt dem Menschen demnach nichts anderes übrig, als dem Wort Gottes ohne Argwohn, mit einer irdischen Naivität zu begegnen. Diese Haltung war vor allem für das Mittelalter kennzeichnend.

2.1. Das Wort in der mittelalterlichen Literatur

Der unerschütterliche Glaube an das (göttliche) Wort ist für das Mittelalter weitgehend charakteristisch:

Die Bibel war im Mittelalter das verbreitetste Buch und die Ehrfurcht und die Begeisterung für die Bibel waren Erscheinungen des ganzen religiösen und öffentlichen Lebens.²⁸

Vor allem die Theorie vom „vierfachen Schriftsinn“²⁹, die sich in der Patristik (J. Cassianus, Hieronymus) herausbildete, war eine für die Bibelexegese³⁰ „bestimmende hermeneut[ische] Technik.“³¹ Die Rolle, die Sprache für die Menschen im Mittelalter gespielt hat, ist dennoch nicht eindeutig festzulegen. Zahlreiche Schlagwörter helfen, einen Überblick über die Problematik Wort und Wirklichkeit im Mittelalter zu erhalten:

Der Nominalismus im Mittelalter beruhte auf der *Arbitrarität*³² der Sprache. Wahre Realität komme nur den Einzeldingen zu. Rhetorischer Schmuck³³ und Stilmittel (Figuren, Tropen), personifizierende und rhetorische Allegorien sind in der mittelalterlichen Dichtung nicht

²⁸ Sørensen [Hrsg.]: *Geschichte der deutschen Literatur*. Band I. Vom Mittelalter bis zur Romantik. Von Steffen Arndal [u.a.]. – München: Beck, ²2003. (Beck'sche Reihe, 1216), S. 114-150, S. 117 u. 121.

²⁹ Vgl. Hans Rost: *Die Bibel im Mittelalter*. Beiträge zur Geschichte und Bibliographie der Bibel. Mit 48 Abbildungen. – Westheim bei Augsburg: M. Seitz, 1939, S. 12.

³⁰ Der „Literalisinn“ („sensus litteralis“) meint die historische, wörtliche Auslegung des Textes, der „sensus allgericus“ verweist auf das [D]ahinterliegende, die „tropologia“ entspricht der auf die praktische Unterweisung abzielende Lehre, schließlich wird mit der „anagoge“ auf die letzten Dinge hingedeutet. – Vgl. Günther und Irmgard Schweikle [Hrsg.]: *Metzler Literatur Lexikon*. Begriffe und Definitionen. – Stuttgart: Metzler, ²1990, S. 417.

³¹ Zur Bibelexegese vgl. James Barr: *Biblexegese und moderne Semantik*. Theologische und linguistische Methode in der Bibelwissenschaft. Mit einem Geleitwort von Hans Conzelmann. Übers. a.d. Engl. von Erhard Gerstenberger. – München: Chr. Kaiser, 1965.

³² Vgl. Dietmar Wenzelburger: *Schriftsinn*. – In: Schweikle, ²1990, S. 417.

³³ „[...] zwischen dem Bezeichnenden (= Lautbild, Zeichengestalt) und dem Bezeichneten [besteht] eine beliebige, nicht naturnotwendige, d.h. abbildende Beziehung [...]“ – Vgl. *Arbitrarität*. – In: Hadumod Bußmann [Hrsg.]: *Lexikon der Sprachwissenschaft*. – Stuttgart: Kröner, ³2002, S. 91-92.

³³ Vgl. Dietmar Wenzelburger: *Ornatus*. – In: Schweikle, ²1990, S. 336-337.

zufällig gewählt, sondern folgen einem Gemeinschaftsprinzip. Es ist nicht das individuelle Erleben, das ausgedrückt wird und im Vordergrund der Rezeption stehen soll, sondern es geht primär um die Funktion, die das Kunstwerk für gesellschaftliche Wertvorstellungen und die Moral innehat. Zudem ist noch nicht jene Suche nach dem Dahinter festzustellen, die im Laufe der folgenden Jahrhunderte immer mehr ins Blickfeld der Aufmerksamkeit geraten wird und in der Romantik als Suche nach dem „Unendlichen“ oder „Transzendentalen“ zu gipfeln scheint. Die mittelalterliche Dichtung hat primär Verweiskfunktion:

Nicht, was etwas ist, wie oder warum es wurde, sondern was es bedeutet, war von Wichtigkeit, also worauf etwas als Zeichen, Analogie oder Exemplum verweist, nämlich der in Gott aufgehobene Sinn allen Seins.³⁴

Hier wird einmal mehr die These bekräftigt, dass der Glaube an das Wort im Mittelalter noch in starkem Maße an Gott gebunden scheint. In diesem Zusammenhang ist auch folgende Stelle aus einer Handschrift der Benediktinerinnenabtei St. Walburg/Eichstätt aufschlussreich, in der die Unmöglichkeit ausgedrückt wird, die Bibel zu übersetzen, und zwar ohne dabei ihren „richtigen und christlichen Sinn“ zu verlieren:

Es ist zu wissen und zu merken und vernünftig abzuwägen und in gar keiner Weise zu vergessen, daß nicht etwa bloß ein ganzer Vers der Heiligen Schrift oder zehn Worte mehr oder weniger, sondern auch schon ein einziges Wort und sogar ein einziger Buchstabe einen guten, richtigen und christlichen Sinn und einen Inhalt so schlimm und so schädlich verdirbt und verhunzt, daß er unrichtig oder falsch und sogar ketzerisch wird [...] ³⁵

Insbesondere für Martin Luther war das Wort „nicht nur Mittel der Offenbarung, sondern selbst göttliche Offenbarung, also logisch und ontologisch“³⁶. Darüber hinaus ist es vor allem die Zeichenhaftigkeit aller Gegenstände, deren geistiger Sinn (lat. „sensus spiritualis“) durch die „Allegorese“ erschlossen werden kann.³⁷ Die Bedeutung eines Gegenstandes erschließt sich im Mittelalter durch zwei Ebenen. Einerseits ist es der Verweiskarakter des Wortes zum benannten Ding, andererseits verweist jede Sache auf etwas Dahinter, auf etwas Höheres.

³⁴ Vgl. Reinhold Schröder: *Frühmittelalterliche Literatur*. – In: Sørensen I, ²2003, S. 15-33, S. 17.

³⁵ Vgl. Rost, 1939, S. 12-13.

³⁶ Vgl. Noble, 1978, S. 15.

³⁷ Vgl. Günther Schweikle: *Allegorese*. – In: Schweikle, ²1990, S. 9: „[...] hermeneutisches Verfahren, das hinter dem Wortsinn (sensus litteralis) eines Textes eine nicht unmittelbar evidente tiefere [...] Bedeutung (sensus spiritualis) aufzeigt[...]“.

2.2. Das Wort in der frühneuzeitlichen Literatur

Der für den Humanismus bezeichnende „Rückgang zu den Quellen“³⁸ (lat. „ad fontes“) ging einher mit dem historischen Bewusstsein, das sich in dieser Zeit herauszubilden begann. Die Quellen, auf die man zurückgreift, entspringen der Antike. Spielte die Antike im Mittelalter eine belehrende Rolle, war sie nun wegweisend für ein neues Zeitalter.³⁹ Das theozentrische Weltbild des Mittelalters wird im Zeitalter der Renaissance durch ein anthropozentrisches abgelöst. Nun rückt der Mensch in den Mittelpunkt. Es sind vor allem die irdischen Gegebenheiten, die nach und nach einen breiteren Raum an Aufmerksamkeit einnehmen, als die Konzentration auf das Jenseits. Auf die Heilige Schrift bezogen wird der vierfache Schriftsinn auf den „Literalsinn“⁴⁰ reduziert. Wahrheit und christliches Heil soll allein durch die Schrift (lat. „sola scriptura“) vermittelt werden. Demnach wird dem humanistischen Menschen die Fähigkeit zugesprochen, die Dinge ergründen zu können, und zwar ohne sich dabei an das höhere Prinzip, an Gott, im Glauben, in der Hoffnung und in der Liebe wenden zu müssen. Die Betonung des Literalsinns kann darüber hinaus als weiteres Indiz für den Glauben an die Göttlichkeit der Sprache gesehen werden, deren Bedeutung sich unserem irdischen Verstand zu entziehen scheint. Dem Dilemma, die Sprache zu verstehen, Herr über sie zu sein, kann man nicht entgegenwirken, ob man nun die Antwort in einer höheren Instanz oder in sich selbst zu finden glaubt. Vielmehr löst der Umstand der Göttlichkeit erst recht eine gewisse Ohnmacht gegenüber Sprache aus. Die Situation, dass Sprache hingenommen werden kann, und zwar ohne ihr Wesen hinterfragen zu müssen, stimmt die Menschen nicht zufrieden oder erleichtert, sondern scheint erst recht den Drang zu erwecken, sie ergründen und gänzlich ausschöpfen zu wollen. Auf die Literaturgeschichte bezogen ist von einer Sprachkrise, wie sie für die Moderne bezeichnend ist, im Mittelalter oder in der Renaissance noch nicht die Rede.⁴¹ Der Glaube an das Wort Gottes sowie die Fähigkeit des Menschen, als „Sprachrohr Gottes“ zu fungieren, sind vorherrschend. Wie oben erwähnt, entstehen in der frühen Neuzeit gänzlich neue Sichtweisen und Auffassungen bezüglich der Triade Gott, Welt und Mensch. Obwohl man sich der Sprache als Medium zur Produktion von Literatur scheinbar unreflektiert bedient,

³⁸ Vgl. Reinhold Schröder: *Anfänge frühneuzeitlicher Literatur*. – In: Sørensen I, ²2003, S. 89-111, S. 93.
³⁹ Ebd. S. 91.

⁴⁰ „[...] buchstäblicher Sinn einer Textstelle, im Ggs. zu deren metaphorischem, allegor. etc Sinn [...]“. – Vgl. Günther Schweikle: *Literalsinn*. – In: Schweikle, ²1990, S. 270.

⁴¹ Eine Krise an der Sprache kommt erst mit der Moderne zum Vorschein, dennoch beruft sich bereits der griechische Sänger auf sein gottgesagtes Wort (thesphaton) und bekräftigt damit, dass er als Mensch nicht in der Lage ist, das Wort als solches zu verstehen oder auszulegen: „durch ihn sang das Göttliche; sein Wort war nicht ratio, nicht logos, sondern gottgesagtes Wort (thesphaton)“ – Vgl. Bodo Müller: *Der Verlust der Sprache. Zur linguistischen Krise in der Literatur*. – In: GMR. NF XVI. (XLVII Band der Gesamtreihe), 1966, S. 225-243, S. 227.

Erst im Zeitalter der Romantik setzt allmählich der Zweifel an der Sprache ein, die plötzlich nicht mehr ausreicht, um das ersehnte Unendliche zu benennen.

kann man in der humanistischen Strömung bereits Tendenzen beobachten, die eine Problematik der Verwendung von Sprache widerspiegeln. So etwa gelingt es Erasmus von Rotterdam, der als scharfer Kritiker der Verfälschungen und Missstände der Kirche sowie der vielerorts vorgeheuchelten Frömmigkeit des Spätmittelalters gilt, in seinem Werk *Lob der Torheit* eine Distanz herzustellen, indem er der personifizierten Torheit sämtliche Anspielungen und Kritiken in den Mund legt. Gesellschaftskritische Anschuldigungen verstecken sich unter dem Mantel der Satire und entgehen so der Zensur. Erasmus stilisiert die Torheit zu einer Gottheit und übt dadurch und an zahlreichen weiteren Stellen im Werk Kritik an der Verherrlichung oder blinden Anbetung antiker Götter. Mehr noch, er macht die Torheit den anderen Göttern nicht nur ebenbürtig, sondern unterstreicht an vielen Stellen ihren unschätzbaren Wert, den sie sowohl für irdische als auch für göttliche Belange hat:

[...] Aber, beim Jupiter, diese Heuchler sollen mir doch einmal aufrichtig sagen, ob es einen Tag im Leben gibt, der nicht traurig, kummervoll, langweilig, widerwärtig, beschwerlich wäre, wenn man ihn nicht durch den Genuss und das Vergnügen, das heißt durch die Würze der Torheit schmackhaft machte [...]⁴²

oder

[...] wenn sich eine einzige Gottheit findet, die nicht unfreundlich und verächtlich wäre, falls sie sich nicht durch meine Empfehlung beliebt machte [...]⁴³

Die humanistische Weltanschauung orientiert sich vorrangig an Fragen, die den Menschen betreffen. Auch in Erasmus von Rotterdams Satire ist eine Aufforderung erkennbar, sich auf sich selbst zu konzentrieren, sein eigenes Urteil zu hinterfragen und kritisch zu sein. Dennoch scheint die Sprache in dieser Zeit noch ein geeignetes Medium zur Vermittlung von Kenntnissen oder Anschauungen zu sein, von einem Zweifel an derselben ist man noch entfernt. Der Problematik, zu dem, was man gesagt hat, auch zu stehen, entgeht man, indem man eine Göttin sprechen lässt, was erneut in gewisser Weise auf den noch immer vorherrschenden Glauben an die Göttlichkeit der Sprache schließen lässt.

Im Zeitalter der Renaissance bildet sich eine neue Rhetorik heraus, die sich von der schmückenden Rhetorik (lat. „ars orandi“) des Mittelalters hinsichtlich ihrer Absicht deutlich unterscheidet. Rhetorische Figuren und Tropen sollen das Publikum im Sinne einer lat. „ars movendi“ nunmehr belehren, erfreuen und rühren (lat. „docere, delectare et movere“).⁴⁴ Im

⁴² Vgl. Erasmus von Rotterdam: *Lob der Torheit*. Aus dem Lateinischen übers. von Heinrich Hersch. Eingerichtet und überarb. von Kim Landgraf. – Köln: Anaconda, 2006, S. 21.

⁴³ Ebd. S. 27.

⁴⁴ In der zweiten Phase der rhetorischen Rede, der lat. „dispositio“, unterscheidet man drei Wege der Argumentation, nämlich die rationale („docere“), die Erregung von Affekten milderer Art („delectare“),

Gegensatz zum ausklingenden Mittelalter waren es zunehmend Form und Inhalt antiker Texte, die ins Zentrum der Beobachtungen rückten. Diese Umwertung der Antike⁴⁵ in der Renaissance ist einerseits als Resultat zu sehen, sich von einer die Antike idealisierenden, schmückenden Rhetorik des Mittelalters distanziert zu haben. Andererseits findet jedoch, und dies scheint im Hinblick auf diese Diplomarbeit von entscheidender Bedeutung zu sein, eine „Suche nach neuen Symbolen der Sicherheit“⁴⁶ statt, bei der antike Texte lediglich helfen, aber nicht mehr als Muster oder Beispiel (lat. „exemplum“) dienen können.

Im Zeitalter des Barock ist eine ähnliche Anknüpfung an antike Vorbilder zu beobachten, jedoch versuchten die Dichter, viel mehr noch als in der frühneuzeitlichen Dichtung, „ihre Vorgänger [...] zu übertreffen und der Sprache durch Neubildungen und kühne Kombinationen“⁴⁷ neues Leben einzuhauchen. Schlagwörter wie „Preziosität“ und „Überladung“ vereinen sich in dem der Kunstgeschichte entlehnten Begriff „Manierismus“.⁴⁸ Hier sind vor allem die Sonette Hoffmannswaldaus zu nennen, die sich durch ihre „komprimierte[] Bildlichkeit“ und „manieristischen Züge“⁴⁹ auszeichnen. Die Suche nach neuen Symbolen erfährt in der Barockdichtung mehrere Ausprägungen. Hier ist etwa die „Emblematik“⁵⁰ zu nennen, bei der Bild und Text in einem Wechselverhältnis zueinander stehen und auf verborgene Sinnzusammenhänge schließen lassen. Auch hier ist bereits die Suche nach einer adäquaten Abbildung der Wirklichkeit zu erkennen, die für Dichter der „Visuellen Poesie“ in der Moderne (Gerhard Rühm, Ernst Jandl...) ebenso relevant ist. Zu erwähnen ist auch Martin Opitz (1597 – 1639), der in seinem *Buch von der deutschen Poeterey* (1624) ein Kapitel der „[...] zuebereitung vnd ziehr der worte“⁵¹ widmet, in dem er vor allem die Erfindung neuer Wörter propagiert, ein Stilmittel, das von einigen Zeitgenossen unter dem Begriff „Opitzieren“⁵² zusammengefasst wurde. Opitz „wollte eine poetische Sprache schaffen, in der der miß[ungene] Gegensatz zwischen natürl[icher] u[nd] poetischer

oder die Erregung heftigerer Art („movere“), um das Publikum zu erschüttern. – Vgl. Eberhard Däschler: *Rhetorik*. – In: Schweikle, ²1990, S. 389-390.

⁴⁵ Vgl. Sørensen I, 2003, S. 91.

⁴⁶ Heiko A. Oberman, zitiert nach Sørensen I, ²2003, S. 93.

⁴⁷ Vgl. Steffen Arndal: *Barock*. – In: Sørensen I, ²2003, S. 114-153, S. 114.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Ebd. S. 128.

⁵⁰ Das „Emblem“ ist eine aus Bild und Text zusammengesetzte Kunstform, die aus einem meist allegor. Bild, aus dem „Lemma“ (gr. = Titel, Überschrift) sowie der „Subscriptio“ (lat. = Unterschrift) besteht. – Vgl. Hans-Friedrich Reske: *Emblem*. – In: Schweikle, ²1990, S. 121.

⁵¹ Vgl. Georg Witkowski [Hrsg.]: *Martin Opitzens Aristarchus sive de contemptu linguae Teutonicae und Buch von der Deutschen Poeterey*. – Leipzig: Veit, 1888, S. 161 – 175.

⁵² Vgl. Sørensen I, ²2003, S. 125.

Wortbetonung [...] endlich beseitigt war“⁵³. Dennoch bleibt Dichtung, trotz ihrer Bemühungen die Realität wiederzugeben, für Opitz lediglich ein „nachäffen der Natur“⁵⁴. Die Natur wird als Sammelsurium von lat. „exempla“ angesehen. Natürliche Gegebenheiten werden poetisch verarbeitet, wobei antike Dichter und die Mythologie als Vorbilder dienen. Die vorangegangene Epoche und die damit einhergehende Dichtung werden ebenso wie die Natur als Voraussetzung für sprachliche Neuschöpfungen geschätzt. Es war auch Opitz, der das Sonett in seiner französischen Form in die deutsche Literatur einführte. Die Form des Sonetts ermöglichte eine für das Barock bezeichnende antithetische Formulierung von Natur, Liebe und weltanschaulicher Problematik.⁵⁵ Ein Nebeneinander von „carpe diem“ und „memento mori“ spiegelt die paradoxe Auffassung von der Wirklichkeit wider, die sich letzten Endes doch auf die eher pessimistische Seite schlägt und dem „Vanitasmotiv“ weicht. Die pessimistische Grundhaltung im Barock wird in ihrer Dichtung lediglich in der Wahl der Motive sichtbar und führt nicht notwendigerweise zu einem Zweifel an der Ausdruckskraft der Sprache. Vielmehr war es dem barocken Dichter ein Anliegen, durch „technisches Können und sprachliche Virtuosität zu glänzen“, wofür ihm die „metrisch und klanglich komplizierte Gedichtform“ des Sonetts die beste Möglichkeit bot.⁵⁶ Demgegenüber scheint der Dichter in der expressionistischen und experimentellen Lyrik der Moderne immer mehr in den Hintergrund zu treten und hinter seinem sprachlichen Können zu verstummen.

Die Konzentration auf das Diesseits, in weiterer Folge auf den Menschen selbst, im Zeitalter der Renaissance ist auch im Zusammenhang mit den in Wissenschaft und Forschung errungenen Erkenntnissen und Entdeckungen zu sehen. Die frühneuzeitliche Literatur spiegelt den Säkularisierungsprozess wider, der aus einer neuen Auffassung der Autonomie von Welt und Individuum resultiert, dennoch kommt dem dazu im Widerspruch stehenden Christentum noch genug Bedeutung zu. Gaben die naturwissenschaftlichen und kosmologischen Errungenschaften im Zeitalter der Renaissance und in der humanistischen Strömung noch Anlass zur Zuversicht, bewirkten sie im Barock Verunsicherung und Zweifel, vor allem, was die Stellung des Menschen in der Welt betraf. Schließlich resultiert die Säkularisierung der frühen Neuzeit erneut in einem für die Aufklärung charakteristischen Emanzipationsprozess. Der aufgeklärte Mensch entdeckt sich nun selbst als Erfinder der Sprache.

⁵³ Vgl. Klaus Garber: *Opitz*. - In: Walther Killy [Hrsg.]: *Literatur Lexikon*. Autoren und Werke deutscher Sprache. Hrsg. von Walther Killy, unter Mitarbeit von Hans Fromm [u.a.]. Band 8. – München: Bertelsmann, 1990, S. 504-509, S. 506.

⁵⁴ „[...] und soll man auch wissen, das die gantze poeterey im nachäffen der natur bestehe [...]“ – Opitz, zitiert nach Jacob und Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*. Band 13. Siebenter Band. N – Quurren. Bearb. von Dr. Matthias von Lexer. – München: dtv, 1984, S. 15.

⁵⁵ Vgl. Sørensen I, ²2003, S. 128.

⁵⁶ Ebd.

2.3. Wort und Wirklichkeit im Zeitalter der Aufklärung

Auch im Zeitalter der Aufklärung findet sich bereits die noch ausführlicher zu diskutierende „Tendenz zum Dunklen, Verworrenen, Unbestimmten“⁵⁷. Der zu dieser Zeit erneut aufkeimende Geniegedanke lässt sich in Johann Georg Sulzers *Allgemeiner Theorie der schönen Künste* unter dem Kapitel *Sprache* feststellen: „Man kann einigermaßen sagen, daß die Kunst des Redners und Dichters im Besitz der Sprache bestehe“⁵⁸. Die Vollkommenheit der Sprache, von der Sulzer spricht, nimmt den Geniegedanken vorweg. Das Genie, ein aus sich selbst heraus schaffender Künstler, zeichnet sich nicht nur durch die Nachahmung der Wirklichkeit (Natur) aus, sondern übertrifft diese noch, indem er zu vollenden versucht, was die Natur selbst nicht vollenden konnte. Der Säkularisierungsprozess der frühen Neuzeit findet im Zeitalter der Aufklärung durch den erneut aufgegriffenen Geniegedanken eine Steigerung. Nun kann man von einem „überkonfessionelle[n] Dreiklang Gott, Tugend und Unsterblichkeit der Seele“⁵⁹ sprechen. Das 17. Jahrhundert war entschieden pessimistisch und autoritätsgläubig, die Aufklärung hingegen glaubte an die Möglichkeit, den Menschen zu verbessern und zeichnete sich überdies durch ein Streben nach Glückseligkeit aus. René Descartes prägte bereits im 17. Jahrhundert den Ausspruch „cogito ergo sum“. Sein Prinzip einer „angeborenen Idee“, die gottgegeben ist, ist in Verbindung mit den Gesetzen der Schöpfung zu sehen, die als vernünftig erachtet werden. Die Übereinstimmung eines göttlichen Prinzips mit vernünftigen Naturgesetzen befähigt den Menschen, wahre Einsichten über die Wirklichkeit zu erlangen.⁶⁰ Der Mensch der Aufklärung war nach rationalistischer Auffassung ein Vernunftwesen, das an die Buchstäblichkeit der Sprache glaubte. Man müsse Erscheinungen buchstabieren, „um sie als Erfahrung lesen zu können“⁶¹. Nach rationalistischer und empirischer Auffassung ist der vernünftige Mensch dazu befähigt, sämtliche Erscheinungen als Wahrheiten zu erkennen. Dennoch scheint die Vernunft, der eine „uneingeschränkte Herrschaft“⁶² zugeschrieben wird, die Wirklichkeit dahingehend

⁵⁷ Vgl. Johann Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. In einzelnen, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinanderfolgenden Artikeln abgehandelt. Band 4. 2., unv. Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1794. - Hildesheim [u.a.]: Georg Olms, 1994. S. 338f.

⁵⁸ Ebd. S. 445.

⁵⁹ Vgl. Steffen Arndal: *Aufklärung*. – In: Sørensen I, ²2003, S. 154-198, S. 159.

⁶⁰ Ebd. S. 160.

⁶¹ Immanuel Kant, zitiert nach Noble, 1978, S. 16.

Kants Philosophie überwindet den dogmatischen Rationalismus, indem sie nichtempirische Wahrheiten, zu denen auch Gott zählt, als Erscheinungen postuliert. Das „Ding an sich“ ist unserem Verstand nicht zugänglich. Wahre Erkenntnis ist hinter unserem Verstand zu finden. „Kant unterscheidet [...] D[ing] als Erscheinung und Gegenstand (Phänomen, Objekt) für ein wahrnehmendes und erkennendes Subjekt und das unerkennbare, aber denknotwendige „D. an sich“ (Noumen)“ – Vgl: Alois Halder: *Philosophisches Wörterbuch*. Mitbegr. von Max Müller. Völlig überarbeitete Neuausgabe. – Freiburg im Breisgau: Herder, 2000. (Herder Spektrum, 4752), S. 78 – 79.

⁶² Vgl. Sørensen I, ²2003, S. 160.

einzugrenzen, als man durch sie lediglich reale, dem Verstand zugängliche Objekte erfahren kann und man bei der Überwindung ihrer Grenzen gewissermaßen im Dunkeln tappt. Unerklärliches scheint sich hinter unserem Verständnis zu verbergen und kann für den Rationalisten demnach nur Angst bewirken. Die „Aufklärung des Verstandes“ wird bei Kant zur „Kritik der Vernunft“.⁶³ Gleichwohl erkennt sich der Mensch in der Aufklärung als empfindsames, sinnlich wahrnehmendes und fühlendes Wesen, dessen Gefühle von der Vernunft geleitet werden, die ihm ebenso eigen ist. Dieser Widerspruch, ein stoisches Gleichgewicht zwischen Vernunft und Affekten zu schaffen, kommt bei den Kritikern der Empfindsamkeit zum Ausdruck, die solche Bestrebungen als „Empfindelei“ oder „Vernünftelei“ abtun.⁶⁴ Folglich scheinen Rationalismus und Empfindsamkeit unvereinbar.⁶⁵ Die manieristischen Tendenzen im Zeitalter des Barock spiegeln jenen Versuch wider, Kopf und Herz, Seelenleben und Verstand gewissermaßen unter einen Hut zu bringen. Umso merkwürdiger erscheint das nun eintretende Zurückgehen zu einem „gemäßigten Klassizismus“⁶⁶, dem das Verworrene und Unverständliche des Manierismus zuwider läuft und der demgegenüber vor allem Allgemeinverständlichkeit und Klarheit propagiert. Ebenso folgte die Abbildung des Wahrscheinlichen oder Wunderbaren dem Prinzip der Naturnachahmung, die sich u. a. durch die Einhaltung bereits vorhandener Regeln auszeichnete. Vernünftige Zusammenhänge des Natur- und menschlichen Seelenlebens beruhten auf den Gesetzen der Natur und folgten bestimmten Normen und Regeln. Demnach bewegten sich Empfindungen in einem vernünftig abgegrenzten Rahmen. Für Gottsched war der Dichter ein „poeta artifex“, der sich mithilfe analytischer Vernunft ausdrücken und innerhalb der Grenzen des Wahrscheinlichen bewegen sollte. Demgegenüber stand der von Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger formulierte „poeta vates“, der sehr wohl die Fähigkeit besaß, Unsichtbares oder Übernatürliches in die Dichtung einzubeziehen. Der aufgeklärte Humanitätsbegriff unterscheidet sich von dem des Humanismus insofern, als Gott als höchstes Prinzip und undurchschaubare Kraft noch mehr in den Hintergrund zu rücken scheint. Vielmehr findet ein Ausweichen oder eine Substitution des Begriffes Gott durch den Begriff Natur statt. Descartes und in weiterer Folge Gottsched zufolge, kann die Natur nachgeahmt werden, wobei sich diese Nachahmung erneut in einem vernünftig abgrenzbaren Rahmen bewegen soll. Die Verbindung zwischen Ausdruck und Inhalt stellt insofern noch keine Problematik dar, als sie im Vergleich zur modernen Dichtung eher seltener aufgegriffen

⁶³ Ebd. S. 163.

⁶⁴ Ebd.

⁶⁵ Diese Ansicht schlägt sich auch in Antoine de Saint-Exupéry's *Der kleine Prinz* nieder, vor allem durch den Satz: „Man sieht nur mit dem Herzen gut, das Wesentliche ist für die Augen unsichtbar“.

⁶⁶ Vgl. Sørensen I, ²2003, S. 164.

wird, was jedoch ihre Relevanz auch für die Epoche der Aufklärung nicht ausschließt. So findet man etwa unter dem Begriff „Sprachzweifel“ im Grimmschen Wörterbuch folgende Erläuterung Gottscheds:

ich muss es mehr mit einiger demütigung, als mit einer ruhm sucht gestehen,
dass man mich bisher schon von vielen orten her, um erläuterung mancher
sprachzweifel ersuchet. Gottsched *beobachtungen* 1758⁶⁷

2.4. Wortschöpfung im Sturm und Drang

Der Freiheitsdrang der Stürmer und Dränger veranlasst sie dazu, jene Normen zu sprengen, die sich in der Aufklärung als Grenzen des Sagbaren tarnten und so in die Dichtung eingriffen. Eine Nachahmung der Natur wird verworfen, stattdessen erhält die Natur eine Vorbildfunktion. Der Dichter solle genauso wie die Natur aus sich heraus sprachliche Neuschöpfungen hervorbringen. Damit geht eine Vorstellung des Kunstwerks als Organismus einher.⁶⁸ Die Unmittelbarkeit, mit der nun der Dichter an sein Werk herangeht, resultiert in einem Gedicht, das auf sich selbst verweist, was wiederum die Virtuosität und Einzigartigkeit des dichterischen Genies widerspiegelt. An dieser Stelle lässt sich ein Bezug zur Moderne herstellen, in der der Wunsch nach „eine[r] nicht-symbolische[n], auf sich selbst bezogene[n] Sprache“⁶⁹ immer lauter wird. In diesem Zusammenhang ist, neben dem aus der Systemtheorie stammenden Begriff der „Selbstreferenzialität“ eines Textes, in weiterer Folge auch die „Konkrete Dichtung“⁷⁰ in der experimentellen Dichtung zu nennen.

Der Begriff „Genie“ (lat. „genius“ für dt. „Genius“, „Schutzgeist“) setzt sich um 1750 entschieden durch. Das Genie ist etwas, „das nicht Mustern folge, sondern selbst Muster schaffe“⁷¹. Zudem wird im Zusammenhang mit dem Genie oft seine Gottähnlichkeit erwähnt. An dieser Stelle ist vor allem Johann Gottfried Herder zu erwähnen, dessen Vorstellung von Dichtung dem ästhetischen Charakter weicht und bei dem das authentische Empfinden in den Vordergrund rückt. Auch hier lässt sich eine Krise der Sprache nur in Verbindung mit einer Krise der Dichtung allgemein feststellen. Eine Möglichkeit ihrer Überwindung ist Herder zufolge der Rückgang zu den Ursprüngen, zu den ältesten Dichtungen. Dabei geht es ihm

⁶⁷ Vgl. Jacob und Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*. Band 16. Zehnten Bandes Erste Abtheilung. Seeleben – Sprechen [...]. – München: dtv, 1984, S. 2792.

⁶⁸ Vgl. Bengt Algot Sørensen: *Sturm und Drang*. – In: Sørensen I, ²2003, 206-241, S. 213.

⁶⁹ Vgl. Noble, 1978, S. 11.

⁷⁰ „[...] mit dem konkreten Material der Sprache [...] unmittelbar – und losgelöst von syntakt. Zusammenhängen und oft auch auf das Wort als Bedeutungsträger verzichtend – eine Aussage zu gestalten.“ Vgl. Günther Schweikle: *Konkrete Dichtung*. – In: Schweikle, ²1990, S. 249-250.

⁷¹ Vgl. Karl Trost: *Geniezeit*. – In: Schweikle, ²1990, S. 173.

nicht um „dichterische Schönheit“, sondern um „das authentische Gefühl“.⁷² Der Ästhetizismus scheint im Zeitalter des Sturm und Drang verdrängt. Der dichterische Einfall, der unerschütterliche Glaube an die Schöpfungskraft des Individuums, der im Zusammenhang mit dem Geniegedanken sogar eine Gleichsetzung mit Gott zulässt, sowie die Tendenzen der Stürmer und Dränger, die Natur zu übertreffen, spiegeln jene anarchistischen Ansätze wider, die auch in den experimentellen Ansätzen der modernen Lyrik beobachtet werden können.⁷³ Im Gegensatz dazu ist Johann Wolfgang von Goethe zu nennen, der sich gegen den „Titanismus“ der Stürmer und Dränger insofern auflehnt, als er sogar eine Akzeptanz jener Grenzen erkennen lässt, die sich unserem Verstand entziehen und durch Sprache allein nicht mehr mittelbar sind.

2.5. Johann Wolfgang von Goethes „Problem der Sprache“⁷⁴

Vor allem Goethes lyrisches Spätwerk spiegelt ein dichterisches Verfahren wider, das die sprachlichen Grenzen gelten lässt, was im Gegensatz zu den regelsprengenden Verfahrensweisen der Stürmer und Dränger zu verstehen ist. Goethe wollte in seiner Lyrik „durch einander gegenübergestellte und sich gleichsam ineinander abspiegelnde Gebilde den geheimen Sinn dem Aufmerkenden [...] offenbaren.“ (Brief an Iken vom 29.9.1827)⁷⁵. Auch entwickelt er zunehmend ein „wachsendes Bewusstsein der komplexen Problematik der Ziele und Mittel der Kommunikation“⁷⁶. Trotz solcher Zweifel an Sprache reichen diese dennoch nicht aus, um gänzlich an ihr zu verzweifeln oder gar zu verstummen. Vermutlich zeichnete sich Goethe zum Teil durch eine Hoffnung nach Auszeichnung und Anerkennung seines dichterischen Schaffens durch die Gesellschaft aus, deshalb hielt er sich im Großen und Ganzen auch an all die Regeln und Formen, die vorgegeben waren: „Um in honette Gesellschaft zu enttönen, bedarfs eines Kleids, zugeschnitten nach dem Sinn des Publikums, dem ich mich produzieren will“⁷⁷, dennoch war er vor allem bemüht, eine „Koinzidenz in den

⁷² Vgl. Sørensen I, 2003, S. 216.

⁷³ So etwa drückt Gerhard Rühm den spielerischen Umgang mit Sprache im Vorwort zu *Die Wiener Gruppe* wie folgt aus: „wir spielten uns aufeinander ein, warfen uns die sätze wie bälle zu“. – Vgl. Gerhard Rühm [Hrsg.]: *Die Wiener Gruppe*. Achleitner. Artmann. Bayer. Rühm. Wiener. Texte. Gemeinschaftsarbeiten. Aktionen. Hrsg. und mit einem Vorwort von Gerhard Rühm. – Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1967, S. 22.

⁷⁴ Bezogen auf Viktor Lange: *Der junge Goethe und das Problem der Sprache*. – In: Victor Lange: *Bilder – Ideen – Begriffe. Goethe Studien*. – Würzburg: Königshausen und Neumann, 1991, S. 27-35.

⁷⁵ Vgl. *Goethes Briefe*. Band IV. Briefe der Jahre 1821 – 1832. Textkritische durchg. und mit Anmerkungen versehen von Karl Robert Mandelkow. Mit einem Gesamtregister für die Bände I - IV bearb. von Klaus F. Gille. – Hamburg: Wegner, 1967, S. 250.

⁷⁶ Vgl. Lange, 1991, S. 27.

⁷⁷ aus Goethes Brief an Salzmann vom 6. März 1773 in Hinblick auf die Komödien von Lenz. – Vgl. *Goethes Briefe*. Band I. Briefe der Jahre 1764 – 1786. Textkritisch durchg. und mit Anmerkungen versehen [...]. – Hamburg: Wegner, 1968, S. 142.

Absichten und Erwartungen von Künstler und Publikum herzustellen“⁷⁸: „Unser Kopf muß übersehen, was ein anderer Kopf fassen kann; unser Herz muß empfinden, was ein anderes füllen mag“⁷⁹. Aufgabe des Poeten ist es, „Höheres und Höchstes“⁸⁰ auszudrücken, das jedoch nur im unmittelbaren Augenblick zu erleben oder „anzuschauen“⁸¹ sei. Er hält die „höchste Lyrik“ für „entschieden historisch“.⁸² Dabei meint „historisch“ die geschichtlichen Augenblicke, die in ihrem Wert erkannt werden müssen, der „über seine Zeitlichkeit“ hinaus deutet.⁸³ Die Idee eines lyrischen Bildes umfasst den Gegenstand, der beschrieben wird, den Zustand sowie den Hergang „irgend eines bedeutenden Ereignisses“⁸⁴. Sie wird individuell unterschiedlich aufgenommen und empfunden, dennoch trifft sie nur für einen bestimmten Moment in der Geschichte zu. Diese Unwiederholbarkeit des Augenblicks, die sich in der Poesie im Bild ausdrückt, ist „Repräsentant einer ganzen Ewigkeit“⁸⁵. Goethe hat die „Unvollkommenheit und Unzulänglichkeit“ der Sprache erkannt und hält sie für „problematisch“⁸⁶. Unter diesem Aspekt ist seine Dichtung in vielen Fällen Reflexion über Sprache, zumindest was ihr Ausdruckspotential betrifft:

Seine Verzweiflung war echt und tief, aber sie führte nicht zu fragmentarischen Äußerungen der Ironie, zum Schweigen – oder gar zum Selbstmord, sondern auf die Suche nach [adäquaten] Sprech- und Ausdrucksformen⁸⁷

In gleicher Weise spricht er vom „Surrogat“ Sprache, deren „Unzulänglichkeit“ er nur allzu oft „gewahr“ wurde.⁸⁸ Goethes „Problem der Sprache“ ist besser aus dem Zusammenhang heraus zu verstehen, dass er „grundsätzlich zwischen der wissenschaftlichen und poetischen Sprache“⁸⁹ unterscheidet. Nur die poetische Sprache ermöglicht es, den Augenblick im „wahren Bild“⁹⁰ festzuhalten. Die Idee sagt im Bild das, was „in allen Sprachen ausgesprochen doch unaussprechlich bliebe“⁹¹. „[...] Dieß ist [auch] die Ursache, warum so

⁷⁸ Vgl. Lange, 1991, S. 29.

⁷⁹ Goethe, zitiert nach Lange, 1991, S. 29.

⁸⁰ Vgl. *Höheres und Höchstes* – In: Johann Wolfgang von Goethe: *Sämtliche Werke* [SW]. Briefe Tagebücher und Gespräche. Vierzig Bände. Hrsg. von Friedmar Apel [u.a.]. I. Abt. Band 3/1. West – Östlicher Divan. Teil 1. – Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1994. (Bibliothek deutscher Klassiker, 113), S. 131 – 133.

⁸¹ Vgl. Andrea Bartl: *Im Anfang war der Zweifel. Zur Sprachskepsis in der deutschen Literatur um 1800*. – Tübingen: Francke, 2005, S. 142.

⁸² Goethe, zitiert nach Walther Killy: *Wandlungen des lyrischen Bildes*. – Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1956. (= Kleine Vandenhoeck-Reihe, 22/23), S. 10.

⁸³ Ebd.

⁸⁴ Goethe, zitiert nach Killy, 1956, S.10.

⁸⁵ Vgl. Killy, 1956, S. 13.

⁸⁶ Goethe, zitiert nach Bartl, 2005, S. 130.

⁸⁷ Vgl. Lange, 1991, S. 35.

⁸⁸ Vgl. SW II, Band 7(34), 1994. (Bibliothek deutscher Klassiker, 101), S. 577.

⁸⁹ Vgl. Bartl, 2005, S. 153.

⁹⁰ Vgl. Killy, 1956, S. 22.

⁹¹ Vgl. SW I, Band 13, 1993. (Bibliothek deutscher Klassiker, 102), S. 207.

schwer darüber zu reden ist“⁹². Der Mensch ist durch seine „überlieferte Sprache“ eingeschränkt, „Höheres und Höchstes“ auszudrücken. Vielmehr müsste ihm dazu die „Sprache der Geister“ zur Verfügung stehen:

Wenn nur ein höherer Mensch über das geheime Wirken und Walten der Natur eine Ahnung und Einsicht gewinnt, so reicht ihm seine überlieferte Sprache nicht hin, um ein solches von menschlichen Dingen durchaus Fernliegendes auszudrücken.

Es müsste ihm die Sprache der Geister zu Gebote stehen, um seinen eigentümlichen Wahrnehmungen zu genügen (Gespräch mit Eckermann, 20.6.1831)⁹³

Wenn sich Goethe auch nicht auf die Göttlichkeit der Sprache beruft, die tonangebend für das gesamte Johannesevangelium ist und im Prolog durch die Zeilen „Im Anfang war das Wort, / und das Wort war bei Gott, / und das Wort war Gott“⁹⁴ ausgedrückt wird, so kann man dennoch Parallelen ziehen zwischen der „Sprache der Geister“ und dem Wort, das bei Gott und Gott war. Sprache ist in beiden Fällen ein von einer höheren Instanz gegebenes Mittel zum Ausdruck und zur Verständigung und kommt somit gleichsam aus einem für den Menschen unerschließbaren und unerreichbaren Erfahrungszusammenhang, aus einer Welt, die uns nicht zugänglich ist, wenn man so will. An dieser Stelle soll eine kurze Begriffsklärung⁹⁵ des Wortes „Geist“ zugelassen werden, auch im Hinblick auf die hier diskutierte Problematik Wort und Wirklichkeit. Das Wort „Geist“ tritt synonym mit den Begriffen „Weingeist“, „kluger Kopf“ (also Denkvermögen/Verstand vs. Scharfsinn/Genie), „Gesinnung“ und „Bewusstsein“ auf. Abgesehen von der Bewusstseins-ebene bezieht sich der Begriff „Geist“ auf zwei (transzendente) Sphären, nämlich auf die religiöse und die übernatürlich-gespenstische. Die religiöse Formel „und mit deinem Geiste“ deutet auf lat. „spiritus“ hin, die Phrase „und [er] gab seinen Geist auf“⁹⁶ verweist wiederum auf etwas, das außerhalb des Menschlichen liegen muss, aber dennoch im Leben mit dem Menschen verbunden ist und letztlich im Tode dorthin zurückkehrt, woher es gekommen ist. So gesehen sind die von Goethe formulierten „Geister“ eher der übernatürlich-gespenstischen Sphäre zuzuordnen. Sie liegen ebenfalls außerhalb des für den Menschen Erfahrbaren und werden

⁹² Ebd. S. 124.

⁹³ Vgl. Richard Dobel [Hrsg.]: *Lexikon der Goethe Zitate*. – Zürich und Stuttgart: Artemis, 1968, S. 859.

⁹⁴ Vgl. *Das Evangelium nach Johannes*: Der Prolog: 1,1. – In: *Die Bibel*, 2006, S. 1189.

⁹⁵ Ich halte mich hier an die Anmerkungen zum Begriff „Geist“. – In: *Duden. Das Synonymwörterbuch*. Ein Wörterbuch sinnverwandter Wörter. Hrsg. von der Dudenredaktion. – Mannheim: 2004, S. 418 und 419.

⁹⁶ Vgl. Karl Staab [Hrsg.]: *Das Evangelium nach Matthäus*. – In: *Die Heilige Schrift in deutscher Übersetzung*. Das Neue Testament. Erster Band. – Würzburg: Echter – Verl., 1967, S. 13-167, S. 162.

dennoch wahrgenommen. Darin liegt ein Widerspruch, der nicht aufgelöst werden kann. Das deckt sich auch mit Goethes Verfahrensweise, die nach Lange mystisch und religiös zugleich ist.

In sämtlichen, bereits diskutierten und noch folgenden Epochen ist, bezogen auf die Sprache, eine Tendenz, zum „Ursprünglichen“ zurückzugehen, beobachtbar. Diese Regression entspricht dem Versuch, eine bereits verloren gegangene Sprache wieder zu finden. Das „Ursprüngliche“ ist einerseits das Wort, das bei Gott und Gott war, den jedoch „keiner je gesehen“ hat. Scheinbar bedarf es eines Genies, der Göttlichkeit der Sprache so nahe zu kommen, dass in der Art ihrer (irdischen) Realisierung eine befriedigende Lösung für alle, den Dichter, sein Publikum, seine Rezipienten und Kritiker, entstehen kann. Erneut steht die Dichotomie menschliche vs. göttliche Sprachform im Zentrum der Betrachtungen und ist in unserem Zusammenhang insofern von Relevanz, als ein Dichter in vielerlei Hinsicht als jemand angesehen werden kann, der dem Göttlichen gewissermaßen nacheifert, wenn er etwas aus sich heraus schöpft und sich nicht etwa durch Nachahmung auszeichnet.⁹⁷

Victor Lange wählt bewusst Goethes Begriff der „falschen Propheten“⁹⁸, der am besten durch Mephisto in Faust erklärt werden kann. Ungeachtet einer transzendentalen Ordnung, manipuliert er die Sprache der Vernunft. Mephisto repräsentiert den Antagonisten zu Gott, der zwar aus irdischer Sicht, ebenso wie Gott, zum Transzendentalen gehört, aber nicht gottgleich ist. Als verfehlte Gottheit ist ihm die Transzendenz nicht nur gar nicht zugänglich, sondern auch schlichtweg egal. Er manipuliert die Sprache so, wie es ihm gefällt. Vom Menschen unterscheidet er sich dadurch, dass er nicht danach trachtet, die Sprache zu ergründen, deshalb kann er an ihr auch nicht verzweifeln. Weiters erwähnt Lange den Ausdruck „verantwortungslose[r] Schriftsteller“⁹⁹, der die Sprache des Künstlers missbraucht. Goethes Abneigung gegen die Form des Betrügerischen steht neben seinem Geniegedanken, der sich mit der Annahme zu decken scheint, die „Sprache der Geister“ zu besitzen und sie in weiterer Folge auch verwenden zu können. Wenn man sich auf die von Lange kommentierten Aussagen über Sprache bezieht, befindet sich Goethe im Dazwischen der für die Epoche des Sturm und Drang kennzeichnenden Spannung zwischen Echtheit und Betrug. Jene, die die Vieldeutigkeit des Lebens mit den nur begrenzt zur Verfügung stehenden, weil irdischen bzw. menschlichen Mitteln, erklären wollen, bleiben „elende Wahrsager, Naturkenner und

⁹⁷ Der Ausdruck „echte“ Kunst war im Zeitalter des Sturm und Drang an die Authentizität und Originalität des Kunstwerks gebunden, das nunmehr den unmittelbaren Gefühlsausdruck darstellte. Die Schönheit der Form war zweitrangig.

⁹⁸ Vgl. Lange, 1991, S. 32.

⁹⁹ Ebd.

Zeichendeuter“¹⁰⁰. Goethe beklagt neben der Problematik der unzureichend sprachlichen Mittel zum Ausdruck auch die „verantwortungslosen Schriftsteller“, die die Sprache des Künstlers missbrauchen. Der Glaube an seine „dichterische[] Potenz“¹⁰¹ lässt ihn umso mehr an der Unzulänglichkeit dichterischen Schaffens verzweifeln. In der Tradition des Genies stehend, das die Natur zu übertreffen versucht, scheitert Goethe an derselben, indem er sich seiner reduzierten, weil menschlichen Sprachform bewusst wird, die ihn von der göttlichen unterscheidet. Gleichsam stellt er sich aber gewissermaßen über die Gruppe der „verantwortungslosen Schriftsteller“, wenn er meint, dass er zwar die dichterische Potenz besäße, ihm die Natur jedoch nur unzureichend Mittel zur Verfügung stelle, Sprache gänzlich auszuschöpfen.¹⁰² Folglich stellt die „Sprache der Geister“ etwas dar, wonach Goethe sehr wohl trachtet. Das Rätselhafte oder Verborgene an dem Begriff „Wort“ ist gleichzusetzen mit der Unmöglichkeit, das Wort Gottes mit der eingeschränkt menschlichen Macht erschließen zu können. Lange betont bewusst die von Goethe in diesem Zusammenhang formulierte „Einschränkung“ durch „unsere[] Menschlichkeit“¹⁰³, die nur mehr Ohnmacht oder Ehrfurcht auslösen kann. Schließlich wirkt das Wort Gottes vor allem durch unsere menschliche Funktion, ein „Sprachrohr Gottes“ zu sein. Analog dazu versucht Goethe die Unergründbarkeit der Sprache dahingehend zu überwinden, als er sich ein „divinatorisches Sprechen“¹⁰⁴ aneignet, das der „Sprache der Geister“ doch sehr nahe kommt. Trotz alledem wäre es anmaßend und widersinnig, einem Johann Wolfgang von Goethe diese oder jene Vorgehensweise oder Intention zu unterstellen. Fest steht, dass er nicht als großer Sprachzweifler gilt, dennoch greift er die Problematik des Wortes oft auf, das auch durch den „Geist“ gewissermaßen an Gestalt verliert oder schlichtweg verformt oder umgeformt wird:

[...]Ein ausgesprochenes Wort ist fürchterlich, wenn es das auf einmal ausspricht, was das Herz lange sich erlaubt hat [...] (Wahlverwandtschaften I, 16)¹⁰⁵

oder:

Und doch ist jede Wortüberlieferung so bedenklich. Man soll sich, heißt es, nicht an das Wort, sondern an den Geist halten. Gewöhnlich aber vernichtet der

¹⁰⁰ Goethe, zitiert nach Lange, 1991, S. 35.

¹⁰¹ Ebd. S. 35.

¹⁰² Die „Unzulänglichkeit der Sprache“ hielt Goethe oft davon ab, „das zu sagen was ich hätte sagen können und sollen“ – Vgl. SW II. Band 7 (34), 1994. (Bibliothek deutscher Klassiker, 101), S. 577.

¹⁰³ Vgl. Lange, 1991, S. 31.

¹⁰⁴ Ebd. S. 32.

¹⁰⁵ Vgl. Johann Wolfgang von Goethe: *Goethes Werke*. [Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Hrsg. von Erich Trunz]. Band VI. Textkritisch durchg. von Erich Trunz [...]. – München: Beck, ⁸1973, S. 334.

Geist das Wort oder verwandelt es doch dergestalt, daß ihm von seiner frühern Art und Bedeutung wenig übrig bleibt. (Geschichte der Farbenlehre 3. Abt.)¹⁰⁶

Der Mensch stößt an die Grenzen seiner Unzulänglichkeit, wenn er erkennt, dass ihm bestimmte Dinge auch dann verschlossen bleiben, wenn er sie deutlich zu spüren scheint, wenn er glaubt, sie doch wahrnehmen zu können. Der Glaube an etwas Übernatürliches, an etwas über unseren Verstand Hinausgehendes setzt gleichermaßen voraus, dass es dieses Unerfahrbare tatsächlich geben muss. Goethe ist nur einer von vielen, die jene Unzulänglichkeit formuliert haben. Das Problem der Sprache wird bei Goethe auch durch seine zahlreichen Anmerkungen zum Wortbegriff ausgedrückt.¹⁰⁷ Dabei wird „Wort“ oft im Zusammenhang mit dem Begriff „Geist“ definiert, der es relativiert, „verwandelt“ oder gar „vernichtet“. Für Goethe sind die Worte nur „gut“, aber „nicht das Beste“, das durch Worte allein nicht deutlich werden kann.¹⁰⁸ Lediglich der Geist ist zum Ausdruck des Besten befähigt, denn nur er ist „das Höchste“. Folglich schließt Goethe die Möglichkeit das „Höchste“ auszudrücken nicht aus, aber er schränkt sie ein, wenn er als Voraussetzung dafür angibt, im Besitz der „Sprache der Geister“ zu sein, deren Relation zum Wort Gottes auch an folgender Stelle aus *Faust I* zum Ausdruck kommt:

Geschrieben steht: „Im Anfang war das Wort!“ // Hier stock ich schon! Wer hilft mir weiter fort? // Ich kann das Wort so hoch unmöglich schätzen, // Ich muß es anders übersetzen, // Wenn ich vom Geiste recht erleuchtet bin. (Faust I, Studierzimmer, V. 1224 – 1228)¹⁰⁹

Der unauflösbare Widerspruch zwischen den Sphären des Menschlichen und des Geistigen (Göttlichen) ist auch für die Moderne von Relevanz. So erkennt das lyrische Ich in Gottfried Benns Gedicht *Nur zwei Dinge* in seinem diskrepanten Verhältnis zum Göttlichen die eigene Ohnmacht:¹¹⁰

Durch so viel Formen geschritten,
durch Ich und Wir und Du,
doch alles blieb erlitten

¹⁰⁶ Vgl. Dobel, 1968, S. 1079.

¹⁰⁷ Man beachte die zahlreichen Zitate zum Begriff „Wort“ im *Lexikon der Goethe Zitate* von 1968.

¹⁰⁸ Vgl. *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. – In: *Goethes Werke*. Band VII. – München: Beck, 1977, S. 7-610, S. 496.

¹⁰⁹ Vgl. *Goethes Werke*. Band III. – Hamburg: Wegner, 1972, S. 44.

¹¹⁰ Der Begriff „Ohnmacht“ ist in der expressionistischen Lyrik vor allem in Zusammenhang mit den technischen Errungenschaften und den Kriegseindrücken zu sehen, die jegliche menschliche Vorstellungskraft zu überschreiten scheinen. In August Strammes Gedicht *Sturmangriff* etwa, löst sich die Ohnmacht im Entsetzen auf. Gleichsam ist sie ausschlaggebend für den ausgedrückten Willen zum Kampf: „Blinde schlächtert wildum das Entsetzen“. – Vgl. Jeremy Adler [Hrsg.]: *Alles ist Gedicht. Briefe, Gedichte, Bilder, Dokumente*. – Zürich: Arche. (Arche – Editionen des Expressionismus. Hrsg. von Paul Raabe), S. 107.

durch die ewige Frage: wozu?

Das ist eine Kinderfrage.

Dir wurde erst spät bewußt,

es gibt nur eines: ertrage

- ob Sinn, ob Sucht, ob Sage –

Dein fernbestimmtes: Du musst.

Ob Rosen, ob Schnee, ob Meere,

was alles erblühte, verblich,

es gibt nur zwei Dinge: die Leere

und das gezeichnete Ich.¹¹¹

Im Zentrum des Gedichts steht das „Ich“, von dem konzentrische Kreise des Daseins ausgehen, das einerseits das Leben selbst meint (durch die Alliteration in „ob Sinn, ob Sucht, ob Sage“ ausgedrückt), andererseits visuelle Eindrücke zusammenfasst („Ob Rosen, ob Schnee, ob Meere“). Dieses „langweilige altmodische Aussagegedicht[]“¹¹² reduziert die Welt auf „nur zwei Dinge“, nämlich auf die Welt selbst und das menschliche Leben in ihr. Als formal auffälliges Merkmal ist zunächst die Polyphonie zu erwähnen: „[...] jede metrische Verseinheit erscheint höchstens zweimal im Gedicht[...]“¹¹³. Das Gedicht weist in der ersten und zweiten Strophe „Variationen des dreihebigen Verses“¹¹⁴ auf, nur die letzte Strophe nimmt eine Sonderstellung ein, was vor allem auf die Doppelsenkungen zurückzuführen ist, die nun mehr oder weniger regelmäßig auftreten:

x X x x X x X x

x X x x X x x X

x X x x X x x X x

X x x X x x X¹¹⁵

Als weiteres Merkmal ist der „weiche d-Laut“¹¹⁶ zu nennen, mit dem die ersten sechs Verse beginnen, der sich in der zweiten Strophe noch im letzten Vers als Alliteration wieder findet

¹¹¹ Vgl. Gottfried Benn: *Gesammelte Werke in vier Bänden*. 1958-61. Hrsg. von Dieter Wellershoff. Band 3: Gedichte. – Wiesbaden: Limes, 1960, S. 342.

¹¹² Aus einem Brief an Oelze (17.03.1953). – Vgl. Gottfried Benn: *Briefe an F. W. Oelze*. 1950 – 1956. Nachwort von Harald Steinhagen. – Gottfried Benn: *Briefe*. Zweiter Band, Zweiter Teil. – Hrsg. von Harald Steinhagen und Jürgen Schröder. – Wiesbaden und München: Limes, 1980, S. 167.

¹¹³ Vgl. Jürgen Schröder: *Destillierte Geschichte. Zu Gottfried Benns Gedicht Nur zwei Dinge*. – In: Walter Hinck [Hrsg.]: *Gedichte und Interpretationen*. Band 6: Gegenwart I. – Stuttgart: Reclam, 2006. (Universal – Bibliothek, 7895), S. 20-28, S. 21.

¹¹⁴ Ebd.

¹¹⁵ Das groß geschriebene, fett gedruckte „X“ repräsentiert die betonte Silbe im Metrum.

(„Dein fernbestimmtes: Du musst.“), sich in der dritten Strophe verliert und hier nur noch in dem für das gesamte Gedicht bezeichnenden Wort „Dinge“ nachklingt. Der Titel des Gedichts wird in der letzten Strophe erneut aufgegriffen und stellt die Antwort auf die in der ersten Strophe gestellte Frage „wozu?“ dar. Das (gezeichnete) Ich scheint sich von der Idee der Fernbestimmtheit distanzieren zu wollen und kommt schließlich bei sich selber an bzw. entdeckt es sich in seiner eigenen Ausweglosigkeit, was sein Dasein im unentrinnbaren Kreis(lauf) meint. Letztlich ist es belanglos, ob man sich von der Fremdbestimmtheit distanziert, oder nicht: „Es gibt kein Weiterkommen, weder im Gedicht noch im Leben; nur ein[...] Sich – selber-gegenständlich – Werden“¹¹⁷.

Die Distanz zur Göttlichkeit der Sprache, aber auch die eingeschränkten Möglichkeiten die „Sprache der Geister“ zu erlangen, führen zur Reflexion über Sprache. Mit zunehmender Modernisierung wird aus der Akzeptanz ein wachsender Drang, dem nachzueifern, was außerhalb des sprachlich Realisierbaren liegt. Bei Goethe ist es, wenn überhaupt, nur dem Dichter selbst möglich, das „Höchste“ im „Geiste“ zu schauen. Doch selbst im dafür notwendigen Zustand des „unmittelbaren Anschauen[s]“, schwebt dem Dichter „Höheres“ nur vor.¹¹⁸ Im Zeitalter der Romantik allerdings scheint der Drang, das Übernatürliche sprachlich auszudrücken, dahingehend zu gipfeln, als es dem Romantiker überhaupt ein Anliegen ist, nach der „geheimen Mitte“ zu streben, einem Terminus, der das Unendliche, das heißt „das Göttliche, den Geist, das Universale“ zusammenfasst.¹¹⁹ Scheinbar wird nun die Verfremdung der und durch die Welt intensiver wahrgenommen und resultiert in einer symbolischen, mit Chiffren und Metaphern bereicherten Sprache. Dennoch bleibt die Frage der Romantiker, mit Sprache einen Weg ins Unendliche oder Transzendente zu ebnen, offen.

2.6. Sprachzweifel in der Romantik. Die Sehnsucht nach Transzendenz

In der Romantik bahnt sich eine Sprachskepsis an, die man „im Glauben an eine magische Verbindung von Wort und Sache“¹²⁰ aufzulösen versucht. Die Romantiker hatten eine ambivalente Einstellung zur Sprache, die ihnen für die Formulierung von Allegorien zwar dienlich war, aber dennoch nicht ausreichte, um mit ihrer Hilfe die Welt des Überirdischen und Transzendentalen zu erschließen. Die stark symbolische Sprache enthält Elemente, die dem Phantastischen und Märchenhaften zuzuordnen sind. Großen Bekanntheitsgrad hat wohl

¹¹⁶ Vgl. Schröder, 2006, S. 21.

¹¹⁷ Ebd.

¹¹⁸ Goethe, zitiert nach Killy, 1956, S. 18.

¹¹⁹ Vgl. Bengt Algot Sørensen: *Deutsche Romantik*. – In: Sørensen I, ²2003, 290-329, S. 297.

¹²⁰ Vgl. Noble, 1978, S. 19.

Novalis' (1772-1801) „blaue Blume“ erreicht, die als „allegorisch-symbolische Mischform“¹²¹ interpretiert wird:

[...]aber die blaue Blume sehn' ich mich zu erblicken. Sie liegt mir unaufhörlich im Sinn, und ich kann nichts anders dichten und denken. So ist mir noch nie zu Muthe gewesen: es ist, als hätt' ich vorhin geträumt, oder ich wäre in eine andere Welt hinübergeschlummert; denn in der Welt, in der ich sonst lebte, wer hätte da sich um Blumen bekümmert, und gar von einer so seltsamen Leidenschaft für eine Blume hab' ich damals nie gehört. Wo eigentlich nur der Fremde herkam? [...]¹²²

Auch beim expressionistischen Lyriker Georg Trakl (1887-1914) taucht die blaue Blume in der Gedichtsammlung *Sebastian im Traum* auf:

[...]
O, das Blut, das aus der Kehle des Tönenden rinnt,
Blaue Blume; o die feurige Träne
Geweint in die Nacht.
[...]¹²³

oder

[...]
Blaue Blume,
Die leise tönt in vergilbtem Gestein.¹²⁴

Bei Trakl hat die Farbenchiffre „blau“ jedoch noch eine weitere Bedeutung. Die Farbe Blau tritt oft in Verbindung mit der konträren Farbe Rot auf, die auf konnotativer Ebene stets mit Angst erregenden, düsteren oder abgründigen Eindrücken assoziiert wird. Im starken Gegensatz dazu ist die eher positiv konnotierte Farbe Blau zu sehen, die, bezogen auf ihre Funktion in der Romantik, einen ebenso friedvollen wie ersehnten Zustand ausdrückt. Auf die Farbenchiffren in der Lyrik Trakls soll später noch genauer eingegangen werden.

Obwohl die Romantiker bereits die Grenzen der Sprache thematisieren, ist (noch) kein Verzweifeln an derselben erkennbar. Es scheinen nur hie und da kritische Stimmen¹²⁵ durch,

¹²¹ Vgl. Günther Schweikle: *Allegorie*. – In: Schweikle, ²1990, S. 9-10, S. 9.

¹²² aus *Heinrich von Ofterdingen*. Erster Theil. Die Erwartung. – In: Novalis: *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*. Hrsg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel. 3., nach den Handschriften ergänzte, erweiterte und verbesserte Auflage in vier Bänden und einem Begleitband. – Stuttgart: Kohlhammer, 1977, S. 182-334, S. 195.

¹²³ aus dem Gedicht *An einen Frühverstorbenen*. – In: Georg Trakl: *Dichtungen und Briefe*. Historisch-kritische Ausgabe. Hrsg. von Walther Killy und Hans Szklennar. Band I. – Salzburg: Otto Müller, 1969. [²1987], S. 117.

¹²⁴ aus dem Gedicht *Verklärung*. – In: Trakl: *Dichtungen und Briefe*, 1969, S. 120.

die als wegbereitend für eine Sprachskepsis erachtet werden können. So heißt es etwa bei Novalis:

Wenige deuteten sich die leichte Chiffre der Lösung [...]

Glücklich, wer weise geworden und nicht die Welt mehr durchgrübelt¹²⁶

Im Großen und Ganzen gilt jedoch auch für diese Epoche das Vertrauen auf eine göttliche Ordnung, der Glaube an Gott und den Himmel¹²⁷, der im Zusammenhang mit der menschlichen Unzulänglichkeit zu sehen ist: „Wer hat des irdischen Leibes // Hohen Sinn errathen?“¹²⁸. In der Tradition des Natursprachegedankens stehend¹²⁹, gelingt es etwa Joseph Freiherr von Eichendorff (1788-1857) in vielen seiner Gedichte, die Natur als Totalität darzustellen. Dort, wo Sprache in ihrer Bestimmungs- und Benennungsfunktion versagt, wird der Versuch unternommen, die Sprache der Natur einzusetzen, die eine absolute Einheit suggeriert. Der Glaube an eine Ursprache ist bezeichnend für die Lyrik der Romantik und tritt auch in der Lyrik Eichendorffs zutage. Dennoch wird an vielen Stellen implizit angedeutet, dass diese ersehnte Einheit längst verloren ist und als Konsequenz der Versuch unternommen werden muss, künstlerisch eine neue und natürliche Sprache wiederzuschaffen.¹³⁰ Die Absolutsetzung der Natur über den Menschen und über das, was er sprachlich vermag, ist unter anderem in der zweiten Strophe des Gedichts *Stimmen der Nacht* von Eichendorff angedeutet:

Nächtlich wandern alle Flüsse,
Und der Himmel, Stern auf Stern,
Sendet so viel tausend Grüße,
Daß die Wälder nah und fern
Schauernd rauschen in den Gründen;
Nur der Mensch, dem Tod geweiht,
Träumet fort von seinen Sünden

¹²⁵ Hier sei verwiesen auf die Vorlesungen von Friedrich Schlegel über die *Philosophie der Sprache und des Wortes* von 1830, in denen es u.a. heißt: „Keiner versteht den andern“. – Friedrich Schlegel, zitiert nach Müller, 1966, S. 232.

¹²⁶ Vgl. *Kenne dich selbst*. – In: Novalis: *Gedichte*. Die Lehrlinge zu Sais. Dialogen und Monolog. Mit einem Nachwort von Jochen Hörisch. – Frankfurt am Main [u.a.]: Insel, 1987 (Insel Taschenbuch, 1010), S. 75.

¹²⁷ Vgl. Novalis' Geistliche Lieder, z.B. „Der Himmel ist bey uns auf Erden, // im Glauben schauen wir ihn an; // Die Eines Glaubens mit uns werden, // Auch denen ist er aufgethan.“ – In: Novalis: *Gedichte*, 1987, S. 29.

¹²⁸ Ebd. S. 38.

¹²⁹ Nachzulesen bei Stephan Jaeger: *Das Rauschen der Blätter. Die Vollführung lyrischen Ausdrucks in der deutschen und englischen Romantik* (Eichendorff, Brentano, Shelley). – In: Stephan Jaeger und Stefan Willer [Hrsg.]: *Das Denken der Sprache und die Performanz des Literarischen um 1800*. – Würzburg: Königshausen und Neumann, 2000, S. 191-212.

¹³⁰ Ebd.

In der stillen Gnadenzeit.¹³¹

Der Mensch wird als Teil der Natur gesehen, mehr noch, er ist ihr sogar untertan. Im Gegensatz zur Natur, die als ewig, beständig, universal und absolut gilt, ist der Mensch dem Tod geweiht. Die Begriffe „Flüsse“, „Himmel“, „Stern“ und „Wälder“ wiederholen das dominant gesetzte Sem, die Natur, und bilden eine Isotopie.¹³² Das „[R]auschen“ ist Teil der natürlichen Geräuschkulisse, die bedeutender zu sein scheint als der Mensch, der nur träumt, also im Grunde leise ist. Der Funktion „Rauschen“ kommt bei Eichendorff jedoch noch eine weitere Bedeutung zu als bloße Erscheinung der Natur zu sein.¹³³ Der Mensch befindet sich in „der stillen Gnadenzeit“, während die Wälder hörbar rauschen. Der durch die Natur in Gnade gefallene Mensch vermag die „tausend Grüße“ nicht zu vernehmen. Er ist der Natur nicht ebenbürtig, sondern bleibt in sich gekehrt, während die Natur allgegenwärtig ist und ihre Gnade allorts ausbreitet („die Wälder nah und fern“).

Ein weiteres Gedicht Eichendorffs, das ebenfalls den „Natursprachegedanken“ thematisiert, sei an dieser Stelle insofern erwähnt, als es darüber hinaus Gott zeigt, der sich durch die Natur als strafende Instanz offenbart, nämlich *Mahnung*:

Genug gemeistert nun die Weltgeschichte!
Die Sterne, die durch alle Zeiten tragen,
Ihr wolltet sie mit frecher Hand zerschlagen
Und jeder leuchten mit dem eignen Lichte.

Doch unaufhaltsam rucken die Gewichte,
Von selbst die Glocken von den Türmen schlagen,
Der alte Zeiger, ohne euch zu fragen,
Weist flammernd auf die Stunde der Gerichte.

O stille Schauer, wunderbares Schweigen,
Wenn heimlichflüsternd sich die Wälder neigen,
Die Täler alle geisterbleich versanken,

Und in Gewittern von den Bergesspitzen

¹³¹ Vgl. Joseph von Eichendorff: *Gedichte. Versepen*. Hrsg. von Hartwig Schultz. - Joseph von Eichendorff: *Werke in sechs Bänden*. Hrsg. von Wolfgang Frühwald [u.a.]. Band I. – Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1987. (Bibliothek deutscher Klassiker, 21), S. 436.

¹³² Zu den Begriffen „Sem“ und „Isotopie“ - Vgl. Jochen Schulte-Sasse und Renate Werner: *Einführung in die Literaturwissenschaft*. – München: Fink, ³1985. (Uni-Taschenbücher. 640: Literaturwissenschaft. UTB für Wissenschaft), S. 63-72.

¹³³ Vgl. Jaeger, 2000, S. 191-212.

Der Herr die Weltgeschichte schreibt mit Blitzen –

Denn seine sind nicht euere Gedanken.¹³⁴

Abgesehen von dem Versuch, hier Parallelen zu Goethes „Sprache der Geister“ zu ziehen bzw. die Benn'sche Idee des „Fremdbestimmtseins“ zu diskutieren, indem man *Mahnung* in Bezug auf das weiter oben besprochene Gedicht *Nur zwei Dinge* analysiert, interessieren im Hinblick auf das literarische Konzept der Sprachskepsis vor allem jene Stellen, die die Unaussprechlichkeit des Ichs thematisieren. Hier sind vor allem Vers 1 der 3. Strophe: „O stille Schauer, wunderbares Schweigen“ und Vers 3 der 4. Strophe zu nennen: „Denn seine sind nicht euere Gedanken“. Das „wunderbare[] Schweigen“ bei Eichendorff wird in Georg Trakls Gedicht *Die Drei Teiche in Hellbrunn* (1. Fassung, Sammlung 1909) zu einem Schweigen, das „startt“¹³⁵. Die Betrachtung des Ersten Teiches ist hier begleitet von düsteren, makabren, ja abstoßenden Klängen:

[...]

Die Weide weint, das Schweigen startt,

Auf den Wassern braut ein schwüler Dunst.

Geh fort! Geh fort! Es ist der Ort

Für schwarzer Kröten ekle Brunst.¹³⁶

Während Trakl, ebenso wie August Stramm (1874-1915), die Normalsyntax aufbricht, indem er die Verszeilen deutlich verkürzt und das „Schweigen“ dadurch personifiziert, ist bei Eichendorff noch eine distanziertere Haltung zu erkennen. Das Schweigen der Natur könnte eine Art Vorbildfunktion für das sprachliche Handeln des Menschen darstellen, der nur spricht, aber nichts sagt. Auch hier ist eine Diskrepanz zwischen dem Gedanken und dem Wort festzustellen, das ihn ausspricht. Dennoch ist für die natursprachliche Konzeption, die sich in Axel Goodbodys Arbeit *Natursprache*¹³⁷ findet, folgende Prämisse gültig: Die Natur als eigene Sprache besitzt das motivierte Zeichen, das sich durch die „magische Identität zwischen Bezeichnung und Bezeichnetem“¹³⁸ definieren lässt. Für das Konzept der Natursprache, das ebenso nicht nur einen bloß literarischen Topos darstellt, ergibt sich für Goodbody folgende Definition, die für ein weiteres Verständnis der unterschiedlichen Konzeptionen von Sprache von wesentlicher Bedeutung sein soll:

¹³⁴ Vgl. Eichendorff: *Gedichte. Versepen*. Band I, 1987, S. 423.

¹³⁵ Vgl. Trakl: *Dichtungen und Briefe*, 1969, S. 238.

¹³⁶ Ebd.

¹³⁷ Vgl. Axel Goodbody: *Natursprache. Ein dichtungstheoretisches Konzept der Romantik und seine Wiederaufnahme in der modernen Naturlyrik (Novalis – Eichendorff – Lehmann – Eich)*. – Neumünster: Wachholtz, 1984. (Kieler Studien zur deutschen Literaturgeschichte, Band 17).

¹³⁸ Vgl. Goodbody, 1984, S. 12.

Der mit „Natursprache“ bezeichnete Vorstellungskomplex weist zwei Aspekte von grundlegender Wichtigkeit auf. Der erste Kerngedanke lautet: *die Natur ist eine Sprache*, d. h. die Naturphänomene existieren nicht nur, sie stellen darüber hinaus etwas anderes, Verborgenes und Höheres dar, sie können gedeutet, gelesen und gegebenenfalls verstanden werden. Ob die Naturdinge als Sprache des christlichen Schöpfers, als sprachliche Offenbarung eines transzendenten Seins oder als Abbilder und Repräsentationen von Urbildern verstanden werden, ist für den grundlegenden Gedanken einer Zeichenhaftigkeit der Natur unwesentlich.¹³⁹

In dieser Definition finden sich, abgesehen von der Grundaussage, dass „Natur eine Sprache“ ist, wesentliche und im weiteren Verlauf zu diskutierende Konnotationen rund um den Begriff Sprache, nämlich „Verborgenes und Höheres“, „Sprache des christlichen Schöpfers“, „Offenbarung eines transzendenten Seins“, „Urbilder“, „Zeichenhaftigkeit“. Ist das Konzept der Natursprache nicht nur ein spezifisch romantisches Phänomen¹⁴⁰, und würde eine tiefere Auseinandersetzung mit diesem sehr umfangreichen Thema den Rahmen dieser Arbeit sprengen, so ist es doch bezeichnend für die romantische Bildlichkeit und Verfahrensweise¹⁴¹ der romantischen Poeten. Nicht nur die oben erwähnte Absolutsetzung der Natur, die auch bei Eichendorff immer wieder auftritt, spielt eine wesentliche Rolle, sondern auch der Glaube an eine bereits verloren gegangene Sprache, die den Inhalt von Objekten 1:1 in Bezug setzen konnte mit deren Ausdruck. Goodbody drückt diesen „Kerngedanke[n]“¹⁴² so aus:

¹³⁹ Ebd. S. 11.

¹⁴⁰ Goodbody erläutert auf die Romantik bezogen drei Dimensionen des Natursprachenkomplexes, die theologische und die sprachphilosophische Dimension sowie die poetologisch-ästhetische Funktion.

¹⁴¹ Eine zufriedenstellende Definition des Begriffs „romantische Poesie“ scheint es nicht zu geben. Vielmehr sind es bezeichnende Gedichte dieser Epoche selbst, die diesen Ausdruck wohl am besten darstellen können. Die bereits in den siebziger Jahren im Zuge der interdisziplinären Romantik-Konferenz widerrufenen Bezeichnungen „Stimmungslirik“ oder „Gemütsregungskunst“ finden auch in den weiteren Diskussionen keine Entsprechungen oder Ablöser. Der Ausdruck „naiv-spontan“ ist in Relation zu der von F. Schlegel formulierten „progressiven Universalpoesie“, die „ewig nur werden, nie vollendet sein kann“ als eher halbherziger Versuch anzusehen, die romantische Poesie zu beschreiben. Mit stereotypen, also fest gefügten Strukturen der Sprache, arbeitend gelingt vor allem Poeten der Spätromantik durch Präfigurierung die Kunst der Entfremdung, die in zahlreichen nachfolgenden Epochen der Literaturgeschichte noch eine bedeutende Rolle spielen soll. Novalis zufolge bedeutet „romantisieren“, dass bekannte und bereits vorformulierte Objekte der Gegenwart, das „Gewöhnliche“, mit unbekannten, weil außerhalb des Erfahrungsbereiches liegenden, in Beziehung gesetzt werden, wodurch ein „angenehm[es] befremdend[es]“ entsteht. Dieses „Höhere, Unbekannte, Mystische, Unendliche“ wird wiederum in einem „geläufigen Ausdruck“ zusammengefasst, und gerade dadurch „entfremdet“. Während für Novalis die „Verknüpfung“ des „Höhere[n] und „[G]eläufigen“ zum „ursprünglichen Sinn“ führt, akzentuiert Clemens Brentano in seinem Roman *Godwi* das Romantische als „eine Übersetzung“, was erneut auf die Unergründbarkeit der Sprache schließen lässt. – Vgl. John Fetzer: *Die romantische Lyrik*. – In: Helmut Schanze [Hrsg.]: *Romantik-Handbuch*. – Stuttgart: Kröner, 1994, S. 311–323.

¹⁴² Vgl. Goodbody, 1984, S. 12.

Es gibt eine Sprache, oder muß eine gegeben haben, in der die Wörter nicht willkürlich gewählt, sondern mit den bezeichneten Dingen wesentlich verbunden waren.¹⁴³

Das für die Epoche der Romantik noch gültige Festhalten am Wort und der Glaube daran geraten zunehmend ins Wanken. Das lässt sich anhand jener Gedichte dieser Epoche feststellen, die einer verloren gegangenen Sprache nachtrauern oder sich nach einer damit in Verbindung stehenden Transzendenz sehnen. Hier ist neben Novalis, der sich durch eine „Suche nach höchster Vergeistigung“¹⁴⁴ auszeichnet, wiederum Eichendorff zu nennen, der das Versagen der menschlichen Ausdruckskraft vor allem durch die Anfangszeilen in seinem Gedicht *Abend* thematisiert:

Schweigt der Menschen laute Lust:
Rauscht die Erde wie in Träumen
[...]¹⁴⁵

Oberflächlich betrachtet bleibt der Mensch in den benannten Epochen und Strömungen dennoch bloß ein Sprachrohr Gottes¹⁴⁶. Die Göttlichkeit der Sprache bzw. ihr gottgleicher Stellenwert in der Natur bewirkt neben der Machtlosigkeit, sie niemals ganz verstehen zu können, auch Ehrfurcht. Dennoch scheint es, dass allein der Glaube an ein sprachlich Unfassbares genug Antrieb gibt, um mit Sprache noch relativ unreflektiert zu verfahren: „Glaube ist Liebe zum Unsichtbaren, Vertrauen aufs Unmögliche, Unwahrscheinliche“¹⁴⁷.

¹⁴³ Ebd.
Goodbody verweist überdies auf die seiner Ansicht nach „wichtigste Einführung zum romantischen Natursprachebegriff“ (Ebd. S. 11), nämlich auf Bengt Algot Sørensen: *Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik*. – Kopenhagen: Munksgaard, 1963.

¹⁴⁴ Vgl. Novalis: *Gedichte*, 1987, S. 2.

¹⁴⁵ Vgl. Eichendorff: *Gedichte. Versepen*. Band I, 1987, S. 255.

¹⁴⁶ Bei Goodbody gibt es zahlreiche Hinweise auf die Rolle des Menschen als „Sprachrohr Gottes“: “[...] allgemeine[] Auffassung des Barock, die Welt weise vielfältig auf ihren göttlichen Schöpfer hin“ oder: „Vom Mittelalter bis in die Renaissance und das Barock finden wir eine lange Tradition der Auffassung von der Natur als einem System von bedeutungstragenden Zeichen, als hieroglyphischer Erkenntnisquelle und Sprache Gottes, die aus neuplatonischen Gedankengut gespeist wird, dieses jedoch mit Christlichem verbindet und weiterentwickelt“. – Vgl. Goodbody, 1984, S. 22 u. 21.

¹⁴⁷ Vgl. *Maximen und Reflexionen*, 1982, S. 164.

3. Das literarische Konzept der Sprachskepsis

Neben C.A. Nobles Monographie *Sprachskepsis* und Andrea Bartls Arbeit *Im Anfang war der Zweifel*[...] hat sich auch Bodo Müller in seinem Aufsatz *Der Verlust der Sprache. Zur linguistischen Krise in der Literatur* dem Phänomen der Sprachskepsis gewidmet, indem er es vor allem im Hinblick auf die Moderne und auch aus einem linguistischen Hintergrund heraus erörtert. Die oben erwähnte Dichotomie Göttlichkeit/Menschlichkeit führt auch bei Müller zu den folgenden, einleitenden Fragen:

- Was unterscheidet uns (Menschen) vom Göttlichen?
- Warum grenzt uns unsere (menschliche) Sprache derart ein?

Müller nennt drei Formen des Zweifels¹⁴⁸, nämlich den metaphysischen, der die religiös-mystische Sichtweise repräsentiert, den pragmatischen, der sich auf die Anwendung von Sprache bzw. auf das wechselseitige Verhältnis sprachlicher Zeichen zum Rezipienten bezieht, sowie den semantischen Zweifel, der vorrangig aus einem linguistischen Standpunkt heraus erörtert wird.

- der metaphysische Zweifel

In der Begegnung mit der Transzendenz erkennt der Mensch seine eigenen Grenzen, die ihn nicht weiterführen, als sein Verstand es zulässt. Die außerhalb des Verstandes liegenden Phänomene, zu denen auch das Geheimnis der Sprache zählt, gelten für den Dichter so lange als fremd, bis er sich als „Sprachrohr“ oder „Hörer der Gottheit“¹⁴⁹ versteht und sich dadurch auf die eigene Menschlichkeit reduziert, was ihn wiederum nicht weiter bringt. Die Korrespondenz zwischen göttlichem und menschlichem Wort („verbum dei“ versus „vocabulum naturale“) findet sich bereits, wie weiter oben erwähnt, bei dem griechischen Sänger, dessen Wort ein „thesphaton“ (gottgesagtes) Wort war. Auch trifft man schon in Dante Alighieris (1265–1321) *Göttlicher Komödie* auf jenes Eingeständnis, dass menschliches Ermessen und Können sowie menschliche Ausdrucksfähigkeit nicht hinreichen, das Unerfahrbare auch erfahren zu können:

Wie arm ist doch die Sprache und wie kläglich

Für den Gedanken, und nach dem Geschauten

Ist der so groß, daß Worte nicht genügen. (Vers 121-123)¹⁵⁰

¹⁴⁸ Müllers Aufsatz *Der Verlust der Sprache. Zur linguistischen Krise in der Literatur* gibt eine sehr aufschlussreiche Gesamtdarstellung über das in der Moderne erneut eintretende und immer schon da gewesene Phänomen der Sprachskepsis, auch deshalb, weil der Zweifel an der Sprache in drei Kategorien aufgeteilt wird.

¹⁴⁹ Vgl. Müller, 1966, S. 227.

¹⁵⁰ Vgl. Alighieri, 2006, S. 394.

Die metaphysische Ebene von Sprache meint all jene Dinge, die außerhalb der menschlichen Natur (gr. „phýsis“) liegen. Das Menschliche selbst zieht eine Grenze zwischen dem, was erfahren werden kann, und dem, was darüber hinausgeht. Der Zweifel an der metaphysischen Ebene von Sprache wird erst durch ein Erkennen der eigenen sprachlichen Grenzen plausibel. Das Metaphysische betrifft jene Bereiche, die als irreal, außerirdisch oder unendlich bezeichnet werden können. In jedem Fall liegt es außerhalb des menschlichen Erfahrungshorizonts, also auch außerhalb der (menschlichen) Sprache.

- der pragmatische Zweifel

Der „pragmatischen Zweifel“ meint primär den, vor allem in der Linguistik diskutierten, „Abstand zwischen Gesprochenem und Vernommenem“¹⁵¹, die Diskrepanz zwischen Signifikat und Signifikant. Müller zufolge betrifft die Kluft, die sich im Dazwischen auftut, oft den emotionalen Bereich: „Und das Moos wächst uns in den Mund“.¹⁵² Analog dazu taucht das Begriffspaar „Intuition – Ausdruck“¹⁵³ auf, wobei „Intuition“ das „unmittelbare“ bzw. „plötzliche Erfassen“ eines Sachverhaltes meint.¹⁵⁴ Dabei stehen die Begriffe „Intuition“ und „Ausdruck“ zueinander in einem ebenso problematischen Wechselverhältnis zueinander wie die in diesem Zusammenhang häufig auftretenden Begriffspaare irdisch (diesseitig) – außerirdisch (jenseitig), erfahrbar (real) – transzendent (irreal), endlich (sterblich) – unendlich (unsterblich). Bereits die individuell unterschiedlichen Auffassungen darüber, was unter „irdisch“ oder „erfahrbar“ zu verstehen ist, führen zu Schwierigkeiten bei einer allgemein gültigen Darstellung der Wirklichkeit. Um die Wirklichkeit besser verstehen zu können, findet der Mensch Bezeichnungen für sämtliche reale Erscheinungen und er kategorisiert sie, indem er sie aufgrund ihrer Eigenschaften in provisorische Schubladen steckt. Hilft also dem Menschen die willkürlich formulierte Begriffswelt der Gegenstände im Umgang mit der Wirklichkeit, oder schränken Begriffe die Wirklichkeit erst recht ein? Die Wortwerdung eines Sachverhalts oder Gefühls führt immer nur zu einem Teil des dahinter stehenden Gedankens. Darüber hinaus kann ein Wort schon einmal aufgrund seiner Ambiguität Verwirrungen stiften, und es entzieht sich gerade dadurch, dass es Wort ist, der (ersehnten) Eindeutigkeit. Das Wort ist lat. „logus“, „verbum“ („verbum dei“) und „vocabulum“ („vocabulum naturale“), in keinem Fall ist Wort gleich Wort. Es verweist einerseits bereits auf die Wirklichkeit, die ihm durch das Prinzip der Arbitrarität anhaftet, andererseits repräsentiert es die Urvernunft (z.B. „lógos“ bei Aristoteles), oder ist „Gottes Wort“ (lat. „verbum dei“), das

¹⁵¹ Vgl. Müller, 1966, S. 231.

¹⁵² Horst Bienek, zitiert nach Müller, 1966, S. 232.

¹⁵³ Vgl. Müller, 1966, S. 232.

¹⁵⁴ Vgl. *Duden. Das Fremdwörterbuch*. Hrsg. von der Dudenredaktion. Auf der Grundlage der neuen amtlichen Rechtschreibung. – Mannheim: Dudenverlag, ⁸2005, S. 475.

wiederum im Gegensatz zum „*vocabulum naturale*“ steht. Daraus lässt sich Folgendes ableiten: Das Wort kann auf Dinge der metaphysischen oder transzendentalen Ebene genauso verweisen wie es ein, wenn auch eingeschränktes, Abbild der Wirklichkeit darstellt, die uns in vielen Fällen ebenso rätselhaft ist. Wenn schließlich das Wort in seiner Verweisfunktion scheitert, kann es nur noch für sich selbst stehen. Ein Ansatz, der den Begriff „Selbstreferenzialität“ sowie die Eigenständigkeit des Wortes in der „Konkreten Poesie“ der Moderne plausibel erscheinen lassen.

Weiters thematisiert der pragmatische Zweifel auch die Problematik, die sich durch die Veräußerung des Innenlebens ergibt. Hier ist in erster Linie Hugo von Hofmannsthal's *Ein Brief* (1909) zu nennen, der wesentlich zur Erschütterung des Glaubens an eine mittelbare Welt in der Moderne beigetragen hat. Hofmannsthal's Sprachzweifel bleibt nicht Zweifel, sondern führt zur unausweichlichen Resignation vor der Sprache an sich. Dies wird vor allem durch den folgenden Satz ausgedrückt: „[...] Es ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen“¹⁵⁵. Als Grund dafür gibt er an, dass es ihm „so unbeweisbar, so lügenhaft, so löcherig“¹⁵⁶ vorkäme, „Worte in den Mund zu nehmen, deren sich doch alle Menschen ohne Bedenken geläufig zu bedienen pflegen“¹⁵⁷. An dieser Stelle kann wiederum ein Bezug zu der auf Seite 5 angeführten Formulierung Goethes hergestellt werden, in der die Frage aufgeworfen wird, ob „das Wort nicht schon tot zum Hörer“ gelangt. Die „Pragmatik“ beschäftigt sich mit dem „Verhältnis zwischen sprachlichen Zeichen u. interpretierendem Menschen“¹⁵⁸ und meint somit sämtliche Bereiche, in denen das „dialogische“¹⁵⁹ Wort vom Produzenten zum Rezipienten bzw. Adressaten gelangt. Müller verweist hier auf das Theater, das von der „Dialogie“¹⁶⁰ lebt. Der Vollständigkeit halber sei an all die nonverbalen Möglichkeiten des Ausdrucks im Theater verwiesen (Regieanweisungen, das Stammeln, Stocken, Ringen um Sätze...), die um die Jahrhundertwende zuzunehmen scheinen. In Samuel Becketts Stück *Warten auf Godot* (1952) etwa findet sich, abgesehen von den ausführlichen Regieanweisungen, folgende Stelle, an der von den „toten Stimmen“¹⁶¹ die Rede ist:

Silence

VLADIMIR What do they say?

¹⁵⁵ Vgl. Hofmannsthal: *Ein Brief*, 1991, S. 48.

¹⁵⁶ Ebd. S. 49.

¹⁵⁷ Ebd. S. 48.

¹⁵⁸ Vgl. Duden. *Das Fremdwörterbuch*, ⁸2005, S. 833.

¹⁵⁹ Vgl. Müller, 1966, S. 231.

¹⁶⁰ Ebd. S. 232.

¹⁶¹ Vgl. Samuel Beckett: *Warten auf Godot. En attendant Godot. Waiting for Godot*. Deutsche Übertragung von Elmar Tophoven. Vorwort von Joachim Kaiser. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971. (Suhrkamp Taschenbuch, 1), S. 155.

ESTRAGON They talk about their lives.

VLADIMIR To have lived is not enough // for them.

ESTRAGON They have to talk about it.

VLADIMIR To be dead is not enough for them.

ESTRAGON It is not sufficient.

*Silence.*¹⁶²

Zu beachten ist neben der Regieanweisung „Silence“ vor allem der Inhalt des Gesprächs, das erneut die Dichotomie Diesseits - Jenseits aufgreift. Interessant ist die Rolle der Sprache im Dialog. Sie drückt das aus, was Tatsache ist und dennoch unergründbar bleibt. Sprache dient hier dem Reden über das Leben und den Tod, weil es nicht genug ist, „gelebt zu haben“. Dennoch stammt alles Gesagte nur von „toten Stimmen“, bleibt also ungehört. Diese Stelle aus *Warten auf Godot* zeigt sehr gut, wie die Sprache auch oder gerade im Reden über Banalitäten wie das Leben und den Tod scheitert. Es scheint beinahe so, als wären sogar die Tatsachen des alltäglichen Lebens so geheimnisvoll, dass man sie nicht oder nur unzureichend zu beschreiben vermag. Nicht nur das Rätselhafte gibt Anlass zum Verstummen.

- semantischer Zweifel

Müller geht in der Kategorie „semantischer Zweifel“ auf die linguistische Sichtweise ein und betont einmal mehr die Problematik der Zeichenhaftigkeit des Zeichens:

Wegen der immer bloß repräsentierenden Funktion des Zeichens, wegen seines Ersatzcharakters, wohnt allen Bedeutungstheorien von Anfang an ein sprachkritischer Moment inne.¹⁶³

Der Zweifel an der Verweiskfunktion des Wortes rührt weniger vom Weg zwischen Bezeichnendem (Lautbild, Signifikant, Zeichenkörper) und Bezeichnetem (Bedeutung, Begriff, Denotat, Signifikat)¹⁶⁴ her, der nur unscharf gezeichnet bzw. nachvollzogen werden kann, sondern vielmehr von der Arbitrarität, in die sich der Mensch selbst verstrickt hat, allen voran durch seinen Drang, alles benennen zu wollen. In erster Linie interessiert Folgendes: Was liegt zwischen Signifikant und Signifikat bzw. wie zeichnet sich der Weg dazwischen aus? Ein Blick in die Soziolinguistik führt schnell zu der Feststellung, dass sich Menschen in sprachlicher Hinsicht größtenteils in Phrasen, Redensarten, Formeln u. dgl. bewegen. Nicht ohne Grund spricht man im Volksmund von „heißer Luft“ oder aber davon, dass es einem „auf der

¹⁶² Ebd. S. 156.

¹⁶³ Vgl. Müller, 1966, S. 235.

¹⁶⁴ siehe die Begriffe „Bezeichnendes vs. Bezeichnetes“, „Arbitrarität“ und „Zeichen“ – In: Bußmann, 2002, S. 123, S. 91-92 und S. 761.

Zunge liegt“, wenn etwa die Phrasen und Floskeln (von lat. „flosculus“ = Blümchen)¹⁶⁵ versagen. Müller spricht zudem von „Wortleichen“ und „Klischees“, die „[a]ufgescheucht“ sind „von der Abgegriffenheit und Hohlheit des Massenvokabulars“.¹⁶⁶ Wiederum anders drückt es Goethe in *Faust I* aus:

[...]Gefühl ist alles;
Name ist Schall und Rauch,
[...]¹⁶⁷

Die Benennung oder Bezeichnung realer Objekte der Welt durch den Menschen verhindert nicht, sondern bewirkt erst recht ihre Ambiguität¹⁶⁸, die in der Frage nach der richtigen Ausdrucksweise zum Problem werden kann. Dies sei anhand zweier Beispiele des experimentellen Autors Konrad Bayer (1932-1964) veranschaulicht:

In seinem Stück *idiot* (1960) etwa wird die Unmöglichkeit thematisiert, den eigenen sprachlichen Gedanken so an das Gegenüber zu führen, dass dieser in seiner Grundbedeutung gleich bleibt: „[...] ich kann nur mit mir sprechen. denn was ich spreche kannst du nicht verstehen, wie ich nicht verstehen kann was du sprichst [...]“¹⁶⁹. Weiters demonstriert Bayer die Komplikation der Ambiguität in dem Text *das fahrrad* (1958). Bereits die einleitenden Fragen: „woher ist das fahrrad? // wohin wird das fahrrad werden? // wann ist das fahrrad?“¹⁷⁰ machen das Fahrrad auf seine Zeitlichkeit bzw. Örtlichkeit fest, es wird durch seine Funktion in der Zeit bzw. im Ort definiert (z.B. Zeile 8: „zuweilen sind fahrräder stundenlang“ oder Zeile 10: „freilich sind fahrräder sehr dort!“). Weiters erfolgt ein Assoziieren des Begriffs „Fahrrad“ mit allen möglichen Konnotationen, die weitgehend örtlicher oder zeitlicher, weniger kausaler Art sind (Zeile 7: „also wozu dagegen sind fahrräder vielmehr eigentlich?“). Dennoch gibt der Text keine Antworten auf die Frage nach dem Wesen eines Fahrrads. Einerseits setzt er es als gegeben voraus, andererseits stellt er es überhaupt infrage (vgl. Zeile 27: „ob das fahrrad vielleicht ist, obgleich es ist, damit es war, wie es wird?“).

Einen anderen Zugang zum Problem der Verweiskfunktion eines sprachlichen Ausdrucks bietet Arno Schmidt (1914-1979) in seinem Kurzroman *Aus dem Leben eines Fauns*. Durch die Reduktion morphologischer Glieder und die Segmentierung der Einzelteile des Ausdrucks bleibt ein Rest, der als Wortneuschöpfung nur im Zusammenhang mit der (mündlichen)

¹⁶⁵ „[...] zunächst Redezier [...] auch formelhafte Redewendung ohne Aussagequalität [...] abwertende Bez. Für nichtssagende Sprachfüllsel [...]“. - Vgl. Helmut Weidhase: *Floskel*. – In: Schweikle, ²1990, S. 157.

¹⁶⁶ Vgl. Müller, 1966, S. 236.

¹⁶⁷ Vgl. SW I, Band 7/1, 1994. (Bibliothek deutscher Klassiker, 114), S. 149.

¹⁶⁸ Vgl. *Ambiguität*. – In: Bußmann, ³2002, S. 73.

¹⁶⁹ Vgl. *idiot*. – In: Konrad Bayer. *Das Gesamtwerk*, 1978, S. 137.

¹⁷⁰ Vgl. *das fahrrad*. – In: Konrad Bayer. *Das Gesamtwerk*, 1978, S. 29-30.

Gesprächssituation verstanden werden kann. Zu beachten sind auch die von Schmidt bewusst gewählten und gesetzten Interpunktionszeichen, die die Leerstellen im Dialog füllen bzw. das ausdrücken, was verbal nicht ausgedrückt werden kann: „*Fallingboston*: „Heil!“: „Wiedersehn!“: „Wiedersehn: // -“: „Heilittler!“¹⁷¹. Die experimentelle Vorgehensweise erlaubt es, die vorgeformte Eindeutigkeit des Hitlergrußes zu umgehen, indem man den Ausdruck entstellt und ihm die Form abspricht, um ihn neu formen zu können. Gleichmaßen wird im mündlichen Gespräch oft auf die Gestik oder Mimik ausgewichen, was sich beispielsweise durch „Stammeln“ oder „Stocken“ äußert. Auch stellt die das Gespräch begleitende Geräuschkulisse eine wichtige Substitution dar (man denke an das Räuspern, Summen, Pfeifen u. dgl.). Diese verbale Substitution kann sich weiter steigern und letztlich im Verstummen oder Schweigen enden.¹⁷² Scheinbar ist es möglich, dem Dilemma zu entgehen, und zwar indem man die Wörter „zum Sinn der Dinge selbst führen“¹⁷³ lässt: „Das Wesen des Wortes soll aufgehen in der reinen Präsenz seiner verbalen Realität“¹⁷⁴. Archibald McLeish dagegen betont den Wert eines Gedichtes, und zwar ungeachtet der als störend empfundenen Sprache, in seiner *Ars poetica* mit dem Ausspruch:

A poem should not mean

But be.¹⁷⁵

Eine andere Möglichkeit, das Wort und seine Bedeutung sowie Ausdruck und den damit assoziierten Eindruck in eine Art Einklang zu bringen, besteht Goethe zufolge auf der Ebene der Idee. Die Sphäre der Erfahrung beinhaltet sämtliche Augenblicke und Eindrücke, die der lyrische Dichter dem Hörer so vortragen soll, dass dieser „sich wie in einem Netze gefangen unmittelbar theilnehmend fühle“¹⁷⁶. Die Überlappung mehrerer Momente zu einem Moment ist durch das lyrische Bild möglich, das in Anachronismen darauf verweist. Man beschreitet den Bereich der Idee, weil der menschliche Verstand nicht ausreicht, mehrere Erfahrungen und Empfindungen auf einmal zu denken, die für Goethe „Repräsentant[en] einer ganzen Ewigkeit“¹⁷⁷ sind.¹⁷⁸ Man kommt scheinbar nicht umhin, sämtliche Vorstellungen, Eindrücke

¹⁷¹ Vgl. Arno Schmidt: *Aus dem Leben eines Fauns*. Kurzroman. – Frankfurt am Main: Fischer, 1992. (Band 9112), S. 12.

¹⁷² So etwa illustriert das Gedicht *schweigen schweigen schweigen* (1960) von Eugen Gomringer (geb. 1925) die Möglichkeit, das Nicht-Sagbare durch das Wort „schweigen“ im „typographischen Gefüge“ auszudrücken. – Vgl. *Buchstaben und Laute*. – In: Gerhard Kaiser: *Geschichte der deutschen Lyrik von Goethe bis zur Gegenwart*. Ein Grundriß in Interpretationen. Band II. Von Heine bis zur Gegenwart. – Frankfurt am Main und Leipzig: Suhrkamp, 1996, S. 250-263, S. 262.

¹⁷³ Vgl. Müller, 1966, S. 238.

¹⁷⁴ Ebd.

¹⁷⁵ Archibald McLeish, zitiert nach Müller, 1966, S. 238.

¹⁷⁶ Goethe, zitiert nach Killy, 1956, S. 13.

¹⁷⁷ Goethe, zitiert nach Killy, 1956, S. 13.

oder Ideen als Produkte des Verstandes zu sehen, aus dem das Wort ebenfalls als Konstrukt hervorgeht. Das vielleicht wichtigste Medium zum Ausdruck ist für den Menschen die Sprache, die sich eingestehen muss, dass sie vieles, vielleicht sogar den Großteil des Erleb- und Empfindbaren, schlichtweg nicht ausdrücken kann. Die Ausweglosigkeit, in der man sich dadurch befindet, resultiert darin, dass das „Verstummen“ oder das „Schweigen“ die letzte Konsequenz darstellt, die man auf literarischer Ebene ziehen kann. Ludwig Wittgenstein sagt das Folgende über seine Abhandlung *Tractatus logico-philosophicus* aus: „Was sich überhaupt sagen läßt, läßt sich klar sagen; und wovon man nicht reden kann, darüber muß man schweigen“¹⁷⁹.

Schlussendlich lässt sich die Divergenz von Wort und Wirklichkeit wohl nicht passender auf den Punkt bringen als es Fritz Mauthner in seinen dreibändigen *Beiträge[n] zu einer Kritik der Sprache* (1901-1903) getan hat:

So steht die Menschheit mit ihrer unstillbaren Sehnsucht nach Erkenntnis der Welt, ausgerüstet allein mit ihrer Sprache. Die Worte dieser Sprache sind wenig geeignet zur Mitteilung, weil Worte Erinnerungen sind und niemals zwei Menschen die gleichen Erinnerungen haben. Die Worte der Sprache sind wenig geeignet zur Erkenntnis, weil jedes einzelne Wort umschwebt ist von den Nebentönen seiner Geschichte. Die Worte der Sprache sind ungeeignet zum Eindringen in das Wesen der Wirklichkeit, weil die Worte nur Erinnerungszeichen sind, die von der Wirklichkeit wahrlich nicht mehr erfahren als eine Spinne von dem Palaste, in dessen Erkerlaubwerk sie ihr Netz gesponnen hat.¹⁸⁰

Man stelle sich zwei Seiten vor, die eine repräsentiert die Wirklichkeit, die andere das Wort an sich, das bemüht ist, die Wirklichkeit zu beschreiben, sie auszudrücken. Rückblickend lässt sich festhalten, dass beide Seiten im Laufe der früheren Epochen (Frühneuzeitliche Literatur, Barock, Aufklärung, Klassik, Goethezeit) noch größtenteils zusammenfielen, doch lässt sich mit fortschreitender Modernisierung der Welt ein zunehmendes Auseinanderklaffen beider Phänomene feststellen. Man spricht nicht zu unrecht von den „Sprachnöte[n] der modernen Welt“¹⁸¹.

¹⁷⁸ In der dadaistischen bzw. experimentellen Lyrik der Moderne hingegen äußert sich diese „Mehrschichtigkeit eines Wirklichkeitsausschnittes“ in einem charakteristischen Verfahren, nämlich in der „Simultantechnik“. – Vgl. Günther Schweikle: *Simultantechnik*. – In: Schweikle, ²1990, S. 429.

¹⁷⁹ Vgl. Wittgenstein, 1990, S. 7.

¹⁸⁰ Vgl. Fritz Mauthner, zitiert nach Müller, 1966, S. 242.

¹⁸¹ Vgl. Noble, 1978, S. 20.

4. Die Sprachnöte der modernen Welt

[...]

Ich zweifle auch, ob sie empfindet,
Die Nachtigall, das, was sie singt;
Sie übertreibt und schluchzt und trillert
Nur aus Routine, wie mich dünkt.

Die Wahrheit schwindet von der Erde,

[...] ¹⁸²

Neben einer philosophischen Annäherung an die Grenzen der Sprache durch Ludwig Wittgenstein ¹⁸³ ist, wie bereits erwähnt, Hugo von Hofmannsthals *Ein Brief*, aber auch Heinrich Heine zu nennen, der in der beginnenden Moderne „geradezu schmerzhaft auf die Grenze des Wortes“ ¹⁸⁴ stößt. Heines Satz „Wäre ich wirklich ein Dichter, ich müsste den Krieg verhindern können“ ¹⁸⁵ zufolge scheint sein Glaube an das Wort 1:1 mit einem Glauben an seine Wirkung verbunden. Er möchte dem Wort Taten folgen lassen. Umso mehr schmerzt ihn die folgende Einsicht:

[...]wir Schriftsteller oder wir Künstler oder wir Intellektuelle leiden
unausgesprochen an einem unheilbaren gesellschaftlichen Widerspruch, den wir
nicht wahrhaben wollen: wir haben das Wort, doch wer hört schon darauf? ¹⁸⁶

Heines „Sprachnot“ ist im Zusammenhang mit einem Verzweifeln an der Wirkung des Wortes zu sehen, welches in Form von Mahnungen, Warnungen und Drohungen dennoch nur Papier bleibt. ¹⁸⁷

Hugo von Hofmannsthals *Ein Brief* aus dem Jahr 1902 thematisiert nicht nur die Überflüssigkeit des Wortes, sondern stellt dessen Wert bzw. Nutzen überhaupt infrage:

¹⁸² Vgl. Heinrich Heine: *Werke und Briefe*. Buch der Lieder. Neue Gedichte[...]. – Heinrich Heine: *Werke und Briefe in zehn Bänden*. Hrsg. von Hans Kaufmann. Band I. – Berlin und Weimar: Aufbau, 1980, S. 326.

¹⁸³ In seinen *Philosophischen Untersuchungen* erklärt Wittgenstein die „Bedeutung eines Wortes“ durch den „Gebrauch in der Sprache“. Im davor stehenden Satz bemerkt Wittgenstein jedoch einschränkend: „Man kann für eine große Klasse von Fällen der Benützung des Wortes Bedeutung – wenn auch nicht für alle Fälle seiner Benützung – dieses Wort so erklären“, und wirkt damit einer allgemein gültigen Definition von Bedeutung eines Wortes entgegen. – Vgl. Wittgenstein, 1990, S. 123.

¹⁸⁴ Vgl. Paul Peters: *Heinrich Heine „Dichterjude“*. *Die Geschichte einer Schmähung*. – Frankfurt am Main: Hain, 1990, S. 25.

¹⁸⁵ Heinrich Heine, zitiert nach Peters, 1990, S. 25.

¹⁸⁶ Ebd. S. 26.

¹⁸⁷ Ebd.

Die einzelnen Worte schwammen um mich; sie gerannen zu Augen, die mich anstarrten und in die ich wieder hineinstarren muß: Wirbel sind sie, in die hinabzusehen mich schwindelt, die sich unaufhaltsam drehen und durch die hindurch man ins Leere kommt.¹⁸⁸

Anlass des Briefes ist eine Entschuldigung des Philipp Lord Chandos bei seinem „Freunde“ Francis Bacon „wegen des gänzlichen Verzichtes auf literarische Betätigung“¹⁸⁹. Als Grund gibt er an, dass sich ihm die göttlichen ebenso wie die irdischen Begriffe entziehen, dass sich ein „Unbehagen“ einstelle, sobald er versuche, „Worte in den Mund zu nehmen, deren sich [...] Menschen ohne Bedenken geläufig zu bedienen pflegen“.¹⁹⁰ Die Worte verfremdeten sich vor seinem Auge und „zerfielen [...] im Munde wie modrige Pilze“¹⁹¹. Die Worte lassen ihn deshalb im Stich, weil sie nur vorgaukeln, was sich in der „Starre [seines] Innern“¹⁹² befindet. An einer weiteren Stelle ist überdies von „freudige[n]“ und „belebende[n]“ Augenblicken des „göttlichen Gefühles“ die Rede, die einen Zustand der „Bezauberung“ auslösen, der wie folgt beschrieben wird¹⁹³:

[...] Es ist mir dann, als bestünde mein Körper aus lauter Chiffren, die mir alles aufschließen. Oder als könnten wir in ein neues, ahnungsvolles Verhältnis zum ganzen Dasein treten, wenn wir anfangen, mit dem Herzen zu denken [...]¹⁹⁴

Ist dies als Forderung an die Poeten zu verstehen, das Rätselhafte in den alltäglichen Dingen zu schauen, oder, um mit Goethe zu sprechen, mittels „wahre[r] Symbolik [...] das Besondere“¹⁹⁵ auszusprechen? Der Hinweis „mit dem Herzen zu denken“ könnte sich darüber hinaus an den Rezipienten richten, der vor dem Problem der Dekodierung sprachlicher Zeichen steht. Weiters kann man hier aber auch einen Hinweis für den Menschen herauslesen, der „das ganze Dasein als eine große Einheit[...]geistige[r] und körperliche[r] Welt“¹⁹⁶ erkennen würde, wäre er nur fähig, sich gänzlich auf sein Gefühl zu verlassen.¹⁹⁷ Die Funktion der Chiffren soll im nachfolgenden Kapitel über die expressionistische Lyrik, vor allem in Verbindung mit Georg Trakl, noch einmal zur Sprache kommen.

Wie konstituiert sich nun die Moderne und warum gibt sie erneut Anlass zum Zweifel an der Sprache? Weiters stellt sich die Frage, wie sich die moderne Wirklichkeit von der davor zu

¹⁸⁸ Vgl. Hofmannsthal: *Ein Brief*, 1991, S. 49.

¹⁸⁹ Ebd. S. 45.

¹⁹⁰ Ebd. S. 48.

¹⁹¹ Ebd. S. 49.

¹⁹² Ebd. S. 52.

¹⁹³ Ebd. S. 50 u. 52.

¹⁹⁴ Ebd. S. 52.

¹⁹⁵ Vgl. Dobel, 1968, S. 886.

¹⁹⁶ Vgl. Hofmannsthal: *Ein Brief*, 1991, S. 47.

¹⁹⁷ An dieser Stelle sei nochmals an die Anmerkung in ⁶⁵ erinnert.

unterscheiden vermag, und ob es überhaupt zulässig ist, Wirklichkeiten für die unterschiedlichsten Zeitpunkte jeweils anders zu formulieren. Das Dilemma der Abbildung der Wirklichkeit durch die real zur Verfügung stehenden Mittel ist in den unterschiedlichsten Strömungen und Epochen der Literaturgeschichte zu finden und lässt verschiedene Ausprägungen erkennen. Das Phänomen der Sprachskepsis, das überwiegend als modernes Phänomen gilt, nimmt in der Moderne neue Formen an. Die Grenzen der Sprache werden nicht nur bloß erwähnt oder beklagt, wie etwa in der Romantik, sondern es findet nun eine aktive Auseinandersetzung mit Sprache statt, die nunmehr ein Mittel zum Experimentieren darstellt. Sprache wird in vielen Fällen in ihre Bestandteile zerlegt und auf den Begriff „Material“ reduziert. Diese Herangehensweise eröffnet wiederum neue Techniken, Verfahrensweisen und Methoden, auch im Bereich der Lyrik. Der auch politisch motivierte Aufbruchs- bzw. Erneuerungswille junger Autoren in der Zeit vor, während bzw. nach dem Ersten Weltkrieg äußert sich in „kühne[n] Neuprägungen und bewusste[n] Verstöße[n] gegen die traditionelle Grammatik“¹⁹⁸, aber auch in der Suche nach neuen Formen (hier sei an die „Suche nach neuen Symbolen der Sicherheit“ im Zeitalter des Barocks zurückerinnert), die in Techniken wie der Montage, Collage sowie dem Reihungs- und Simultanstil zum Ausdruck kommt. Noble spricht in Bezug auf die Sprachskepsis in der Moderne von einer „Als-ob-Verständigung“ und von der „Erfahrung eines Realitätsschwundes“.¹⁹⁹ Auf den Punkt bringen lässt sich die moderne Auffassung von Sprache durch die Aussage, dass „Wort und Wirklichkeit einander nicht mehr decken, daß die traditionelle Sprache nicht mehr kongruent ist mit neuen Erfahrungszusammenhängen“²⁰⁰. Der Modernisierungsprozess wirkt auf alle Bereiche des gesellschaftlichen Lebens ein, schlägt sich auch in der Wissenschaft, Philosophie und Linguistik nieder. Um 1900 findet eine Zunahme des Interesses an Naturwissenschaften statt. Disziplinen wie Mathematik und Physik scheinen ebenso bestrebt zu sein, neue Mittel der Exaktheit und Berechnung zu finden wie Psychologen und Philosophen nach neuen Wegen der Erkenntnis über das Seelenleben suchen bzw. nach dem Sinn des Daseins fragen.²⁰¹ Den naturwissenschaftlichen Disziplinen stehen die geistes- und kulturwissenschaftlichen mit ihren jeweils konträren Methoden gegenüber, dennoch scheint

¹⁹⁸ Vgl. Annelise Ballegaard Petersen: *Die deutsche Literatur 1910-1945. Strömungen der ersten Jahrhunderthälfte. Der Expressionismus*. – In: Bengt Algot Sørensen [Hrsg.]: *Geschichte der deutschen Literatur*. Band II. Vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Von Steffen Arndal [u.a.]. – München: Beck, 2002. (Beck'sche Reihe, 1217), S. 176-210, S. 183.

¹⁹⁹ Vgl. Noble, 1978, S. 7.

²⁰⁰ Ebd.

²⁰¹ Sigmund Freuds Psychoanalyse sowie Albert Einsteins Relativitätstheorie trugen wesentlich zur Brüchigkeit des vorangegangenen Weltbildes bei. Menschliches Verhalten wurde plötzlich durch die drei Instanzen der Psyche (Es, Ich, Über-Ich) erklärbar, physikalische und mathematische Gesetzmäßigkeiten wurden durch die Formel $x=mc^2$ relativiert.

ihnen allen eine Art Antrieb gleich zu sein, die Ohnmacht und der damit einhergehende Zweifel an der Existenz, der Grund genug gibt, nach dem Sinn zu fragen/suchen.²⁰² Scheinbar ist die Auffassung von Realität stark an diese neuen Erkenntnisse in den Wissenschaften gebunden, doch gerade deshalb „entzieht sich plötzlich vieles der Wortwerdung“²⁰³. Der menschliche Verstand kann nicht Schritt halten mit der sich rasant verändernden Wirklichkeit. Das Wort wird gewissermaßen überflüssig. Noble drückt das so aus:

Wir leben also in einer Wirklichkeit, mit der unsere Sprache nicht schrittgehalten hat, und daher in einer von Sprachstereotypen fest imprägnierten Wirklichkeit, deren Unbestimmbarkeit sich durch die Genauigkeit der technischen oder naturwissenschaftlichen Sprachformel nicht wiedergeben lässt.²⁰⁴

So gesehen kam Sprache bislang mit „traditionsgebundene[n]“²⁰⁵ Stereotypen aus, mit deren Hilfe sämtliche sprachliche Handlungen und Äußerungen verwirklicht werden konnten. Auch hier schimmert der Gedanke durch, dass festgesetzte Formeln, Wendungen oder sprachliche Normen bisher zur Kommunikation oder zur Wiedergabe von Erfahrungszusammenhängen ausgereicht haben mussten. Dieser Ansatz sowie der Glaube an eine „Sprache der Geister“ oder an eine Natursprache waren für Goethe, später für die Romantiker bezeichnend. Sprache ist in Traditionen eingebunden, nach deren Richtlinien sie innerhalb einer Sprechergemeinschaft funktionieren kann. Bei ihrer Anwendung treten Stereotypen in Kraft, die zwar die Sprache konstituieren, aber dennoch nicht von ihr selbst ausgehen. Das Handhaben einer Sprache, ihre Anwendung und Verwendung hängt vom Sprecher ab. „Stereotypie“ meint in diesem Fall die von einer Sprechergemeinschaft konventionell- und traditionsbedingten Wendungen, Formeln und Normen, die in bestimmten Sprachsituationen zur Anwendung kommen und die von Kultur zu Kultur unterschiedlich sind. Die Frage nach dem Wesen solcher Stereotypen ist nicht von so großer Wichtigkeit wie die Frage, warum man sich plötzlich genötigt fühlt, diese zu hinterfragen. Warum stehen Dichter und Autoren auf einmal vor dem Problem, sich beim Ausdrücken ihrer Gefühlswelt nicht mehr der bewährten und traditionsgebundenen Stereotypen zu bedienen, die den Umgang mit Sprache erleichtern sollen? Darüber hinaus drängt sich die Frage auf, warum auf die Tradition kein Verlass mehr sein kann, warum sich die Sprache plötzlich von der Tradition löst, mit der sie seit jeher in engem Zusammenhang gestanden ist:

²⁰² In diesem Zusammenhang stößt man häufig auf die Begriffe „Alogik“ oder „Akausalität“ – Vgl. Noble, 1978, S. 9.

²⁰³ Ebd. S. 7.

²⁰⁴ Ebd. S. 10.

²⁰⁵ Ebd. S. 11.

Der Textbegriff des 21. Jahrhunderts muss unterschiedlichen medialen Kommunikationsformen und kommunikativen Konzepten Rechnung tragen, gleichzeitig resultiert er jedoch aus einer langen Tradition geschriebener und gesprochener Konstrukte, die eine wellenförmige kontinuierliche Evolution beschreiben. Der Begriff *Text* ist somit nur aus der Diachronie zu begreifen und weiterzuentwickeln, denn selbst die Textualität der Neuen Medien wurzelt bei genauerem Hinsehen deutlich in etablierten Traditionen von Text- und Gesprächssorten.²⁰⁶

Der Text als Resultat der Sprachreduktion, sei er schriftlicher oder mündlicher Natur, bleibt in seiner Ausformung an die „lange[] Tradition geschriebener und gesprochener Konstrukte“ gebunden. Gilt das auch für jene, die einer experimentellen Stilrichtung zugeordnet werden, oder schaffen es Texter wie August Stramm, Hugo Ball, Ernst Jandl oder Konrad Bayer durch ihre Sprachexperimente die althergebrachten Schriftnormen derart aufzubrechen, dass gänzlich neue Formen entstehen, die jene „Konstrukte“ nicht mehr widerspiegeln? Wenn für das 21. Jahrhundert gilt, dass jeder Text eine Art Schablone für den nächsten darstellt, dann kann das auch für das 20. Jahrhundert gelten. In seinem literaturtheoretischen Werk *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe* (erstmalig publiziert 1982) unterscheidet Gérard Genette fünf Typen des von ihm eingeführten Terminus „Transtextualität“, nämlich „Paratextualität“, „Metatextualität“, „Architextualität“, „Intertextualität“ und „Hypertextualität“.²⁰⁷ Die „Architextualität“ eines Textes besteht „in seiner taxonomischen Zugehörigkeit zu bestimmten Gattungen, Textsorten oder Schreibweisen“²⁰⁸.

Die neuen Kunstformen der Dadaisten stellen die „traditionellen Vorstellungen von künstlerischer Originalität“²⁰⁹ überhaupt infrage. Hugo Balls Gedicht *Karawane* (1917) etwa folgt dem Prinzip der Spontaneität und fordert demnach keinen Anspruch darauf, überhaupt irgendeiner Gattung zugeordnet zu werden. Die Abfolge der Wörter geschieht zufällig, ihnen wird jegliche Referenzfunktion abgesprochen:

²⁰⁶ Vgl. Ulla Fix, Kirsten Adamzik [u.a.]: *Brauchen wir einen neuen Textbegriff? Antworten auf eine Preisfrage*. – Frankfurt am Main [u.a.]: Lang, 2002. (Forum Angewandte Linguistik, Band 40), S. 32.

²⁰⁷ Vgl. Gérard Genette: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Aus dem Franz. von Wolfram Bayer und Dieter Hornig. Dt. Erstausgabe. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993. (Edition Suhrkamp, 1683 = N.F., 683: Aesthetica).

²⁰⁸ Vgl. Heinz Ludwig Arnold u. Heinrich Detering [Hrsg.]: *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. – München: Deutscher Taschenbuch Verlag, ⁵2002. (dtv, 30171), S. 443.

²⁰⁹ Vgl. Sørensen II, ²2002, S. 185.

KARAWANE

jolifanto bambla ô falli bambla

grossiga m'pfa habla horem

égiga goramen

higo bloiko russula huju

hollaka hollala

anlogo bung

blago bung

blago bung

bosso fataka

ü üü ü

schampa wulla wussa ólobo

hej tatta gôrem

eschige zunbada

wulubu ssubudu uluw ssubudu

tumba ba- umf

kusagauma

ba - umf

210

Das Gedicht *Karawane* wird drei Stilrichtungen zugeordnet: Es ist „Simultan-, Laut- und Unsinngedicht[]“²¹¹ zugleich. Vor allem die Art des Vortrags macht eine simultane Abfolge der einzelnen Wörter durch deren lautliche Realisierung mit der damit verbundenen Geräuschkulisse bzw. pantomimischen Darstellung möglich. „Simultan“ meint in dieser Beziehung auch die unterschiedlichen Schriftarten, die Zeile für Zeile aufeinander folgen und somit ein Ganzes ergeben. Dieser Reihungsstil ist überdies ein weiteres charakteristisches Merkmal der Lyrik, die dem so genannten „expressionistischen Jahrzehnt“²¹² zugeordnet werden kann: Jede Zeile steht für sich selbst, deshalb kann in einem weiteren

²¹⁰ Vgl. Raimund Meyer, Judith Hossli [u.a.]: *Dada global*. – Zürich: Limmat, 1994, S. 124.

²¹¹ Ebd.

²¹² Das so genannte „expressionistische Jahrzehnt“ (1910-1920) umfasst mehrere Stilrichtungen. Strömungen wie Dadaismus, Surrealismus und Futurismus weisen als Parallel- bzw. Gegenströmungen auch eigene Charakteristika auf, die unter Umständen von dem, was als typisch „expressionistisch“ bezeichnet wird, leicht abweichen können.

Minimalisierungsschritt auch jedes Wort²¹³ als autonom bezeichnet werden. Darüber hinaus geben die einzelnen Wörter oder Ausdrücke²¹⁴ hinsichtlich Orthographie und lautlicher Realisierung bzw. fehlender Interpunktion, mit Ausnahme der letzten Zeile („ba – umf“), Anlass zur weiteren Diskussion. Ein Lautgedicht wie dieses ist wohl nicht mehr als „Schablone“ eines vorangegangenen Text-Konstrukts anzusehen, sondern stellt etwas Neues dar, vor allem deshalb, weil es schlichtweg anders ist.

Bezeichnend für die einsetzende Moderne ist die erdrückende Wirklichkeit. Sie gibt Anlass zum Verstummen, weil sie sich aufgrund von Technisierung und neuer Errungenschaften rapide verändert hat. Gleichsam sind die Möglichkeiten des Ausdrucks (schriftliche Norm, feste Wendungen und Redensarten im mündlichen Bereich, die sich mit dem Begriff „Idiomatik“²¹⁵ zusammenfassen lassen) Teile dieser Wirklichkeit. Die erfahrbare Realität bewirkt so gesehen zweierlei: Einerseits zwingt sie uns durch ihre erdrückende Schwere zur Kapitulation vor ihr selbst. Andererseits stellt sie Mittel der Bewältigung zur Verfügung, die uns aber nicht ausreichen und die wir deshalb verwerfen.

Im Folgenden soll das literarische Konzept der Sprachskepsis in der Moderne, genauer in der expressionistischen bzw. experimentellen Lyrik, anhand ausgewählter Beispiele eruiert werden. Dabei sind die unterschiedlichen Ausprägungen und Methoden (Montage, Collage, Simultantechnik, Dialektdichtung, V-Effekt, Lautmalerei, Konkrete Poesie...) gewissermaßen als Lösungsvorschläge oder Konsequenzen einer modernen Sprachkrise zu werten.

5. Wort und Wirklichkeit in der expressionistischen Lyrik

Zuallererst sei darauf verwiesen, dass die Ausprägungen der expressionistischen Lyrik nicht allein auf eine Sprachskepsis reduzierbar sind, sondern dass „sprachkritische Bedenken und gedankenlose Rhetorik“ parallel zu dem Wunsch nach „sprachliche[r] Erneuerung“ existierten.²¹⁶ Der auch in früheren Epochen thematisierte Glaube an die eigene sprachliche Potentialität dient nun in erster Linie der Motivation. Sämtlichen expressionistischen Gedichten liegt unfraglich ein Sprachzweifel, zumindest ein sprachkritisches Moment

²¹³ Das Wort ist ein „[i]ntuitiv vorgegebener und umgangssprachlich verwendeter Begriff für sprachliche Grundeinheiten [...]“ – Vgl. Wort. – In: Bußmann, ³2002, S. 750.

²¹⁴ Der Ausdruck ist eine „[u]nklassifizierte sprachliche Einheit von beliebiger Länge[...]“ – Vgl. Ausdruck. – In: Bußmann, ³2002, S. 105.

²¹⁵ Das „Idiom“ ist eine „[F]este, mehrgliedrige Wortgruppe bzw. Lexikoneinheit“ und besitzt u.a. die Eigenschaft, dass „die Gesamtbedeutung[...] nicht aus der Bedeutung der Einzelelemente abgeleitet werden“ kann. – Vgl. Idiom. – In: Bußmann, ³2002, S. 289-290.

²¹⁶ Vgl. *Spracherneuerung und Wortkunsttheorie*. – In: Thomas Anz [u.a.] [Hrsg.]: *Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910–1920*. IV. Ästhetische und literarische Positionen. Mit Einleitung und Kommentaren. – Stuttgart: Metzler, 1982, S. 600-622, S. 600.

zugrunde. Umso deutlicher tritt der Glaube an die eigenen, sprachschöpferischen Fähigkeiten zutage, der das Schreiben von Gedichten auch dann ermöglicht, wenn die Sprache als Instrument zur Realisierung versagt. Folglich kann man vermuten, dass die Sprachskepsis neben einem die Dichter zur fortwährenden Produktion treibenden Vertrauen auf sich selbst existiert, das gleichsam die Skepsis außer Kraft zu setzen scheint.

Bei der Auseinandersetzung mit der zur Genüge kommentierten und analysierten Strömung des Expressionismus ist es zunächst unumgänglich, Kunst, die wirtschaftliche und politische Situation der Zeit, die gesellschaftliche und soziale Struktur sowie sowohl Vorläufer als auch Parallel- und Gegenströmungen ins Auge zu fassen, damit in etwa ein Gesamtbild darüber entstehen kann, was der Begriff „Expressionismus“ letztlich bedeutet. Es soll in dieser Arbeit keine Definition des Epochenbegriffs „Expressionismus“, schon gar keine Begriffsbestimmung erfolgen, da man diese ohnehin in sämtlichen Literaturgeschichten nachlesen kann. Viel wichtiger erscheint es darauf hinzuweisen, dass der Begriff „Expressionismus“ ebenso wie die Bezeichnung „expressionistisches Jahrzehnt“ lediglich Versuche darstellen, sämtliche literarische Produktionen dieser Zeit, die durch ihre Andersartigkeit Aufsehen erregten, auf einen Nenner zu bringen, sie in eine provisorische Schublade zu stecken. Dies ist insofern relevant, als das „sogenannte expressionistische Jahrzehnt [] weit weniger expressionistisch“ war, als es von späteren Interpreten dargestellt wurde.²¹⁷ Auch setzte „die eigentliche Breitenwirkung des Expressionismus [] erst 1918 ein und sie reichte bis weit in die Zeit der Weimarer Republik hinein“.²¹⁸ Eine Untersuchung dessen, was traditionell als „Expressionismus“ oder als „expressionistisches Jahrzehnt“ bezeichnet wird, kann demnach im Sand verlaufen, wenn man die oben angeführten Aspekte nicht einbezieht. Dennoch lassen sich die Wesenszüge des Expressionismus anhand zahlreicher Merkmale und Beispiele darstellen. Vorrangig geht es um den Ausdruck, der in erster Linie mit dem Gemälde „Der Schrei“ von Edward Munch in Verbindung gebracht wird, das die allgemein düstere und bedrohliche Stimmung der Zeit (man denke an die latente Kriegsbedrohung) nicht besser abbilden könnte. Damit wurde bereits ein bestimmendes Merkmal genannt, nämlich der Zusammenhang von Literatur und Kunst unter dem Begriff „Expressionismus“.²¹⁹ Die lyrischen Bestrebungen der Expressionisten zeichneten sich durch eine „Wirklichkeitszertrümmerung“ aus, die sich von der Trümmerliteratur nach 1945 dahingehend unterscheidet, als sie ein „rücksichtsloses An-die-Wurzel-der-Dinge-Gehen [...]“

²¹⁷ Ebd. XV.

²¹⁸ Ebd. XVII.

²¹⁹ Definitionen oder Gesamtdarstellungen des Expressionismus finden sich in zahlreichen Literaturgeschichten oder Lexika. Hier sei verwiesen auf den Artikel *Expressionismus* von Reinhard Döhl. – In: Schweikle, ²1990, S. 145-147.

meint.²²⁰ Die allgemeine Aufbruchstimmung lässt die Sprache in einem neuen Licht erscheinen und fordert ihre Umwälzung und das Aufbrechen alter Formen. Die Grenzen der Sprache werden auch von den Expressionisten erkannt. Diese Einsicht äußert sich:

- in einem Hinterfragen und Reflektieren der Sprache als adäquates Mittel zum lyrischen Ausdruck (In der Lyrik Georg Trakls etwa „hascht das träge Wort“ dem „Unfassbaren [...] [v]ergeblich nach“.²²¹),
- im Schweigen und Verstummen (Abgesehen von den zahlreichen Lexemen, die durch das dominant gesetzte Sem „Schweigen“ zusammengefasst werden können und die in der expressionistischen Lyrik häufig auftreten, meint Verstummen auch, dass der Autor gänzlich hinter sein Werk zurücktritt, was erst recht die Eigenständigkeit des Gedichts ermöglicht.),
- im Experimentieren (So spiegeln etwa die lyrischen Unternehmungen eines August Stramm jene Experimentierfreudigkeit wider, die vor allem für die dadaistische Lyrik bezeichnend ist).

Zum letzten Punkt ist anzumerken, dass das Experimentieren mit Sprache zu den unterschiedlichsten Ausformungen führt (Montage, Collage, Simultantechnik...). Dem Experiment kommt insbesondere in der dadaistischen Strömung eine wesentliche Bedeutung zu. Es kann als wegbereitend für die experimentelle Lyrik in den 50er Jahren gelten. Ein ebenso heterogenes Bild bieten die mit dem Expressionismus einhergehenden „Ismen“ der Zeit, deren unglaubliche Fülle von den allgemeinen Neuerungsbestrebungen zeugen und deren Motive und Tendenzen sich nur marginal von denen des Expressionismus unterscheiden. Bedeutende Gedichte lassen sich aufgrund der Themenwahl und hinsichtlich ihrer Anwendung von Sprache mehreren Strömungen zuordnen.

Für die avantgardistische Kunstbewegung „Futurismus“, die 1909 durch das *Futuristische Manifest* von Filippo Tommaso Marinetti begründet wurde, ist in unserem Zusammenhang vor allem das Programm der „Worte in Freiheit“ („parole in libertà“) zu nennen. Dieses impliziert bereits die Forderung nach einer Umwälzung der Sprache. Die Aufbruchstimmung der Futuristen ist parallel zu ihrem unerschütterlichen Glauben an die moderne, technisierte Welt zu sehen, der vor allem durch Satz 9 des futuristischen Manifests ausgedrückt wird:

²²⁰ Gottfried Benn, zitiert nach Wolfgang Emmerich: *Gottfried Benn*. – Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2006. (rm, 50681), S. 38.

²²¹ aus dem 3. Akt des Dramenfragments *Don Juans Tod* aus dem Nachlass Georg Trakls. – Vgl. *Don Juans Tod*. Eine Tragödie in 3 Akten. – In: Trakl: *Dichtungen und Briefe*, 1969, S. 447-453, S. 449.

„Wir wollen den Krieg preisen, – diese einzige Hygiene der Welt [...]“²²². Dieser Kriegsverherrlichung steht die Hoffnung der Expressionisten auf Veränderung durch den Krieg gegenüber, die sehr schnell erschüttert wird. So etwa steigert sich die Übermacht des Krieges in Georg Heyms (1887 – 1912) Gedicht *Der Krieg*²²³ ins Überdimensionale durch die Personifizierung des Krieges, der zum dämonischen Giganten wird. Während der Krieg „riesig über glühnden Trümmern steht“ und „in wilde Himmel dreimal seine Fackel dreht“, wird es bei den Menschen „still“ (Vers 8). Der Mensch erhält keine Antwort auf seine Frage und „erbleicht“ (Vers 10). Der Krieg überlagert den Menschen durch seine Aktivität. Ein mögliches Aufbegehren des Menschen gegen den Krieg wird schon vor dessen Ausbruch erstickt. Der Krieg reduziert den Menschen auf ein Minimum an Gefühlsregungen und lässt ihn schließlich ganz verschwinden. Seine Passivität erlaubt es ihm lediglich zu „erbleich[en]“ und zu „zittern“. Schließlich tritt das Kollektiv Mensch nur noch in Form von „Schädeln“ (Vers 16), „Leichen“ (Vers 19) und „Wächter[n]“ (Vers 23) auf. Die Bedeutung und Übermacht des Krieges nehmen im Gedicht Strophe für Strophe zu und gipfeln schließlich in der apokalyptischen Zerstörung, die biblischen Charakter besitzt: „Pech und Feuer träufet unten auf Gomorrh“ (Vers 44).

Die von den Futuristen propagierten „Worte in Freiheit“ finden in der „Montage“ ihren Ausdruck, die oft synonym mit der Technik der „Collage“²²⁴ verwendet wird. Vereinfacht meint Montage das Zusammenfügen heterogener Texte oder Textteile zu einem neuen Ganzen. Das Gesamtbild setzt sich aus sprachlichen Einzelteilen zusammen, die jeweils andere Inhalte wiedergeben. Sie soll im Zusammenhang mit der Wiener Gruppe noch genauer erörtert werden.

Wie bereits erwähnt, sah man futuristische Tendenzen auch in August Stramms Sprachexperimenten, dennoch unterscheiden sich Gedichte wie *Wache*, *Patrouille* und *Sturmangriff* hinsichtlich ihres Aufbaus deutlich von dem Reihungsstil eines Jakob van Hoddis (1887-1942), der mit seinem Gedicht *Weltende* (1911) das expressionistische Jahrzehnt einleitet. Der Lyrik August Stramms liegt ein „konstruktivistische[r] Charakter“

²²² Vgl. Filippo Tommaso Marinetti: *Manifest des Futurismus* (aus: *Der Sturm* 2 (1911/12), Nr. 104 (März 1912, S. 828 – 829). – In: Anz, 1982, S. 588 - 591.

²²³ Vgl. Georg Heym: *Dichtungen und Schriften*. Gesamtausgabe. Hrsg. von Karl Ludwig Schneider. Band 1. Lyrik. - Hamburg, München: Ellermann, 1964, S. 346.

²²⁴ Einen sehr guten Aufschluss über das Wesen der „Collage“ gibt die Stelle *Wesen, Mechanismus und Technik der Collage*. – In: Lothar Fischer: *Max Ernst. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. – Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1969. (rm, 151), S. 50-58. Dort heißt es etwa auf S. 50, dass Ernst in der Collage „die Ausnutzung des möglichen Zusammentreffens zweier entfernter Wirklichkeiten in einer ungewohnten Umgebung“ sieht.

zugrunde, der „wenig mit Futurismus zu tun“ hat.²²⁵ Darüber hinaus gilt es zu erwähnen, dass vom „ersten Grundsatz futuristischer Gesinnung, von Maschinenkult und Haß auf die Vergangenheit“²²⁶ nur wenig in Stramms Lyrik zu finden ist. Christoph Hering glaubt in den Gedichten Stramms einen „unsichtbaren Rahmen“ zu erkennen, der sie als Gegenstände konstruiert.²²⁷ Während *Wache* und *Patrouille* die für Stramms Kriegsgedichte bezeichnende „dreieckförmige[] Grundgestalt“ aufweisen, ist *Sturmangriff* so konstruiert, dass sich der „unsichtbare[] Rahmen“ vom ersten zum letzten Vers spannt, die zueinander in Relation stehen:²²⁸

Sturmangriff

Aus allen Winkeln gellen Fürchte Wollen

Kreisch

Peitscht

Das Leben

Vor

Sich

Her

Den keuchenden Tod

Die Himmel fetzen

Blinde schlächtert wildum das Entsetzen.²²⁹

Anfangs- und Schlusszeile können als die „feindlichen Linien“²³⁰ angesehen werden, innerhalb derer sich der Angriff zum Kampf steigert. Das Aufbrechen der Syntax ermöglicht eine zielführende Abfolge des Geschehens, das reduziert, in Stakkati ähnelnden Sequenzen (Kreisch // Peitscht // Das Leben // Vor // Sich // Her) wiedergegeben wird.

Auch in dem Gedicht *Patrouille* ist neben der „charakteristische[n] Dynamik“²³¹ eine Zuspitzung auf das Ende erkennbar:

Die Steine feinden

Fenster grinst Verrat

Aeste würgen

²²⁵ Vgl. Christoph Hering: *Die Botschaft des Schweigens*. Über die Steigerung der Ausdrucksgebärden im Verstummen der Sprache. – In: J.D. Adler und J.J. White [Hrsg.]: *August Stramm. Krit. Essays und unveröff. Quellenmaterial aus dem Nachlaß d. Dichters*. – Berlin: E. Schmidt, 1979, S. 14-30, S. 18.

²²⁶ Vgl. Jeremy Adler: „*Alles ist Gedicht*“ oder *Kunst und Krieg*. Die Briefe von August Stramm an Nell und Herwarth Walden. – In: Adler, 1990, S. 63-91, S. 73.

²²⁷ Ebd. S. 20.

²²⁸ Ebd.

²²⁹ Vgl. *Dokumente. Gedichte. Bilder. Zeugnisse*. – In: Adler, 1990, S. 93-152, S. 107.

²³⁰ Vgl. Hering, 1979, S. 20.

²³¹ Vgl. Sørensen II, ²2002, S. 192.

Berge Sträucher blättern raschlig

Gellen

Tod.²³²

Erneut sind darin sämtliche für die expressionistische Lyrik bezeichnende Stilmittel festzustellen: Die Neologismen („feinden“, „blättern“) sind hier wiederum Resultate einer den semantischen Kontext aufbrechenden Sprache („Die Steine feinden“, „Äste würgen“, „Berge Sträucher blättern raschlig“). Das „Fenster“ wird durch die ihm anhaftende Tätigkeit „grinst“ personifiziert. Eine Synästhesie ist vor allem in Vers 4: „Berge Sträucher blättern raschlig“ auszumachen, da optische Wahrnehmung und akustische Kulisse ineinander verschmelzen. Abermals steigert sich die bedrohliche Angriffsstimmung in der letzten Konsequenz, dem „Tod“. Eine „dreieckförmige[] Grundgestalt“ lässt sich deutlich an dem Gedicht *Wache* erkennen:

Wache

Das Turmkreuz schrickt ein Stern

Der Gaul schnappt Rauch

Eisen klirrt verschlafen

Nebel Streichen

Schauer

Starren Frösteln

Frösteln

Streicheln

Raunen

Du!²³³

Die Szenerie der Situation „Wache“ verlagert sich ab Vers 5 („Schauer“) ins Innere des Menschen. Während für die ersten drei Verse die Requisiten einer Wacheinheit („Stern“, „Gaul“, „Eisen“) von Bedeutung sind, tritt in Vers 4 die Natur in der Form von „Nebel“ auf, der den Menschen in weiterer Folge „Schauern“ und „Frösteln“ lässt. Sich seiner Gefühlsregungen bewusst, landet der Mensch schließlich bei sich selbst („Du!“). Eine ähnliche Art des „Bei-Sich-Selbst-Ankommens“ findet sich auch im weiter oben besprochenen Gedicht *Nur zwei Dinge* von Gottfried Benn.

²³² Vgl. John White: *Aspects of Typography and Layout in August Stramm's Poetry*. – In: Adler, 1979, S. 47-68, S. 67.

²³³ Vgl. *Wache*. – In: August Stramm: *Dramen und Gedichte*. Auswahl und Nachwort von René Radrizzani. – Stuttgart: Reclam, 1979. (Universal-Bibliothek, 9929), S. 65.

Diese drei Gedichte Stramms grenzen sich von dem expressionistischen Reihungsstil dahingehend ab, als die Abfolge der von einander losgelösten Wörter oder Sequenzen nicht zufällig geschieht, sondern auf ein Ziel gerichtet ist, welches zusätzlich durch die optische Form der Gedichte unterstrichen wird. Demgegenüber ist die Simultantechnik (zu lat. „simul“ = zugleich)²³⁴ zu erwähnen, die durch ihre Anwendung in Jakob van Hoddiss Gedicht *Weltende* einen für die expressionistische Lyrik wegbereitenden Status erhält:

Dem Bürger fliegt vom spitzen Kopf der Hut,
In allen Lüften hallt es wie Geschrei.
Dachdecker stürzen ab und gehen entzwei
Und an den Küsten – liest man – steigt die Flut.

Der Sturm ist da, die wilden Meere hupfen
An Land, um dicke Dämme zu zerdrücken.
Die meisten Menschen haben einen Schnupfen.
Die Eisenbahnen fallen von den Brücken.²³⁵

Weltende ist in der von Kurth Pinthus 1920 herausgegebenen Sammlung *Menschheitsdämmerung* das erste abgedruckte Gedicht und gilt als wegbereitend für die expressionistische Lyrik überhaupt. Neben der allgemein erdrückend langweiligen Stimmung (ausgedrückt durch die simultane Wiedergabe scheinbar belangloser Geschehnisse, die an Schlagzeilen erinnern: „Die meisten Menschen haben einen Schnupfen“) gibt es auch die gegenwärtige Kriegsbedrohung („In allen Lüften hallt es wie Geschrei“, „Und an den Küsten – liest man – steigt die Flut“) wieder. Auch finden sich neben einer Kritik an dem sich in Sicherheit wiegenden Großbürgertum („Dem Bürger fliegt vom spitzen Kopf der Hut“) erneut Charakteristika der expressionistischen Lyrik, wenngleich die hier verwendeten Synästhesien noch in den Kinderschuhen stecken. Zudem weist das Gedicht keine Neologismen oder andere normsprengende Tendenzen auf. Dennoch bewirkt die Simultantechnik das Entstehen eines neuen Ganzen, gerade deshalb, weil die einzelnen Hauptsätze nicht deiktisch sind und die Erwartungen, die der Titel auslöst, nicht derart erfüllt werden, wie es zum Beispiel bei Günther Eichs Gedicht *Inventur*²³⁶ der Fall ist. Bezogen auf den expressionistischen

²³⁴ „[...]versucht, die Mehrschichtigkeit eines Wirklichkeitsausschnittes, seine Dichte, Komplexität und seine Verflochtenheit in heterogenste Zusammenhänge zu verdeutlichen[...]“ – Vgl. Günther Schweikle: *Simultantechnik*. – In: Schweikle, 2019, S. 429.

²³⁵ Vgl. Jakob van Hoddiss: *Weltende*. – In: Dietrich Bode [Hrsg.]: *Fünfzig Gedichte des Expressionismus*. – Stuttgart: Reclam, 2002. (Universal-Bibliothek, 18181), S. 19.

²³⁶ Das Gedicht *Inventur* ist der Trümmer- oder Kahlschlagliteratur zuzuordnen und stammt aus dem Jahr 1945. Im Gegensatz zu der simultanen Abfolge der Hauptsätze im Gedicht *Weltende*, erfüllen sie hier die durch den Titel erweckten Erwartungen des Lesers. In Form einer „kompositorische[n] Spannung

Reihungsstil ist überdies Ernst Stadler (1883-1914) zu nennen, der sich des Langverses bedient, welcher sich aus assoziativ aufeinanderfolgenden Bildern zusammensetzt. Hier ein Ausschnitt aus der *Fahrt über die Kölner Rheinbrücke bei Nacht*:

Nackte Ufer. Stille. Nacht. Besinnung. Einkehr. Kommunion. Und Glut
und Drang.

Zum Letzten, Segnenden. Zum Zeugungsfest. Zur Wollust. Zum Gebet.

Zum Meer. Zum Untergang.²³⁷

Petersen zählt dieses Gedicht Stadlers zu den „vitalistisch-daseinsbejahende[n]“ des Expressionismus und bringt die Art der Konstruierung wie folgt auf den Punkt: „[...] Wo die Begeisterung zu überwältigend wird, zerfällt die Normalsyntax in Fragmentsätze, die manchmal nur aus einem, umso gewichtigeren Wort bestehen“²³⁸.

Im Jahre 1918, also lange nach der literarischen Blütezeit eines Trakl, Heym oder Jakob van Hoddis, die allesamt einen frühen Tod fanden, wird das von 20 Künstlern unterschriebene *Dadaistische Manifest* veröffentlicht. Darin findet sich eine scharfe Kritik an der expressionistischen Strömung, der u.a. „blutleere Abstraktion“²³⁹ vorgeworfen wird. Der Dadaismus versucht die Forderung, die Probleme der Zeit auszudrücken, mithilfe einer jegliche Form missachtenden, anarchistischen Verfahrensweise einzulösen. Dabei spielt das Prinzip des Zufalls, der Spontaneität und der Improvisation eine wesentliche Rolle, was sich in Simultan-, Laut- und Unsinngedichten äußert. Diese Verfahrensweisen finden sich später in den vom Dadaismus wesentlich beeinflussten experimentellen Tendenzen der Wiener Gruppe wieder. Das Ziel der Dadaisten, nämlich „die Literatur zu töten“²⁴⁰, wurde mittels neuer Kunstformen (Collage, Montage) zu verwirklichen versucht. Der Sprache wird im Dadaismus die Kunstform abgesprochen, stattdessen wird sie auf ihr Material reduziert, mit dem man nach Lust und Laune, alle Formen zerstörend, verfahren kann. Das Resultat dieser Bestrebungen sind Gedichte, die nicht nur einen sogenannten „V-Effekt“ (Verfremdungseffekt)²⁴¹ beim Rezipienten bewirken, sondern vor allem aufgrund ihrer

zwischen Rahmen- und Binnenstruktur“ werden die letzten Habseligkeiten aufgezählt. – Vgl. Jürgen Zenke: *Poetische Ordnung als Ortung des Poeten. Günther Eichs Inventur*. – In: Hinck, 2006, S. 72-82, S. 77.

²³⁷ Johann Stadler, zitiert nach Sørensen II, ²2002, S. 191.

²³⁸ Ebd.

²³⁹ Ebd. S. 185.

²⁴⁰ Tristan Tzara, zitiert nach Sørensen II, ²2002, S. 185.

²⁴¹ Der von B. Brecht geprägte Begriff „Verfremdungseffekt (V-Effekt)“ meint hinsichtlich Dramenbau und Sprache die „unvermittelte[n] sprachl[ichen] Kontraste, Zitate (etwa der Bibel) in neuem Zusammenhang, gegen den gewohnten Rhythmus rhythmisierte Verse[...]“. – In: Dietmar Wenzelburger: *Verfremdungseffekt (V-Effekt)*. In: Schweikle, ²1990, S. 486.

regelsprengenden Struktur „traditionelle[] Vorstellungen von künstlerischer Originalität“²⁴² überhaupt infrage stellen. Es findet eine Zertrümmerung der Sprache in ihre Bestandteile statt, die soweit fortschreitet, dass am Ende nur noch das Spiel mit den Worten bleibt. Auf ihr phonetisches und akustisches Material reduziert, verlieren die Worte jegliche Referenzfunktion und bleiben auf sich selbst bezogene Teile der Sprache, von der sie losgelöst sind. Das Prinzip des Zufalls wird von Hans Richter in Form einer Anekdote wie folgt erörtert:

[...] Arp hatte lange in seinem Atelier am Zeltweg an einer Zeichnung gearbeitet. Unbefriedigt zerriß er schließlich das Blatt und ließ die Fetzen auf den Boden flattern. Als sein Blick nach einiger Zeit zufällig wieder auf diese auf dem Boden liegenden Fetzen fiel, überraschte ihn ihre Anordnung. Sie besaß einen Ausdruck, den er die ganze Zeit vorher vergebens gesucht hatte.²⁴³

Sprache im Dadaismus, und in weiterer Folge in der experimentellen Lyrik der 50er Jahre, ist Mittel zum Zweck, sie dient primär dem Operieren. Die Dadaisten versuchen eine Sprachskepsis dahingehend zu überwinden, als sie das, was Sprache als Material nicht leisten kann, auf andere Ebenen verlagern: So meint der Bereich der Lautebene etwa, dass die Art des Vortrags eines Textes ein wesentlicher Teil des Gesamtkomplexes ist, denn Texte „leben aus der Vortragspose“²⁴⁴. Als Beispiel für dadaistische Lyrik sei an dieser Stelle *Gadji beri bimba* von Hugo Ball angeführt, das in der Reihe der absurden Lautgedichte steht, zu denen auch H.C. Artmanns Text *bagh i bish i quimat i zumûn*²⁴⁵, welcher 1957 zusammen mit Konrad Bayer entstand, und Konrad Bayers *jakobinermütze*²⁴⁶ aus dem Jahr 1956 gezählt werden können:

gadji beri bimba glandridi laula lonni cadori
gadjama gramma berida bimbala glandri galassassa laulitalomini
gadji beri bin blassa glassala laula lonni cadorsu sassala bim
gadjama tuffm i zimzalla binban gligla wowolimai bin beri ban
o katalominai rhinozerossola hopsamen laulitalomini hoooo
gadjama rhinozerossola hopsamen
bluku terullala blaulala loooo

²⁴² Vgl. Sørensen II, ²2002, S. 185.

²⁴³ Hans Richter, zitiert nach *DADA in Zürich*. – In: Karl Riha: *Da Dada da war ist Dada da*. Aufsätze und Dokumente. Mit Beiträgen und Originalbeiträgen u.a. von Hugo Ball [...]. – München, Wien: Hanser, 1980, S. 14-22, S. 16-17.

²⁴⁴ Ebd. S. 16.

²⁴⁵ Vgl. H.C. Artmann: *The Best of H.C. Artmann*. Hrsg. von Klaus Reichert. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975. (Suhrkamp Taschenbuch, 275), S. 35.

²⁴⁶ Vgl. Konrad Bayer: *jakobinermütze*. – In: Konrad Bayer. *Das Gesamtwerk*, 1978, S. 26-27.

zimzim urullala zimzim urullala zimzim zanzibar zimzalla zam
 elifantolim brussala bulomen brussala bulomen tromtata
 velo da bang band affalo purzamai affalo purzamai lengado tor
 gadjama bimbalo glandridi glassala zingtata pimpalo ögrögöööö
 viola laxato viola zimbrabim viola uli paluji malooo

tuffm im zimbrabim negramai bumbalo negramai bumbalo tuffm
 i zim
 gadjama bimbala oo beri gadjama gaga di gadjama affalo pinx
 gaga di ogaga gaga di ogaga
 gaga di bumbalo bumbalo gadjamen
 gaga di bling blong
 gaga blung²⁴⁷

In Anlehnung an Gerard Genettes Begriff der „Architextualität“, kann man hier wohl nicht mehr von einer „taxonomischen Zugehörigkeit zu bestimmten Gattungen, Textsorten oder Schreibweisen“ sprechen. Allein die strophische Gliederung, eventuell auch einzelne lexikalische Segmente, die an Wörter der deutschen Sprache erinnern (z.B. „rhinozeros[]“, „elifantolim“, die Ähnlichkeit von „bulomen“ mit „Blumen“, „viola“), entsprechen noch der konventionellen Sprache. Ein semantischer Zugang wäre widersinnig. Die einzelnen Segmente erhalten ihre Bedeutung vielmehr durch eine Offenlegung ihrer musikalischen Anteile. Die Wirkung, die das Gedicht bei den Zuhörern auslöst, ist hier wiederum abhängig von der Qualität des Vortrags. Folglich macht es wenig Sinn, sich bei der Auseinandersetzung mit diesem oder weiteren Lautgedichten allein auf die sprachliche Komponente zu konzentrieren. Die Sprache nimmt als Mittel zur Realisierung nur eine marginale Rolle ein. Wenn man bedenkt, dass beim Vortrag eines solchen Gedichtes vorrangig die musikalische Qualität zählt, die Rhythmus und Klang meint, sowie in Tonalität an afrikanische Sprachen oder Kinderlaute erinnert, tritt die Sprache als solche gänzlich hinter die akustische Geräuschkulisse zurück. In ähnlicher Weise ist auch Konrad Bayers *jakobinermütze* (1956) konstruiert. Die 66 Halbzeilen, die sich aus 3, häufig aus 4, nur fünf Mal aus 2 Wörtern zusammensetzen (Zeile 3: „akkuranze wau“, Zeile 14: „pinterunga feriminqua“, Zeile 21: „gandi augaperlilonga“, Zeile 29: „anzizaugo anizelmo“, Zeile 54: „wade wo“), können beim

²⁴⁷ Vgl. *GADJI BERI BIMBA*. – In: Hugo Ball: *Gedichte*. Hrsg. von Eckhard Faul. – Hugo Ball: *Sämtliche Werke und Briefe*. Hrsg. von der Hugo Ball-Gesellschaft, Pirmasens. Band I. – Göttingen: Wallstein, 2007, S. 67.

Rezipienten nur einen V-Effekt auslösen, auch deshalb, weil der Titel *jakobinermütze* zunächst in keinem Zusammenhang mit dem nachfolgenden Text zu sehen ist. Die oben erwähnte afrikanische Tonalität findet sich noch in „wumba dumba“ (Zeile 7), dennoch ist jene Regelmäßigkeit der Lautungen, wie sie Bei Hugo Ball noch in Sequenzen wie „zimzim urullala zimzim urullala zimzim urullala“ (2. Strophe, 1. Zeile) auftritt, nicht mehr zu finden. Vielmehr stiftet das Wirrwarr unterschiedlicher Lautgebilde, die nur an manchen Stellen eine Regelmäßigkeit andeuten (etwa durch die Assonanz „schlanze wanze akkuranze“ in Zeile 1, die mit Zeile 2 durch eine Alliteration verbunden ist, also „schlanze wanze akkuranze // schlanze banze ranze zanze“ oder durch die Doppelungen „pauni pauni“ und „plane plane“ in den Zeilen 27 und 43), eine verfremdende Distanz. Der Verfremdungseffekt ist auch bezogen auf die Relation Titel zum Text bzw. Text zum Titel zu sehen. Der Text *jakobinermütze* ist ein Beispiel für die Fortsetzung der dadaistischen Bestrebungen, nichtsdestoweniger, weil er dadaistische Verfahrensweisen übernimmt (lautliche Realisierung, Aufbrechen der Normalsyntax, simultane Abfolge der einzelnen Sequenzen, die durch die Montage ein neues Ganzes präsentieren) und sie durch die Beimengung weiterer Elemente (man beachte den Titel, der nur ansatzweise zum Text passt, die Unregelmäßigkeit der Wortfolge, die in Relation zur Unregelmäßigkeit der Anzahl der Wörter in einer Halbzeile zu sehen ist) bis zur vollkommenen Verfremdung steigert. Dieser Verfremdungseffekt ist parallel zu der Wirkung, die im Zuschauerraum ausgelöst wird, zu sehen. Ein Gedicht oder Stück im Dadaismus ist „auf die theatralische Wirkung im Kabarettraum“²⁴⁸ zugeschnitten, seine Qualität ist wenn überhaupt am Publikum zu messen bzw. von ihm abhängig. Weiters sehen die Dadaisten im „Direkte[n] und Primitive[n]“ das „Unglaubliche“ und heben sich damit von den Tendenzen früherer Epochen ab, wo etwa die „Suche nach höchster Vergeistigung“ (Novalis) nicht befriedigt werden konnte und deshalb zum Scheitern verurteilt war. Die Relevanz, die das Prinzip der Gegenständlichkeit für die Dadaisten hat, wird von Hugo Ball so ausgedrückt:

Er [der Dadaist] glaubt nicht mehr an die Erfassung der Dinge aus einem Punkte, und ist doch immer noch dergestalt von der Verbundenheit aller Wesen, von der Gesamthaftigkeit überzeugt, daß er bis zur Selbstauflösung an den Dissonanzen leidet.²⁴⁹

So gesehen eröffnet eine Wahrnehmung aus unterschiedlichen Perspektiven die Möglichkeit, mit Sprache das zu leisten, was man ihr vorwirft, nicht leisten zu können, nämlich die Welt und das Gefühlsleben adäquat wiederzugeben. Dennoch gibt die „Gesamthaftigkeit“ erneut Anlass zur Verzweiflung, weil die dadurch wahrgenommenen „Dissonanzen“ erneut mehr

²⁴⁸ Vgl. *DADA in Zürich*, 1980, S. 16.

²⁴⁹ Hugo Ball, zitiert nach Karl Riha, 1980, S. 17.

Verwirrung stiften, als sie Klarheit bringen. Gegen ein Erfassen der Dinge durch die gleichzeitige Überlagerung unterschiedlicher Perspektiven steht auch die Lyrik Georg Trakls, die das „träge Wort“ beklagt, das dem „Unfassbaren“ (noch) immer nachhascht.

Wie oben erwähnt, werfen die Dadaisten den Expressionisten „blutleere Abstraktion“ vor und zeichnen sich durch ein radikaleres Aufbrechen sprachlicher Formen aus. Dennoch ist die Zerstörung der Form generell bezeichnend für sämtliche Parallel- und Gegenströmungen des Expressionismus. Sie resultiert auch aus einem kollektiven „Leid an der Gegenwart“.

5.1. Die Zerstörung der Form aus „Leid an der Gegenwart“

Kurt Pinthus unternimmt bereits im Vorwort zur Sammlung *Menschheitsdämmerung* den Versuch, die zerstörerischen Tendenzen der Expressionisten nicht als nihilistisch, sondern vielmehr als „aufbauend“²⁵⁰ zu charakterisieren:

Aber wenn die expressionistischen Dichter zerstörten, so zerstörten sie aus tiefem Leid an der Gegenwart und aus fanatischem Glauben an einen Neubeginn in den Künsten, im Leben des Einzelnen und in der menschlichen Gemeinschaft.²⁵¹

Das „tiefe[] Leid an der Gegenwart“ ist wohl am besten mit dem Motiv des „Weltschmerzes“ zu sehen, der auch aus der Zeit zwischen dem Wiener Kongress 1814/15 und dem Jahr der Märzrevolution 1848 bekannt ist. Seine Symptome reichten in dieser Zeit von „Schwermut, Passivität und Unruhe über Zerrissenheit, nihilistische Skepsis und Langeweile bis zu Depression, Verzweiflung und Selbstmord“²⁵². Vor allem über die Motive „nihilistische Skepsis und Langeweile“ weiß man knapp 100 Jahre später ebenso zu berichten, ist ja die Untergangs- oder Weltendstimmung auch bezeichnend für die politische und gesellschaftliche Situation vor dem Ersten Weltkrieg. Der Schmerz an der Welt bleibt, allein die Beweggründe scheinen sich verändert zu haben.²⁵³ Am aufschlussreichsten über die erdrückende Stille und Sicherheit, in der sich das gesellschaftliche Leben des Großbürgertums zu dieser Zeit abzuspielen scheint, ist wohl die viel zitierte Tagebucheintragung Georg Heyms (1887-1912):

Ach, es ist furchtbar. Schlimmer kann es auch 1820 nicht gewesen sein. Es ist immer das gleiche, so langweilig, langweilig, langweilig. Es geschieht nichts, nichts, nichts. Wenn doch einmal etwas geschehen wollte, was nicht diesen

²⁵⁰ Vgl. Kurt Pinthus [Hrsg.]: *Menschheitsdämmerung*. Ein Dokument des Expressionismus. Mit Biographien [...]. Neu hrsg. von Kurt Pinthus. – Berlin: Rowohlt, 1986, S. 14.

²⁵¹ Ebd.

²⁵² Vgl. Helge Nielsen: *Die Restaurationszeit: Biedermeier und Vormärz*. – In: Sørensen II, ²2002, S. 16.

²⁵³ Man vergleiche die Titel *Menschheitsdämmerung* der Lyriksammlung Kurt Pinthus sowie *Die letzten Tage der Menschheit* des Stücks von Karl Kraus hinsichtlich ihrer Relevanz für die erwähnte Untergangsstimmung.

faden Geschmack von Alltäglichkeit hinterläßt. Wenn ich mich frag, warum ich bis jetzt gelebt habe. Ich wüßte keine Antwort. Nichts wie Quälerei, Leid und Misere aller Art [...] Dieser Frieden ist so faul und ölig und schmierig wie eine Leimpolitur auf alten Möbeln [...] ²⁵⁴

Das österreichischen Kaiserreichs, das durch vielerlei Umstände (Dezemberverfassung, österreichisch-ungarischer Ausgleich) ins Wanken gerät und Stabilität weitgehend nur noch vortäuschen kann, sowie „das Zeitalter falscher Sekurität und machtgeschützter Innerlichkeit“ ²⁵⁵ geben Anlass zum Zweifel. Die geradezu hermetisch abgeriegelte Welt der Sicherheit, in der man sich scheinbar zügellos und frei bewegen kann, hinterläßt bei Georg Trakl und bei vielen anderen Dichtern dieser Epoche keinen Eindruck. Vielmehr durchschauen sie die Unerschütterlichkeit des Wohlstands, der im Begriff ist, in sich zusammenzufallen. Die Stadt Wien, die zu dieser Zeit zu den blühendsten und schönsten Städten der Monarchie zählt, ist für Trakl ein Ort, „wo kalt und böse ein verwesend Geschlecht wohnt“ ²⁵⁶. Auch Gottfried Benn erkennt 1910 „als das Jahr, in dem es in allen Gebäuden zu knistern begann“ ²⁵⁷. Diese Weltuntergangsstimmung wird in zahlreichen Gedichten vorweggenommen. So auch in Else Lasker-Schülers (1869 – 1945) Gedicht *Weltende* aus dem Jahre 1905:

Es ist ein Weinen in der Welt,
Als ob der liebe Gott gestorben wär,
Und der bleierne Schatten, der niederfällt,
Lastet grabesschwer.

Komm, wir wollen uns näher verbergen ...
Das Leben liegt in aller Herzen
Wie in Särgen.

Du! wir wollen uns tief küssen –
Es pocht eine Sehnsucht an die Welt,
An der wir sterben müssen. ²⁵⁸

²⁵⁴ aus einer Tagebucheintragung vom 6.7. 1910. – Vgl. *Aus den Tagebüchern*. – In: Georg Heym: *Lesebuch. Gedichte, Prosa, Träume, Tagebücher*. Hrsg. von Heinz Rölleke. – München: Beck, 1984, S. 259-295, S. 280.

²⁵⁵ Thomas Mann, zitiert nach Emmerich, 2006, S. 26.

²⁵⁶ Vgl. Otto Basil: *Georg Trakl*. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. - Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, ¹⁷1999. (rm, 50106), S. 89.

²⁵⁷ Benn, zitiert nach Emmerich, 2006, S. 32.

²⁵⁸ Vgl. Else Lasker-Schüler: *Weltende*. – In: Bode, 2002, S. 45-46.

Die trostlose Traurigkeit, die sich in einem „Weinen in der Welt“ äußert, kann nicht durchbrochen oder aufgehalten werden. Kreuzreim und Assonanzen der ersten Strophe unterstreichen die auswegslose und durchgehend traurige Situation. Die Verbindung mit Gott ist gestört. Hilflos und ohnmächtig steht man der eigenen Endlichkeit gegenüber. Die Existenz des Seins ist begrenzt. Die Erkenntnis der Sterblichkeit trägt aber nicht zur Linderung, sondern einmal mehr zum weiteren Verzagen am Leben selbst bei. Allein die Zweisamkeit, die das lyrische Ich durch die Aufforderungen „Komm“ (Vers 5), „Du!“, „wir wollen“ (Vers 8) ausdrückt, scheint der rettende Ort der Zuflucht zu sein. Das Leben (Vers 1: „Es ist ein Weinen in der Welt“) und sein Ende lassen sich nicht verhindern (Vers 9-Vers 10: „die Welt, // An der wir sterben müssen“), werden durch das Miteinander jedoch erträglicher. Während Else Lasker-Schüler und Jakob van Hoddis die Weltendstimmung nicht nur thematisieren, sondern den bevorstehenden Untergang vorausahnen („die Welt, // An der wir sterben müssen“, „In allen Lüften hallt es wie Geschrei“, „[...]die wilden Meer hupfen“), spricht Georg Heym das Thema Krieg explizit an, obwohl er bereits 1912 ertrinkt. Namhafte Autoren der expressionistischen Strömung sind in jungen Jahren und in der Blütezeit ihres Schaffens verstorben.²⁵⁹ Das „Weinen in der Welt“ scheint ein unüberwindbarer Zustand zu sein, dem man ohnmächtig ohne jeglichen Glauben an eine Überwindung gegenübersteht. Dennoch wird im Zusammenhang mit der expressionistischen Strömung stets betont, dass den Autoren, so unterschiedlich sich ihr lyrisches Schaffen auch äußerte, ein Bedürfnis gemeinsam war, nämlich die Gesellschaft durch Kunst zu verändern.

In Anlehnung an das Motiv „Weltschmerz“ in der Zeit zwischen 1815 – 1848 kann auch das folgende Zitat Heinrich Heines (1797-1856) für die Situation der Dichter vor dem Ersten Weltkrieg gelten:

Ach, teurer Leser, wenn du über jene Zerrissenheit klagen willst, so beklage lieber, daß die Welt selbst mitten entzweigerissen ist. Denn da das Herz des Dichters der Mittelpunkt der Welt ist, so musste es wohl in jetziger Zeit jämmerlich zerrissen werden.²⁶⁰

Was bleibt ist zunächst die Skepsis, die sich zumeist in Verzweiflung auflöst oder in Resignation verliert. Nicht nur das Motiv der Verzweiflung, sondern auch das der Depression und als äußerste Konsequenz der „Selbstmord“ sind vor allem für die Biographien mancher expressionistischer (Georg Trakl) aber auch experimenteller Autoren (Konrad Bayer) von Bedeutung.

²⁵⁹ Die Zeit zwischen 1880-1890 markiert ein Jahrzehnt der „apokalyptische[n] Generation“. – Vgl. Basil, 1999, S. 31.

²⁶⁰ Heinrich Heine, zitiert nach Sørensen II, ²2002, S. 17.

Wie wird nun mit dem Material Sprache verfahren und wie lösen die Dichter die für diese Zeit offenkundige Diskrepanz zwischen Mitteilungsbedürfnis und Skeptizismus?

Ähnlich wie die Dadaisten betont Gottfried Benn in seinem Essay *Schöpferische Konfession*²⁶¹ (1919/20) das „Wort ohne jede Rücksicht auf seinen beschreibenden Charakter rein als assoziatives Moment [...]“²⁶². Während für sein Frühwerk noch jene banal-groteske Darstellung des Körperlichen bezeichnend ist, die mit dem Vorwurf der Entmenschlichung Aufsehen erregte, setzt er sich in seiner weiteren Laufbahn zunehmend mit *Probleme[n] der Lyrik* (1951) auseinander. Dieser Essay rechtfertigt u.a. seine *Statischen Gedichte* (erschienen 1948)²⁶³ mit der folgenden Aussage: „[...]Ich verspreche mir nichts davon, tiefsinnig und langwierig über die Form zu sprechen. Form, isoliert, ist ein schwieriger Begriff. Aber die Form ist ja das Gedicht [...]“²⁶⁴. Benn stellt erst gar nicht die Frage, ob Sprache in ihrer Vermittlungstätigkeit und Ausdruckskraft ausreicht, er nimmt die Einzigartigkeit des Kunstwerks als unbestreitbares Faktum hin und die Frage dadurch vorweg: „Sinn und Wert besitzt das Leben nur in der Ausdruckswelt des Kunstwerks“²⁶⁵. In seinem Gedicht *Kleine Aster* aus dem Jahr 1912, welches zusammen mit fünf weiteren Gedichten in dem Gedichtzyklus *Morgue* erschien, kommt das Neue an der Sprache, wie Brecht sie verwendet, zum Ausdruck. Die konventionelle Vorstellung von Lyrik wird vor allem durch den distanzierten Blick erschüttert, von dem aus der Zustand eines Leichnams beschrieben wird. Scheinbar gefühllos wird mit dem ertrunkenen „Bierfahrer“ auf dem Seziertisch verfahren. Der Tod des Menschen wird nicht mittels eines exklamativen „O“ beklagt (so wie etwa in Trakls Gedicht *Helian*²⁶⁶, wo es in Zeile 51 heißt „O wie starrt von Kot und Würmern ihr Haar“ oder in den Zeilen 80/81: „Des Verwesten, der bläulich die Augen aufschlägt. // O wie traurig ist dieses Wiedersehn.“), er wird gar nicht beklagt. Der tote Körper wird getrennt von dessen Seele behandelt, was eine kalte Distanz herstellt. Dabei bedient sich Benn einer

²⁶¹ Vgl. Gottfried Benn: *Schöpferische Konfession*. – In: Gottfried Benn: *Sämtliche Werke*. Band III. Prosa 1. – Gottfried Benn. *Sämtliche Werke*. Stuttgarter Ausgabe in Verbindung mit Ilse Benn. Hrsg. von Gerhard Schuster. – Stuttgart: Klett-Cotta, 1987, S. 108-109.

²⁶² Ebd. S. 109.

²⁶³ Benn erläutert den Begriff „Statik“ in einem Brief an seinen Verleger von 1947 wie folgt: „[...]Statik also heisst Rückzug auf Mass und Form, es heisst auch Resignation, es ist anti-faustisch, - aber ich berufe mich auf die oberste Instanz: >>vergebens werden ungebundene Geister nach Vollendung reiner Höhe streben.<< Mögen Sie meine Bestrebungen nicht von vornherein als vergebens empfinden.“ – Vgl. Paul Raabe: *Gottfried Benn und der Arche Verlag*. Zur Druckgeschichte der „Statischen Gedichte“. – In: Paul Raabe [Hrsg.]: *Gottfried Benn. Statische Gedichte*. – Hamburg, Zürich: Luchterhand, 1991. (Sammlung Luchterhand, 991), S. 83-125, S. 87.

²⁶⁴ Vgl. Gottfried Benn: *Probleme der Lyrik*. – In: Gottfried Benn. *Sämtliche Werke*. Band VI. Prosa 4. (1951-1956). – Gottfried Benn. *Sämtliche Werke*. Stuttgarter Ausgabe[...]. – Stuttgart: Klett-Cotta, 2001, S. 9-44. S. 21.

²⁶⁵ Vgl. Gottfried Benn, zitiert nach Sørensen II, ²2002, S. 209.

²⁶⁶ Vgl. *Helian*. – In: Hans-Georg Kemper [Hrsg.]: *Gedichte von Georg Trakl*. – Stuttgart: Reclam, 1999. (Universal Bibliothek, 17511: Literaturstudium: Interpretationen), S. 80-83.

schroffen, aggressiven, höhnischen, vermeintlich zynischen und gelegentlich vulgären Sprache,²⁶⁷ die auch in seinem Gedicht *Kleine Aster* zutage tritt:

Ein ersoffener Bierfahrer wurde auf den Tisch gestemmt.
Irgendeiner hatte ihm eine dunkelhellila Aster
zwischen die Zähne geklemmt.
Als ich von der Brust aus
unter der Haut
mit einem langen Messer
Zunge und Gaumen herausschnitt,
muß ich sie angestoßen haben, denn sie glitt
in das nebenliegende Gehirn.
Ich packte sie ihm in die Bruthöhle
zwischen die Holzwolle,
als man zunähte.
Trinke dich satt in deiner Vase!
Ruhe sanft,
kleine Aster!²⁶⁸

Menschliches Leid gab in Verbindung mit der Gewissheit der menschlichen Endlichkeit, dem Tod, der natürlicher oder unnatürlicher Art ist, also auch grausam oder abrupt eintreten kann, seit jeher Anlass zum Verstummen. Der Begriff „unaussprechlich“ spricht für sich. Der Tod eines Menschen gehört zu jenen Erlebnissen, die man häufig nur in Verbindung mit den Wörtern „unaussprechlich“ oder „unsagbar“ zu umschreiben versucht. Auffallend ist, dass sich Gottfried Benn in Gedichten wie *Kleine Aster* oder *Schöne Jugend* einer nüchternen Sprache bedient und dabei den menschlichen Körper als Teil der Natur ansieht. Während der Mensch als Teil der Natur an seiner eigenen Endlichkeit verzweifelt, ist sein Geist ein Wesen „ganz unzerstörbarer Natur; es ist ein fortwirkendes von Ewigkeit zu Ewigkeit“²⁶⁹. Gedanken über den Tod sind menschlich, die Natur begegnet ihm mit Gleichgültigkeit:

[...]
Und dieser Tod besteht nur in der Einbildung
Nur wir stellen ihn uns vor
Die Natur kennt ihn nicht
Jeder Tod auch der grausamste

²⁶⁷ Vgl. Emmerich, 2006, S. 34.

²⁶⁸ Vgl. Gottfried Benn: *Kleine Aster*. – In: Bode, 2002, S. 21.

²⁶⁹ Goethe, zitiert nach Killy, 1956, S. 15.

Ertrinkt in der völligen Gleichgültigkeit der Natur

Nur wir verleihen unserm Leben irgendeinen Wert[...] ²⁷⁰

Ähnlich gelingt es dem bedeutenden deutschen Dramatiker und Lyriker Bertolt Brecht (1898–1956) in seinem Gedicht *Vom ertrunkenen Mädchen* die Relevanz der Natur mit der Relevanz des menschlichen Körpers, der ja Teil der Natur ist, zu verschmelzen: „Dann ward sie Aas in Flüssen mit vielem Aas.“ (4. Strophe, Vers 5) ²⁷¹.

Ein anderer Zugang findet sich bei Georg Trakl (1887–1914), dessen lyrisches Werk bekanntlich als „schwermütig“, „melancholisch“, aber auch als „tiefgründig“ und „abstoßend“ deklariert wird. Mittels zahlreicher Stilmittel (Farbchiffren, Neologismen, Synästhesien) versucht er das Innenleben, also das, was an „unsres Geistes letzte Grenzen rührt“, auszudrücken.

5.2. Das „träge Wort“ in der Lyrik Georg Trakls

[...]

Dem Unfassbaren hascht das träge Wort

Vergeblich nach, das nur in dunklem Schweigen

An unsres Geistes letzte Grenzen rührt.

[...] ²⁷²

Der Eindruck des „Unfassbaren“ scheitert auf dem Weg zum Ausdruck bereits an der Wortwerdung. Das „träge“ Wort kann demnach als verstümmelter Ausdruck des ursprünglichen Gedankens gesehen werden. Wenn Trakl in einem Brief an Ludwig von Ficker aus dem Jahre 1913, der bezogen auf den Dichter Trakl als das „grausigste Dokument des Seelenschmerzes[...]“ ²⁷³ gilt, von einem „sprachlose[n] Schmerz“ spricht, dem selbst die Bitternis versagt“ ²⁷⁴, so betont er nicht nur die Unmöglichkeit der Sprache, den Schmerz auszudrücken, sondern spricht auch jeglicher Gefühlsregung die Fähigkeit ab, den Schmerz tatsächlich zu fühlen. Empfundenes Leid macht demnach nicht nur sprach-, sondern auch gefühllos: „[...] Es ist ein so namenloses Unglück, wenn einem die Welt entzwei bricht [...]

²⁷⁰ aus dem Stück von Peter Weiss: *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats*. Dargestellt durch die Schauspieler des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade. Drama in zwei Akten. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1964. (edition suhrkamp, 68), S. 35.

²⁷¹ Vgl. Bertolt Brecht: *Vom ertrunkenen Mädchen*. – In: Bode, 2002, S. 51-52, S. 52.

²⁷² aus dem 3. Akt des Dramenfragments *Don Juans Tod* aus dem Nachlass Georg Trakls. – Vgl. *Don Juans Tod*. Eine Tragödie in 3 Akten. – In: *Georg Trakl. Dichtungen und Briefe*. Band I, 1969, S. 447-453, S. 449.

²⁷³ Vgl. Basil, 1999, S. 133.

²⁷⁴ Vgl. Georg Trakl: *Briefe*. – In: *Georg Trakl. Dichtungen und Briefe*. Band I, 1969, S. 467-551, S. 530.

Es ist ein steinernes Dunkel hereingebrochen [...]“²⁷⁵. In Trakls Gedichtsammlung *Sebastian im Traum*²⁷⁶ finden sich zahlreiche Motive der Sprachlosigkeit: „[...]Sinnt das stille Geäst“, „[...] Ein Hirt // Folgt sprachlos der Sonne, die vom herbstlichen Hügel rollt“ (*Kindheit*²⁷⁷); „Purpurn zerbrach der Gesegnete Mund“, „Vielleicht unsäglichen Vogelflug“, „Leise rauscht im Acker das gelbe Korn“ (*Stundenlied*²⁷⁸). Trakl zeichnet im *Stundenlied* ein verstummtes Bild, das dennoch ausdrucksstark bleibt: „[...] stählern schwingt die Sense der Landmann“ (Vers 11). Die letzte Strophe lautet wie folgt:

[...]

Purpurn färbt sich das Laub im Herbst, der mönchische Geist

Durchwandelt heitere Tage; reif ist die Traube

Und festlich die Luft in geräumigen Höfen.

Süßer duften vergilbte Früchte; leise ist das Lachen

Des Frohen, Musik und Tanz in schattigen Kellern;

Im dämmernden Garten Schritt und Stille des verstorbenen Knaben.²⁷⁹

Das dominant gesetzte Sem „leise“ ermöglicht ein Verstummen des Bildes von der Natur, das Trakl hier zeichnet und bringt umso deutlicher seine (stumme) Ausdruckskraft zur Geltung. Das hier angewandte Verfahren lässt sich am besten mit einem musikalischen Terminus vergleichen. Was geschieht, ist ein lat. „decrecendo“ der Geräuschkulisse, vom (leisen) Schritt bis hin zur „Stille des verstorbenen Knaben“.

Auch in dem Gedicht *Unterwegs*²⁸⁰ finden sich menschliche Regungen nur im Zusammenhang mit dem Konnotat „leise“ oder „flüsternd“: „Sehr leise sinkt ihr Lächeln in den verfallenen Brunnen“, „Jemand flüstert drunten im Garten“, „Leise klingen unsere Schritte im alten Park“, „die rote Stille deines Munds“, „träumen leise auf meiner Stirne“, „Eine purpurne Flamme // Erlosch in meinem Mund. In der Stille // Erstirbt der banger Seele einsames Saitenspiel.“ Erneut scheint am Ende jeglicher Laut verklungen. Trakl schließt mit dem Vers „Laß, wenn trunken von Wein das Haupt in die Gosse sinkt.“

Neben Berauschung, Ohnmacht oder dem Tod als letzte Konsequenz ist es die Dämmerung (in weiterer Folge der Abend, der im Zusammenhang mit dem vielfach auftretenden Motiv des Herbstes zu sehen ist), die in der Lyrik Trakls Ruhe und Stille bringt. So heißt es etwa in

²⁷⁵ Ebd.

²⁷⁶ Vgl. Georg Trakl: *Sebastian im Traum*. – In: *Georg Trakl. Dichtungen und Briefe*. Band I, 1969, S. 75-150.

²⁷⁷ Ebd. S. 79.

²⁷⁸ Ebd. S. 80.

²⁷⁹ Ebd.

²⁸⁰ Ebd. S. 81.

*Landschaft*²⁸¹: „Septemberabend; traurig tönen die dunklen Rufe der Hirten // Durch das dämmernde Dorf“, „Leise erstarrt am Saum des Waldes der Schrei der Hirschkuh // Und die gelben Blumen des Herbstes // Neigen sich sprachlos über das blaue Antlitz des Teichs.“

Die ersten vier Gedichte der Sammlung *Sebastian im Traum*, nämlich *Kindheit*, *Stundenlied*, *Unterwegs* und *Landschaft* legen die Vermutung nahe, dass das Motiv des Verstummens oder Schweigens als positiv, weil beruhigend, anzusehen ist. (Man beachte die imperative Form „Laß“ in *Unterwegs*, die eine Akzeptanz des Schweigens vermuten lässt, sowie die Relation „sprachlos“ zu dem durch die Farbenchiffre „blau“ positiv konnotierten Ausdruck „das blaue Antlitz“ in dem Gedicht *Landschaft*) Umso mehr verwirrt Vers 15 aus dem Gedicht *An den Knaben Elis*²⁸²: „Eine schwarze Höhle ist unser Schweigen“. Um die Bedeutung der Farbe Schwarz in der Trakl'schen Lyrik zu eruieren, ist es zunächst naheliegend, auf die Farbenchiffren genauer einzugehen, die sein Werk entscheidend prägen.

- Die Funktion der Farben in der Lyrik Georg Trakls

Die Farben Rot und Blau nehmen in der Lyrik Trakls eine Chiffrenfunktion ein. Sie stehen einerseits für Abschreckung, Bedrohung oder Gefahr (Rot), andererseits für Reinheit, Unschuld und Wärme (Blau). Als Beispiel soll hier das Gedicht *Grodek*²⁸³ angeführt werden, das neben *Klage* als das letzte „von Trakls Hand“²⁸⁴ verfasste Gedicht gilt:

Am Abend tönen die herbstlichen Wälder
Von tödlichen Waffen, die goldnen Ebenen
Und blauen Seen, darüber die Sonne
Düstrer hinrollt; umfängt die Nacht
Sterbende Krieger, die wilde Klage
Ihrer zerbrochenen Münder.
Doch stille sammelt im Weidengrund
Rotes Gewölk, darin ein zürnender Gott wohnt
Das vergossne Blut sich, mondne Kühle;
Alle Straßen münden in schwarze Verwesung.
Unter goldnem Gezweig der Nacht und Sternen
Es schwankt der Schwester Schatten durch den schweigenden Hain,

²⁸¹ Ebd. S. 83.

²⁸² Ebd. S. 84.

²⁸³ Es handelt sich hierbei um die 2. Fassung des Gedichts *Grodek*, welches 1914/15 im Brenner veröffentlicht wurde.

²⁸⁴ Vgl. Basil, 1999, S. 153.

Zu grüßen die Geister der Helden, die blutenden Häupter;
 Und leise tönen im Rohr die dunkeln Flöten des Herbstes.
 O stolzere Trauer! ihr ehernen Altäre
 Die heiße Flamme des Geistes nährt heute ein gewaltiger Schmerz,
 Die ungeborenen Enkel.²⁸⁵

Auf der Denotationsebene stellen die Ausdrücke „Und blauen Seen“ (Vers 3) sowie „Rotes Gewölk“ (Vers 8) reine Naturbeschreibungen dar. Das Wasser eines Sees kann als blau aufgefasst werden, die Wolken sind während der Abenddämmerung rot. Die Konnotationsebene jedoch bietet einen weiteren Zugang: Die „blauen Seen“ sind im Sinne der Trakl'schen Farbsymbolik insofern unschuldig, als sie noch nicht durch das (menschliche) Blut verschmutzt oder unrein wurden. Das rote Gewölk hingegen kann für die Schrecken des Krieges selbst stehen, dessen Opfer, und wiederum deren Blut, den noch unberührten See bedrohen. Weiters finden sich die Farbbezeichnungen „golden“ in „die goldnen Ebenen“ (Vers 2) und „goldnem Gezweig“ (Vers 11) sowie „schwarz“ in „schwarze (Verwesung)“ (Vers 10) und die Nuance „dunkel“ in „die dunklen Flöten des Herbstes“ (Vers 14). Die Farbe Schwarz sowie die Nuance „dunkel“ finden sich auch in dem Gedicht *An die Verstummen*²⁸⁶, das ebenfalls dem Gedichtzyklus *Sebastian im Traum* entstammt. Dort heißt es etwa: „An schwarzer Mauer verkrüppelte Bäume starren“ (Vers 2) und „Aber stille blutet in dunkler Höhle stummere Menschheit“ (Vers 10). Stellt man den Vers „Aber stille blutet in dunkler Höhle stummere Menschheit“ dem Vers „Eine schwarze Höhle ist unser Schweigen“ aus dem *Knaben Elis* gegenüber, so lassen sich die Farbe Schwarz sowie die Nuance „dunkel“ als durchaus negativ konnotiert in der Trakl'schen Lyrik feststellen.²⁸⁷ Wichtig dabei ist, dass die Farbe Rot dennoch einen eigenen Stellenwert einnimmt. Sie erhält ihre negative Konnotation vorwiegend dadurch, dass sie oft konträr zur Farbe Blau auftritt („blaue[] Seen“ und „Rotes Gewölk“). Auffallend in der Trakl'schen Lyrik sind überdies die immer wieder auftretenden Nuancierungen, die auch bei Eigenschaften vollzogen werden. So heißt es etwa in Vers 5 in *Grodek*: „O stolzere Trauer!“. Die Eigenschaft „stolz“ wird in Bezug auf das Wort „Trauer“ gesteigert. Dies scheint in Anbetracht des Unfassbaren an dem Wort „Trauer“ durchaus plausibel. In *An die Verstummen* ist von der „stummere[n] Menschheit“ (Vers 10) die Rede, was erneut auf den höchsten Grad der Ohnmacht schließen lässt. Durch die Steigerung bzw. Nuancierung von Eigenschaften wie Dunkel, Rot und Blau (Vgl. *Helian*, Vers 8: „Rötlich

²⁸⁵ Vgl. *Grodek*. – In: *Georg Trakl. Dichtungen und Briefe*, Band I, 1969, S. 167.

²⁸⁶ Vgl. Georg Trakl: *An die Verstummen*. – In: Bode, 2002, S. 41.

²⁸⁷ Eric Williams spricht von einer „analogen Beziehung zwischen Schweigen und Dunkelheit“ in der Lyrik Trakls. – Vgl. Eric Williams: *Untergang der Spiegelbildwelt. Wegweiser des Untergangs*. – In: Kemper, 1999, S. 154-168, S. 167.

glüht der Pfirsich im Laub“ und Vers 26: „Die Hände rühren das Alter bläulicher Wasser“), aber auch von Adjektiven wie „stolz“ und „stumm“, gelingt es Trakl erneut, den Wörtern eine neue und andere als die herkömmliche Bedeutung zuzuschreiben. Durch dieses Modifizieren eröffnet er für das gewöhnliche Wort einen neuen Zugang des Bedeutungszusammenhangs. Das Gedicht *Helian*²⁸⁸ aus dem Jahre 1913 ist ein Wechselspiel aus Farben und Klängen und gibt aufgrund seiner Länge ein ziemlich aufschlussreiches Bild über die Funktion der Farbchiffren: Neben den Farben Gelb (Vers 4: „gelben Mauern“), Grau (Vers 6: „grauen Marmor“), Braun (Vers 7: „braunem Wein“ und Vers 24: „braunem Laub“) und Rot (Vers 8: „Rötlich glüht der Pfirsich im Laub“ sowie Vers 15: „an roten Mauern“), die hier allesamt Farben des Herbstes bzw. die „arkadischen Bilder[]“²⁸⁹ darstellen, formen die Farben Silber und Gold sowie Purpur und die Nuancierung „rosig“ einen Eigenkomplex: Die „silbernen Füße“ (Vers 52), das „eisige[] Gold“ (Vers 25) sowie der „rosige[] Spiegel“ (Vers 84) deuten auf rätselhafte, geheimnisvoll-mystische Zustände hin. Undefinierbare Eindrücke sind mit den schimmernden Farben Gold und Silber sowie mit Rottönen konnotiert. So gesehen scheinen die „purpurnen Höhlen“ (Vers 32) konträr zu der „schwarzen Höhle“ im *Knaben Elis* zu stehen. Auch ist der Wein in Vers 7 noch braun, in Vers 68 wieder purpurn. Hier wird die für Trakl bezeichnende „Unbestimmtheit der Situation“²⁹⁰ deutlich, die sich auch an den „gelben“ (Vers 4), dann den „roten“ (Vers 15), später an den „schwarzen Mauern“ (Vers 44) feststellen lässt. Man kann diese Verfahrensweise der Aneinanderreihung von Bildern als „alogisch“ bezeichnen. In der von Otto Basil dargestellten Trakl-Biographie treten überdies die Ausdrücke „diaphan“ und „amorph“ im Zusammenhang mit den Stimmungsbildern in seiner Lyrik auf. Bezogen auf die Häufigkeit, in der die jeweiligen Farben im *Helian* auftreten, lässt sich nun Folgendes feststellen: Die Farbe Blau erhält erneut eine positive Funktion und tritt vor allem in Verbindung mit den Augen bzw. den Augenpartien auf, z.B. „blauen Brauen des Vaters“ (Vers 63), „bläulich die Augen aufschlägt“ (Vers 80) sowie „die blauen Lider“ (Vers 94). Beachtet man die inhaltliche Struktur des Gedichtes, die „vom Tag zur Nacht, vom Sommer zum Herbst, von der Antike zu Christus, vom Leben zum Tod“²⁹¹ führt, stellen die „blauen Lider“ gerade durch die Verbindung mit der Farbe Blau eine durchaus friedvolle Endlösung dar. „Erschütternd ist [lediglich] der Untergang des Geschlechts“ (Vers 40), nicht der Tod an sich, denn der Mensch ist in der Lyrik Trakls bereits zu Lebzeiten als sterbend, ja verwesend gezeichnet.

²⁸⁸ Trakl selbst nannte *Helian* „das teuerste und schmerzlichste, was ich je geschrieben“. – Trakl, zitiert nach Bernhard Böschstein: *Arkadien und Golgatha*. – In: Kemper, 1999, S. 84-95, S. 84

²⁸⁹ Ebd. S. 86.

²⁹⁰ Ebd.

²⁹¹ Ebd.

In Verbindung mit der Farbe Blau ist die ebenso positiv konnotierte Farbe Weiß zu sehen, vor allem deshalb, weil sie häufig in Verbindung mit der „Schwester“ auftaucht, deren Konnotation man nur in Bezug auf die Biographie Georg Trakls verstehen kann²⁹². Folglich ist „weiß“ der Farbe Blau in Vers 27: „Oder in kalter Nacht die weißen Wangen der Schwester“ in ihrer Funktion, Reinheit und Unschuld auszudrücken, gleichgestellt, auch deshalb, weil die im Vers davor ausgedrückte Sequenz „bläulicher Wasser“ eine friedliche Stimmung vorweg nimmt. Sämtlichen Biographien zufolge gewinnt die Farbe in der Lyrik Georg Trakls erst nach 1910/11 zunehmend an Bedeutung. Hermann Schreiber drückt die Funktion der Farbe, die in manchen Fällen zur Unbestimmtheit neigt, in seinem Essay *Der Dichter und die Farben*²⁹³ wie folgt aus:

[...] der Dichter überträgt das Inbild seiner Seele fast ohne andere Zugeständnisse als jene, die die Sprachform ihm auferlegt, ja er ruft sogar ohne Scheu die Sprache selbst zu Hilfe und verdeutlicht die nunmehr von aller gegenständlichen Bindung befreite Farbvision durch Beiwörter, die unterstreichend aussagen, was ursprünglich im Farbensymbol stumm mitschwang; aus dem Beiwort wurde die Dominante, die nun ihrerseits des Beiwortes bedarf [...]²⁹⁴

Ebenso wie die Farbe, die als „Beiwort“ zur „Dominante“ wird, ist der Klang des Wortes bei dem Versuch einer Entschlüsselung der Trakl'schen Lyrik, für die weder „die Begriffe der metaphysischen noch diejenigen der kirchlichen Theologie zureichen“²⁹⁵, von entscheidender Bedeutung. Die unterschiedlichen Funktionen von Farben und Klängen sind parallel zur „Hypertrophie des adjektivischen und adverbialen Wortschatzes“²⁹⁶ zu sehen. In seiner Rezension zu Gustav Streichers *Mona Violanta* schreibt Trakl: „[...] wie oft der Klang des Wortes einen unaussprechlichen Gedanken ausdrückt und die flüchtige Stimmung festhält [...]“²⁹⁷. Das Wort in der Lyrik Trakls kann die ihm angeheftete Trägheit nur dahingehend überwinden, als man es durchschaut. Wort ist nicht gleich Wort. Wiederum scheint es im

²⁹² Das Kind Georg Trakl erfährt von seiner Mutter einen „Mangel an zärtlicher Beziehung“. Er entwickelt ein sehr inniges und gleichsam verzweifelter Liebesverhältnis zu seiner älteren Schwester Margarethe (Grete), die ihm „innerlich, äußerlich, sogar physiognomisch“ ähnelte. – Vgl. Basil, 1999, S. 15. Die Schwester nimmt in der Lyrik Trakls oft eine Beschützerfunktion ein. So heißt es etwa in Grodek: „Es schwankt der Schwester Schatten durch den schweigenden Hain“ (Vers 12), dennoch empfindet Trakl aufgrund der inzestuösen Beziehung ein tiefes Schuldgefühl: „[...] und auf dem Knaben lastete der Fluch des entarteten Geschlechts“ oder „O des verfluchten Geschlechts“ – Vgl. *Traum und Umnachtung*. – In: *Georg Trakl. Dichtungen und Briefe*. Band I, 1969, S. 145-150, S. 147 und 149.

²⁹³ Vgl. Hermann Schreiber: *Der Dichter und die Farben*. – In: *Plan. Literatur, Kunst, Kultur*. (1/4). Hrsg. von Otto Basil [u.a.]. – Wien: Müller, 1946, S. 269-277.

²⁹⁴ Ebd. S. 274.

²⁹⁵ Martin Heidegger, zitiert nach Basil, 1999, S. 9.

²⁹⁶ Ebd. S. 59.

²⁹⁷ Trakl, zitiert nach Basil, 1999, S. 66.

Ermessen des Rezipienten zu liegen, inwieweit das „diaphane“ Wort tatsächlich den Weg ebnet für eine Entschlüsselung seiner Vielschichtigkeit. Als weiteres Beispiel für die erwähnte „Hypertrophie“ in der Trakl’schen Lyrik sei an dieser Stelle das Gedicht *Der Herbst des Einsamen* angeführt:

Der dunkle Herbst kehrt ein voll Frucht und Fülle,
Vergilbter Glanz von schönen Sommertagen.
Ein reines Blau tritt aus verfallener Hülle;
Der Flug der Vögel tönt von alten Sagen.
Gekeltert ist der Wein, die milde Stille
Erfüllt von leiser Antwort dunkler Fragen.

Und hier und dort ein Kreuz auf ödem Hügel;
Im roten Wald verliert sich eine Herde.
Die Wolke wandert übern Weiherspiegel;
Es ruht des Landmanns ruhige Geberde.
Sehr leise rührt des Abends blauer Flügel
Ein Dach von dürrem Stroh, die schwarze Erde.

Bald nisten Sterne in des Müden Brauen;
In kühle Stuben kehrt ein still Bescheiden
Und Engel treten leise aus den blauen
Augen der Liebenden, die sanfter leiden.
Es rauscht das Rohr; anfällt ein knöchern Grauen,
Wenn schwarz der Tau tropft von den kahlen Weiden.²⁹⁸

Das Motivinventar der Dominante „Herbst“ setzt sich in diesem Gedicht aus vielerlei Semen zusammen, die vor allem in der ersten Strophe auf die herbstliche Landschaft (Vers 1: „Frucht“, „Fülle“; Vers 3: „Hülle“, Vers 5: „Wein“) schließen lassen, in der sich das lyrische Ich bewegt. Auch hier ist Wort nicht gleich Wort. Der „Herbst“ ist dunkel (Vers 1), der „Glanz“ ist vergilbt (Vers 2), die „Hülle“ verfallen (Vers 3), der „Wein“ gekeltert (Vers 5). Der herbstliche „Wald“ ist mit der Farbe Rot konnotiert (Vers 8). Auch tritt die Verbindung des Motivs Herbst zu dem Wort „Abend“ (Vers 11), der sich in „des Müden Brauen“ durch die „Sterne“ (Vers 13) widerspiegelt, auffällig zutage. Die Lebensabend-Metaphorik spitzt sich in der dritten Strophe zu. Die „kühle[n] Stuben“ (Vers 14) eröffnen Raum für den

²⁹⁸ Vgl. Georg Trakl: *Der Herbst des Einsamen*. – In: Bode, 2002, S. 42-43.

Lebensabend, der zum Ende hin eine bedrohliche Gestalt annimmt: „[...] anfällt ein knöchern Grauen, // Wenn schwarz der Tau tropft von den kahlen Weiden“ (Vers 17-18).

Zahlreiche weitere stilistische Mittel veranschaulichen die lyrische Verfahrensweise Trakls:

Der Vers: „Der Flug der Vögel tönt von alten Sagen“ (Vers 4) stellt eine Synästhesie dar, die durch die Assonanzen „Vögel tönt“ sowie „alten Sagen“ unterstrichen wird. Eine weitere Assonanz ist in „die milde Stille“ (Vers 5) zu erkennen, die durch den nachfolgenden Vers: „Erfüllt von leiser Antwort dunkler Frage“ (Vers 6), mit dem er durch ein Enjambement verbunden ist, bestimmt wird. Eine Alliteration ist in Vers 9 festzustellen: „Die Wolke wandert über den Weihersee“. Die Steigerung „sanfter“ (Vers 16) sowie der Neologismus „knöchern“ (Vers 17) erinnern an die „stolzere Trauer“ bzw. an die „mondne Kühle“ aus dem weiter oben besprochenen Gedicht *Grodek*.

Die Geräuschkulisse in der Lyrik Trakls scheint in einem ambivalenten Verhältnis zum immer wieder auftretenden Motiv der Stille zu stehen, das wiederum in Relation zum Verhältnis Leben/Tod zu sehen ist. Trakl scheint „auf der Schneide zwischen Tod und Leben zu balancieren, keines von beiden eindeutig wollend, aber für beide die Möglichkeit schaffend“²⁹⁹. Neben der Schwester, die an vielen Stellen ruhig gezeichnet ist, kommt dem Vater aber auch der Mutter die Eigenschaft „Stille“ zu: Die Stille der Mutter in dem Gedicht *Geburt* ist eine andere, nämlich schauervolle, als des Vaters Stille in *Sebastian im Traum*³⁰⁰. Auch Gott schweigt in der Trakl-Welt³⁰¹. So heißt es im *Helian*: „Der stille Gott die blauen Lider über ihn senkt“ (Vers 94). Dennoch gilt es vor allem zu betonen, dass sich Trakl seiner eignen Unaussprechlichkeit bewusst ist, dass sich seine „nichtmittelbare Einsamkeit“³⁰² in Resignation verliert:

[...] Wahrhaftig, mich ekelt der Gedanke, bereits vor Eintritt in diese papierene Welt, von einem Beflissenen journalistisch ausgebeutet zu werden, mich ekelt diese Gosse voll Verlogenheit und Gemeinheit und mir bleibt nichts übrig, als Tür und Haus zu sperren vor allem Nebelgezucht. Im übrigen will ich schweigen.³⁰³

Basil stellt darüber hinaus fest, dass Trakl die Grenze zwischen dem Sagbaren und dem Verstummen bis zu seinem Ende nicht überschritten hat.³⁰⁴

²⁹⁹ Theodor Spoerri, zitiert nach Basil, 1999, S. 15.

³⁰⁰ Ebd. S. 29.

³⁰¹ Ebd. S. 135.

³⁰² Ebd. S. 13.

³⁰³ aus einem Brief an Erhard Buschbeck (in Salzburg), Wien, zweite Hälfte Juli 1910. – Vgl. *Georg Trakl. Dichtungen und Briefe*. Band I, 1969, S. 478.

³⁰⁴ Vgl. Basil, 1999, S. 101.

Auch in der Trakl'schen Lyrik scheint das Wort in der Darstellung der Wirklichkeit zu scheitern. Der Einsatz immer realitätsfernerer Mittel (Metaphern, Synästhesien, Farbchiffren und Nuancierungen, Neologismen...), die die Wirklichkeit geradezu „vergewaltigen[]“³⁰⁵, erscheint dadurch plausibel. Diese „Abscheu vor der Wirklichkeit“³⁰⁶ ist auch für Konrad Bayer bezeichnend, der, nach eigenen Angaben, ein Bewunderer der Lyrik Georg Trakls war³⁰⁷. Ferner lässt sich der Satz Gerhard Rühms über Konrad Bayers Werk „man kann sich nicht verständlich machen“³⁰⁸ auf Trakls Anmerkung „Man kann sich überhaupt nicht mitteilen“³⁰⁹ beziehen.

6. Von der Skepsis zum Experiment

Was Kunst ist, wissen Sie ebenso gut wie ich, es ist nichts weiter als Rhythmus. Wenn das aber wahr ist, so beschwer ich mich nicht mit Imitation oder mit Seele, sondern gebe schlicht und einfach Rhythmus mit jedem beliebigen Material[...], oder wie Sie wollen. Darum sehen Sie nicht das Material an, denn das ist unwesentlich[...]³¹⁰

Die Verfahrensweisen und Methoden der so genannten Wiener Gruppe werden oft mit Ausdrücken wie „avantgardistische Kunst“, „konstellationen“ (Gerhard Rühm) oder „methodischer Inventionismus“³¹¹ definiert. Ausgehend vom Sprachzweifel bedienen sich die Mitglieder der Wiener Gruppe unterschiedlicher Techniken (Montage, Collage, Konkrete Poesie, konsequente Kleinschreibung...), um diesem nicht nur entgegenzuwirken, sondern ihn auch zum Ausdruck zu bringen. Es gilt zu bedenken, dass sich die Skepsis an der Sprache durch eine Experimentierfreudigkeit in den Texten der Wiener Gruppe widerspiegelt, die nicht als „Einschränkung der Ausdrucksmöglichkeit von Sprache“³¹² zu verstehen ist. Vielmehr zeugen die unterschiedlichen Verfahrensweisen von der Kreativität, das Potential der Sprache zum Ausdruck zu bringen. Der Fokus liegt also auf den Möglichkeiten, die

³⁰⁵ Ebd.

³⁰⁶ Ebd. S. 91.

³⁰⁷ „ich liebe trakl“ - Vgl. Konrad Bayer. *Das Gesamtwerk*, 1978, S. 7.

³⁰⁸ Ebd. S. 15.

³⁰⁹ Trakl, zitiert nach Basil, 1999, S. 101.

³¹⁰ Vgl. *Was Kunst ist, wissen Sie...* - In: Kurt Schwitters: *Das literarische Werk*. Hrsg. von Friedhelm Lach. Band 5. Manifeste und kritische Prosa. Nachträge zu den Bänden 1-4, mit einem Gesamtregister 1-5 und einem Personenverzeichnis. – Nachdruck der gebundenen Ausgabe - Köln: DuMont, 1981, 1998, S. 244-245.

³¹¹ Dieses „poetologische[] Prinzip der Wiener Gruppe bedeutet Rühm zufolge, „nach Regeln zu dichten, die das Dichthandwerk jedem ermöglichen“ – Vgl. *Die Wiener Gruppe*, 1967, S. 34.

³¹² Vgl. Marietta Böning: *Jenseits des Avantgardismus. Der Freitod als ästhetische Konsequenz: eine Überschreitung der Avantgarde*. – In: Clemens K. Stepina [Hrsg.]: „ich habe den sechsten sinn“. *Akten des Konrad-Bayer-Symposiums 2004*. Deutsche Erstausgabe. – Wien: Edition Art&Science, 2006. (TB, Band 11), S. 11-24, S. 11.

Sprache mit ihrem Material eröffnet, wenn man das traditionelle Verfahren mit derselben verwirft und ihre Grenzen und in Traditionen eingebetteten Formen schlichtweg sprengt. Am besten lässt sich diese Art des Experimentierens mit Sprache durch Gerhard Rühm ausdrücken, wenn er sagt, die Mitglieder der Wiener Gruppe hätten sich „die Sätze wie Bälle zugeworfen“³¹³. Als Bezugsströmungen, die die Produktionen der Wiener Gruppe maßgeblich beeinflussten, sind der Symbolismus (als Strömung der bildenden Kunst vor allem für die „Visuelle Poesie“ relevant), der Expressionismus (Rühm nennt Einflüsse des Expressionisten August Stramm³¹⁴; Ferner kann ein Bezug zu der Lyrik Georg Trakls innerhalb mancher Texte vermutet werden.³¹⁵) und der Dadaismus zu nennen. Die Technik der Montage erfährt im Gegensatz zum Dadaismus jedoch eine andere Realisierung:

im unterschied zu den dadaistischen „arpaden“ wurde vorgefundenes wortmaterial nicht in ein gedicht eingesponnen oder als anreger verwendet, sondern ganze sätze wurden als fertige bestandteile zu einander in neue, poetische beziehung gesetzt³¹⁶

Auch verwendeten die Mitglieder der Wiener Gruppe bereits vorhandene Produktionen erneut und gelangten somit zu der „montage über die montage“³¹⁷. Als Beispiele für diese „willkürliche Aneinanderreihung“ sind Friedrich Achleitners *montage mit weiss* (juli, 1957)³¹⁸,

montage mit himmel
und hammer
(juni 1958)³¹⁹

sowie die *11 verbarien* (20. 8. 1956)³²⁰ von Artmann und Bayer, die *die gewöhnlichsten wörter mit a, die gewöhnlichsten wörter mit c* usw. enthalten, zu nennen. Unter dem Punkt *die gewöhnlichsten wörter mit j* sind folgende Wörter in der folgenden Reihenfolge angeführt:

ich
der apfel
der frühling

³¹³ Vgl. *Die Wiener Gruppe*, 1967, S. 22.

³¹⁴ Ebd. S. 8.

³¹⁵ Vor allem bei Konrad Bayer finden sich zahlreiche Motive der Traklschen Lyrik. So lässt die 1. Zeile der Montage *vollständiges lehrgedicht für deutsche*: von H.C. Artmann u. Konrad Bayer, nämlich „das reh blutet“ (Vgl. *Die Wiener Gruppe*, 1967, S. 201-202.) einen Bezug zu Trakls Gedicht *Im Winter* herstellen, wo es in Vers 10 heißt: „Ein Wild verblutet sanft am Rain“ (Vgl. *Im Winter*. – In: *Georg Trakl. Dichtungen und Briefe*. Band I, 1969, S. 39).

³¹⁶ Vgl. *Die Wiener Gruppe*, 1967, S. 22.

³¹⁷ Ebd.

³¹⁸ Ebd. S. 47-53.

³¹⁹ Ebd. S. 54-61.

³²⁰ Ebd. S. 202-205.

hell heiter
die leber
die zunge
elf
das essen
einmal
die nadel
noch
der reiter reitet
anderswo durch
anderswo hin
sonst
anderswo³²¹

Die alogische Reihung der Wörter bzw. Ausdrücke stiftet zunächst ebenso Verwirrung (Verfremdung) wie die Aufeinanderfolge der „gewöhnlichsten wörter – Gruppen“ in ihrer alphabetischen (Un-)Reihenfolge. Zunächst werden die Gruppen a, c, e, j, l angeführt, jedoch vollzieht sich dann ein auffälliger Sprung zurück zum d, dem die Gruppe t nachfolgt. Von t zurück zu o geht es weiter zur Gruppe v, von wo aus erneut ein Sprung zurück stattfindet, zuerst zu s, dann zu r, mit dem die Montage schließt.

Da die Arbeiten der Wiener Gruppe auffallend häufig mit dem Begriff „Konkrete Poesie“ in Verbindung gebracht werden, scheint eine nähere Ausführung dieser für die experimentelle Lyrik der Moderne typischen Verfahrensweise unumgänglich.

6.1. Konkrete Poesie

Der Begriff „Konkrete Poesie“ wurde 1953 von Eugen Gomringer (*1925) analog zur konkreten Kunst geprägt. „Konkrete Poesie“ oder „Konkrete Dichtung“ (zu lat. „concretus = gegenständlich“) ist die geläufigste Bezeichnung „für die etwa seit 1950 international auftretenden Versuche in der modernen Literatur, mit dem konkreten Material der Sprache (Wörter, Silben, Buchstaben) unmittelbar – und losgelöst von syntakt[ischen] Zusammenhängen und oft auch auf das Wort als Bedeutungsträger verzichtend – eine Aussage zu gestalten[...]“³²². Der Begriff „konkret“ verwirrt zunächst, wenn man ihn mit

³²¹ Ebd. 203.

³²² Vgl. Günther Schweikle: *Konkrete Dichtung*. – In: Schweikle, ²1990, S. 249-250, S. 249.

dem konträren Begriff „abstrakt“ vergleicht³²³, definiert sich doch „abstrakt“ als etwas, das „vom Dinglichen gelöst“, also „rein begrifflich“ ist. Vor allem die Eigenschaft „ohne unmittelbaren Bezug zur Realität“ macht skeptisch, wenn es im Gegensatz dazu der Konkreten Poesie ebenfalls darum geht, „mit sprachlichen Mitteln, losgelöst von syntaktischen Zusammenhängen[...] eine Aussage zu gestalten“, was sie gleichermaßen von der Gegenstandswelt loslöst. Die Verwirrung ist perfekt, wenn „konkret“ als etwas definiert wird, das „als etwas sinnlich, anschaulich Gegebenes erfahrbar“³²⁴ ist. So gesehen bedeutet „konkret“ nämlich nichts anderes, als auf einen bestimmten Gegenstand verweisend, eine Eigenschaft, die dem Konzept der Konkreten Poesie gänzlich zuwider läuft, ist es doch ihr Anliegen, selbstreferentiell zu sein, denn „[a]lles Konkrete ist [...] nur es selbst“³²⁵. Gerhard Kaiser³²⁶ bringt das Anliegen der Konkreten Poesie auf den Punkt, wenn er meint: „konkret deshalb, weil sie [die Konkrete Poesie] bei der Konkretion der Sprache als Laut und Schrift ansetzt“³²⁷. Der visuellen sowie der lautlichen Realisierung von Sprache wird gleichermaßen Beachtung geschenkt. Diese Verfahrensweise ist parallel zur dadaistischen Lyrik zu sehen, wenn etwa den Gedichten Hugo Balls der Akustik bzw. der Art des Vortrags ein hohes Maß an Aufmerksamkeit geschenkt wird. Weiters ist hier Kurt Schwitters (1887–1948) zu nennen, der den Begriff „Merzgedicht“ prägte, eine Stilrichtung, die sich am besten durch sein Gedicht *An Anna Blume*³²⁸ aus dem Jahre 1919 beschreiben lässt.

Allgemein betrachtet wird Sprache in der Konkreten Dichtung zum eigentlichen Gegenstand. Sie wird als Mittel zum Ausdruck der Gefühlswelt gar nicht erst herangezogen, sie hat keinen Zweck, denn sie ist bereits ihr eigener. Somit versteht sich die Konkrete Poesie gewissermaßen von selbst, was nicht ausschließt, dass auch sie Verwirrungen stiften kann:

Jeder Versuch, eine sogenannte konkrete Literatur in den Griff zu bekommen, ist vor allem durch drei Umstände erschwert: durch ihre Internationalität, ihre Vielsprachigkeit und eine daraus resultierende Variationsbreite des Selbstverständnisses, durch die Verstreutheit des oft nur schwer zugänglichen

³²³ Ich halte mich hier bei den Begriffen „abstrakt“ bzw. „konkret“ erneut an die Erläuterungen in *Duden. Das Fremdwörterbuch*,⁸ 2005, S. 21 und 553.

³²⁴ Ebd. S. 553.

³²⁵ Max Bense, zitiert nach Reinhard Döhl: *Konkrete Literatur*. – Vgl. <http://www.stuttgarter-schule.de/konkret1.htm> (Zugriff: 4.02.09).

³²⁶ Vgl. Kaiser, 1996.

³²⁷ Ebd. S. 261.

³²⁸ Mit den Bestandteilen (den Buchstaben) des Wortes „Anna“ wird spielerisch ein neuer Bedeutungszusammenhang konstruiert, und zwar nur durch die konkrete (anschauliche) Aufspaltung: „[...]du bist von hinten wie von vorne >>a-n-n-a<<.“ – Vgl. Kurt Schwitters: *An Anna Blume*. Merzgedicht I. – In: Bode, 2002, S. 58.

Materials und durch eine Vielzahl nicht nur terminologischer Unschärfen und Differenzen.³²⁹

Als Beispiel für das „Selbstverständnis[]“ eines konkreten Gedichts, bei dem vor allem die visuelle Realisierung im Mittelpunkt steht, sei an dieser Stelle das Gedicht *schweigen* von Eugen Gomringer angeführt:

schweigen schweigen schweigen
schweigen schweigen schweigen
schweigen schweigen
schweigen schweigen schweigen
schweigen schweigen schweigen³³⁰

Obwohl dem Wort jegliche Referenzfunktion abgesprochen wird, kann bei diesem visuellen Gedicht der Versuch unternommen werden, dem Geschriebenen Taten folgen zu lassen, die Worte in Handlungen umzuwandeln und wirklich zu schweigen. Was auch immer Gomringer dazu bewogen hat, das Verb „schweigen“ so anzuordnen und zu reihen, dass vor allem die Optik zum zentralen Aussagepunkt wird, besser lässt sich beides, die Skepsis gegenüber Sprache sowie ihrer Vermittlungsfunktion nicht ausdrücken. Die Autonomie des Wortes „schweigen“ hebt sich in der Gesamtdarstellung auf, weil „schweigen“ hier nicht mehr alleine stehen kann, sondern zum Teil einer bewusst konstruierten, optischen Figur wird, die erst als Ganzes eine Aussage möglich macht. Es geht dabei nicht um das eine Schweigen, sondern um ein fortlaufendes, das möglicherweise als Reaktion auf mehrere unsagbare Eindrücke oder Erlebnisse verstanden werden kann. Gerhard Kaiser zufolge ist der Text „[...] Information [...] Mitteilung ohne Meinung, Sinn, Stimmung, Individualität, Ausdruck [...] Er erinnert an nichts“ und möchte „nichts als gelesen sein“, er „will [...] keine Spannung auch zwischen Bild und Seele, Sache und Bedeutung.“³³¹:

[...] Das einzige >Bild< ist das Schriftbild, die Typographie [...] Schweigen ist nicht das Gegenteil von Stimme; es ist das Wort für die Lücke im typographischen Gefüge; die Lücke im typographischen Gefüge ist kein Ausdruck des Schweigens, sie ist die Opposition zum Bedruckten [...] die Autonomie vollendet sich in der Titellosigkeit. Das Medium ist hier in der Tat die Botschaft [...] Eben weil der Text nichts ist, als er selbst, kann man

³²⁹ Vgl. Reinhard Döhl: *Konkrete Literatur*. – Vgl. <http://www.stuttgarter-schule.de/konkret1.htm> (Zugriff: 4.02.09).

³³⁰ Vgl. *schweigen*. – In: Eugen Gomringer: *Vom Rand nach innen*. die Konstellationen 1951-1995. Band I. Red. Mitarbeit: Nicole Horn, Peter Feigl. – Wien: Ed. Splitter, 1995. (Das Gesamtwerk / Eugen Gomringer, 1), S. 19.

³³¹ Vgl. Kaiser 1996, S. 261-262.

keine/jede Relation zu ihm herstellen, alles und nichts mit ihm machen, alles und nichts in ihn hineinlesen.³³²

Das konkrete Gedicht erhebt keinen Anspruch auf irgendeine Art von Deutung oder Entschlüsselung. Dadurch, dass es Form ist, erhält es seinen Wert: „Kunst ist Form. Formen heißt entformeln“³³³. Durch die Reduktion der Sprache auf ihre Bestandteile und durch die Einschränkung des Wortes auf seinen materiellen Gehalt verlieren beide ihre Funktion, Abbilder der Wirklichkeit zu sein. Dabei ist das Wort von der Wirklichkeit insofern nicht losgelöst, als es bereits seine eigene Wirklichkeit ist. Der Konkreten Poesie ist das Konkrete an der Sprache wirklich genug.

Die Techniken der Wiener Gruppe auf den Typus „Konkrete Poesie“ festzumachen, wäre ebenso widersinnig³³⁴ wie die einzelnen Mitglieder (Gerhard Rühm, Oswald Wiener, Friedrich Achleitner, H.C. Artmann, Konrad Bayer) und ihre Produktionen auf den Typus „Arbeiten der Wiener Gruppe“ zu reduzieren, heben sich doch Autoren wie H.C. Artmann und Konrad Bayer, aber auch Ernst Jandl, der enge Beziehungen zu der Gruppe hatte, durch individuelle Eigenproduktionen von der Wiener Gruppe als solche ab. H.C. Artmann etwa wurde vor allem durch seine Dialektgedichte bekannt, „[...] auf Kosten seiner anderen Arbeiten“ (Rühm)³³⁵. Auch sein plötzlicher, „über Nacht“ (Rühm)³³⁶ eingetretener, Erfolg durch „med ana schwaozzn dintn“ (1958) war womöglich ausschlaggebend für eine Distanz zur Gruppe, die durch den Ausstieg Artmanns 1959 besiegelt wurde. Bezogen auf Artmann meint Dialektdichtung „die verfremdung des dialekts als kulinarischer alltagssprache durch abstrakte behandlung, bis hin zu einer nur noch lautlichen erfassung des wiener dialekts“³³⁷. Der Dialekt wird als „ein bestimmter, manipulierbarer ausdrucksbereich in den materialbestand der neuen literatur aufgenommen“³³⁸. Dabei ist die phonetische Schreibung bei den Dialektgedichten Rühms und Artmanns nicht eindeutig, kommt aber „der einfachheit halber mit den buchstaben unseres alphabets“³³⁹ aus. Dies ist insofern von Bedeutung, als Dialektgedichte von Gerhard Rühm, Konrad Bayer und schließlich von H.C. Artmann keine einheitliche phonetische Schreibung aufweisen, was einmal mehr auf die Mannigfaltigkeit des

³³² Ebd. S. 262-263.

³³³ Vgl. *Merzfrühling*. - In: Kurt Schwitters: *Das literarische Werk*. Band 5, 1981, 1998, S. 188.

³³⁴ Gerhard Rühm über die Ansichten der Mitglieder der Wiener Gruppe: „[...] betrachteten [...] uns nie ausschliesslich als „konkrete dichter“, einfach auch aus einer scheu heraus, durch einen katalogisierenden begriff unser arbeitsfeld eingeschränkt zu sehen[...]“ – Vgl. *Die Wiener Gruppe*, 1967, S. 24.

³³⁵ Ebd. S. 26.

³³⁶ Ebd.

³³⁷ Ebd. S. 13.

³³⁸ Ebd.

³³⁹ Ebd.

Materials Sprache schließen lässt. Sie zuzulassen wirkt erneut dem Glauben an die Wirkung einer normierten, auf Stereotypen begrenzten Sprache entgegen. Auf einen gemeinsamen Nenner lassen sich sämtliche Dialektgedichte der Wiener Gruppe in Bezug auf das Motivinventar bringen. Sie enthalten das Abstoßend-Makabere, das Dekadente und Anstößige, das im Zusammenhang mit Gottfried Benn im Expressionismus bereits erwähnt wurde. Auch kann man hinsichtlich der Auswahl von Motiven wiederum auf Georg Trakl verweisen, wenn in einer Anmerkung zu *Die drei Teiche von Helbrunn* davon die Rede ist, dass „[d]er Verfall [...] dem Dichter an allen Ecken und Enden entgegen[trat]“³⁴⁰. Das Menschliche wird in den Dialektgedichten der Wiener Gruppe in vielen Fällen auf das Körperliche reduziert, was einen eher negativen Beigeschmack bewirkt. Diese Darstellung des Menschen als „kindafazara“³⁴¹, als „blauboad fom brodaschdean“³⁴², der dem Verfall entgegenläuft und an vielen Stellen durch die eigene Verwesung determiniert ist³⁴³, steht im groben Gegensatz zu der weiter oben erläuterten schwärmerischen „Empfindelei“ der Ästheteten sowie dem Fokus auf die Gefühlsregungen bei Joseph von Eichendorff. Neben der phonetischen Schreibung eröffnet das Vokabular an sich Probleme bei der Interpretation. Darüber hinaus führt gerade der Versuch, Elemente (Wendungen, Phrasen) aus dem gesprochenen Bereich zu verschriftlichen, zu Schwierigkeiten (V-Effekt), vor allem dann, wenn man nicht Mitglied der sprachlichen Varietät „Wienerisch“ ist:

wos an weana olas en s gmiad ged:

a faschimpöde fuasbrotesn

a finga dea wos en fleischhoka en woef kuma is

drei wochleid und a drafik

a giatlkafee met dischbost [...] ³⁴⁴

Vorwiegend für Sprecher einer anderen Varietät bzw. für jene, deren Verständigungshorizont durch die Verkehrsferne zu der Stadt Wien eingeschränkt ist, wären Anmerkungen zum Vokabular hilfreich („weana“: Wiener, „gmiad“: Gemüt, „faschimpöde“: verschimmelte, „woef“: (Fleisch)wolf, „drafik“: Trafik (Kiosk), „giatlkafee“: der „Gürtel“ ist eine Straßenverlaufsbezeichnung in Wien, „dischbost“: Der Ausdruck „Tischpost“ meint eine für die 50er Jahre in Wien gängige Art der heimlichen Verständigung in so einem „kafee“). Auch kann man die Zeile „a finga dea wos en fleischhoka en woef kuma is“ nur in Bezug auf die

³⁴⁰ Vgl. Basil, 1999, S. 58.

³⁴¹ Vgl. *kindafazara*. – In: *The Best of H.C. Artmann*, 1975, S. 37.

³⁴² Vgl. *blauboad I*. – Ebd. S. 37.

³⁴³ z.B. „noch ana sindflud // sama r ole medaranaund // saumt de hextn beag // dasoffm...“ oder: „a bischal a bischal gremadorium“. – Vgl. *noch ana sindflud* und *zwa schüleng zwanzk*. – Ebd. S. 43 und 46.

³⁴⁴ Vgl. *wos an weana olas en s gmiad ged*. – Ebd. S. 47-48, S. 47.

eigentümliche Sprechweise und die von der Norm abweichende syntaktische Struktur verstehen (der Satz würde in der Standardsprache so wiedergegeben werden: „Ein Finger, der dem Fleischhacker in den Wolf gekommen ist“, wobei das Wort „Wolf“ wiederum erläutert werden müsste). Diese und weitere zur Entschlüsselung des Dialektgedichts bereitgestellten Anmerkungen würden jedoch den von der Wiener Gruppe geforderten V-Effekt aufheben. Artmann wertet den Dialekt als Stilmittel auf, indem er ihn aus seinem alltäglichen Gebrauch heraushebt und ihn zu einer eigenen „Literatursprache“ macht. Seine beachtlichste „Leistung“ besteht wohl in der Auffassung, „daß man nicht bloß im sondern *mit* dem Dialekt dichten kann, d. h. er hat aus der Touristenattraktion Weanerisch eine ernstzunehmende, *neue* Literatursprache gemacht, indem er die in ihr liegenden Möglichkeiten bewußt aus- und benutzte“.³⁴⁵

Genauso wie Artmann nimmt auch Konrad Bayer eine Art Sonderstellung innerhalb der Gruppe ein. Er hebt sich von der „Avantgarde“ insofern ab, als sich sein Werk durch eine „Verinnerlichung“³⁴⁶ auszeichnet, die genau das Gegenteil von dem darstellt, was die Avantgarde als Kunstrichtung fordert, nämlich Kunst zu sein, und zwar „in ihrer sozialen, öffentlich wirksamen Funktion“³⁴⁷. In vielerlei Hinsicht geht Bayers Werk über die Sprachexperimente der Wiener Gruppe hinaus.³⁴⁸

Neben Artmanns Dialektdichtung und Konrad Bayers Konzept der „Verinnerlichung“, dem dennoch ein Mitteilungsbedürfnis durch Sprache zugrunde liegt, ist in weiterer Folge Ernst Jandl zu nennen, „dessen Texte sich [...] von denen anderer konkretistischer Autoren gerade durch Verständlichkeit unterscheiden“³⁴⁹. Michael Wulff betont in seiner Arbeit *Konkrete Poesie und sprachimmanente Lüge. Von Ernst Jandl zu Ansätzen einer Sprachästhetik* neben der Popularität seines Werkes auch, dass die „besondere Brauchbarkeit der Gedichte Jandls für eine Interpretation des Sprachkonkreten [...] in bestimmten stilistischen Eigenschaften“ der Texte selbst zu finden ist. Damit ist auch der didaktische Nutzen gemeint, den viele seiner Texte, insbesondere die Sprechgedichte, mit sich bringen. „Jandl nimmt das Chaos unserer

³⁴⁵ Ebd. S. 388.

³⁴⁶ „Verinnerlichung“ meint bei Bayer die Reduktion des Menschen auf seinen Körper. Im „vorwort“ zu *der stein der weisen* werden die handelnden Personen durch ihre Grundlage, den Körper, vorgestellt. Die Körper haben die Namen „hansi, franzi, otti [...]“, das Bewusstsein heißt „ich“. Der Mensch ist anderen durch seine physische Anwesenheit, also durch seinen Körper, bewusst. Nur er selbst nimmt sich als „ich“ wahr. Jedes „ich“ unterscheidet sich vom jeweils anderen „ich“ „sehr“. Das Kommunikationsproblem Bayers ist determiniert durch die Heterogenität der Körper, die sich untereinander deshalb nicht verstehen, weil das Bewusstsein für das Gegenüber im Verborgenen bleibt. Vgl. Böning, 2006, S. 12.

³⁴⁷ Vgl. Böning, 2006, S. 12.

³⁴⁸ Böning zufolge drohte Bayer 1958 der Ausschluss aus der Wiener Gruppe, „weil er sich von Kurt Regschek, einem Maler des *phantastischen Realismus*, hatte portraituren lassen“ – Vgl. Böning, 2006, S. 12.

³⁴⁹ Vgl. Michael Wulff: *Konkrete Poesie und sprachimmanente Lüge. Von Ernst Jandl zu Ansätzen einer Sprachästhetik*. – Stuttgart: Heinz, 1978. (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, 44), S. 3.

Sprache beim Wort“³⁵⁰ und setzt dadurch einen durchaus positiven Akzent in der Frage um die Mittelbarkeit der Sprache. Dadurch, dass Jandl nicht die Sprache an sich infrage stellt, sondern vorrangig die Art ihrer Verwendung, schließt er ihre Vermittlungsfunktion nicht (mehr) aus. Er kritisiert traditionelle Verfahrensweisen mit Sprache, gleichsam die Sprachbenutzer oder jene, die unreflektiert mit ihr verfahren, indem er sie neu montiert und dabei gleichzeitig eine offenkundige Anspielung einbaut. Durch diese eigentümliche, Jandlsche Weise der Montage gelingt es ihm, die Sprachskepsis außer Kraft zu setzen:

lichtung
manche meinen
lechts und rinks
kann man nicht
velwechsern.
werch ein illtum!³⁵¹

Jandls „Klage über Systeme, die als nicht-veränderbar gelten“ sowie sein parallel dazu stehender, „listige[r] Zweifel[] an solcher behaupteten Nichtveränderbarkeit“, lässt sich auch in seinem Gedicht *bibliothek* feststellen.³⁵²

bibliothek
die vielen buchstaben
die nicht aus ihren wörtern können

die vielen wörter
die nicht aus ihren sätzen können

die vielen Sätze
die nicht aus ihren texten können

die vielen texte
die nicht aus ihren büchern können

die vielen bücher
mit dem vielen staub darauf

³⁵⁰ Bernhard Frank, zitiert nach Wulff, 1978, S. 11.

³⁵¹ Vgl. *lichtung*. – In: Ernst Jandl: *lechts und rinks. gedichte, statements, peppermints*. – München: Luchterhand, ²2002. (Sammlung Luchterhand, 62043), S. 74.

³⁵² Vgl. Klaus Jeziorkowski: *Zu Ernst Jandls Gedicht bibliothek*. – In: Hinck, 2006, S. 188-197, S. 195.

die gute putzfrau
mit dem staubwedel³⁵³

Neben der Möglichkeit, es beliebig weiterzuführen („ad finitum bis zu einem kosmologischen Modell der Schöpfung als Gefängnis“³⁵⁴), die das Gedicht aus einem didaktischen Blickwinkel eröffnet, wird die Bibliothek als Gefängnis von Büchern, Texten, Sätzen, Wörtern und Buchstaben beklagt. Auf der anderen Seite lassen vor allem die letzten beiden Verse („die gute putzfrau // mit dem staubwedel“ Vers 11 und 12) die Ausweglosigkeit in einem etwas positiveren Licht erscheinen, nichtsdestoweniger, weil die „putzfrau“ die Bücher samt den in ihnen enthaltenen Kategorien mit dem „staubwedel“ befreit. Den Buchstaben, Wörtern etc. zur Freiheit zu verhelfen, bedeutet auch, ihnen das Gewöhnliche, das Gewohnte abzurufen:

In der Poesie, um es noch einmal zu sagen, brauchen wir alles, woran wir uns nicht gewöhnt haben [...] Alles, woran wir uns vollständig gewöhnt haben, läßt kein Beginnen mehr zu, läßt nicht zu, daß wir irgend etwas damit anfangen³⁵⁵

Jandls Abweichen von der Norm kann demnach in vielerlei Hinsicht als positiver Versuch gewertet werden, durch Sprache das Nicht-Mittelbare doch noch mitteilen zu können, oder anders formuliert: „Von Normsprache abweichende Dichtung kann als Vehikel für den Wahrheitstransport ebenso dienen wie Normsprache“³⁵⁶.

Bei den Arbeiten der Wiener Gruppe wird das Problem der Sprache zum Problem der Form. Die Subkategorien von Sprache werden aus ihrem Zusammenhang gerissen und neu montiert. Unter dem Begriff „inventionismus“ versteht Rühm eine „Systematisierung der alogischen begriffsfolgen des radikalen surrealismus“.³⁵⁷ Die Anknüpfung an die Bildende Kunst ist insofern von Relevanz, als zahlreiche neue Konstruktionen und Formen von Dichtung hinsichtlich visueller Realisierung einem Bild oder Portrait sehr nahe kommen. Als Beispiel für die Methode der „konstellationen“³⁵⁸ sei an dieser Stelle der Text³⁵⁹ *das fenster*

³⁵³ Vgl. Ernst Jandl: *bibliothek*. – In: Hinck, 2006, S. 188.

³⁵⁴ Vgl. Jeziorkowski, 2006, S. 189.

³⁵⁵ Ernst Jandl, zitiert nach Jeziorkowski, 2006, S. 193-194.

³⁵⁶ Vgl. Wulff, 1978, S. 9.

³⁵⁷ Vgl. *Die Wiener Gruppe*, 1967, S. 14.

³⁵⁸ „[...]versuch einer maximalen objektivierung und reduktion des „gedichtes“ auf die totalität des einzelnen begriffs (denn schon die konfrontation mit einem anderen schränkt ihn assoziativ ein)[...]“. – Vgl. *Die Wiener Gruppe*, 1967, S. 14.

³⁵⁹ Ernst Jandl zur Problematik, die der Begriff „Gedicht“ für die Texte der Wiener Gruppe eröffnet: „Man kann den Begriff „Gedicht“ durch Geschmacksurteile begrenzen und durch die bisherigen Erscheinungsformen des Gedichts [...] man kann ihn auch offen halten, jederzeit, für die Unvorhersehbarkeit des immer neuen Gedichts.“ – Ernst Jandl, zitiert nach Wulff, 1978, S. 2.

(1955/66)³⁶⁰ von Gerhard Rühm erläutert, der die komplexe Herangehensweise an Sprache der Wiener Gruppe widerspiegelt. Er zertrümmert nicht nur sämtliche Merkmale eines Textes und reißt das Wort aus seinem semantischen Zusammenhang, sondern macht gleichsam auch das Rezeptionsverfahren, den Diskurs, also auch die Wirkung, die der Text beim Publikum erzielt, zum Problem. Durch Deplatzierung entsteht eine neue Form, die in einem neuen Zusammenhang ein neues Ganzes entstehen lässt.³⁶¹ Folgende Merkmale des Textes lassen sich festhalten, nämlich die visuelle Differenzierung, die Seitenverteilung (selbst das Umblättern wird bewusst einbezogen) sowie die neuen Dimensionen des Buches, die aktiviert werden.³⁶² Texte wie dieser fordern den Rezipienten heraus: „der text mündet in ein ganzseitiges foto eines sezierten gesichtes, das das assoziationsvermögen des lesers herausfordert“³⁶³.

Ein weiterer Text von Rühm ist *rhythmus-r* (1958), bei dem wiederum der „tasteindruck“ für die „lesetätigkeit“ eine Rolle spielt. Der Buchstabe „r“ ist ein zentraler Bezugspunkt, der die unterschiedlichen Textebenen vereint.³⁶⁴

In Anlehnung an das weiter oben genannte Gedicht *schweigen* von Eugen Gomringer, sei an dieser Stelle Rühms Text *schweigen* angeführt, der als Beispiel für seine konstellationen und ideogramme (1954-64) in seinem Gesamtwerk angeführt wird:

	schweigen
sch	wiegen
schw	eigen
sch	wiegen
	schweigen
sch	wiegen
schw	eigen
sch	wiegen
schweigen ³⁶⁵	

Der Begriff „Konkrete Poesie“ ist für Rühms *konstellationen* insofern relevant, als sich dabei die „wenigen zueinander in beziehung gesetzten (konkreten)“³⁶⁶ Wörter zu einer „konstellation“ neu zusammenfügen. Der Text *schweigen* spiegelt die „repetition oder die

³⁶⁰ Vgl. *das fenster*. – In: Gerhard Rühm: *Fenster. Texte*. – Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1968, S. 7-37.

³⁶¹ Hier sei an die Bestrebungen der Dadaisten erinnert, die „die traditionellen Vorstellungen von künstlerischer Originalität“ überhaupt infrage stellten. – Vgl. Sørensen II, ²2002, S. 185.

³⁶² Vgl. *Die Wiener Gruppe*, 1967, S. 26.

³⁶³ Ebd.

³⁶⁴ Ebd.

³⁶⁵ Vgl. *schweigen*. – In: Gerhard Rühm: *Gesammelte Gedichte und Visuelle Texte*. – Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1970, S. 219.

³⁶⁶ Vgl. Gerhard Rühm: *Aspekte einer erweiterten Poetik*. Vorlesungen und Aufsätze. Mit einem Nachwort von Jörg Drews. – Berlin: Matthes&Seitz, 2008, S. 40.

periodische wiederkehr gewisser wörter beziehungsweise rudimentärer sätze“³⁶⁷ wider, die von Rühm als Merkmale für Konkrete Poesie angeführt werden. Zum weiteren Verständnis von *schweigen* ist es wohl zielführend, die Anmerkungen Rühms zum Bezugsfeld „konkrete poesie“³⁶⁸ allgemein heranzuziehen. Das umfangreiche Werk Rühms ist in seinen *Gesammelten Werken*³⁶⁹ nachzulesen. Neben Dialektgedichten, „konstellationen“, Montagen u. dgl. nehmen die visuellen Gedichte einen beträchtlichen Anteil am Gesamtwerk ein. Auch ist Rühms Anknüpfung an die Musik zu nennen, die, als weiteres Experimentierfeld, zu „elementarer reduktion“³⁷⁰ herausfordert. Gemeinschaftsarbeiten von Gerhard Rühm und Konrad Bayer, dem „literarische[n] wunderteam“³⁷¹, zeugen vom gemeinsamen Nenner beider Autoren hinsichtlich ihrer Erwartungshaltung und Ansprüche an die Dichtung als solche, die für Bayer „bestenfalls [...] insichbezogene dichtung – sei dichtung“³⁷² sein konnte. Die Sprachskepsis, der Zweifel an der Sprache eröffnete für beide Autoren die Möglichkeit, Sprache als Ort des Experiments anzusehen, wo auf manipulierende, montierende und demontierende Art und Weise alles möglich war. Beide diskutierten die Grenzen der Sprache sowie die eingeschränkten menschlichen Möglichkeiten, diese Grenzen auszuloten.³⁷³ Die „unter äthereinfluss“³⁷⁴ produzierte Gemeinschaftsarbeit *die mustersternwarte* entstand kurz vor Bayers weiter oben besprochenem Text *das fahrrad* und montiert drei Hauptwörter („der mann“, „die frau“, „das bild“) anstatt einem („das fahrrad“). Man beachte neben der alogischen Kombination der Begriffe „bild“ und „mann“ die auffällige Aneinanderreihung der Modale, die auch im Text *das fahrrad* zu Tage tritt:

[...]10 bilder wachsen 1x so oft.
 folglich wachsen bilder gerne.
 mein mann ist innen sehr heiss.
 die bilder greifen ineinander.
 jedes bild ist dicht bemannt.
 dichter mann.
 ungefähr etwa in dem grade.

³⁶⁷ Ebd.

³⁶⁸ Ebd. S. 36-41.

³⁶⁹ Vgl. Gerhard Rühm: *Gesammelte Werke*. Hrsg. von Michael Fisch. – Berlin: Parthas, 2005.

³⁷⁰ Vgl. *Die Wiener Gruppe*, 1967, S. 8.

³⁷¹ Bayer und Rühm planten die Anfertigung eines Stempels mit der Aufschrift „konrad bayer & gerhard rühm stets meisterwerke! das literarische wunderteam“, der auf die Co-Arbeiten gedruckt werden sollte. – Vgl. *Konrad Bayer. Das Gesamtwerk*, 1978, S. 12.

³⁷² Ebd. S. 15.

³⁷³ Ebd. S. 16.

³⁷⁴ Ebd. S. 12.

fast ganz [...] ³⁷⁵

Trotz Gemeinsamkeiten in der Arbeit am Material Sprache reicht Konrad Bayers Sprachskepsis über die Dichtung hinaus. Das Konzept der „Verinnerlichung“ im Zusammenhang mit der Dichtung Bayers meint auch, dass der Zweifel an der Sprache als funktionierendes Kommunikationsmittel eng verknüpft ist mit einem Zweifel am Selbst. Bayer experimentierte „auch mit sich, mit seinem körper“ ³⁷⁶. Interessant ist in Relation dazu der gewichtige und im Stück *der sechste sinn* ³⁷⁷ kontinuierlich auftretende Satz: „was will mein körper von mir?“. Dass das Problem der Sprache bei Bayer gleichsam zu einem Problem der Existenz wurde, ist vor allem in Marietta Bönings Beitrag zum Konrad Bayer Symposium 2004 ausführlich dargestellt. Gerhard Rühm hatte sich über die Arbeiten Konrad Bayers, dessen Gesamtwerk er 1966 herausgab, das folgende Bild gemacht:

[...] rationale ordnungen betrachtete er als willkürlich und einschränkend, versuchte sie aufzuheben oder zu ignorieren. argumentationen wies er schon zurück, weil es argumentationen waren. schliesslich bleibt das schweigen und nichthandeln. doch der lebenstrieb? er war bei ihm stark entwickelt. die widersprüche erschienen ihm unlösbar. seine grundthemen sind die paradoxie, der zwang, die auflehnung, das einfrieren, erstarren, der tod, die austauschbarkeit schliesslich: eins ist wie das andere (<<die vögel>>) ³⁷⁸

Rühm modifiziert hier den Satz „weder das eine noch das andere“ aus die *oberfläche der vögel* (1957) ³⁷⁹ von Konrad Bayer nicht zu unrecht. Jene unlösbaren Widersprüche, von denen Rühm spricht, sind in den Arbeiten Bayers häufig anzutreffen:

ja und nein

worte

ich weiss nichts damit anzufangen ³⁸⁰,

auch der Titel zum Text *entweder: verlegen noch einmal zurück oder visage-a-visage in der strassenbahn* (1954) ³⁸¹ oder zu *hie und da feucht* ³⁸². Die Antithese in Bayers Werk ist in engem Zusammenhang mit der Negation zu sehen, in der er fixiert blieb „an das negierte“ ³⁸³.

³⁷⁵ Vgl. *Die Wiener Gruppe*, 1967, S. 295.

³⁷⁶ Vgl. *Konrad Bayer. Das Gesamtwerk*, 1978, S. 16.

³⁷⁷ Ebd. S. 331-418.

³⁷⁸ Ebd. S. 16.

³⁷⁹ Ebd. S. 28-29.

³⁸⁰ Vgl. *ja und nein*. – In: *Konrad Bayer. Das Gesamtwerk*, 1978, S. 33.

³⁸¹ Ebd. S. 77.

³⁸² Ebd. S. 31.

³⁸³ Ebd. S. 16.

Dieser wiederum steht ein „starkes Mitteilungsbedürfnis“ gegenüber, das von Bayer als Utopie erkannt wird und Bedürfnis oder „traum“ bleibt.³⁸⁴

6.2. Konrad Bayer zwischen Mitteilungsbedürfnis und Skeptizismus

Maritta Böning betont in ihrem Beitrag zum Konrad Bayer Symposium, welches 2004 in Wien stattfand, die Arbeitsweise Bayers, die sich gerade durch die Verwendung von „typischen Metaphern und Symbolen [...], wie sie auch die *Symbolisten*, Produzenten einer sogenannten *l'art pour l'art* [...] gebrauchten“, und die „bei der Wiener Gruppe als verschroben galten“, von der Gruppe unterschied.³⁸⁵ Der Zweifel an der Sprache ist im Werk Bayers nicht nur mit einer Negation derselben gleichzusetzen, vielmehr führt er ihn „zur Auflösung der Kategorien Raum und Zeit“³⁸⁶. Konrad Bayers Sprachzweifel eröffnet den Gedanken an eine Sprache, die sich ihrer Bedeutungslosigkeit bewusst wird und durchaus imstande ist Sicherheit zu geben, anstatt sie nur vorzutäuschen: „man könnte sich mit der totalen bedeutungslosigkeit abfinden, ich kann es nicht“³⁸⁷. Die Sprachskepsis ist im Werk Bayers in engem Zusammenhang mit einem Zweifel an der Kommunikationsfähigkeit durch Sprache zu sehen.³⁸⁸ Hier ist durchaus eine Gemeinsamkeit mit der Wiener Gruppe, vor allem mit Gerhard Rühm, festzustellen, wenn dieser meint:

[...]die skepsis an der sprache bewog mich nicht zur verneinung der kommunikation, sondern zu einer neueinschätzung der möglichkeiten innerhalb ihrer aufgeworfenen grenzen.³⁸⁹

Bayers Montagetechnik in *der kopf des vitus bering*³⁹⁰ sowie der als Roman titulierte *sechste sinn* weisen autobiographische Inhalte auf, die die Ansichten des Autors und den Bruch mit der Welt widerspiegeln:

man muss sich umbringen um die hoffnung zu begraben. es gibt keine hoffnung.

jedoch ist ein lebender mensch ein hoffender. contradictio in se.³⁹¹

³⁸⁴ Ebd. S. 15.

³⁸⁵ Vgl. Böning, 2006, S. 13.

³⁸⁶ Ebd. S. 19. Es sei hier an den weiter oben besprochenen Text *fahrrad* erinnert.

³⁸⁷ Hier handelt es sich um eine Aussage der Figur „Goldenberg“ aus dem *nachtrag* des Romans *der sechste sinn*. – Vgl. Konrad Bayer. *Das Gesamtwerk*, 1978, S. 420.

³⁸⁸ „Seine literarischen Dramen-Figuren kasperl, analfabet und idiot bringen sich oder andere als Folge des Kommunikationsproblems um“. – Vgl. Böning, 2006, S. 18.

³⁸⁹ Vgl. *Die Wiener Gruppe*, 1967, S. 34-35.

³⁹⁰ Vgl. Konrad Bayer. *Das Gesamtwerk*, 1978, S. 291-329.

³⁹¹ Ebd. S. 420. Aus dem *nachtrag* des *sechsten sinn*.

Auch hier wird eine These durch ihre Antithese aufgehoben. Der Widerspruch wird ad absurdum geführt. Der lebende Mensch scheitert an seiner Hoffnung, die es nicht gibt. Bayers Freitod im Jahre 1964 kann diesem Zitat zufolge nicht leichtfertig als letzte Konsequenz des Scheiterns an der Sprache und am Selbst gesehen werden. Sich umzubringen bedeutet die Hoffnung zu begraben, die zuletzt stirbt. Die Negation der Hoffnung macht den Suizid überflüssig, ja zwecklos. Böning stellt die Frage, ob Bayers Freitod als weiteres Experiment zu sehen ist, in ihrem Beitrag zur Diskussion. Bayer an dieser Stelle mit Trakl zu vergleichen, dessen lyrisches Werk geradezu durchzogen ist von Tod, Verwesung und Verfall und der 1914 im Alter von 27 Jahren, vermutlich an den Folgen einer „Überdosis Kokain“ im Garnisonsspital Krakau „in den Abendstunden“ verstarb, wäre schon einmal deshalb nicht gerechtfertigt, als der Vergleich zweier Künstler, deren Arbeiten sich in Themenwahl ähneln oder die sonst wie in irgendeiner Verbindung stehen³⁹², immer auf Kosten der individuellen Produktion bzw. der individuellen Auffassung von Kunst zu gehen scheint. Plausibler erscheint es daher, zumindest ansatzweise auf die Ähnlichkeiten beider Autoren aufmerksam zu machen, und zwar auch im Hinblick auf die Relevanz, die der Expressionismus für die experimentelle Strömung als solche überhaupt hatte. So etwa spielt die Farbe Blau auch in Konrad Bayers Werk eine nicht zu geringe Rolle: In *der stein der weisen* erfolgt eine „topologie der sprache“, in der sich der Begriff „blau“ in all seine Bedeutungen aufspaltet und schließlich im Zusammenhang mit Sprache relativiert wird: „es gibt nichts gemeinsames. nur die sprache schafft gemeinsamkeiten. wenn ich die augen schliesse, wird es blau. vielleicht ein chemisches reagenz?“³⁹³ Zudem kann man Bayers Neologismen in manchen Fällen als von Trakl inspiriert bezeichnen: Die Zeile „sterne sternt klart“³⁹⁴ aus *heda falke* erinnert stark an August Stramms „Die Steine feinden“, aber auch an Trakls „das Schweigen starrt“. Das Thema Tod ist bei beiden Autoren ein allgegenwärtiges. Während Bayer dem Tod nicht mit Angst begegnet, ihm sogar mehr an Bedeutung zuschreibt als dem Leben selbst³⁹⁵, tritt dem Dichter Trakl „der Verfall [...] an allen Ecken und Enden entgegen“³⁹⁶. Bei Trakl ist der Tod mit der namenlosen Stille gleichzusetzen, die auf den Autor geradezu anziehend wirkt: „Ich fühle mich fast schon jenseits der Welt“³⁹⁷. Trotz alledem liegt die wohl augenscheinlichste

³⁹² Vgl. Bayers Aussage: „ich liebe trakl“. – Vgl. *autobiografische skizze*. – In: *Konrad Bayer. Das Gesamtwerk*, 1978, S. 7-8, S. 7.

³⁹³ Ebd. S. 288.

³⁹⁴ Ebd. S. 33

³⁹⁵ Man beachte die Zeilen „das ist lustig // das ist schön // das ist das zugrundegehn“ aus seinem Gedicht *niemand hilft mir*. – Ebd. S. 46.

³⁹⁶ Vgl. Basil, 1999, S. 58.

³⁹⁷ Aus dem zweiten und letzten Brief Trakls an Ludwig von Ficker aus dem Garnisonsspital in Krakau. – Vgl. *Georg Trakl. Dichtungen und Briefe*. Band I, 1969, S. 546.

Gemeinsamkeit beider Autoren in ihrer Skepsis an der Sprache als adäquates Mittel des Ausdrucks und der Kommunikation.

Bei Konrad Bayer verharret die Sprachskepsis nicht, sondern sie gibt vielmehr Ansporn, neue Wege und Formen zu finden, um sich selbst außer Kraft zu setzen. Dazu gesellt sich das ständige Bewusstsein, dass Sprache nicht alles vermag, dass sie vorrangig aufgrund des individuellen Verständnisses an ihrer Vermittlungsfunktion scheitert. Verständnis ist nicht gleich Verständnis, sondern von Person zu Person unterschiedlich. Die „rederei“ wird für das Gegenüber lediglich auf einen „bilderbogen für mein verständnis“ reduziert und nur am „rand[e]“ erfasst.³⁹⁸ Darüber hinaus erwecken Bayers Texte den Anschein, dass sie gar nicht verstanden werden wollen. Auch ist eine Art Warnung zu erkennen, dass es besser ist, nicht zu verstehen (darüber zu schweigen), als falsch zu verstehen: „habe ich dir erlaubt dir aus meinem gerede irgendeinen beistrich herauszunehmen und für dich irgendein verständnis zusammenzulegen?“³⁹⁹.

³⁹⁸ Aus dem Stück *idiot*. – In: Konrad Bayer. *Das Gesamtwerk*, 1978, S. 137.

³⁹⁹ Ebd. S. 137.

7. Nachbemerkung

Das literarische Phänomen der Sprachskepsis gilt als modernes, dennoch hat es den Anschein, als hätte bereits seit Beginn der Verwendung von Sprache als Mittel zum Ausdruck durch den Menschen ein Zweifel bestanden. Seit jeher scheint ihr eine Unergründbarkeit anzuhäften, die in der Antike aber auch im Mittelalter noch in starkem Maße durch ihre Göttlichkeit begründet wurde. Das Wort, das bei Gott und Gott war, bewirkt eine skeptische Distanz, darüber hinaus führt die Transformation des Wortes, das Fleisch geworden ist, erst recht zur Verwirrung. Ausgehend vom Ursprung der Sprache, deren Handhabung menschlich ist, werden auf literarischer Ebene durch die Jahrhunderte hinweg Tendenzen ersichtlich, die das Geheimnis der Sprache darauf zurückführen, dass sie aus einer unendlichen oder höheren Sphäre kommt, die göttlich ist. Die Diskrepanz Menschlichkeit vs. Göttlichkeit scheint unüberwindbar und stellt einen unauflösbaren Widerspruch dar: „[...] und so bleibt der Widerstreit zwischen Aufgefaßtem und Ideirtem immerfort unaufgelös't“⁴⁰⁰.

Während sich die Romantiker noch nach jener Unendlichkeit, nach der unerreichbaren Transzendenz hoffnungslos verzehren, stößt man mit anwachsender Modernisierung der Welt absichtlich an die Grenzen der Sprache und fordert sie gewissermaßen dazu heraus, die Lösung ihres Geheimnisses preiszugeben. Ferner wird Sprache in der Moderne zunehmend ausgebeutet, verstümmelt und zertrümmert, und zwar so lange, bis sie sich in ihrem materiellen Scherbenhaufen widerspiegelt, mit dem man umso mehr anzufangen weiß. Trotz alledem bleibt Sprache ein Rätsel, dem man in den unterschiedlichsten Bereichen des Lebens begegnet. So liegt einem das Wort oft nur „auf der Zunge“, genauso wie einem angesichts eines überwältigenden Ereignisses „die Spucke weg“ oder „der Atem stehen“ bleibt.

Die Reichhaltigkeit des individuellen Eindrucks ist nicht allein an das Wort gebunden. Zumeist sind langwierige Beschreibungen gar nicht nötig. Oft führt gerade die knappe, beinahe banale Schilderung „irgend eines bedeutenden Ereignisses“⁴⁰¹ zu der dahinter stehenden Intention, sodass es möglich wird, sich dabei „wie in einem Netze gefangen unmittelbar theilnehmend“⁴⁰² zu fühlen:

Der Rauch

Das kleine Haus unter Bäumen am See

Vom Dach steigt Rauch

Fehlte er

⁴⁰⁰ Goethe, zitiert nach Killy, 1956, S. 15.

⁴⁰¹ Goethe, zitiert nach Killy, 1956, S. 13.

⁴⁰² Ebd.

Wie trostlos dann wären
Haus, Bäume und See.⁴⁰³

In vielen Fälle reicht die Sprache allein nicht aus und manchmal stellt das Wort einen eher halbherzigen Versuch dar, etwas zu erklären, das nicht erklärt werden kann, weil es außerhalb des Erfahrbaren zu liegen scheint: „laßt doch euer ewiges ideologisches Geschwätz, euer Gebarme um etwas „Höheres“, der Mensch ist kein höheres Wesen [...]“⁴⁰⁴.

Die Leerstellen, die Sprache eröffnet, sowie das „Höhere“, das sie nicht „in Worte fassen“ kann, versucht der Mensch auf verschiedenste Weise zu füllen. Musikalische Elemente (Töne, Klänge, endlos lange Gitarrensoli...) sind dabei ebenso zu nennen wie die visuellen bzw. optischen Möglichkeiten, das auszudrücken, was Sprache allein nicht vermag. Die Musik füllt die Lücken des Unaussprechlichen. Eine versteckte Ironie oder Anspielung eines Textes kann durch Musik wunderbar dargelegt werden.⁴⁰⁵ Die Symbiose der Sprache mit dem außersprachlichen Bereich äußert sich in der barocken „Emblematik“, den Lautgedichten oder „konstellationen“ der Wiener Gruppe, aber auch in der pantomimischen Darstellung, den Regieanweisungen (Schweigen, Räuspern, elliptische Sätze, Ringen um Sätze...) im Theater. Der metaphysische und der pragmatische Zweifel enden bei Bodo Müller im Schweigen, weil dabei das Medium Sprache verlassen werden muss. Interessant ist, dass Müller im Schlusswort seines Beitrages nicht mehr auf den semantischen Zweifel eingeht, stattdessen schlägt er eine „nouveau langage“ vor, „die aller kommunikativen Erfahrungsbasis entrückt[]“⁴⁰⁶ ist. Schließlich scheint es wohl besser, die Frage nach dem Sinn einer Sprachskepsis schlichtweg umzudrehen und nach den Intentionen der Skeptiker zu fragen, denn was will oder erwartet man sich letztendlich von der Sprache? Die utopische Forderung, dass Sprache exakt sein und die Wirklichkeit 1:1 wiedergeben soll, ist wohl nicht einlösbar. Soll die Sprache unseren Anforderungen gerecht werden, oder darf sie einfach nur Kunst sein, denn dann kann sie „uneigentlich“ bleiben. Hier bedeutet „uneigentlich“ nicht etwa „bedeutungslos“, sondern meint, dass Sprache um ihrer selbst Willen durch die Polyvaldität ihrer Einzelteile den Weg ebnen kann für jene Rezipienten, die an diese Vieldeutigkeit glauben, die sie einfach sein lassen: „A poem should not mean, but be“.

Die Akzeptanz der Sprache als adäquates, wenn auch nicht immer ausreichendes Mittel der Kommunikation, der Verständigung und des Ausdrucks scheint überhaupt die Voraussetzung

⁴⁰³ Vgl. Bertolt Brecht: *Der Rauch*. – In: Bertolt Brecht: Gedichte I. Sammlungen. – Bertolt Brecht: *Ausgewählte Werke in sechs Bänden*. Jubiläumsausgabe zum 100. Geburtstag. Dritter Band. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997, S. 402.

⁴⁰⁴ Gottfried Benn, zitiert nach Emmerich, 2006, S. 35.

⁴⁰⁵ Hier sei auf die Vertonung des Bayer Textes *glaubst i bin bleed, das i waas, wos i wüü* durch die „Worried Men Skiffle Group“ aus dem Jahr 1970 verwiesen.

⁴⁰⁶ Vgl. Müller, 1966, S. 242.

für Kunst in all ihren Facetten zu sein. So meint auch H.C. Artmann in seinem *Zettelkasten für ein Nachwort zu H.C.* unter dem Punkt „Leistungen unter anderem“, „daß sich alles in Sprache (Literatur) verwandeln läßt und daß reziprok mit der Sprache alles angestellt werden kann“⁴⁰⁷. Nur unter dem Gesichtspunkt der Akzeptanz wird es möglich sein, durch das Konstrukt Sprache hindurch zu schauen, das die Wirklichkeit wie ein dünner Schleier zu verhüllen scheint.

⁴⁰⁷ Vgl. *The Best of H.C. Artmann*, 1975, S. 387.

8. Literaturverzeichnis

8.1. Primärliteratur

ADLER, Jeremy [Hrsg.]: *August Stramm. Alles ist Gedicht. Briefe, Gedichte, Bilder, Dokumente.* - Zürich: Arche, 1990. (Arche – Editionen des Expressionismus. Hrsg. von Paul Raabe).

ALIGHIERI, Dante: *Die Göttliche Komödie.* Übers. von Hermann Gmelin. Anmerkungen von Rudolf Baehr. Nachwort von Manfred Hardt. – Stuttgart: Reclam, 2006. (Universal-Bibliothek, 796).

ARTMANN, H.C.: *The Best of H.C. Artmann.* Hrsg. von Klaus Reichert. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975. (Suhrkamp Taschenbuch, 275).

BALL, Hugo: *Gedichte.* Hrsg. von Eckard Faul. – Hugo Ball: *Sämtliche Werke und Briefe.* Hrsg. von der Hugo Ball-Gesellschaft, Pirmasens. Band I. – Göttingen: Wallstein, 2007.

BECKETT, Samuel: *Warten auf Godot. En attendant Godot. Waiting for Godot.* Deutsche Übertragung von Elmar Tophoven. Vorwort von Joachim Kaiser. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971. (Suhrkamp Taschenbuch, 1).

BENN, Gottfried: *Briefe an F. W. Oelze. 1950 – 1956.* Nachwort von Harald Steinhagen. - Gottfried Benn: *Briefe. Zweiter Band, Zweiter Teil.* – Hrsg. von Harald Steinhagen und Jürgen Schröder. – Wiesbaden und München: Limes, 1980.

BENN, Gottfried: *Gesammelte Werke in vier Bänden. 1958-61.* Hrsg. von Dieter Wellershoff. Band 3: *Gedichte.* – Wiesbaden: Limes, 1960.

BENN, Gottfried: *Sämtliche Werke.* Stuttgarter Ausgabe in Verbindung mit Ilse Benn. Hrsg. von Gerhard Schuster. Band VI. Prosa 4 (1951-1956), Band III. Prosa 1. – Stuttgart: Klett-Cotta, 1987, 2001.

BODE, Dietrich [Hrsg.]: *Fünfzig Gedichte des Expressionismus.* Ausgewählt von Dietrich Bode. – Stuttgart: Reclam, 2002. (Universal-Bibliothek, 18181).

BRECHT, Bertolt: *Ausgewählte Werke in sechs Bänden.* Jubiläumsausgabe zum 100. Geburtstag. Dritter Band. *Gedichte I. Sammlungen.* – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

DIE BIBEL. Altes und Neues Testament. Einheitsübersetzung. – Freiburg im Breisgau: Herder, 2006.

DÖHL, Reinhard: *Konkrete Literatur.* – Vgl. <http://www.stuttgarter-schule.de/konkret1.htm> (Zugriff: 4.02.09).

EICHENDORFF, Joseph von: *Gedichte. Versepen.* Hrsg. von Hartwig Schultz. – Joseph von Eichendorff: *Werke in sechs Bänden.* Hrsg. von Wolfgang Frühwald [u.a.]. Band I. – Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1987. (Bibliothek deutscher Klassiker, 21).

ESCHENBACH, Wolfram von: *Parzival*. Studienausgabe. Mittelhochdt. Text nach d. 6. Ausg. von Karl Lachmann. Übers. von Peter Knecht. Einf. zum Text von Bernd Schirok. – Berlin [u.a.]: de Gruyter, 1998.

GENETTE, Gérard: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Aus dem Franz. von Wolfram Bayer und Dieter Hornig. Dt. Erstausgabe. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993. (Edition Suhrkamp, 1683 = N.F., 683: Aesthetica).

GOETHE, Johann Wolfgang von: *Goethes Werke*. [Hamburger Ausgabe in 14 Bänden]. – Hamburg: Wegner. (G.W.)

GW, Band III. Textkritisch durchg. und mit Anmerkungen versehen von Erich Trunz. – Hamburg: Wegner, ⁹1972, S. 44.

GW, Band VI. – München: Beck, ⁸1973, S. 334.

GW, Band VII. - Goethes Werke. Band VII, ⁹1977, S. 7-610.

GOETHE, Johann Wolfgang: *Maximen und Reflexionen*. – Berlin u. Weimar: Aufbau, 1982.

GOETHE, Johann Wolfgang von: *Sämtliche Werke*. Briefe Tagebücher und Gespräche. Vierzig Bände. Hrsg. von Friedmar Apel [u.a.]. – Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag. (S.W.)

SW I, Band 13, 1993. (Bibliothek deutscher Klassiker, 102), S. 207.

SW I, Band 3/1. West-Östlicher Divan. Teil 1, 1994. (Bibliothek deutscher Klassiker, 113), S. 131-133.

SW I, Band 7/1, 1994. (Bibliothek deutscher Klassiker, 114), S. 149.

SW II, Band 7(34), 1994. (Bibliothek deutscher Klassiker, 101), S. 577.

GOETHE'S BRIEFE. Band IV. Briefe der Jahre 1821 – 1832. Textkritische durchg. und mit Anmerkungen versehen von Karl Robert Mandelkow. Mit einem Gesamtregister für die Bände I-IV. Bearb. von Klaus F. Gille. – Hamburg: Wegner, 1967.

GOETHE'S BRIEFE. Band I. Briefe der Jahre 1764 – 1786, ²1968.

GOMRINGER, Eugen: *Vom Rand nach innen. Konstellationen 1951-1995*. Band I. Red. Mitarbeit: Nicole Horn, Peter Feigl. – Wien: Ed. Splitter, 1995. (Das Gesamtwerk/Eugen Gomringer, 1).

HEINE, Heinrich: *Werke und Briefe*. Buch der Lieder. Neue Gedichte [...]. – Heinrich Heine: *Werke und Briefe in zehn Bänden*. Hrsg. von Hans Kaufmann. Band I. – Berlin und Weimar: Aufbau, 1980.

HEYM, Georg: *Dichtungen und Schriften. Gesamtausgabe*. Hrsg. von Karl Ludwig Schneider. Band 1. Lyrik. – Hamburg, München: Ellermann, 1964.

HEYM, Georg: *Lesebuch*. Gedichte, Prosa, Träume, Tagebücher. Hrsg. von Heinz Rölleke. – München: Beck, 1984.

HOFMANNSTHAL, Hugo von: *Sämtliche Werke*. XXXI. Erfundene Gespräche und Briefe. Hrsg. von Ellen Ritter. – Frankfurt am Main: Fischer, 1991.

JANDL, Ernst: *lechts und rinks. gedichte. Statements, peppermints*. – München: Luchterhand Literaturverlag, ²2002. (Sammlung Luchterhand, 62043).

MARINETTI, Filippo Tommaso: *Manifest des Futurismus* (aus: Der Sturm 2 (1911/12), Nr. 104 (März 1912, 828-829). – In: Thomas Anz [Hrsg.]: *Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920*. IV. Ästhetische und literarische Positionen. Mit Einleitung und Kommentaren. – Stuttgart: J.B. Metzler, 1982, S. 588-591.

NOVALIS: *Gedichte. Die Lehrlinge zu Sais. Dialogen und Monolog*. Mit einem Nachwort von Jochen Hörisch. – Frankfurt am Main [u.a.]: Insel, 1987. (Insel Taschenbuch, 1010).

NOVALIS: *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*. Hrsg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel. 3., nach den Handschriften ergänzte, erweiterte und verbesserte Auflage in vier Bänden und einem Begleitband. – Stuttgart: Kohlhammer, 1977.

OPITZ, Martin: *Aristarchus sive de contemptu linguae Teutonicae und Buch von der Deutschen Poeterey*. Hrsg. von Georg Witkowski. – Leipzig: Veit, 1888.

PINTHUS, Kurt [Hrsg.]: *Menschheitsdämmerung*. Ein Dokument des Expressionismus. Mit Biographien[...]. Neu hrsg. von Kurt Pinthus. – Berlin: Rowohlt, 1986.

ROTTERDAM, Erasmus von: *Lob der Torheit*. Aus dem Lateinischen übers. v. Heinrich Hersch. Eingerichtet und überarb. von Kim Landgraf. – Köln: Anaconda, 2006.

RÜHM, Gerhard [Hrsg.]: *Die Wiener Gruppe*. Achleitner. Artmann. Bayer. Rühm. Wiener. Texte. Gemeinschaftsarbeiten. Aktionen. Hrsg. und mit einem Vorwort von Gerhard Rühm. – Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1967.

RÜHM, Gerhard [Hrsg.]: *Konrad Bayer. Das Gesamtwerk*. Revidierte Neuausgabe mit bish. unveröffentl. Texten. – Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1978.

RÜHM, Gerhard: *Aspekte einer erweiterten Poetik*. Vorlesungen und Aufsätze. Mit einem Nachwort von Jörg Drews. – Berlin: Matthes&Seitz, 2008.

RÜHM, Gerhard: *Fenster. Texte*. – Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1968.

RÜHM, Gerhard: *Gesammelte Gedichte und Visuelle Texte*. – Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1970.

RÜHM, Gerhard: *Gesammelte Werke*. Hrsg. von Michael Fisch. – Berlin: Parthas, 2005.

SCHMIDT, Arno: *Aus dem Leben eines Fauns*. Kurzroman. – Frankfurt am Main: Fischer, 1992. (Band 9112).

SCHWITTERS, Kurt: *Das literarische Werk*. Hrsg. von Friedhelm Lach. Band 5. Manifeste und kritische Prosa. Nachträge zu den Bänden 1-4, mit einem Gesamtregister 1-5 und einem Personenverzeichnis. – Nachdruck der gebundenen Ausgabe - Köln: DuMont, 1981, 1998.

STRAMM, August: *Dramen und Gedichte*. Hrsg. von René Radrizzani. Auswahl und Nachwort von René Radrizzani. – Stuttgart: Reclam, 1979. (Universal-Bibliothek, 9929).

STRASSBURG, Gottfried von: *Tristan*. Nach d. Text v. Friedrich Ranke, neu hrsg, ins Nhd. übers. [...]. – Text: mittelhochdeutsch-neuhochdeutsch, Verse 1-9982. unveränd. Nachdr. der 6., durchges. Aufl.– Stuttgart: Reclam, ¹¹2006. (Universal-Bibliothek, 4471).

SULZER, Johann Georg: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. In einzelnen, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinanderfolgenden Artikeln abgehandelt. Band 4. 2., unv. Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1794. - Hildesheim [u.a.]: Georg Olms, 1994.

TRAKL, Georg: *Dichtungen und Briefe*. Historisch-kritische Ausgabe. Hrsg. von Walther Killy und Hans Szekler. Band I. – Salzburg: Otto Müller, 1969. [²1987].

WEISS, Peter: *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats*. Dargestellt durch die Schauspieler des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade. Drama in zwei Akten. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1964. (edition suhrkamp, 68).

WITTGENSTEIN, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus. Philosophische Untersuchungen*. Hrsg. v. Peter Philip. – Leipzig: Reclam, 1990. (Philosophie. Geschichte. Kulturgeschichte, 1381).

8.2. Sekundärliteratur

ADLER, J.D. und J.J. White [Hrsg.]: *August Stramm. Krit. Essays und unveröff. Quellenmaterial aus dem Nachlaß des Dichters*. – Berlin: E. Schmidt, 1979.

ANZ, Thomas [u.a.] [Hrsg.]: *Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920*. IV. Ästhetische und literarische Positionen. Mit Einleitung und Kommentaren. – Stuttgart: Metzler, 1982.

ARNOLD, Heinz Ludwig und Heinrich Detering: *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. – München: Deutscher Taschenbuch Verlag, ⁵2002. (dtv, 30171).

BARR, James: *Biblexegese und moderne Semantik*. Theologische und linguistische Methode in der Bibelwissenschaft. Mit einem Geleitwort von Hans Conzelmann. Übers. aus dem Engl. von Erhard Gerstenberger. – München: Chr. Kaiser, 1965.

BARTL, Andrea: *Im Anfang war der Zweifel. Zur Sprachskepsis in der deutschen Literatur um 1800*. – Tübingen: Francke, 2005.

BASIL, Otto: *Georg Trakl. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. – Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, ¹⁷1999. (rm, 50106).

BUSSMANN, Hadumod [Hrsg.]: *Lexikon der Sprachwissenschaft*. – Stuttgart: Kröner, ³2002.

BÖNING, Marietta: *Jenseits des Avantgardismus. Der Freitod als ästhetische Konsequenz: eine Überschreitung der Avantgarde.* – In: Clemens K. Stepina [Hrsg.]: „*ich habe den sechsten sinn*“. *Akten des Konrad-Bayer-Symposiums 2004.* Deutsche Erstausgabe. – Wien: Edition Art&Science, 2006. (TB, Band 11), S. 11-24.

DOBEL, Richard [Hrsg.]: *Lexikon der Goethe Zitate.* – Zürich und Stuttgart: Artemis, 1968.

DUDEN. *Das Fremdwörterbuch.* Hrsg. von der Dudenredaktion. Auf der Grundlage der neuen amtlichen Rechtschreibung. – Mannheim: Dudenverlag, ⁸2005.

DUDEN. *Das Synonymwörterbuch.* Ein Wörterbuch sinnverwandter Wörter. Hrsg. von der Dudenredaktion. – Mannheim: ³2004.

EMMERICH, Wolfgang: *Gottfried Benn.* – Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2006. (rm, 50681).

FISCHER, Lothar: *Max Ernst. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten.* – Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1969. (rm, 151).

FIX, Ulla [Hrsg.]: *Brauchen wir einen neuen Textbegriff? Antworten auf eine Preisfrage.* – Frankfurt am Main [u.a.]: Lang, 2002. (Forum Angewandte Linguistik, Band 40).

GLANTSCHNIG, Helga: *Blume ist Kind von Wiese. Oder Deutsch ist meine neue Zunge.* Mit einem Vorwort von Ernst Jandl. *Lexikon der Falschheiten.* – Hamburg: Luchterhand Literaturverlag, 1993.

GOODBODY, Axel: *Natursprache. Ein dichtungstheoretisches Konzept der Romantik und seine Wiederaufnahme in der modernen Naturlyrik (Novalis – Eichendorff – Lehmann – Eich).* – Neumünster: Wachholtz, 1984. (Kieler Studien zur deutschen Literaturgeschichte, Band 17).

GRIMM, Jacob und Wilhelm: *Deutsches Wörterbuch.* Band 13. Siebenter Band. N – Quurren. Bearb. von Dr. Matthias von Lexer, Band 16. Zehnten Bandes Erste Abtheilung. *Seeleben – Sprechen [...].* – München: dtv, 1984.

HALDER, Alois: *Philosophisches Wörterbuch.* Mitbegr. von Max Müller. Völlig überarbeitete Neuausgabe. – Freiburg im Breisgau: Herder, 2000. (Herder Spektrum, 4752).

HINCK, Walter [Hrsg.]: *Gedichte und Interpretationen.* Band 6. Gegenwart I. – Stuttgart: Reclam, 2006. (Universal-Bibliothek, 7895).

IBEL, Rudolf: *Gestalt und Wirklichkeit des Gedichtes.* – München: Heimeran, 1964.

JAEGER, Stephan und Stefan Willer [Hrsg.]: *Das Denken der Sprache und die Performanz des Literarischen um 1800.* – Würzburg: Königshausen und Neumann, 2000.

KAISER, Gerhard: *Geschichte der deutschen Lyrik von Goethe bis zur Gegenwart.* Ein Grundriß in Interpretationen. Band II. Von Heine bis zur Gegenwart. – Frankfurt am Main und Leipzig: Suhrkamp, 1996.

KEMPER, Hans-Georg [Hrsg.]: *Gedichte von Georg Trakl*. – Stuttgart: Reclam, 1999. (Universal Bibliothek, 17511: Literaturstudium: Interpretationen).

KILLY Walther [Hrsg.]: *Literatur Lexikon*. Autoren und Werke deutscher Sprache. Hrsg. von Walther Killy, unter Mitarbeit von Hans Fromm [u.a.]. Band 8. – München: Bertelsmann, 1990

KILLY, Walther: *Wandlungen des lyrischen Bildes*. – Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1956. (= Kleine Vandenhoeck-Reihe, 22/23).

LANGE, Victor: *Bilder – Ideen – Begriffe. Goethe Studien*. – Würzburg: Königshausen und Neumann, 1991.

MEYER, Raimund, Judith Hossli [u.a.]: *Dada global*. – Zürich: Limmat Verlag, 1994.

MÜLLER, Bodo: *Der Verlust der Sprache. Zur linguistischen Krise in der Literatur*. – In: GRM. NF XVI. (XLVII Band der Gesamtreihe), 1966, S. 225-243.

NOBLE, C.A.M: *Sprachskepsis. Über Dichtung der Moderne*. – München: Edition Text u. Kritik, 1978. (Zusammenhänge der deutschen Literatur, Band 1).

PETERS, Paul: *Heinrich Heine „Dichterjude“. Die Geschichte einer Schmähung*. – Frankfurt am Main: Hain, 1990.

RAABE, Paul [Hrsg.]: *Gottfried Benn. Statische Gedichte*. – Hamburg, Zürich: Luchterhand, 1991. (Sammlung Luchterhand, 991).

RIHA, Karl: *Da Dada da war ist Dada da*. Aufsätze und Dokumente. Mit Beiträgen und Originalbeiträgen u.a. von Hugo Ball [...]. – München, Wien: Hanser, 1980.

ROST, Hans: *Die Bibel im Mittelalter*. Beiträge zur Geschichte und Bibliographie der Bibel. Mit 48 Abbildungen. – Westheim bei Augsburg: M. Seitz, 1939.

SARTER, Heidemarie: *Fremdsprachenarbeit in der Grundschule: neue Wege, neue Ziele*. – Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 1997.

SCHANZE, Helmut [Hrsg.]: *Romantik-Handbuch*. – Stuttgart: Kröner, 1994.

SCHREIBER, Hermann: *Der Dichter und die Farben*. – In: *Plan*. Literatur, Kunst, Kultur. (1/4). Hrsg. von Otto Basil [u.a.]. – Wien: Müller, 1946, S. 269-277.

SCHULTE-SASSE, Jochen und Renate Werner: *Einführung in die Literaturwissenschaft*. – München: Fink, ³1985. (Uni-Taschenbücher. 640: Literaturwissenschaft. UTB für Wissenschaft).

SCHWEIKLE, Günther und Irmgard [Hrsg.]: *Metzler Literatur Lexikon*. Begriffe und Definitionen. – Stuttgart: Metzler, ²1990.

STAAB, Karl [Hrsg.]: *Die Heilige Schrift in deutscher Übersetzung*. Das Neue Testament. Erster Band. – Würzburg: Echter, ²1967.

SØRENSEN, Bengt Algot [Hrsg.]: *Geschichte der deutschen Literatur*. Band I. Vom Mittelalter bis zur Romantik. Von Steffen Arndal [u.a.]. – München: Beck, ²2003. (Beck'sche Reihe, 1216).

SØRENSEN, Bengt Algot: *Geschichte der deutschen Literatur*. Band II. Vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Von Steffen Arndal [u.a.]. – München: Beck, ²2002. (Beck'sche Reihe, 1217).

SØRENSEN, Bengt Algot: *Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik*. – Kopenhagen: Munksgaard, 1963.

WULFF, Michael: *Konkrete Poesie und sprachimmanente Lüge*. Von Ernst Jandl zu Ansätzen einer Sprachästhetik. – Stuttgart: Heinz, 1978. (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, 44).

9. Anhang

9.1. Zusammenfassung

Bei dem Konzept Sprachskepsis handelt es sich um ein interdisziplinäres Phänomen, das mit zunehmender Modernisierung der Welt immer mehr ins Zentrum sowohl der literarischen, als auch der alltäglichen Betrachtungen rückt. Diese Diplomarbeit bietet in ihrem ersten Teil einen Querschnitt durch die Geschichte der Sprachskepsis, die anhand mehrerer epochenspezifischer Beispiele knapp und in ihren Umrissen skizziert wird. Dabei wird vom Ursprung des Wortes ausgegangen, der auf literarischer Ebene das Wort Gottes, aber auch den antiken *lógos* Begriff meint. Es findet eine Auseinandersetzung der Thematik mit den fortlaufenden, literaturgeschichtlichen Epochen (mittelalterliche Literatur, frühneuzeitliche Literatur, Barock, Sturm und Drang, Aufklärung, Goethezeit) statt, die immer in Beziehung gesetzt werden mit dem Ursprünglichen, dem Mystischen, Höheren, gleichsam dem Göttlichen, das dem Wort seit jeher anzuhaften scheint. Insbesondere ist bei Johann Wolfgang von Goethe oft vom „Höheren“ die Rede, das man nicht nur unzureichend, sondern als Mensch gar nicht auszudrücken vermag. Darüber hinaus wird Goethes Formulierung der „Sprache der Geister“ als weiteres Indiz für die Dichotomie Menschlichkeit vs. Göttlichkeit herangezogen, die bei der Wortwerdung eines Sachverhaltes, Eindrucks oder Gefühls oft zum unüberwindbaren Problem wird. Neben diesem unauflösbaren Widerspruch gibt ferner die Sprache selbst Anlass zum Zweifel oder zur Skepsis, allen voran deshalb, weil sie in vielen Fällen ein nur unzureichendes Mittel der Verständigung darstellt. Der Beginn eines Sprachzweifels auf literarischer Ebene wird allgemein in der Romantik angesehen. Die Unzulänglichkeit des Wortes, das ersehnte „Unendliche“ zu formulieren, ist anhand von Joseph Freiherr von Eichendorff sowie Novalis knapp skizziert. Es folgt ein Sprung zur eigentlichen Thematik dieser Diplomarbeit, nämlich zu den „Sprachnöten der modernen Welt“, die in Bezug auf das Phänomen Sprachskepsis als literarisches Konzept, vor allem aber im Hinblick auf ihre Ausformungen in der expressionistischen bzw. experimentellen Lyrik analysiert werden. Die drei Formen des Zweifels in Bodo Müllers Aufsatz *Der Verlust der Sprache. Zur linguistischen Krise in der Literatur* sind anhand zahlreicher Beispiele veranschaulicht, die auch außerliterarischen Ebenen wie dem Theater bzw. der pantomimischen Darstellung (Gestik, Mimik) sowie der alltäglichen Kommunikationswelt entnommen sind. Als zentrale Bezugspunkte für die Thematik als solche sind Hugo von Hofmannsthal's *Ein Brief*, Ludwig von Wittgensteins *Tractatus logico-philosophicus* sowie Heinrich Heine angeführt, der die Sprachnot in der Moderne als Erster qualvoll empfindet.

Die Wirklichkeitszertrümmerung jener Autoren, die einer expressionistischen Strömung zuzuordnen sind (Stramm, Hoddiss, Heym...), ist eng verknüpft mit der Zertrümmerung des Wortes selbst, das der Wirklichkeit nur noch träge nachhascht (Trakl). Ferner werden die mit dem Expressionismus einhergehenden Strömungen Futurismus und Dadaismus hinsichtlich ihrer Relevanz für die Zerstörung der sprachlichen Form untersucht. Vor allem die dadaistischen Verfahrensweisen mit Sprache sind als Vorläufer für die literarischen Unternehmungen der experimentellen Lyrik in den 50er und 60er Jahren dargestellt. Experimentelle Autoren, die der Wiener Gruppe angehören (Rühm, Artmann, Bayer) reduzieren die Sprache auf ihr Material und eröffnen mittels Techniken wie der Collage, Montage, der Visuellen und Konkreten Poesie neue Ebenen des Bedeutungszusammenhangs für den Rezipienten. Sie nützen die Reichhaltigkeit der Sprache für ihre eigenen Zwecke und erzeugen autonome Kunstwerke, hinter die sie als Künstler zurücktreten. Konrad Bayer nimmt aufgrund seines Zweifels an der Sprache als geeignetes Mittel zur Kommunikation, an der er nicht nur als Künstler, sondern auch als Mensch scheitert, eine Sonderstellung innerhalb der Wiener Gruppe ein, von der sich auch H.C. Artmann, nicht zuletzt durch sein Werk *Med ana schwoazzn dintn*, distanziert hat. Die experimentellen Eigenleistungen Konrad Bayers werden ebenso herausgestrichen wie die Farbensymbolik und Chiffrenfunktion in der Lyrik Georg Trakls. Das Phänomen Sprachskepsis scheint für beide Autoren bis zuletzt eine unüberwindbare Kraft dargestellt zu haben, die sie dennoch maßgeblich zur literarischen Produktion antrieb. Schließlich versucht diese Arbeit auch auf den Nutzen einer Sprachskepsis hinzudeuten, der sich daraus ergibt, dass Autoren hinter ihr Werk zurücktreten und es dadurch für sich selbst sprechen lassen.

9.2. Lebenslauf

PERSÖNLICHE INFORMATIONEN

- Name: Irene Maria Wagner
- Nationalität: Österreich
- Geburtsdatum: 15.03.1983
- Geburtsort: Zwettl (NÖ)

AUSBILDUNG

- 1989 – 1993: Volksschule Schönbach (NÖ)
- 1993 – 1997: Hauptschule Schönbach
- 1997 – 2001: BRG Zwettl (Reifeprüfung 2001)
- 2005 – 2009: Diplomstudium Deutsche Philologie, Universität Wien

BERUFSERFAHRUNG

- Februar 06 – Juni 07: Nachhilfelehrkraft in den Fächern Deutsch und Englisch bei der Schülerhilfe Wien
- Mai 2005 – Juli 2009: Kinderbetreuung, Kaltenleutgeben (NÖ)

ZUSATZQUALIFIKATIONEN

- Wahlfachmodul Deutsch als Fremd- bzw. Zweitsprache im Ausmaß von 24 SSt. erfolgreich absolviert

UNTERRICHTSERFAHRUNGEN

- Deutsch- und Englischlehrkraft für Kinder und Erwachsene im Rahmen eines Sozialprojekts in Brasilien
- Unterrichtspraktikum im Rahmen des DaF/DaZ – Moduls im Ausmaß von 5 Stunden
- Nachhilfelehrkraft in den Fächern Deutsch und Englisch (jeweils Ober- und Unterstufe) bei der Schülerhilfe Wien

AUSLANDSAUFENTHALTE

- Juli 2006 – Oktober 2006: im Rahmen eines Sozialprojekts in Brasilien Einsatz als Deutsch- und Englischlehrkraft für Kinder und Erwachsene
- Juli 2007: 14-tägiger Aufenthalt in Albanien im Rahmen eines social work camps der Caritas St. Pölten
- ab Oktober 2009: Sprachassistentin in Yorkshire (GB)