

Ilona Lay:

# Freiheit und Form

*Über die Wechselwirkungen von Form und Ausdruckswillen in der Dichtung*

*Reichensteiner Poetik-Vorlesungen*

---



Die sechsteilige Vorlesungsreihe kreist um die folgenden Fragen:

Stärkt die dichterische Form den Ausdruckswillen, indem sie ihm eine Gestalt gibt, ihn wahrnehmbar macht und ihm damit quasi zu einer höheren Bewusstheit seiner selbst verhilft? Oder verfälscht sie die Aussage, indem sie die Dichtenden zwingt, ihre Energie auf inhaltsfremde Aspekte zu konzentrieren? Nimmt die dichterische Form dem Ausdruckswillen die Originalität, indem sie dem kreativen Akt formale Fesseln auferlegt? Oder ergeben sich künstlerische Qualität und besondere Wirkung des Lyrischen gerade aus der Befähigung der Dichtenden, Form und Aussage, objektive Gestalt und subjektives Empfinden, äußere und innere Wirklichkeit miteinander zu versöhnen?

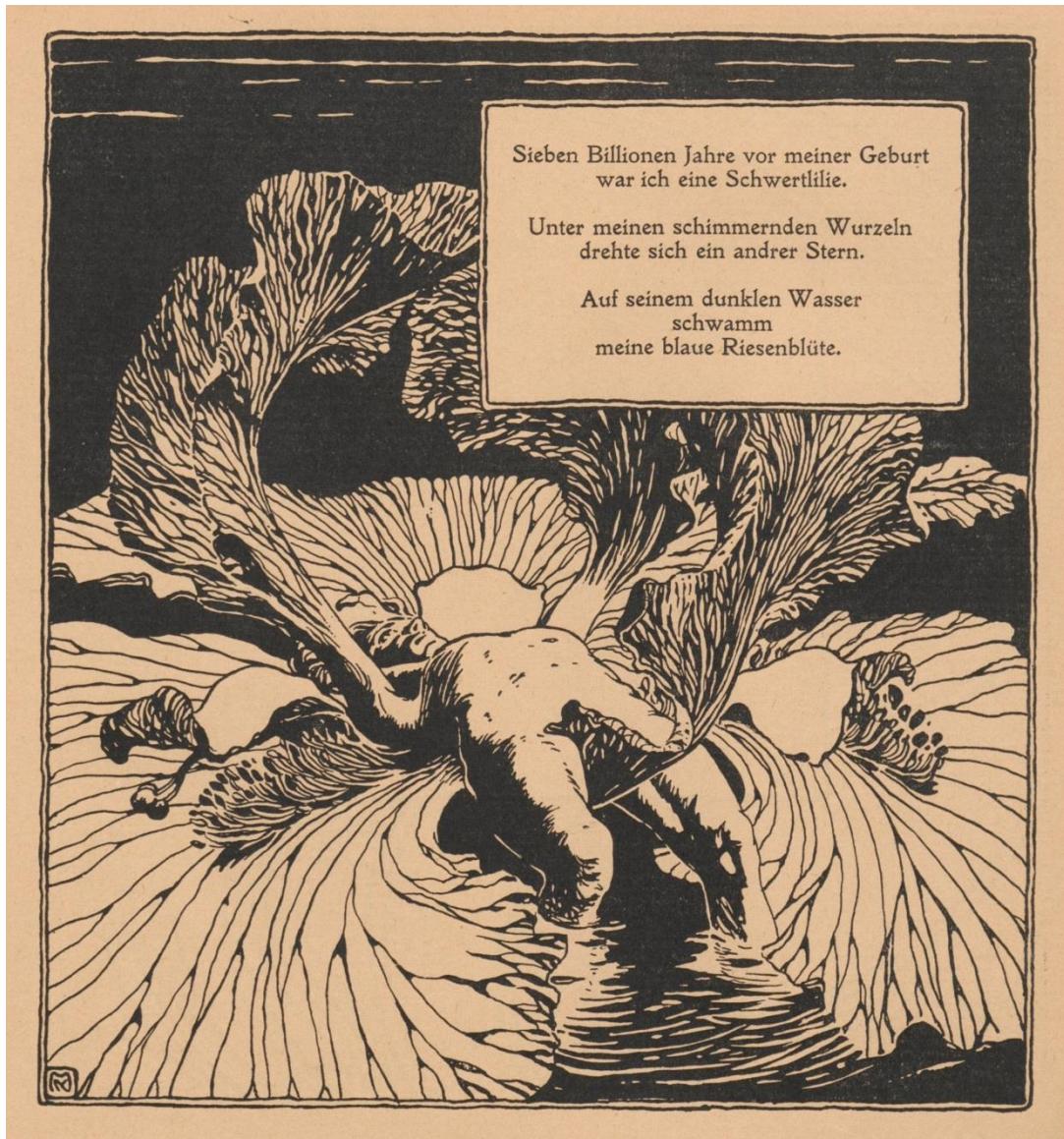
# Inhalt

<b>1. Arno Holz' Plädoyer für eine "Revolution der Lyrik" .....</b>	<b>4</b>
Verzicht auf Musicalität der Dichtung als Selbstzweck .....	5
Ablehnung von Reimen .....	6
Gedichtbeispiel: Im Tiergarten, auf einer Bank .....	6
Streben nach objektiver Wiedergabe der Sinneseindrücke .....	7
Selbstaufhebung der Dichtung im Spätwerk von Arno Holz .....	9
Nachweise zu den zitierten Werken von Arno Holz.....	11
<b>2. Paul Verlaines <i>Art poétique</i>.....</b>	<b>12</b>
Arno Holz' Kritik an der L'art-pour-l'art-Dichtung .....	13
Paul Verlaine Dichtungsideal: "Vor allem muss es musicalisch sein!" .....	13
Dichtung als Selbstaussprache des lyrischen Ichs .....	14
Gedichtbeispiel: Il pleure dans mon coeur .....	14
Nachweise zu den zitierten Werken Paul Verlaines.....	15
<b>3. Form und Offenbarung: Rilkes <i>Buch vom mönchischen Leben</i>.....</b>	<b>16</b>
Russland als Rilkes dichterische Heimat .....	17
Ikonen als Quelle künstlerisch-religiöser Inspiration .....	17
Bewahrende Kraft der Ikonen .....	18
Gleichzeitige Offenbarung und Verhüllung Gottes .....	19
Offenbarungserfahrungen in Rilkes Dichtung.....	20
Verwandlungskraft der Dichtung .....	21
Die tradierten Formen und ihre dichterische Anverwandlung.....	22
Gedichtbeispiel: "Gott, wie begreif ich deine Stunde" .....	22
Nachweise zu den zitierten Werken von Rainer Maria Rilke .....	23

<b>4. Lyrische Formen in postmodernen Zeiten .....</b>	25
Lyrisches Sprechen als Fremdsprache und als fremde Sprache .....	26
Anachronistischer Modernismus.....	27
Dichtung als Glasperlenspiel mit der Tradition.....	27
Gedichtbeispiel: Ilona Lay: Heiligabend.....	28
<b>5. Die Revolution und die Oden: Friedrich Hölderlins Diotima-Dichtung .....</b>	29
Hegelianisches Denken und Französische Revolution .....	30
Revolutionäre Antikenbegeisterung.....	31
Biographische Hintergründe von Hölderlins Odendichtung .....	31
Gedichtbeispiel: eine Diotima-Ode Hölderlins.....	32
Die Odendichtung im soziopolitischen Kontext .....	33
Nachweise.....	34
<b>6. Zur Passung von Inhalt und Form in der Lyrik .....</b>	35
Das Konkrete und das Allgemeine in der Dichtung.....	36
Engagierte Dichtung: Das Beispiel Erich Fried .....	37
Dichtung als permanente Revolte .....	38
Nachweise.....	39

**Cover-Bild:** Jakob Emanuel Handmann (1718 – 1781): Euterpe [die Muse der lyrischen Dichtung] (1775); Schloss Jegenstorf, Kanton Bern (Wikimedia commons)

# 1. Arno Holz' Plädoyer für eine "Revolution der Lyrik"



Koloman Moser (1868 – 1918): Schwertlilie. Illustration zu einem Gedicht von Arno Holz (1898); aus: *Ver Sacrum*, 1 (1898), H. 11, S. 2. Das Gedicht zeugt von der Nähe von Holz' Phantasus-Gedichten zum Jugendstil, für den das ineinanderwachsen von Formen und Figuren, Pflanzen- und Menschenwelt ein zentrales Charakteristikum war.

**Der Ruf nach einer Befreiung der Dichtung aus den Fesseln der tradierten Formen ist schon sehr alt. Bereits 1899 rief Arno Holz eine "Revolution der Lyrik" aus. Dabei plädierte er für eine reimlose Lyrik, deren Rhythmus sich allein aus der natürlichen Bedeutungsqualität der Worte ergeben sollte.**

### **Verzicht auf Musikalität der Dichtung als Selbstzweck**

Wer heute noch Oden und Sonette schreibt oder Gedichte in Reimform verfasst, muss sich dafür fast schon entschuldigen. Der moderne Geist strebt nach Unabhängigkeit, er möchte sich seine Freiheit nicht von den Fesseln des Reims und des Metrums einschränken lassen. So ist die Abwesenheit aller Form zum Charakteristikum der modernen Lyrik geworden.

Diese Entwicklung ist nicht neu. Schon Arno Holz sah Ende des 19. Jahrhunderts den Kern der von ihm ausgerufenen "Revolution der Lyrik" (vgl. Holz 1899) darin, dass diese sich von Reim, Strophe, Metrum und allen "anderen Fesseln, die sie noch trägt, erlöst" (Holz 1898: 272). Alle bisherige Lyrik sah er gekennzeichnet durch

*"ein Streben nach einer gewissen Musik durch Worte als Selbstzweck" – oder genauer: "nach einem Rhythmus, der nicht nur durch das lebt, was durch ihn zum Ausdruck ringt, sondern den daneben auch noch seine Existenz rein als solche freut" (ebd.: 270).*

Hieraus ergibt sich für Holz "zwingend" das Bild der von ihm geforderten radikal neuen, radikal anderen Lyrik: das einer

*"Lyrik, die auf jede Musik durch Worte als Selbstzweck verzichtet und die, rein formal, lediglich durch einen Rhythmus getragen wird, der nur noch durch das lebt, was durch ihn zum Ausdruck ringt" (ebd.: 272 f.).*

Die entscheidende Kritik von Holz an der bisherigen Lyrik beruht darauf, dass diese seiner Ansicht nach "den Worten" – als den eigentlichen "Mitteln dieser Kunst" – ihren "natürlichen Wert" genommen und sich stattdessen an außersprachlichen Zwecken wie dem Klang der Worte und dem Rhythmus, der sich aus deren Anordnung ergibt, orientiert habe (ebd.: 271). Holz bestreitet nicht,

dass "ungezählte Poeten jahrhundertelang" hiermit "prachtvollste Wirkungen" erzielt hätten (ebd.: 274). Mittlerweile seien die Möglichkeiten, die sich aus einer solchen Lyrik ergäben, jedoch erschöpft:

*"Was im Anfang Hohes Lied war, ist dadurch, dass es immer wiederholt wurde, heute Bänkelsängerei geworden"* (ebd.).

Anstatt eine eigene Musik durch Worte zu erschaffen, klinge daher aus einer Dichtung, die sich der herkömmlichen poetischen Mittel bediene, heute "ein geheimer Leierkasten" heraus (ebd.). Dies gelte auch für die so genannten "freien Rhythmen", da auch sie "die Worte um ihre ursprünglichen Werte" brächten (ebd.: 275).

### Ablehnung von Reimen

Was den Reim anbelangt, so bezieht sich die Kritik von Holz zusätzlich darauf, dass durch diesen seiner Ansicht nach ein Großteil der Worte nicht zur Verfügung stünde. Da sich drei Viertel der deutschen Worte nicht zum Reimen eigneten, seien sie bei einem hierauf aufbauenden Gedicht "von vornherein unverwendbar".

Mit dem entsprechenden Ausdruck sei einem dann aber auch "sein reales Äquivalent" verwehrt, so dass der Horizont der betreffenden Lyrik "fünfund-siebzig Prozent enger erscheint als der unserer Wirklichkeit" (ebd.: 273). Weil bestimmte Worte zudem angesichts der begrenzten Reimmöglichkeiten fast zwangsläufig Assoziationen zu bestimmten anderen Worten auslösten, streife man "in neun Fällen von zehn denselben Gedanken", unterwerfe sich also selbst einer unnötigen geistigen Beschränkung (ebd.).

### Gedichtbeispiel: Im Tiergarten, auf einer Bank ...

Wie die "Revolution der Lyrik", auf die Holz mit seiner Kritik an der herkömmlichen Dichtung abzielte, konkret aussehen sollte, hat er in seiner Gedichtsammlung *Phantasus* vorgeführt. Diese ist zuerst 1898/99 in zwei Bänden erschienen und enthält u.a. folgendes Gedicht (Rechtschreibung angepasst):

*Im Tiergarten, auf einer Bank, sitz ich und rauche;  
und freue mich über die schöne Vormittagssonne.*

*Vor mir, glitzernd, der Kanal:  
den Himmel spiegelnd, beide Ufer leise schaukeln.*

*Über die Brücke, langsam Schritt, reitet ein Leutnant.*

*Unter ihm,  
zwischen den dunklen, schwimmenden Kastanienkronen,  
pfropfenzieherartig ins Wasser gedreht,  
– den Kragen siegellackrot –  
sein Spiegelbild.*

*Ein Kuckuck  
ruft.*

Was an dem Gedicht zunächst auffällt, ist die Anordnung der Verse um eine Mittelachse. Dies dient der Umsetzung von Holz' erklärtem Ziel, die "ursprünglichen Werte" der einzelnen Worte (s.o.) wieder stärker zur Geltung zu bringen. Einzelne Begriffe können durch diese Satztechnik auf besondere Weise hervorgehoben werden, so dass sich das Auge der Lesenden auf das Wesentliche fokussiert.

### **Streben nach objektiver Wiedergabe der Sinneseindrücke**

Gleichzeitig exemplifiziert das Gedicht noch eine weitere dichterische Intention von Holz, die er im *Phantasus* in programmatischen Versen erläutert hat:

*Hörche nicht hinter die Dinge. Zergrüble dich nicht. Suche nicht nach dir selbst.*

*Du bist nicht!*

*Du bist der blaue, verschwebende Rauch, der sich aus deiner Cigarre ringelt,  
der Tropfen, der eben aufs Fensterblech fiel,  
das leise, knisternde Lied, das durch die Stille deine Lampe singt.*

Ziel der neuen Dichtung ist es demnach – entsprechend der programmatisch nach einem Sohn von Hypnos, dem Gott des Schlafes, benannten Gedichtsammlung –, die Welt unabhängig von ihrer Deutung durch das betrachtende Ich zu beschreiben. Letzteres hat nur als eine Art Medium zu fungieren, das die Sinneseindrücke registriert und in Sprache überträgt.

Demzufolge bleibt in dem Tiergarten-Gedicht das Gehirn auch gewissermaßen ausgeschaltet. Es wird ihm versagt, sich in die Interpretation der Wahrnehmung einzumischen und festzustellen, dass es nur das Spiegelbild der Kastanienkronen ist, was im Wasser zu sehen ist, und dass auch der Eindruck der schaukelnden Ufer auf einer Sinnestäuschung beruht.

Allerdings wird Holz seinem eigenen dichterischen Anspruch im *Phantasus* keinesfalls immer gerecht. So dient in dem folgenden Gedicht die Skizzierung der äußereren Wirklichkeit unzweifelhaft dazu, eine innere Gestimmtheit zu evozieren. Das Ich veräußert sich hier nicht in die Welt, sondern verinnerlicht diese, um sich in ihr zu spiegeln:

*Draußen die Düne.*

*Einsam das Haus,  
eintönig,  
ans Fenster,  
der Regen.*

*Hinter mir,  
tictac,  
eine Uhr,  
meine Stirn  
gegen die Scheibe.*

*Nichts.*

*Alles vorbei.*

*Grau der Himmel,  
grau die See  
und grau  
das Herz.*

## **Selbstaufhebung der Dichtung im Spätwerk von Arno Holz**

Hinzu kommt noch ein weiteres Problem. Holz hat seinem Phantasus in den späteren Ausgaben nicht nur immer wieder neue Gedichte hinzugefügt, sondern auch die alten Gedichte stetig erweitert. Das Werk wuchs dadurch in der Ausgabe von 1924/25 auf drei Bände mit insgesamt 1345 Seiten an. Das Tiergarten-Gedicht hat darin folgendes Aussehen:

### **Brücke zum Zoo**

*Im Tiergarten, auf einer Bank,  
behaglich,  
ein Knie über das andere, bequem-nachlässig zurückgelehnt,  
sitze ich  
und rauche und  
freue mich über die schöne Vormittagssonne!*

*Vor mir,  
glitzernd, der Kanal:  
den  
Himmel spiegelnd, beide Ufer  
leise schaukelnd.*

*Über die Brücke, langsam Schritt, reitet ein Leutnant.*

*Unter ihm,  
zwischen den dunklen, schwimmenden, blütenkerzigen Kastanienkronen  
pfropfenzieherartig,  
ins  
Wasser gedreht,  
den  
Kragen siegellackrot,  
sein  
Spiegelbild.*

*Auf den hohen Uferulmen  
schmettern die Finken,  
vom nahen  
Zoo,  
erfreulich ohrenbeleidigend, metallischschrillgrell, markdurchdringlich,  
verliebt,  
erhebt sich ein Affengekreisch;  
ein ganz  
wahrhaftiger,  
wahrer und wirklicher  
Kuckuck,  
irgendwo, hinter mir,  
siebenmal,  
ruft.*

Der Wunsch, immer neue Aspekte des erlebten Augenblicks in das Gedicht aufzunehmen, hat hier dazu geführt, dass dem Werk ein entscheidendes Merkmal von Dichtung – die verdichtende Zusammenschau von innerem und äußerem Erleben – verloren zu gehen droht.

Unfreiwillig liefert Holz damit einen Beleg für die Bedeutung, die der Form in einem Gedicht zukommt. Zwar legt diese dem Ausdruckswillen des Dichters Fesseln an. Die Einbuße an Freiheit, die damit einhergeht, wird jedoch dadurch kompensiert, dass das Auszudrückende in einer komprimierten Gestalt verdichtet und so aus der in sich fragmentierten äußeren Wirklichkeit in eine künstlerische Form übertragen wird.

Der Verlust an Freiheit, den die Beachtung von Aspekten der formalen Gestaltung im schöpferischen Prozess mit sich bringt, wird demnach auf der Ebene des künstlerischen Produkts durch einen Zugewinn an Freiheit ausgeglichen, indem der tendenziell unfassbaren Welt eine fassbare Gestalt abgerungen wird.

## Nachweise zu den zitierten Werken von Arno Holz

**Selbstanzeige** (zu seinem Gedichtband *Phantasus*); zuerst erschienen in *Die Zukunft* (1898); hier zit. nach Völker, Ludwig (Hg.): Lyriktheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart, S. 266 – 276. Stuttgart 1990: Reclam.

**Phantasus** (1898/99). Verkleinerter Faksimiledruck der Erstausgabe (1968), herausgegeben von Gerhard Schulz. Stuttgart, bibliographisch ergänzte Ausgabe 1984: Reclam; zitierte Gedichte: S. 24 (*Im Thiergarten, auf einer Bank ...*), 49 (*Draussen die Düne ...*) und 71 (*Horche nicht hinter die Dinge ...*).

**Revolution der Lyrik**. Berlin 1899: Sassenbach.

**Brücke zum Zoo** (erweiterte Fassung von *Im Thiergarten, auf einer Bank ...*); in: Ders.: *Phantasus* (1924/25); hier zit. nach Holz, Werke, herausgegeben von Wilhelm Emrich und Anita Holz, Bd. 1 (1961), S. 264 f. Neuwied und Berlin 1961 – 1964: Luchterhand.

## 2. Paul Verlaines Art poétique



Paul Verlaine (links) und Arthur Rimbaud in Brüssel, 1873;  
unbekannter Fotograf (Wikimedia commons)

**Wie Arno Holz trat auch Paul Verlaine für eine Erneuerung der Lyrik ein. Anders als Holz lehnte er dabei das Streben nach einer besonderen Musikalität jedoch gerade nicht ab. Vielmehr sah er darin ein Mittel, den "Eigen-Sinn" der Dichtung zur Geltung zu bringen.**

### **Arno Holz' Kritik an der L'art-pour-l'art-Dichtung**

In der ersten Vorlesung ging es um Arno Holz' Plädoyer für eine "Revolution der Lyrik". Holz bezog sich damit zwar auf die dichterische Tradition im Allgemeinen. Konkreter Anknüpfungspunkt für seine Kritik am Bestehenden war jedoch offenbar die L'art-pour-l'art-Dichtung der Jahrhundertwende.

Dies wird deutlich, wenn Holz die Gedichte jener "wohlhabenden Jünglinge" attackiert, die vor dem "graue[n] Regenfall der Alltagsasche" in ihre Welt der "Preis- und Hirtengedichte, der Sagen und Sänge, der hängenden Gärten und der heroischen Zierate" entflohen (Holz 1898: 267). Denn hiermit zitiert er, ohne den Dichterkollegen explizit zu erwähnen, Stefan Georges 1895 erschienenen Gedichtband *Die Bücher der Preis- und Hirtengedichte, der Sagen und Sänge und der hängenden Gärten*.

Ein dichterisches Vorbild für George war Paul Verlaine, von dem er – wie übrigens auch Rainer Maria Rilke, dem der dritte Teil dieser Vorlesungsreihe gewidmet ist – mehrere Gedichte ins Deutsche übertragen hat. Es lohnt sich deshalb, sich an dieser Stelle Verlaines dichtungstheoretischen Vorstellungen zuwenden.

### **Paul Verlaine Dichtungsideal: "Vor allem muss es musikalisch sein!"**

Auf den ersten Blick scheint Verlaine genau für jenes Ideal von Lyrik einzutreten, das Arno Holz so wortreich zurückweist. Dass die Dichtung vor allem musikalisch zu sein habe ("de la musique avant toute chose"), ist eine der Kernaussagen in Verlaines programmatischem Gedicht *Art poétique*, das er 1882 erstmals veröffentlicht und 1884 in seine Gedichtsammlung *Jadis et naguère* ("Einst und jüngst") aufgenommen hat.

Zwar trifft sich Verlaine mit Holz in seiner Kritik am Reim, den er in seiner *Art poétique* als Erfindung eines "tauben Kindes" oder eines "wilden Negers" verhöhnt. In einer der Musikalität verpflichteten Dichtung sieht er den Reim je-

doch, wie er in seinem 1888 in der Zeitschrift *Le Décadent* publizierten Essay *Un mot sur la rime* ("Ein Wort über den Reim") unterstreicht, als "notwendiges Übel" an, ohne das "unsere wenig akzentuierte Sprache" keine Dichtung hervorbringen könne. Dabei plädiert er in der *Art poétique* allerdings für einen "rime assagie", also einen "weiseren", bewussteren und kontrollierteren Einsatz des Reimes.

### Dichtung als Selbstaussprache des lyrischen Ichs

Interessant ist nun, dass Verlaine sich mit seiner eigenen Konzeption einer "l'art pour l'art" von den Parnassiens absetzt. Diese Dichtergruppe trat zwar ebenfalls für die Eigenweltlichkeit und Eigengesetzlichkeit der Kunst ein. Sie verband dies jedoch mit dem Ideal der "impersonalité", also einer vom lyrischen Ich abstrahierenden Darstellungsweise, durch welche die göttlichen, an antiken Idealen geschulten Harmonien ungefiltert zum Ausdruck kommen sollten.

Verlaine trat dagegen gerade umgekehrt für die Selbstaussprache des lyrischen Ichs ein. Dieses durfte und sollte in Verlaines Gedichten seine Nöte, Wünsche und Sehnsüchte artikulieren. In seiner *Art poétique* entspricht dem die Aufforderung an die Dichter, "l'Impair" zu bevorzugen – also eben jenes "Ungerade", Unschickliche, als das den Parnassiens die Abweichung von klassischen Dichtungsnormen und vom Ideal der "Impersonalité" erschien. Gerade das, was diese ablehnten – die authentische, nicht durch metrische oder inhaltliche Konventionen "gebändigte" Wiedergabe subjektiver Stimmungen – war Verlaines dichterisches Ideal.

So ist der "Eigen-Sinn" der Dichtung bei Verlaine weder Selbstzweck, noch kommt ihm eine eskapistische Funktion zu. Er steht vielmehr in einem spezifischen Spannungsverhältnis zu der Gestimmtheit des lyrischen Ichs, die in dem Gedicht zum Ausdruck gebracht wird. Die Musik der Verse greift diese auf, kann sie jedoch – insbesondere dann, wenn das Gedicht auf der Inhaltsebene melancholisch grundiert ist – auch konterkarieren und so eine tröstende, versöhnliche Wirkung entfalten.

### Gedichtbeispiel: Il pleure dans mon coeur ...

Veranschaulichen lässt sich Verlaines Dichtungsideal durch ein berühmtes Gedicht, in dem Verlaine die Monotonie des rauschenden Regens mit der melanc-

cholischen Gestimmtheit des lyrischen Ichs verknüpft. Die Musikalität der Dichtung manifestiert sich hier in der besonderen Harmonie, die durch Rhythmus, Assonanzen und Reime erzeugt wird. Der rein sprachlichen Bedeutungsebene wird so eine eigene Klangwelt gegenübergestellt, die an ein mantrahhaft wiederholtes Kinderlied erinnert und damit einen Kontrapunkt zu der subjektiv zum Ausdruck gebrachten Verzweiflung darstellt:

*Il pleure dans mon coeur  
comme il pleut sur la ville,  
quelle est cette langueur  
qui pénètre mon coeur?*

*O bruit doux de la pluie  
par terre et sur les toits!  
Pour un coeur qui s'ennuie,  
o le chant de la pluie!*

*Il pleure sans raison  
dans ce coeur qui s'écoeure.  
Quoi! nulle trahison?  
Ce deuil est son raison.*

*C'est bien la pire peine  
de ne savoir pourquoi,  
sans amour et sans haine,  
mon coeur a tant de peine!*

*Es weint und weint, mein Herz,  
wie es weint auf die Stadt,  
was ist das für ein Schmerz,  
der sich drängt in mein Herz?*

*O der zärtliche Klang  
auf Erde und Dach!  
Für ein Herz, das zersprang,  
o des Regens Gesang!*

*Es weint ohne Grund  
in dem Herzen, das schmerzt.  
Was! Kein Befund?  
Dieser Schmerz ist ohne Grund.*

*Dies ist das ärgste Leid,  
zu leiden ohne Grund,  
ohne Liebe, ohne Streit,  
mein Herz fühlt so viel Leid!*

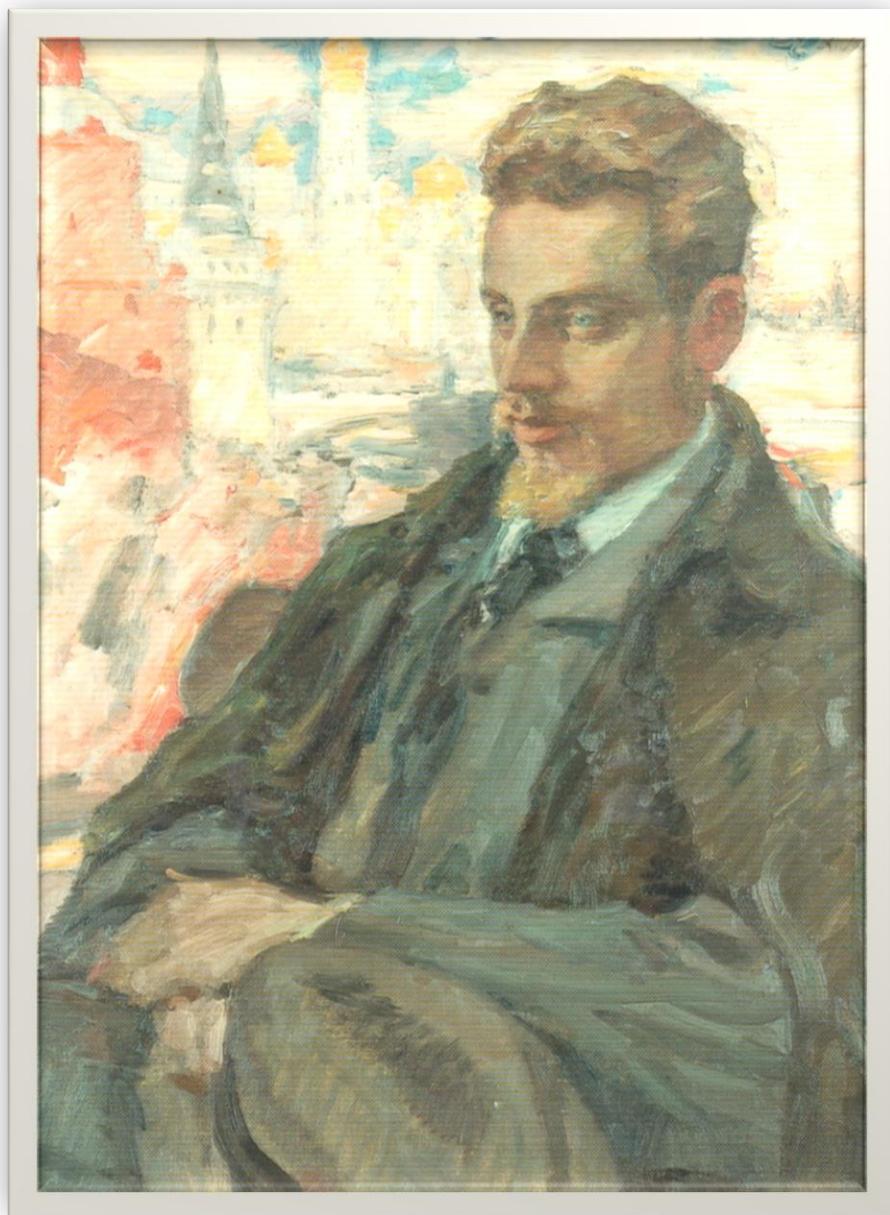
### Nachweise zu den zitierten Werken Paul Verlaines

**Art Poétique** (1882); aus der Gedichtsammlung *Jadis et Naguère* (1884), S. 19 – 21. Paris 1891: Vanier.

**Il pleure dans mon coeur ...;** aus der Gedichtsammlung *Romances sans paroles* (1874), S. 6 f. Paris 1891: Vanier.

**Un mot sur la rime** (1888). In: Oeuvres posthumes, Bd. 2, S. 281 – 288. Paris 1911: Messein.

### 3. Form und Offenbarung: Rilkes *Buch vom mönchischen Leben*



Leonid Pasternak (1862 – 1945): Porträt von Rainer Maria Rilke (Wikimedia commons)

**Auch in der Dichtung Rainer Maria Rilkes stehen Freiheit und Form in einem spezifischen Spannungsverhältnis zueinander: Die Form kann dem Dichter Halt bieten, darf ihn aber nie "festhalten". Im Vordergrund steht immer die Entfaltung der dichterischen Kreativität. Hierbei bezieht Rilke sich auch auf die russische Ikonenmalerei.**

## Russland als Rilkes dichterische Heimat

1899 – im selben Jahr, in dem Arno Holz seine "Revolution der Lyrik" ausrief – verfasste Rainer Maria Rilke den ersten Teil seines Stunden-Buchs: das Buch vom mönchischen Leben, das er zusammen mit dem später verfassten zweiten und dritten Teil 1905 veröffentlichte.

Das Werk ist stark von Rilkes erster Russlandreise beeinflusst, die er im Frühsommer 1899 auf Anregung von und gemeinsam mit Lou Andreas-Salomé unternommen hatte. Eine weitere Frucht dieser Reise ist ein Aufsatz über *Russische Kunst*, der 1901 in der Wiener Wochenschrift *Die Zeit* erschienen ist.

Das lyrische Ich im *Buch des mönchischen Lebens* ist ein Mönch, der sich als Ikonenmaler betätigt. Dies verbindet das dichterische Werk mit dem erwähnten Essay. Denn auch in diesem reflektiert Rilke über die Bedeutung der Ikonen und der Ikonenmalerei für russische Religiosität und Kunst. Interessant sind dabei an dieser Stelle vor allem die Überlegungen, die Rilke zum Zusammenhang zwischen der Form der Ikonen und deren Betrachtung durch die Gläubigen anstellt.

## Ikonen als Quelle künstlerisch-religiöser Inspiration

Religion und Kunst waren nach Rilkes Beobachtung im damaligen Russland eng miteinander verbunden. Dem steten Wandel künstlerischer Formen sah er deshalb in Russland "eine dauernde Form" gegenüberstehen. Diese sei "für das Volk die Gebärde des Gebetes, die es mit dem Inhalt seines ganzen Erlebens" fülle, und für den Künstler "das alte Heiligenbild", die Ikone (Rilke 1901: 202 f.). Letzterer kommt so die Funktion zu, den religiösen Empfindungen bzw. – ange-sichts der von Rilke konstatierten engen Verknüpfung von Religion und Kunst – allgemein den schöpferischen Impulsen des Volkes einen Rahmen zu bieten, in dem diese sich entfalten können.

Um dieser Funktion gerecht zu werden, darf der Künstler die vorgegebenen Ikonenformen stets nur maßvoll verändern. Nicht "an der gewohnten Form zu röhren", ist die Voraussetzung dafür, dass die Betrachtenden ihre jeweils eigenen "Visionen" in den Ikonenbildern wiederfinden können. Diese erscheinen so als ein Gefäß, als eine Leerstelle, die erst durch die schauenden, fühlenden Rezipienten mit Leben und Sinn erfüllt wird:

*"Unzählige Madonnen schaut das Volk in die hohlen Ikone[n] hinein, und seine schöpferische Sehnsucht belebt beständig mit milden Gesichtern die leeren Ovale" (ebd.: 202).*

Rilke ist der Auffassung, dass dieser sich erst in den Betrachtenden vollendende schöpferische Prozess etwas offenbart, das

*"im höchsten Sinne von jedem Kunstwerk gilt (...): dass es nur eine Möglichkeit ist, der Raum, in welchem der Schauende wieder[er]schaffen muss, was der Künstler zuerst geschaffen hat" (ebd.).*

Die besondere Akzentuierung der subjektiven Komponente des Kunstwerks, seiner Abhängigkeit von den Rezipierenden, hat dabei zur Folge, dass dieses auch dann objektiv unvollendet bleiben kann, wenn der schöpferische Prozess für den Künstler selbst abgeschlossen ist.

### **Bewahrende Kraft der Ikonen**

In der westlichen Welt mit ihrem raschen Wechsel künstlerischer Ausdrucksweisen, wie er zu Lebzeiten Rilkés in gesteigerter Form zu erleben war, kann eine solche Abhängigkeit des Kunstwerks vom schöpferischen Nachvollzug durch die Rezipierenden dazu führen, dass das Kunstwerk im Falle fehlender oder inadäquater Wahrnehmung durch diese seinen Zweck verfehlt, indem dann, hegelianisch gesprochen, subjektiver und objektiver Geist nicht zueinanderfinden.

In der russischen Kultur, wie Rilke sie beobachtet hat, hatte das Kunstwerk jedoch wesentlich mehr Zeit, auf seine Vollendung durch die Betrachtenden zu warten. Denn aufgrund der sich nur langsam wandelnden Formen, in denen die

Kunst sich dort Rilke zufolge entfaltete, konnte das Kunstwerk auch Jahrzehnte nach seiner Entstehung noch zum Leben erweckt werden.

Dies bedeutet, dass die künstlerischen Formen die Möglichkeit religiöser Empfindung und künstlerischer Kreativität unter solchen kulturellen Rahmenbedingungen wachhalten. So lässt sich dann auch eine längere künstlerisch-kulturelle Dürreperiode schadlos überstehen. Zwar könne es sein, so Rilke, dass einmal über Jahrhunderte hinweg die beiden zentralen Formen des künstlerisch-religiösen Empfindens – die der betenden "Gebärde und die des Bildes" – "leer" und "sinnlos" erscheinen. Da sie aber (in der Ikonenmalerei) "mit peinlicher Genauigkeit weitergegeben" würden, bleibe stets die Möglichkeit erhalten, dass irgendwann "wieder ein Andächtiger oder ein Künstler" komme, der für den "Reichtum" seiner künstlerisch-religiösen Empfindungen die "schöne, schlichte Schale" der alten Formen neu entdecke (ebd.: 203).

### Gleichzeitige Offenbarung und Verhüllung Gottes

Der Gedanke von der Form als einem Erhaltungs- und Entfaltungsraum künstlerisch-religiöser Inspiration findet sich auch im Buch des mönchischen Lebens wieder. So betont der Ikonen malende Mönch hier ausdrücklich, "nicht eigenmächtig malen" zu dürfen, sondern "aus den alten Farbenschalen / die gleichen Striche und die gleichen Strahlen" schöpfen zu müssen wie seine Vorgänger (Rilke 1905: 10).

Die so entstehenden Heiligenbilder sind gleichzeitig Offenbarung und Verhüllung des göttlichen Geheimnisses: Sie deuten es an, eröffnen den Schauenden einen Weg dorthin, bewahren es jedoch gleichzeitig vor der Festlegung auf eine bestimmte Gestalt, die sein die menschliche Auffassungsgabe transzendierendes Wesen notwendig verzerren müsste. Im Gebet findet der Mönch des Studenten-Buchs dafür die folgenden Worte:

*"Wir bauen Bilder vor dir auf wie Wände;  
so dass schon tausend Mauern um dich stehn.  
Denn dich verhüllen unsre frommen Hände,  
sooft dich unsre Herzen offen sehn."  
(ebd.)*

Diese scheinbar undurchdringlichen Mauern sind für den, der sich auf die Bilder einlässt, jedoch nur "eine schmale Wand" (ebd.: 11). Sie erscheinen dann nicht als Abwehrzauber, sondern weisen den Weg zu Gott – allerdings nicht in der Weise einer vernunftgesteuerten Entdeckung, sondern im Sinne einer Offenbarung, aus welcher der Ikonenmaler selbst dann wieder neue Inspiration für die Gestaltung seiner Werke zieht:

*"Und deine Bilder stehn vor dir wie Namen.  
Und wenn einmal das Licht in mir entbrennt,  
mit welchem meine Tiefe dich erkennt,  
vergeudet sichs als Glanz auf ihren Rahmen."*  
(ebd: 12)

### **Offenbarungserfahrungen in Rilkes Dichtung**

Zwar hat Rilke sein ganzes Leben lang die Bedeutung seiner Russlanderfahrungen für seine künstlerische und persönliche Entwicklung betont. Dennoch war es natürlich nie sein Ziel, sich als Mönch in ein russisches Kloster zurückzuziehen und Ikonen zu malen. So bleibt die Frage, warum er dennoch eine solche Figur als eine Art äußere Haut für das lyrische Ich in seinem Stunden-Buch gewählt hat.

Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang der Vergleich mit zwei kurzen Prosastücken (*Erlebnis I und II*), die Rilke zu Beginn des Jahres 1913 verfasst hat. Darin überfällt den Protagonisten, als er sich in die "Gabelung eines strauchartigen Baumes" lehnt, plötzlich ein

*"nie gekannte[s] Gefühl: es war, als ob aus dem Innern des Baumes fast unmerkliche Schwingungen in ihn übergingen"* (Rilke 1918: 522).

"Völlig eingelassen in die Natur", verharrt er "in einem beinahe unbewussten Anschaun" (ebd.) und hat schließlich den Eindruck, "auf die andere Seite der Natur geraten" zu sein (ebd.: 523). Dies manifestiert sich darin, dass die Dinge ihm "entfernter und zugleich irgendwie wahrer" erscheinen, dass sie ihn "aus geistigerem Abstand" berühren, "mit so unerschöpflicher Bedeutung, als ob nun nichts mehr zu verbergen sei" (ebd.: 524).

In dem zweiten, erst posthum (1935) veröffentlichten Prosatext wird dieser Bewusstseinszustand damit umschrieben, dass die Dinge sich nicht mehr "an der Grenze des Körpers" brächen. Vielmehr würden äußere Erscheinung und inneres Erleben "zu einem ununterbrochenen Raum" zusammenwachsen, "in welchem, geheimnisvoll geschützt, nur eine einzige Stelle reinsten, tiefsten Bewusstseins" bleibe. Dadurch, so heißt es in dem Text weiter,

*"ging das Unendliche von allen Seiten so vertraulich in ihn über, dass er glauben durfte, das leichte Aufruhn der inzwischen eingetretenen Sterne in seiner Brust zu fühlen" (Rilke 1935: 525).*

## **Verwandlungskraft der Dichtung**

Was in dem *Buch vom mönchischen Leben* durch die Ikonen ermöglicht wird, ergibt sich in den Erlebnis-Texten demnach durch ein meditatives Sich-Versetzen in die Natur. Hier wie dort geht es um eine Offenbarungserfahrung, nur bezieht sich diese im einen Fall auf Gott und die Spuren, die er in der Welt hinterlassen hat, und im anderen Fall auf das Wesen der Dinge und das Eingewobensein des Ichs in die unendliche Textur des Seins.

Eine Gemeinsamkeit zwischen beiden Offenbarungserfahrungen ist es dabei, dass erst die "Bilder" und die "Namen", die das Wesen Gottes bzw. der Dinge umhüllen, durchdrungen werden müssen, bevor sich deren eigentlicher Sinn erschließt. Im Falle der Erlebnis-Texte ergeben sich dadurch auch Berührungs-punkte mit den platonischen Ideen, als den wahren, wesenhaften Urbildern, die sich hinter den Namen der Dinge verbergen.

Für die Dichtung folgt hieraus eine radikal andere Konsequenz, als sie Arno Holz in seiner *Revolution der Lyrik* gefordert hat. Während dieser dafür plädiert, den Worten "ihre ursprünglichen Werte" zurückzugeben und nicht 'hinter die Dinge zu horchen' (vgl. Teil 1 dieser Vorlesungsreihe), muss eine Dichtung, welche die Wahrheit gerade umgekehrt hinter den tradierten Namen und Bildern der Dinge sucht, die überlieferte Wertigkeit und Verwendungsweise der Worte notwendigerweise hinterfragen. Denn in der Art und Weise, wie die Begriffe im Alltag benutzt werden, spiegeln sich ja eben jene Wahrnehmungs- und Deutungsmuster wider, die uns daran hindern, die Dinge in ihrem So-Sein, unabhängig von dem soziokulturellen Kontext, in dem sie uns im Alltag begegnen, zu erfassen.

Was im *Buch vom mönchischen Leben* die Ikonen sind – ein Ermöglichungsraum, in dem die Gotteserfahrung potenziell erhalten bleibt, auch wenn sie im Alltag verschüttet ist – ist dabei für die Dichtung ihre Eigenweltlichkeit bzw. ihr Eigen-Sinn. Gemeint ist damit nicht ein vom Alltag abgekoppeltes "l'art pour l'art". "Eigen-Sinn" meint hier vielmehr die der Dichtung eigene Verwandlungskraft, ihre Fähigkeit also, neue Bedeutungen zu generieren sowie alte Bedeutungen zu hinterfragen und so auch das mit den jeweiligen Wörtern Bezeichnete aus den Fesseln der tradierten Wahrnehmungsmuster zu befreien.

### **Die tradierten Formen und ihre dichterische Anverwandlung**

Betrachtet man den dichterischen Prozess aus der Perspektive der Dichtenden, liegt es nahe, eine Parallele zwischen der bewahrenden Kraft der Ikonen und dem tradierten Formenschatz der Lyrik zu ziehen. Hier ist allerdings Vorsicht geboten. So ist Rilke selbst in einem weiteren, 1902 publizierten Aufsatz über russische Kunst (*Moderne russische Kunstbestrebungen*) zu der Einschätzung gelangt, dass Ikonen aufgrund ihrer "Starrheit" selbst noch keine Kunst darstellten, sondern lediglich ein Weg seien, auf dem man sich dieser annähern könne (vgl. Rilke 1902: 214).

Die verhältnismäßig starren Vorgaben, wie sie für die Ikonenmalerei gelten, sind damit Rilke zufolge nur für vorkünstlerische, den eigentlichen schöpferischen Prozess vorbereitende Phasen – sei es auf individuell-biographischer oder auf menschheitsgeschichtlicher Ebene – sinnvoll und charakteristisch. Sobald der Geist einmal in die Phase der eigenständigen künstlerischen Aktivität eingetreten ist, muss er frei über die tradierten Formen verfügen können. Dies schließt die Möglichkeit, sie um neue Formen zu erweitern, ebenso ein wie die Freiheit, sie abwandeln und miteinander kombinieren zu können, wo dies für den jeweiligen künstlerischen Ausdruck notwendig erscheint.

### **Gedichtbeispiel: "Gott, wie begreif ich deine Stunde ..."**

Rilke selbst ist für einen solchen freien Umgang mit dem überlieferten Formeninventar das beste Beispiel. So knüpft er etwa in seinen *Duineser Elegien* nur locker an die evozierte antike Gedichtform an. Und im *Buch vom mönchischen Leben* findet sich eine solche Vielfalt an Variationen von Metrum und

Strophenformen, dass an keiner Stelle der Eindruck des von Arno Holz für rhythmisierte Verse befürchteten "Leierkastens" entsteht.

Hierzu trägt freilich auch bei, dass Rilke den Reim in einer Virtuosität verwendet, durch die dieser nie gezwungen wirkt, sondern als organischer Teil des lyrischen Sprechens erscheint. Hierfür abschließend noch ein Beleg aus dem Buch vom mönchischen Leben:

*"Gott, wie begreif ich deine Stunde,  
als du, dass sie im Raum sich runde,  
die Stimme vor dich hingestellt;  
dir war das Nichts wie eine Wunde,  
da kühltest du sie mit der Welt.*

*Jetzt heilt es leise unter uns.*

*Denn die Vergangenheiten trinken  
die vielen Fieber aus dem Kranken,  
wir fühlen schon in sanftem Schwanken  
den ruhigen Puls des Hintergrunds.*

*Wir liegen lindernd auf dem Nichts  
und wir verhüllen alle Risse;  
du aber wächst ins Ungewisse  
im Schatten deines Angesichts."*  
(Rilke 1905: 35 f.)

#### Nachweise zu den zitierten Werken von Rainer Maria Rilke

**Das Buch vom mönchischen Leben (1899).** In: Ders.: [Das Stunden-Buch](#) (1905); hier zit. nach Rilke, Werke in sechs Bänden, herausgegeben von Beda Allemann, Bd. I/1 (1955), S. 7 – 57. Frankfurt/Main 1980: Insel.

**Russische Kunst (1901).** In: Ders.: Bücher, Theater, Kunst, S. 200 – 208. Frankfurt/Main 1991: Suhrkamp.

**Moderne russische Kunstbestrebungen (1902).** In: Ebd., S. 209 – 216.

**Erlebnis I** (e 1913, v 1918). In: Rilke, Werke in sechs Bänden, herausgegeben von Beda Allemann, Bd. III/2 (1966), S. 522 – 525. Frankfurt/Main 1980: Insel.

**Erlebnis II** (e 1913, v 1935). In: Ebd., S. 525 – 527.

## 4. Lyrische Formen in postmodernen Zeiten



Lothar Dieterich: Mann vor einem Buchgeheimnis (Pixabay)

**Wer auf der Höhe der Zeit sein will, weist traditionelle Dichtungsformen mit dem umstürzlerischen Eifer der Moderne von sich. Das Problem dabei: Wir leben längst in postmodernen Zeiten, die ein neues, abgeklärteres Verhältnis zur Tradition erfordern.**

### Lyrisches Sprechen als Fremdsprache und als fremde Sprache

Als Zwischenresümee aus den bisherigen Etappen dieser Vorlesungsreihe lässt sich festhalten: Das Formeninventar der Dichtung legt dem künstlerischen Ausdruckswillen zwar Fesseln an. Die sich daraus ergebende disziplinierende Wirkung kann für den künstlerischen Lernprozess jedoch auch förderlich sein.

Hier lassen sich durchaus Analogien zu den Lernprozessen an einer Kunsthochschule ziehen. Auch dort zielt die Auseinandersetzung mit den grundlegenden Maltechniken ja nicht darauf ab, sich sklavisch an diese zu halten. Vielmehr ist gerade ihre Beherrschung die Voraussetzung dafür, frei mit ihnen umgehen und sie entsprechend abwandeln oder auch ganz verwerfen zu können.

Disziplinierend ist die Anwendung bestimmter Metren oder Reimformen aber auch deshalb, weil dies ein intensives Feilen an dem lyrischen Produkt erforderlich macht. Wer sich an formal-lyrische Vorgaben halten muss, kann eben nicht den erstbesten Ausdruck wählen. Dies lässt sich als unzulässige Beschränkung werten, kann jedoch auch als Motivation gesehen werden, neue, andersartige Ausdrucksformen zu entwickeln, die ansonsten vielleicht unentdeckt geblieben wären.

Generell entspricht das Sich-Abarbeiten an der Form einer intensiven Übung in lyrischem Sprechen. Dies ist nicht anders als beim Fremdsprachenlernen, wo einem Prosodie und Füllwörter, welche die gesprochene Sprache erst lebendig erscheinen lassen, erst durch eine entsprechende Praxis in Fleisch und Blut übergehen. Auch hier erfordert das souveräne Sich-Bewegen in der Sprache nicht nur die Kenntnis von deren Grundlagen, sondern auch eine entsprechende Übung im Umgang damit.

## Anachronistischer Modernismus

Bleibt die Frage, ob manche lyrischen Formen heute nicht schlicht unzeitgemäß sind. Lassen sich heutige Gestimmtheiten und Zustände in einem antiken Versmaß schlüssig ausdrücken? Darf man heute noch Oden schreiben? Seltsam: Derselbe Geist der Moderne, der die Fessel jedweder Form empört zurückweist, weil er dadurch seine Freiheit in unzulässiger Weise eingeschränkt sieht, spricht jenen, die sich einer tradierten Formensprache bedienen, die Freiheit hierzu ab. Die dichterische Freiheit gilt also nur dort, wo sie sich als formlose Freiheit manifestiert.

Ein solches Dichtungsverständnis entspricht exakt dem künstlerischen Ideal der Moderne, in der sich die rasch wechselnden Ismen darin überboten, sich als Zerstörer der alten Formen hervorzutun. Dies gilt selbst noch für die experimentelle Lyrik des 20. Jahrhunderts. Auch sie entwickelte ihre Sprache, die Sätze und zuletzt auch die Wörter in ihre Einzelteile zerlegenden Sprachspiele aus ihrer Auseinandersetzung mit einer Dichtung, die sich an einer nicht mehr für gültig gehaltenen Ganzheitlichkeit und Sinnhaftigkeit (wie sie sich in der Form manifestierte) orientierte.

## Dichtung als Glasperlenspiel mit der Tradition

Das Problem ist nur: Die Moderne ist vorbei – wir leben längst in postmodernen Zeiten. Kennzeichnend für die Postmoderne ist aber nicht mehr der Kampf gegen das Alte, Überkommene. Sie zeichnet sich vielmehr durch die Einsicht aus, dass alles schon einmal da war. Am Ende der Geschichte angelangt, werden die aufgehäuften Kunstschatze nicht mehr zertrümmert, sondern neu bewertet und betrachtet, mit dem Blick eines Kindes, das schon jedes erdenkliche Spielzeug geschenkt bekommen hat: Manches kann man vielleicht noch einmal ausprobieren, manches anders verwenden als früher, manches sieht man womöglich, älter geworden, auch in einem neuen Licht.

Wir dagegen benehmen uns nicht wie Kinder der Postmoderne, sondern wie pubertierende Greise, die aus einer generalisierten Auflehnungshaltung heraus alles zurückweisen, was nach Kontinuität riecht. Dadurch aber berauben wir uns selbst unserer Entwicklungsmöglichkeiten.

Anstatt doch noch zu versuchen, in eine neue Epoche einzutreten und neuartige Kunstformen zu entwickeln oder aber als postmoderne Glasperlenspieler

mit den vorhandenen Formenschätzten zu jonglieren, verharren wir in einer ostentativen Verweigerungshaltung. Diese aber ist unproduktiv, weil sie nicht mehr, wie in der literarischen Moderne, aus der Auseinandersetzung mit scheinbar übermächtigen literarischen Vorbildern neue Formen von Literatur generiert, sondern sich lediglich aus der unspezifischen Ablehnung der überlieferten Formen speist.

### Gedichtbeispiel: Ilona Lay: Heiligabend

Da die Autorin für diese Vorlesung kein Gedichtbeispiel vorgesehen hat, sei an dieser Stelle eines ihrer eigenen Werke zitiert. Das Gedicht orientiert sich von der Form her – mit seinem umschließenden Reim und dem daktylisch grundierten Rhythmus – relativ streng an traditionellen Formen von Dichtung. Ton und Inhalt entsprechen allerdings ganz und gar nicht dem harmonischen Ideal der "schönen Künste". So mögen die Verse hier exemplarisch für eine Anverwandlung tradierter Dichtungsformen stehen, bei der diese dem Ausdruck gegenwärtiger Problem- und Stimmungslagen dienen.

#### *Heiligabend*

*Hütte aus Armut es schreit  
im Dunkeln ein frierender Mund  
die Hand die vergebens um Wärme sich müht  
der Blick der verloren im Fieber glüht  
reibt sich der Wind an den Fenstern wund.*

*Hütte aus Armut es starrt  
am Grab ein vergess'nes Gesicht  
ein Schiff das vergebens um Heimat sich müht  
ein Schoß der verstoßen vor Käufern kniet  
tagt vor den Fenstern des Winters Gericht.*

*Hütte aus Armut es schweigt  
ein Licht das einsam im Dunkeln erwacht  
der Mund der vergebens um Glauben sich müht  
das Feuer das eisig im Finstern glüht  
lauert am Fenster das Fallbeil der Nacht.*

## 5. Die Revolution und die Oden: Friedrich Hölderlins Diotima-Dichtung



Franz Caucig (1755 – 1828): Sokrates mit einem Schüler und Diotima (um 1810);  
Ljubljana, Slowenien, Nationalgalerie (Wikimedia commons)

**Die Französische Revolution stand für eine umfassende Befreiung des Menschen aus den Fesseln politischer, sozialer und geistiger Abhängigkeiten. Wie passt das zusammen mit dem strengen Versmaß der Oden, die Friedrich Hölderlin, durchaus ein Anhänger der Französischen Revolution, zu eben jener Zeit verfasst hat?**

### Hegelianisches Denken und Französische Revolution

Schon die geistigen, sozialen und politischen Umwälzungen, die mit der Französischen Revolution einhergegangen waren, hatten vielen Menschen das Gefühl vermittelt, am Ende der Geschichte angelangt zu sein. Dies war seinerzeit jedoch nicht mit einer Abwendung von tradierten literarischen Formen einhergegangen. Während das Leben in Paris infolge der jakobinischen Schreckensherrschaft aus den Fugen geraten und auch zur Zeit des Direktoriums noch von Unruhen gekennzeichnet war, begann Hölderlin in Deutschland formvollendete Oden zu verfassen.

Nun kann man natürlich einwenden, dass die politische und geistige Lage in Deutschland damals nicht mit der in Frankreich zu vergleichen war. Das ist zweifellos richtig. Hölderlin allerdings war – wenn auch auf seine eigene, spekulativ-idealistiche Weise – durchaus ein Anhänger der Französischen Revolution, in der er den Anbruch eines neuen, von Versöhnung des objektiven mit dem subjektiven Geist gekennzeichneten Zeitalters erblickte. Sein Denken weist in dieser Hinsicht strukturelle Gemeinsamkeiten mit der Naturphilosophie Schellings und der Geschichtsphilosophie Hegels auf, mit denen Hölderlin eine Zeit lang gemeinsam im Evangelischen Stift in Tübingen gelebt und studiert hatte.

Die Parallelen, die sich in zentralen Denkfiguren der drei ehemaligen Kommilitonen finden, lassen sich möglicherweise mit dem gemeinsamen Studium antiker Schriften erklären. Vor allem sind dabei wohl die Fragmente Heraklits und die darin entfaltete Theorie von der Verbundenheit der Gegensätze in einer höheren Einheit zu nennen. Hierin lässt sich gewissermaßen die Keimzelle des für Hölderlin ebenso wie für Hegel und Schelling zentralen dialektischen Denkens sehen.

## Revolutionäre Antikenbegeisterung

Die Gleichzeitigkeit von freiheitlich-revolutionärem Denken und den festen Regeln, denen sich der lyrische Ausdruck in den Oden zu unterwerfen hat, lässt sich auf den ersten Blick damit erklären, dass die französischen Revolutionäre sich in ihrem Freiheitsstreben auch auf antike Vorbilder beriefen. Hierbei muss allerdings differenziert werden: Während die Empire-Mode durchaus das freiheitlichere Lebensgefühl widerspiegelte, widersprach das strenge antike Versmaß diesem im Grunde.

Wer verstehen will, warum Hölderlin für seinen dichterischen Ausdruck an antiken Versformen festhielt, muss deshalb doch etwas genauer hinschauen. Am einfachsten wäre es wohl, schlicht auf den Zeitgeist zu verweisen: Nachdem Johann Joachim Winckelmann im Zuge seiner Auseinandersetzung mit der griechischen Kunst der Antike die von ihm darin beobachtete "edle Einfalt" und "stille Größe" zum künstlerischen Ideal erklärt hatte, lag es nahe, sich auch in der Lyrik an antiken Ausdrucksformen zu orientieren. Die Wahl der Odenform bot sich dabei auch deshalb an, weil Klopstock diese um dieselbe Zeit für die deutsche Dichtung adaptiert hatte.

## Biographische Hintergründe von Hölderlins Odendichtung

Ein weiterer Erklärungsansatz für Hölderlins Orientierung am strengen antiken Versmaß verweist auf die biographische und soziopolitische Ebene.

Was zunächst die biographische Ebene anbelangt, so lässt sich wohl feststellen: Hölderlin hatte kein einfaches Leben. Vater, Stiefvater und vier seiner Geschwister sind früh gestorben, seine Mutter musste die Familie allein durchbringen, so dass ihr Sohn mit der kostenlosen Ausbildung zum evangelischen Theologen vorliebnehmen musste. Durch diese fühlte er sich geistig so eingeengt, dass er danach die Übernahme einer Pfarrstelle, auf welche die Ausbildung eigentlich vorbereiten sollte, für sich ausschloss.

Die Hauslehrerstellen, mit denen Hölderlin sich stattdessen durchschlug, brachten ihm allerdings auch nicht die erhoffte Freiheit für seine geistige Arbeit. Oft gab es Ärger mit seinen Schützlingen, er wechselte die Stellen in immer kürzeren Abständen und musste aus Geldnot zwischendurch immer wieder zu seiner Mutter nach Nürtingen zurückkehren.

Der geistige Zusammenbruch, in den dieses rastlose Leben schließlich führen sollte, bahnte sich endgültig an, als Hölderlin sich bei einer Hauslehrertätigkeit in Frankfurt am Main in die Frau des Hausherrn, Susette Gontard, verliebte. Als er daraufhin im September 1798 von diesem des Hauses verwiesen wurde, verlor er endgültig den Boden unter den Füßen. Nach einer erneuten Zwischenstation bei seiner Mutter nahm er eine Hauslehrerstelle in Bordeaux an, die er aber schon nach drei Monaten wieder aufgab. Von der Nachricht vom Tod Susette Gontards, die ihn nach seiner Rückkehr nach Deutschland ereilte, sollte er sich nicht mehr erholen.

Angesichts dieses ruhelosen Lebens erscheint das feste Korsett der Odenform als eine Art Halt, durch die sich das Ich davor schützen kann, von den Gefühlen des Verlusts und der Verlorenheit vollends überwältigt zu werden. Indem diese auf eine höhere, allgemeinere Ebene gehoben werden, erhalten sie zudem eine Sinnhaftigkeit, die auf der Ebene des Subjekts unerreichbar bleibt.

### Gedichtbeispiel: eine Diotima-Ode Hölderlins

Die Schutzfunktion, welche die Odenform Hölderlin auf der subjektiv-psychischen Ebene bot, wird in seinen Diotima-Gedichten gleich in doppelter Weise deutlich. Zum einen konnte das strenge Versmaß dem unglücklich Liebenden Halt geben. Zum anderen assoziiert Hölderlin die konkrete Geliebte in seiner Dichtung aber auch mit der Gestalt der Diotima – also mit jener Priesterin, die in Platons Symposion (Gastmahl) das heute als "platonisch" bezeichnete Ideal der Liebe entfaltet. Auch dies dient dazu, das subjektive Verlustempfinden zu vergeistigen und ihm eine allgemeine, von den konkreten Personen losgelöste Bedeutung zu verleihen.

So wird in der folgenden Ode an Diotima – einem von mehreren lyrischen Werken, die Hölderlin seiner Göttin gewidmet hat – aus dem persönlichen Verlust der Liebe ein Rückblick auf eine untergegangene ideale Vergangenheit, die von Harmonie und Frieden unter den Menschen geprägt war. In der geistigen Welt kann dabei, anders als auf der subjektiv-biographischen Ebene, auf eine Wiederkunft des paradiesischen Urzustands gehofft werden.

Dies war für Hölderlin auch der ideelle Anknüpfungspunkt an die Französische Revolution. Durch diese sah er die Möglichkeit einer Wiederkunft jenes goldenen Zeitalters gegeben, das von einer Versöhnung des Menschen mit sich selbst und seinen Mitmenschen geprägt war.

Aus der Zusammenschau des subjektiven Leids mit einem objektiven Entwicklungsprozess ergibt sich so im Endeffekt eine tröstende Wirkung. Ein Beleg dafür ist die folgende, später erweiterte Ode aus dem Jahr 1798:

### ***Diotima***

*Du schweigst und duldest, und sie verstehn dich nicht,  
du heilig Leben! welkest hinweg und schweigst,  
denn ach, vergebens bei Barbaren  
suchst du die Deinen im Sonnenlichte,  
  
die zärtlichgroßen Seelen, die nimmer sind!  
Doch eilt die Zeit. Noch siehet mein sterblich Lied  
den Tag, der, Diotima! nächst den  
Göttern mit Helden dich nennt, und dir gleicht.*

### **Die Odendichtung im soziopolitischen Kontext**

Wie für die subjektiv-biographische Ebene ließe sich in den antiken Versformen auch in Bezug auf den soziopolitischen Kontext, in dem Hölderlins dichterisches Werk entstanden ist, eine Halt gebende Funktion sehen. Schließlich ist die Französische Revolution ja auch ein Beleg dafür, dass eine form- und zügellose Freiheit dazu tendiert, in ihr Gegenteil umzuschlagen.

Wenn Hölderlin den auf der inhaltlichen Ebene zum Ausdruck gebrachten Freiheitswillen mit einem festen formal-lyrischen Regelwerk verknüpft, könnte dies daher auch auf die soziale Ebene bezogen werden. Zu denken wäre dabei an die Notwendigkeit eines regelhaften, verlässlichen Verhaltens des Staates gegenüber den Bürgern, aber auch an die Regeln im Umgang der Menschen miteinander, ohne deren Beachtung der eigene Freiheitsdrang leicht in die Negierung der Freiheit anderer münden kann.

In diesem Sinne ließe sich auch die Schluss-Strophe der im Jahr 1800 entstandenen Ode *Lebenslauf* deuten, in welcher ein umsichtiges, sich selbst und die Lebensumstände prüfendes Reflektieren als Voraussetzung für das richtige Verständnis der Freiheit erscheint:

*"Alles prüfe der Mensch, sagen die Himmlichen,  
dass er, kräftig genährt, danken für Alles lern,  
und verstehe die Freiheit,  
aufzubrechen, wohin er will."*

## Nachweise

Die Gedichte Hölderlins werden zitiert nach:

Friedrich Hölderlin: Werke in vier Bänden, Bd. I und II: Gedichte. Frankfurt/Main 1983: Insel; zitierte Gedichte: Bd. I, S. 41 ([Diotima](#)) und S. 117 ([Lebenslauf](#)).

Die verschiedenen Diotima-Gedichte Hölderlins finden sich unter anderem bei zeno.org unter der Rubrik *Hölderlin*, [Gedichte 1784 – 1800](#) und [Gedichte 1800 – 1804](#)

## 6. Zur Passung von Inhalt und Form in der Lyrik



Jan Stieding: Geist (2012); Wikimedia commons

**Die Freiheit der Kunst manifestiert sich in der Dichtung auch in der freien Entscheidung der Dichtenden über die jeweiligen Ausdrucksformen. Wichtig ist nur, dass es sich dabei um eine bewusste Entscheidung handelt, die genau abwägt, welche Form am besten zu den auszudrückenden Inhalten passt.**

### Das Konkrete und das Allgemeine in der Dichtung

Zum Abschluss dieser Vorlesungsreihe soll noch die Frage der thematischen Passung angesprochen werden: Können Themen, die uns heute beschäftigen, in lyrische Formen vergangener Zeiten gegossen werden? Müssen solche Formen nicht notwendigerweise die Inhalte affizieren und sie verzerren?

Auf diese Fragen gibt es mehrere Antworten. Zunächst einmal ließe sich darauf hinweisen, dass dieselben Fragen auch Hölderlin schon hätten gestellt werden können. Auch seine Dichtung zeichnete sich ja durch eine strukturelle Ungleichzeitigkeit aus, auch er spiegelte aktuelle geistige Entwicklungen in Formen wider, die weder für seine Sprache noch für seine Zeit geschaffen waren. Dennoch beugten sich später unzählige schlaue Menschen über seine Werke und suchten darin nach den Spuren des Geistes, der weht, wo er will – und dem wir hier auch ohne weiteres zugestehen, zu wehen, wie und wo er will.

Darüber hinaus müsste aber auch jeweils genauer definiert werden, was unter "aktuellen Fragen" zu verstehen ist. Wenn damit ganz konkret das internationale Wettrüsten, das Problem des Populismus oder die Abholzung des Regenwaldes gemeint sind, wäre in der Tat schwer vorstellbar, dafür antike Versformen zu verwenden. Geht es dagegen um die hinter diesen Problemen stehenden allgemeinen psychologischen Triebkräfte – Aggression, Misstrauen, Machtwille, Verführung und Übervorteilung anderer, Lüge und Betrug, Habgier, Rücksichtslosigkeit ... –, so kann hierfür durchaus auch auf scheinbar "unzeitgemäße" Dichtungsformen zurückgegriffen werden.

Schließlich geht ja auch Hölderlin nicht unmittelbar auf die aktuellen politischen Entwicklungen seiner Zeit ein, sondern bewertet und deutet diese vor einem allgemein menschlichen bzw. geschichtlichen Hintergrund. Dies scheint auch sonst ein Wesensmerkmal von Lyrik zu sein: In der Regel geht sie zwar von einer ganz bestimmten subjektiven Gestimmtheit bzw. von klar umrissenen objektiven Geschehnissen aus, stellt diese jedoch im Zuge des dichterischen

Aneignungsprozesses in einen allgemeineren Kontext. Verwandlung und Verfremdung sind und bleiben eben wesentliche Merkmale der Dichtung.

### Engagierte Dichtung: Das Beispiel Erich Fried

Nun ist es grundsätzlich durchaus denkbar, dass ein Lyriker sich stärker und direkter in das aktuelle politische Geschehen einmischen möchte. Ein solches unmittelbares politisches Engagement mit Hilfe von Gedichten findet sich u.a. bei Erich Fried. So bezieht sich beispielsweise sein Gedicht *Status quo* (aus dem Band *Lebensschatten*, 1981) im Untertitel explizit auf die "Zeit des Wettrüsts":

Wer will  
dass die Welt  
so bleibt  
wie sie ist  
will nicht  
dass sie bleibt

Im Umkreis von Frieds Antikriegstexten steht auch das 1974 in dem Band *Gegengift* veröffentlichte Gedicht *Angst und Zweifel*:

Zweifle nicht  
an dem  
der dir sagt  
er hat Angst  
  
aber hab Angst  
vor dem  
der dir sagt  
er kennt keinen Zweifel

Beide Gedichte stehen durch das politische Engagement Frieds und den Verwendungskontext der Verse eindeutig im Zusammenhang des Kampfs gegen das nukleare Wettrüsten. In beiden Fällen haben die epigrammatischen Aus-

drucksformen jedoch zur Folge, dass die Verse sich auch auf andere Zusammenhänge beziehen lassen.

Die Problematik einer selbstgefälligen, keinen Zweifel am eigenen Tun zulassenden Handlungsweise kann ebenso auf die Verdrängung aller Skrupel bei kriegerischen Aktivitäten wie auf die pharisäerhafte Verdammung jener, die sich nicht den überlieferten Glaubensdogmen oder dem tradierten Normenkanon einer Gesellschaft unterwerfen, bezogen werden. Und dass diejenigen, 'die wollen, dass die Welt so bleibt, wie sie ist, nicht wollen, dass sie bleibt', könnte man auch mit der fehlenden Bereitschaft, die Wachstumswirtschaft zu Gunsten einer nachhaltigeren, umweltschonenden Wirtschaftsweise zu transformieren, assoziieren.

### Dichtung als permanente Revolte

Unabhängig davon, dass auch Frieds Gedichte damit in einem allgemeineren Bedeutungszusammenhang gesehen werden können, eignen sie sich doch eher für die Verwendung im Kontext eines konkreten politischen Engagements, als dies bei komplexeren Formen von Lyrik der Fall ist. Daraus ergibt sich nun allerdings kein Vorrang der einen vor den anderen dichterischen Ausdrucksformen. Es ist lediglich so, dass manche Formen dichterischen Sprechens sich für bestimmte Verwendungszwecke oder Redesituationen besser eignen als andere. Entscheidend ist deshalb, sich stets genau zu überlegen, welche dichterische Form sich jeweils am besten für das Auszudrückende eignet.

Dichtung hat immer etwas mit dem Willen zur Gestaltung der Sprache zu tun. Da die Sprache bestimmte Deutungs- und Wahrnehmungsmuster vorgibt und damit die Weltsicht in bestimmter Weise präformiert, geht demnach mit Dichtung immer auch der Wille zur Infragestellung und Verwandlung der herkömmlichen Sichtweisen einher. Und insofern die Sprache, wie Heidegger gesagt hat, "das Haus des Seins" ist, strebt die auf die Verwandlung der Sprache abzielende Dichtung letztlich immer auch die Verwandlung des Seins und der Welt an. Jedes Gedicht ist damit eine kleine Revolution – oder zumindest eine Revolte gegen das So-Sein der Welt.

Wenn Dichtung an Form und Gestalt gebunden ist, bedeutet dies demzufolge gerade nicht, dass den Dichtenden dadurch ihre Freiheit genommen wird. Vielmehr manifestiert sich diese sowohl in dem gestalteten Ausdruckswillen selbst, also dem fertigen Gedicht, als auch in der souveränen Wahl der geeigne-

ten Form. Hierin nämlich sind denen, die sich der lyrischen Sprache bedienen, keinerlei Grenzen auferlegt. Dichterische Formen können, wie bei Erich Fried, auf den politischen Kampf abzielen oder, wie bei Rainer Maria Rilke, zu Meditation und Versenkung in das Wesen des Seins einladen. Sie können, wie bei Friedrich Hölderlin, den Weg des Geistes durch die Geschichte reflektieren oder, wie bei Arno Holz, in impressionistischer Weise den erlebten Augenblick widerspiegeln.

All diesen Dichtungsformen ist indessen – so unterschiedlich sie auch sind – der Wille zur sprachlichen (Um-)Gestaltung der Welt gemeinsam. Dies gilt durchaus auch für Arno Holz: Seine Ablehnung der tradierten Formen von Dichtung bedeutete ja keinesfalls, dass er die dichterische Form an sich ablehnte. Nur suchte er eben nach neuen Gestaltungsmöglichkeiten, durch die sein eigener dichterischer Ausdruckswille sich besser entfalten konnte. Die abnehmende Überzeugungskraft seiner späteren Gedichte beruhte denn auch gerade darauf, dass er die eigene, selbst gewählte Form mehr und mehr missachtete.

## Nachweise

Die Gedichte von Erich Fried werden zitiert nach

Erich Fried: Gesammelte Werke in vier Bänden, herausgegeben von Volker Kaukoreit und Erich Wagenbach, Bd. 2: Gedichte 2. Berlin 1993: Wagenbach; zitierte Gedichte: S. 202 (Angst und Zweifel) und 523 (Status quo).