



**BERGISCHE
UNIVERSITÄT
WUPPERTAL**

Fakultät für Geistes- und Kulturwissenschaften

(Unfreiwillige) Komik im lyrischen Werk Friederike Kempners

Thesis

zur Erlangung des akademischen Grades

Bachelor of Arts (B.A.)

im kombinatorischen Studiengang Bachelor of Arts

der Bergischen Universität Wuppertal

Teilstudiengang Germanistik

vorgelegt von Jennifer Mavuangi

Matr.-Nr. 2033628

Erstprüfer: Herr Dr. Alexander Wagner

Zweitprüferin: Frau Dr. Luisa Banki

Datum der Abgabe: 07. März 2024

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	3
1.1 Friederike Kempner: Leben und Schaffen	3
1.2 Fragestellung und Zielsetzung	5
1.3 Methodisches Vorgehen	6
2. Erwartungen an ein Gedicht: Poetologische Norm und dichterische Konventionen	7
2.1 Zeitliche Verortung der Gedichte Friederike Kempners	7
2.2 Die Lyrik des Realismus/Naturalismus	8
3. Poetologische Abweichung: Die Kempnersche Lyrik	10
3.1 (Sozial)kritische Gedichte	10
3.1.1 <i>An den Kaiser Friedrich III., damaligen Kronprinzen Friedrich Wilhelm</i>	10
3.1.2 <i>Gegen die Vivisektion</i>	12
3.1.3 <i>Gegen den Selbstmord</i>	14
3.1.4 <i>[Alles Träumen]</i>	15
3.2 Heinrich Heine-Gedichte	17
3.2.1 <i>Heinrich Heine</i>	17
3.2.2 <i>Heine</i>	19
3.3 Großstadt- und Landschaftsgedichte	21
3.3.1 <i>[Ihr wißt wohl, wen ich meine]</i>	22
3.3.2 <i>[Kennst Du das Land]</i>	23
3.4 Frühlings- und Sommergedichte	25
3.4.1 <i>[Der müde Wanderer sitzt am Steg]</i>	25
3.4.2 <i>[Die Nachtigall schlägt]</i>	27
3.5 Gedichte zum Thema Poesie/Dichtung	28
3.5.1 <i>[Von der Decke bis zur Diele]</i>	28
3.5.2 <i>Die Poesie</i>	29
4. Parodien und Rezeption	31
4.1 Paul Lindau	32
4.2 Gerhart Herrmann Mostar	34
4.3 Alfred Kerr	37
5. Diskussion	38
6. Fazit und Ausblick	42
7. Literaturverzeichnis	43

7.1 Primärliteratur	43
7.2 Sekundärliteratur	44
8. Anhang	49
Selbstständigkeitserklärung	58

1. Einleitung

Das „Genie der unfreiwilligen Komik“¹, der „schlesische Schwan“² oder auch die „schlesische Nachtigall“³ – all jene negativ konnotierten Bezeichnungen galten bereits zu den Lebzeiten der im Jahre 1828 geborenen Dichterin Friederike Kempner, die ob der als inferior empfundenen Qualität ihrer Gedichte zu den meistgelesenen, meistverhöhnsten und meistzierten Autorinnen Deutschlands zählt.⁴ So bestehe eine assoziative Verbindung zwischen den schrillen Gesängen des Schwans, die keineswegs mit den lieblichen Tönen der Nachtigall harmonieren, und dem lyrischen Werk Kempners, das gleichermaßen dissoniere, da es sich aus grazilen Versen zusammensetze, die allerdings von „hinreißend schiefen Tönen“⁵, die das Lesepublikum in schallendes Gelächter ausbrechen lassen, gekennzeichnet seien.⁶ Gleichwohl wird ihre Lyrik im Gegensatz zu der vieler Zeitgenossen noch immer gedruckt⁷ – eben, weil sie sich aufgrund ihres hohen Unterhaltungswertes großer Beliebtheit erfreut.

1.1 Friederike Kempner: Leben und Schaffen

Anfänglich besteht lediglich geringes Kauf- und Leseinteresse für die Lyrik Friederike Kempners, denn kein Verleger er bietet sich, ihre Verse zu drucken, weswegen sie diese im Selbstverlag publiziert – bis zu dem Zeitpunkt, an dem der Literat Paul Lindau auf sie aufmerksam wird und im Zuge dessen eine Biographie der Lyrikerin mitsamt einer Rezension einiger ihrer Gedichte in einer Zeitschrift erscheinen lässt. Infolge jener Publikation gelangt Kempner zu plötzlichem Ruhm, sodass ihre Gedichtsammlung sogleich vergriffen ist.⁸ Acht Auflagen des Gedichtbandes sind das Resultat der rapide gestiegenen Nachfrage – eine Leistung, die von den *großen* Schriftstellern ihres Jahrhunderts nicht erbracht wird; selbst die Werke Goethes wurden zu Lebzeiten nur fünfmal aufgelegt.⁹ Als Reaktion auf ihren dichterischen Erfolg erhält Kempner sowohl enthusiastische, ironisch intendierte Leserbriefe als auch Schimpf- und Drohbriefe. Auch gegen anonyme Parodisten ist die Dichterin nicht ge-

¹ Frank Möbus: „Vorwort: Mein lieber Schwan!“. In: Ders. (Hg.): »Kennst Du das Land, wo die Lianen blühen?«. *Gedichte des schlesischen Schwans*. Stuttgart: Reclam 2009, S. 7-27, hier S. 8.

² Markus Schleich: „Die Schönheit des Scheiterns: Schiefe Schwanengesänge bei Friederike Kempner und Julie Schrader“. In: Ders./Jonas Nesselhauf (Hgg.): *Banal, trivial, phänomenal. Spielarten des Trash*. Darmstadt: Böhner 2017, S. 125-142, hier S. 126.

³ Möbus: „Vorwort“, S. 7.

⁴ Vgl. Susanne Kord: „The Genius of Involuntary Humour: The Kempner-Effect and the Rules of Fiction“. In: *Oxford German Studies* 41 (2012), H. 2, S. 162-180, hier S. 163.

⁵ Möbus: „Vorwort“, S. 9.

⁶ Vgl. ebd., S. 7.

⁷ Vgl. Schleich: „Die Schönheit des Scheiterns“, S. 128.

⁸ Vgl. Gerhart H. Mostar: *Friederike Kempner; der schlesische Schwan. Das Genie der unfreiwilligen Komik*. 3. Aufl. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag 1968, S. 5-8.

⁹ Vgl. Kord: „The Genius of Involuntary Humour“, S. 163.

feit: Sie schrecken nicht vor der Publikation teils persönlich beleidigender Nachahmungen der Gedichte Kempners zurück. Dennoch setzt Friederike Kempner ihr schriftstellerisches Œuvre fort: Zusätzlich zu den fortlaufend erweiterten Gedichtauflagen erscheinen unter anderem das Trauerspiel *Antigonos* (1880), die Streitschriften *Das Recht auf Leben, nicht nur „Recht auf Arbeit“*. *Eine Betrachtung* (1884) sowie *Das Büchlein von der Menschheit. Mit einem Anhang: Gegen die Einzelhaft oder das Zellengefängniß* (1884), welches mehrmalig aufgelegt wurde,¹⁰ das Drama *Jahel* (1886), das Lustspiel *Der faule Fleck im Staate Dänemark oder: Eine lustige Heirath* (1888) und die Novellen *Nettelbeck. Miß Maria Brown* (1893) sowie *In der goldenen Gans* (1898). Die Streitschrift *Ein Wort in harter Zeit* (1899) und die achte Auflage ihres Gedichtbandes (1903) vervollständigen das Gesamtwerk der Schriftstellerin, bevor sie im Jahre 1904 auf ihrem Gut Friederikenhof in Schlesien ver stirbt.¹¹ Nach ihrem Ableben schwindet allmählich das Aufsehen um sie: All ihre Gedichtbände sind ausschließlich antiquarisch erhältlich; sie werden nicht nachgedruckt. In der Nachkriegszeit wird indes die fiktive Legende eines Verbotes der „undeutsche[n]“¹² Werke Kempners zwischen 1933 und 1945 publik, was zur Entstehung neuen Interesses an der aus einer jüdischen Familie stammenden Dichterin führt.¹³ Allerdings wird nun nicht länger zwischen Originalgedichten und Parodien unterschieden: Die sogenannte *Pseudo-Kempneriana*, ergo jene Gedichte, von denen „nicht ein einziger der Verse [...] aus der Feder Friederike Kempners [stammt]“¹⁴, wird der Lyrikerin addiziert.¹⁵ So geraten zahlreiche „Kempner-Apokryphen“¹⁶ in den Fokus, wohingegen ihr tatsächliches schriftstellerisches Werk, das unter anderem ihre Aversion gegen den Krieg, den Antisemitismus, den Nihilismus sowie Fanatismus, gegen die Einzelhaft von Gefängnisinsassen und gegen Attentäter thematisiert, und ihre karitativen Tätigkeiten wie die Armen- und Krankenpflege, die die engagierte Philanthropin neben der Textproduktion betreibt, marginalisiert werden.¹⁷

Geboren und aufgewachsen ist Friederike Kempner als Tochter des wohlhabenden Gutspächters Joachim Kempner und seiner Frau Marie Kempner, geb. Aschkenasy, in der preußischen Gemeinde Opatow (Provinz Posen). Ihre Erziehung wird sowohl von der Mutter als auch von diversen Hauslehrern übernommen. Erstere bringt ihren Kindern belletristische

¹⁰ Vgl. Schleich: „Die Schönheit des Scheiterns“, S. 127.

¹¹ Vgl. Sabine Meincke/Georg Herbstritt: *Friederike Kempner: „Poesie ist Leben ...“ – Leben. Werk. Wirkung*. Ausstellungskatalog polnisch/deutsch. 2., überarbeitete Aufl. Schwerin 1994, S. 44.

¹² Möbus: „Vorwort“, S. 19.

¹³ Vgl. Schleich: „Die Schönheit des Scheiterns“, S. 132.

¹⁴ Möbus: „Vorwort“, S. 17.

¹⁵ Vgl. Schleich: „Die Schönheit des Scheiterns“, S. 132.

¹⁶ Möbus: „Vorwort“, S. 20.

¹⁷ Vgl. ebd., S. 21f.

Literatur nahe, führt sie in die französische Sprache ein und vermittelt ihnen eine liberale jüdische Religiosität. Als der Vater im Jahre 1844 ein imposantes Rittergut im schlesischen Droschkau erwirbt, zieht die siebenköpfige Familie um. Doch 14 Jahre später werden die Kempners von tragischen Schicksalsschlägen erschüttert: Der Familienvater Joachim Kempner verstirbt, woraufhin den Hinterbliebenen nichts anderes übrigbleibt, als ihr Gut in Droschkau zu veräußern. Jene Ereignisse gehen der ohnehin gesundheitlich instabilen Marie Kempner besonders nahe; sie stirbt im Juli desselben Jahres.¹⁸ Von diesem Zeitpunkt an lebt Friederike Kempner, die ihr gesamtes Leben lang unverheiratet bleibt, zusammen mit ihren tierischen Freunden *Nero*, dem loyalen Hund, sowie *Kobusch*, dem spirituell disponierten Papageien,¹⁹ auf dem Droschkau zugehörigen Gut Friederikenhof, das sie bereits einige Jahre vor dem Tod ihrer Eltern in Besitz bringt.²⁰ Ebenfalls vor dem Ableben ihres Vaters sowie ihrer Mutter widmet sich Kempner dem Verfassen von Lyrik; „[b]ereits um 1850 legt Friederike Kempner [...] dem befreundeten Professor der Botanik Nees [von] Esenbeck zwei Hefte ihrer Gedichte vor“²¹. Dies markiert den Beginn ihrer dichterischen Karriere, während derer ihr der immerwährende Status der „schlechtesten Dichterin Deutschlands“²², deren komische Gedichte zum Lachen reizen, attribuiert wird.

1.2 Fragestellung und Zielsetzung

Mit der Frage, aus welchen Gründen ihr besagter Titel verliehen wird, ergo was die Ursachen für die Komik der Lyrik Kempners sind, haben sich in der Literatur unter anderem Gerhart Herrmann Mostar²³ und Sigmund Freud,²⁴ dem Kempner als „Paradebeispiel für die ‚unfreiwillige Komik der Rede‘“²⁵ galt, befasst. Mostars Analyse ist jedoch nicht apokryphenfrei, denn es findet an keiner Stelle eine Differenzierung zwischen den Originalgedichten Kempners und den Fälschungen der *Pseudo-Kempneriana* statt – im Gegenteil: Seine Erkenntnisse basieren größtenteils auf der Analyse von Parodien.²⁶ Freuds Überlegungen hingegen beru-

¹⁸ Vgl. Meincke/Herbsttritt: *Friederike Kempner: „Poesie ist Leben ...“*, S. 42f.

¹⁹ Vgl. Peter Hacks: „Vorwort zur 9. Auflage: Die Kempner wäre nicht so komisch, wenn sie nicht so gut wäre“. In: Ders./Nick Barkow (Hgg.): *Dichterleben, Himmelsgabe. Sämtliche Gedichte*. Berlin: Rütten & Loening 1989, S. 7-33, hier S. 10.

²⁰ Vgl. Meincke/Herbsttritt: *Friederike Kempner: „Poesie ist Leben ...“*, S. 43.

²¹ Ebd.

²² Vgl. Kord: „The Genius of Involuntary Humour“, S. 162.

²³ Gerhart H. Mostar: *Friederike Kempner, der schlesische Schwan. Das Genie der unfreiwilligen Komik*. 3. Aufl. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag 1968.

²⁴ Sigmund Freud: „Der Witz und die Arten des Komischen“. In: Anna Freud (Hg.): *Gesammelte Werke. Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. Chronologisch geordnet*. Bd. 1. Frankfurt am Main: Fischer 1999, S. 206-269, hier S. 246-247.

²⁵ Karin Wozonig: „Die Dichter alle dichten“. In: *Volltext 16* (2017), H. 3, S. 8-11, hier S. 8.

²⁶ Vgl. Mostar: *Friederike Kempner, der schlesische Schwan*, S. 7-8, 10-13, 15-17.

hen ausschließlich auf Originalgedichten Friederike Kempners, fallen allerdings nicht sonderlich umfassend aus, da die Merkmale nur zweier Gedichte Kempners auf ihr lyrisches Gesamtwerk übertragen werden. Zudem ist Freuds Lesart ihrer Gedichte eher kontextbezogen als textbezogen. Für ihn ist die extraordinäre Unbeholfenheit ihres Schreibens nur komisch, wenn sie in Verbindung mit anderen sekundären Umständen gelesen wird.²⁷ Bislang existiert demnach noch keine differenzierte, systematische, überwiegend textbezogene Untersuchung des lyrischen Werks Friederike Kempners hinsichtlich seiner komischen Wirkung. Aufgrund dessen soll im Rahmen dieser Ausarbeitung auf Basis der Analyse diverser Gedichte Friederike Kempners die Frage beantwortet werden, weshalb ihre Gedichte als komisch empfunden werden und welche Faktoren dabei eine Rolle spielen. Hierbei besitzt der Begriff der „Kempnerschen Wirkung“²⁸, der bereits von Mostar verwendet wurde, dem jedoch im Zuge der Neuinterpretation des lyrischen Werks Friederike Kempners, auf die die vorliegende Arbeit abzielt, eine neue Definition gegeben wird, eine signifikante Relevanz. Dieser bezeichnet den zum Lachen bringenden Effekt der Gedichte Friederike Kempners bedingt durch die poetologische Abweichung ihrer Lyrik von dichterischen Konventionen und Normen. So widersprechen Kempners Gedichte, insbesondere ob ihrer wirklichkeitsfremden, von Katachresen geprägten Bildsprache, ihrer sentimentalischen Tonalität und der versuchten Nachahmung der Dichtart renommierter Lyriker der Romantik und Klassik, unseren Erwartungen an ein realistisches bzw. naturalistisches Gedicht. Jener Effekt wird durch die überwiegend männliche, sexistisch abwertende Literaturkritik sowie anonyme Parodisten, die das lyrische Werk Kempners degradieren, künstlich übertrieben.

1.3 Methodisches Vorgehen

Die sukzessive Verifikation der vorgenannten These resultiert aus der systematischen Vorgehensweise bei der Beantwortung der Fragestellung: Zunächst wird die Lyrik Friederike Kempners zeitlich verortet, wobei die wesentlichen Charakteristika der entsprechenden Strömung(en) herausgearbeitet werden. Folglich wird ein Merkmalsset erstellt, das in etwa die damaligen poetologischen Normen und dichterischen Konventionen widerspiegelt, von dem ausgehend anschließend im Kontext der Analyse verschiedener Kempner-Gedichte etwaige poetologische Abweichungen rekonstruiert werden. Dabei werden die zentralen Themenkomplexe ihres lyrischen Werks – die (sozial)kritischen, Heinrich Heine-, Großstadt- bzw. Landschafts-, Sommer- sowie Frühlingsgedichte und nicht zuletzt jene zum Thema Poe-

²⁷ Vgl. Kord: „The Genius of Involuntary Humour“, S. 170.

²⁸ Mostar: *Friederike Kempner, der schlesische Schwan*, S. 12.

sie/Dichtung – einzeln untersucht. Daraufhin wird die Reaktion der Öffentlichkeit skizziert, indem sowohl auf die Rezeption, vornehmlich von Paul Lindau, Gerhart Hermann Mostar und Alfred Kerr, als auch auf Parodien der Gedichte Friederike Kempners, die in Relation zu Originalgedichten gesetzt werden, eingegangen wird. Darauf folgt die Diskussion der gewonnenen Ergebnisse. Zum Schluss werden die aus den Analysen resultierenden Erkenntnisse resümiert, und es erfolgt im Rahmen des Ausblicks eine Erweiterung der Perspektive auf die untersuchte Thematik. Mithin wird auf Fragen eingegangen, die einer weiteren Untersuchung bedürfen.

2. Erwartungen an ein Gedicht: Poetologische Norm und dichterische Konventionen

Im Laufe der Literaturgeschichte haben sich zahlreiche Wandel bezüglich poetologischer Normen sowie dichterischer Konventionen vollzogen, deren exakte zeitliche Lokalisierung allerdings unmöglich ist; es lässt sich kein „bestimmter Zeitpunkt angeben, in welchem ein neues Prinzip sich gegen die Autorität des zuletzt herrschenden empört“²⁹ und somit zur neuen Norm wird. Dennoch dienen konstruierte Abschnitte in der Literaturgeschichte, in denen jeweils eine Strömung dominiert und infolgedessen „bestimmte ihrer Merkmale/Strukturen als ‚typisch‘ bzw. ‚spezifisch‘ [gesetzt werden]“³⁰, der Kategorisierung sowie Einteilung von Literatur. Epochen werden als „Periodisierungs-Hypothesen“³¹ verstanden und stellen keine starren Grenzen, sondern vielmehr wellenartige Strömungen dar. Daher ist eine eindeutige Epocheneinordnung bei einigen literarischen Werken nicht möglich.

2.1 Zeitliche Verortung der Gedichte Friederike Kempners

Insbesondere bei Friederike Kempners lyrischem Werk erweist sich die Epochenzuordnung als problematisch, denn es wurde erstmals im Jahre 1873 publiziert und über die darauffolgenden 30 Jahre fortlaufend erweitert. Folglich kommen unter einer zeithistorischen Betrachtungsweise die Epoche des Realismus ebenso wie die des Naturalismus, die sich zum Teil überschneiden, infrage, da diese den oben genannten Zeitraum abdecken. So findet im weiteren Fortgang der vorliegenden Ausarbeitung eine Verteilung der Lyrik Kempners auf jene zwei Strömungen statt, bei der die Majorität ihres lyrischen Gesamtwerks aufgrund ihrer schier akritischen Wirkung als dem Realismus zugehörig aufgefasst wird und lediglich

²⁹ Julian Schmidt: „Die Reaktion in der deutschen Poesie“. In: Gerhard Plumpe (Hg.): *Theorie des bürgerlichen Realismus. Eine Textsammlung*. Stuttgart: Reclam 2001, S. 91-99, hier S. 91.

³⁰ Michael Titzmann: „Epoche“. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. 3 Bde. Hg. v. Harald Fricke, Jan-Dirk Müller u. Klaus Weimar. 3. Aufl. Bd. I: A-G. Berlin/Boston: De Gruyter 2007, S. 476-480, hier S. 477.

³¹ Ebd.

die (sozial)kritischen Gedichte dem Naturalismus zugeordnet werden. Bei Friederike Kempner handelt es sich demnach um eine Lyrikerin des Realismus, die sich jedoch auch mit naturalistischen Themen auseinandersetzt.

2.2 Die Lyrik des Realismus/Naturalismus

Die von etwa 1848 bis 1890 währende Epoche des Realismus grenzt sich mit ihrem Wirklichkeitsanspruch deutlich von vorherigen Epochen, vornehmlich von der gefühlsbetonten, eskapistischen Romantik, ab.³² Die Darstellung der Wahrheit steht im Mittelpunkt des Realismus; er exkludiert „die Lüge, das Forcierte, das Nebelhafte, das Abgestorbene“³³, doch es handelt sich um eine idealisierte Wahrheit, denn vorwiegend in der Lyrik wird weder auf Poetik noch auf Ästhetik verzichtet³⁴ – der Künstler soll das Schöne hervorbringen, indem er „aus der Masse seiner Farben diejenigen auswähl[t], die zu einem idealen Gemälde nötig sind.“³⁵ Ziel des realistischen Dichters ist folglich die ausgefeilte Anfertigung eines „idealrealistischen“³⁶ Gedichts. Dabei strebt der Dichter nach der höchstmöglichen Objektivität, sodass der Einzelne, der bürgerliche Mensch, im Fokus steht.³⁷ Sonach richtet sich die Literatur des Realismus auch an ein mittelständisches Lesepublikum, was die Bezeichnung der Epoche als *Bürgerlicher Realismus* erklärt. Zugleich wird sie ob ihrer konstruierten literarischen Idealrealitäten als *poetisch* gekennzeichnet.³⁸ Konkret äußert sich die Programmatik des Realismus unter anderem durch den epischen, spruchhaften Charakter der Lyrik. Demgemäß wird ein schlichter, einfacher, vertrauter Ton gewählt, der sich der Alltagssprache nähert.³⁹ Ebenso finden jedem wohlvertraute Inhalte wie Liebe, Natur, Trauer, Glück, Erinnerung, Tod, aber teilweise auch die Thematik der Großstadt Verwendung.⁴⁰ Auf den Gebrauch einer realitätsfernen, komplexen Bildsprache wird verzichtet – die Dichter des Realismus setzen auf die Konkretisierung sowie Simplifizierung des Bildhaften, indem sie sich

³² Vgl. N.N.: „Einleitung“. In: Gerhard Plumpe (Hg.): *Theorie des bürgerlichen Realismus. Eine Textsammlung*. Stuttgart: Reclam 2001, S. 9-40, hier S. 9.

³³ Theodor Fontane: „Realismus“. In: Gerhard Plumpe (Hg.): *Theorie des bürgerlichen Realismus. Eine Textsammlung*. Stuttgart: Reclam 2001, S. 140-148, hier S. 147.

³⁴ Vgl. Julian Schmidt: „Das Prinzip des Realismus“. In: Gerhard Plumpe (Hg.): *Theorie des bürgerlichen Realismus. Eine Textsammlung*. Stuttgart: Reclam 2001, S. 113-118, hier S. 114f.

³⁵ Ebd., S. 115.

³⁶ Gerhard Plumpe: „Realismus2“. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. 3 Bde. Hg. v. Harald Fricke, Jan-Dirk Müller u. Klaus Weimar. 3. Aufl. Bd. III: P-Z. Berlin/Boston: De Gruyter 2007, S. 221-224, hier S. 222.

³⁷ Vgl. Fontane: „Realismus“, S. 145f.

³⁸ Vgl. Plumpe: „Realismus2“, S. 221.

³⁹ Vgl. Hugo Aust: *Realismus*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2006, S. 304.

⁴⁰ Vgl. Fritz Martini: *Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus 1848-1898*. 4. Aufl. Stuttgart: J.B. Metzler 1981, S. 254.

expliziter eidetischer Tropen bedienen.⁴¹ Ferner zeichnet sich die Lyrik des Realismus im Hinblick auf formale Aspekte durch Historismus aus: Historische Vers- und Strophenformen werden in der zeittypischen Ballade oder im Stabreim übernommen. Zu den prävalierenden Gedichtformen zählen zudem die Spruchdichtung mit ihrem realistischen Bezug auf das alltägliche Dasein sowie das Lied.⁴²

Der Naturalismus hingegen ist von einem verschärften Wirklichkeitsanspruch gekennzeichnet;⁴³ er wird als radikalisierte, konsequente Form des Realismus verstanden, die der Befolgung ästhetischer Normen infolge der Darstellung der hässlichen Wahrheit keine Beachtung mehr schenkt. Darüber hinaus ist die Epoche des Naturalismus von einem positivistischen Weltbild geprägt und verfolgt den Gedanken der Determination des Menschen durch seine Genetik sowie gesellschaftliche Umgebung.⁴⁴ Mithin kritisiert die Lyrik des Naturalismus die Verhältnisse der „bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft“⁴⁵ des Industriezeitalters wie den autoritären, undemokratischen Staat und die soziale Kalamität,⁴⁶ indem sie das Dirnenwesen, die Trunksucht, das Arbeiterelend, die Armut und Verschmutzung etc. in den Großstädten thematisiert,⁴⁷ und fordert zugleich die Teilhabe der Arbeiterklasse an den kulturellen und gesellschaftlichen Fortschritten des von der Bourgeoisie bestimmten Staates sowie eine damit einhergehende soziale Gerechtigkeit.⁴⁸ Ziel der naturalistischen Lyrik ist demnach das unbeschönigte Abbilden allen Elends, Sehens, Strebens und Ringens des Großstadtlebens im späten 19. Jahrhundert.⁴⁹ Dabei distanziert sich die Lyrik des Naturalismus vom Formalismus vergangener Epochen; an die Stelle der lyrischen Traditionen wird das „Postulat ungeschminkter Wahrheit“⁵⁰ gesetzt. In diesem Sinne wird überwiegend in freien Rhythmen, ergo ohne regelmäßiges Reimschema oder Versmaß, gedichtet.⁵¹ Jene Verse sind in Alltagssprache – teilweise sogar in Sozio- oder Dialekten – verfasst.⁵²

⁴¹ Vgl. Martini: *Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus 1848-1898*, S. 252f.

⁴² Vgl. ebd., S. 251f.

⁴³ Vgl. Peter Sprengel: „Naturalismus“. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. 3 Bde. Hg. v. Harald Fricke, Jan-Dirk Müller u. Klaus Weimar. 3. Aufl. Bd. II: H-O. Berlin/Boston: De Gruyter 2007, S. 684-688, hier S. 684.

⁴⁴ Vgl. ebd.

⁴⁵ N.N.: „Einleitung“. In: Theo Meyer (Hg.): *Theorie des Naturalismus*. Stuttgart: Reclam 1986, S. 3-49, hier S. 3.

⁴⁶ Vgl. ebd.

⁴⁷ Vgl. Sprengel: „Naturalismus“, S. 684.

⁴⁸ Vgl. N.N.: „Einleitung“, S. 7.

⁴⁹ Vgl. Karl Henckell: „Die neue Lyrik“. In: Theo Meyer (Hg.): *Theorie des Naturalismus*. Stuttgart: Reclam 1986, S. 205-208, hier S. 207.

⁵⁰ Jürgen Schütte: *Lyrik des deutschen Naturalismus (1885-1893)*. Stuttgart: Metzler 1976, S. 6.

⁵¹ Vgl. ebd., S. 53.

⁵² Vgl. Reiner Ruffing: „Naturalismus“. In: Ders. (Hg.): *Deutsche Literaturgeschichte*. 3., überarbeitete Aufl. Stuttgart: utb 2021, S. 179-187, hier S. 184.

3. Poetologische Abweichung: Die Kempnersche Lyrik

3.1 (Sozial)kritische Gedichte

Die Kempnersche Lyrik beschäftigt sich mit zahlreichen unterschiedlichen Themen; Friederike Kempner nimmt nicht lediglich „alles Bildungsgut, alle Urteile und Vorurteile ihrer Zeit und ihres Milieus [...] auf, sondern auch alle Themen und Formen der Dichtung.“⁵³ So werden nahezu alle Themenfelder der Lyrik bedient – bis auf die der Erotik, mit der Kempner „nichts zu schaffen habe“⁵⁴. Dennoch sind die (sozial)kritischen Gedichte, die sich mehr oder minder nach naturalistischer Manier Problemen und Missständen des Industriezeitalters widmen, integraler Bestandteil ihres lyrischen Gesamtwerks. Insbesondere mit der Thematik des Scheintodes, die als „eine der großen Ängste des neunzehnten Jahrhunderts“⁵⁵ gilt, befasst sich Kempner intensiv: Bereits mit ihrem allerersten Werk, der *Denkschrift über die Nothwendigkeit der gesetzlichen Einführung von Leichenhäusern* (1850), erklärt Friederike Kempner die Errichtung von Leichenhäusern, in denen jedwede Leiche mindestens fünf Tage vor der Beerdigung unter Beobachtung verbleiben soll, bis flagrante Anzeichen der Verwesung eintreten, sodass zwischen Scheintod und Tod differenziert werden kann, als unabdingbar.⁵⁶ Auch thematisiert Kempner die gefährliche Folge des Scheintodes, das Lebendig-Begraben-Werden, in ihren Gedichten.

3.1.1 *An den Kaiser Friedrich III., damaligen Kronprinzen Friedrich Wilhelm*⁵⁷

So schreibt Friederike Kempner unter anderem ein an den heroischen Kaiser Friedrich Wilhelm III. gerichtetes naturalistisches Gedicht mit dem Titel *An den Kaiser Friedrich III., damaligen Kronprinzen Friedrich Wilhelm*, bestehend aus sieben Volksliedstrophen mit je vier Kurzversen, in denen sie ihn der Gefahr des Scheintodes wegen um die mehrtägige Aufbahrung der im Krieg gefallenen Soldaten in Leichenhäusern vor ihrer Beisetzung bittet. Auf diese Weise ließe sich das Lebendig-Begraben-Werden der Soldaten vermeiden.

Formal ist das Volkslied von Simplizität gekennzeichnet, die sich gleichermaßen im Versmaß wie in den Kadenzten manifestiert: Es liegt ein regelmäßiges, alternierendes Metrum, ein dreihebiger Trochäus, vor – lediglich in Vers 17 ist eine Irregularität in Form einer zu-

⁵³ Alfred Liede: *Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoese an den Grenzen der Sprache*. Berlin: De Gruyter 1963, S. 414.

⁵⁴ Hacks: „Vorwort zur 9. Auflage“, S. 10.

⁵⁵ Liede: *Dichtung als Spiel*, S. 412.

⁵⁶ Vgl. Friederike Kempner: *Denkschrift über die Nothwendigkeit einer gesetzlichen Einführung von Leichenhäusern*. 6., verm. Aufl. Breslau: Korn 1867, S. 90.

⁵⁷ Friederike Kempner: „An den Kaiser Friedrich III., damaligen Kronprinzen Friedrich Wilhelm“. In: Dies.: *Gedichte*. 7., verm. Aufl. Berlin: Siegismund 1895, S. 90f. (s. Anhang)

sätzlichen Senkung zu verzeichnen. Männliche und weibliche Kadenzwechseln sich durchgängig ab. Dies bedeutet, dass die Verse auch wechselweise akatalektisch und katalektisch sind. Überdies ist das Gedicht im Kreuzreim verfasst, wobei sich einige Verse von den übrigen unterscheiden, indem sie einen identischen Reim bilden (V. 6 & 8, 22 & 24).

Zunächst preist Kempner als „Dichter“ (V. 14) sowie Sprecherinstanz des Gedichts Kaiser Friedrich III. für seine Heldentaten, die darin bestehen, sämtliche „Feindesheere“ (V. 5) im Stil des beinahe unverwundbaren Heros „Achill“ (V. 2), der als „schönste[r], schnellste[r] und tapferste[r] der griechischen Helden“⁵⁸ vor dem Trojanischen Krieg gilt, „[p]feilschnell“ (V. 2) gemäß dem vergifteten Pfeil von Apoll, der Achill an seiner einzigen verwundbaren Körperstelle, seiner Ferse, trifft,⁵⁹ zu besiegen, sodass diese gezwungen sind, zu kapitulieren. Jener überschwänglichen Belobigung des sieggekrönten „Traumkaiser[s]“⁶⁰ folgt ein an selbigen gerichtetes, in wörtlicher Rede geschriebenes Ersuchen – eingeleitet von einer Metapher, die sich über die gesamte dritte Strophe erstreckt: Der Kaiser Friedrich Wilhelm III. besitze trotz seiner zahlreichen „Lorbeer[en]“ (V. 10), ergo seines hohen Ansehens, das er ob seiner Erfolge genießt, die bedeutende Eigenschaft der „Menschlichkeit“ (V. 12), die weiterhin „wächst“ (V. 10). Daher solle er auch hinsichtlich des Begräbnisses im Krieg Gefallener Humanität zeigen, indem er Kempners ethischem Postulat der Einführung einer mehrtägigen Wartefrist vor jeglicher Grablegung nachkommt, denn unter der vermeintlichen „Beute“ (V. 15) des in Strophe fünf personifizierten Todes könnten sich noch Lebendige befinden. Dem wird durch die Repetition des 17. Verses zu Beginn der sechsten Strophe sowie durch das Ausrufezeichen (V. 20) Nachdruck verliehen. Schließlich sei die Blässe der „Heldenmienen“ (V. 23) nicht zwangsläufig ein Indikator für den Tod; zur zweifellosen Feststellung des Exitus bedürfe es „untrügliche[r] Zeichen der allgemeinen Fäulniß“⁶¹ oder anderer sicherer Todesmerkmale wie etwa Totenflecken. Anderenfalls bestehe ein erhebliches Risiko, lebendig begraben zu werden – der „Held“ (V. 26) käme im „finstern Schacht“ (V. 28), ergo im Grab, wieder zu Bewusstsein und „[riefe vergeblich] nach Hilfe“ (V. 27). Heutigentags herrscht diesbezüglich keinerlei Gefahr mehr, denn bereits im Jahre 1871 wird die königlich-preußische Verfügung einer fünftägigen Wartefrist zwischen Tod und Begräbnis erlassen, was nicht zuletzt der eifrigen Dichterin Friederike Kempner zu verdanken ist.⁶²

⁵⁸ „Achill (griechische Mythologie)“. In: *Brockhaus Enzyklopädie Online*. <https://brockhaus.de/ecs/enzy/article/achill-griechische-mythologie> (07.12.2023).

⁵⁹ Vgl. ebd.

⁶⁰ Hacks: „Vorwort zur 9. Auflage“, S. 14.

⁶¹ Kempner: *Denkschrift über die Nothwendigkeit einer gesetzlichen Einführung von Leichenhäusern*, S. 90.

⁶² Vgl. Mostar: *Friederike Kempner, der schlesische Schwan*, S. 23.

Vor dem Hintergrund der Einordnung des Gedichts in die Epoche des Naturalismus besingt Friederike Kempner den Kaiser Friedrich III. zwar gemäß des naturalistischen Duktus in Alltagssprache, verzichtet jedoch nicht auf komplexe, idealisierende sprachliche Bilder. Dahin gehend kompariert Kempner Kaiser Wilhelm III. mit dem Halbgott Achill und bedient sich bei der Darstellung der Ruhmestaten und Tugenden des ehemaligen Kronprinzen einer beschönigenden Blumen- bzw. Pflanzenmetaphorik, was dem Ziel der naturalistischen Lyrik, dem unverblühten Abbilden der Wirklichkeit, widerspricht. Auch der formalistische Charakter des Gedichts läuft der naturalistischen Programmatik zuwider; Friederike Kempner wählt sowohl metrisch gebundene Verse als auch ein regelmäßiges Reimschema und führt sonach lyrische Traditionen weiter.

3.1.2 *Gegen die Vivisektion*⁶³

Friederike Kempner engagiert sich nicht ausschließlich für die Belange des Menschen, sondern widmet sich ebenfalls dem Wohlergehen der Tiere. Ihr Engagement richtet sich gegen Grausamkeiten, die Tieren zugefügt werden, wobei sie insbesondere den Konsum von Fleisch ablehnt und die Jagd sowie die Vivisektion verurteilt.⁶⁴

Letzteres bringt sie unter anderem mit ihrem naturalistischen Kurzgedicht *Gegen die Vivisektion* zum Ausdruck. Dieses umfasst zwei Quartette, die in abwechselnd fünf- und vierhebigen Jamben verfasst sind. Die Kadenzen sind alternierend und die Verse somit wechselweise hyper- und akatalektisch. Ferner folgt das sozialkritische Gedicht dem Reimschema „abcb“ – einem halben Kreuzreim: Es enthält lediglich zwei Reimpaare, die sich zum einen aus dem zweiten und dem vierten und zum anderen aus dem sechsten und dem achten Vers zusammensetzen – die übrigen Verse sind ungereimt.

Bereits der Titel des Kurzgedichts gibt Aufschluss über die Einstellung der tierlieben Lyrikerin: Sie wählt eine Sprecherinstanz, die sich dezidiert gegen die im 19. Jh. erneut aufkommende Praxis des Experimentierens an lebenden, hilflosen Tieren⁶⁵ positioniert, denn das Tier habe einen eigenen „Willen“ (V. 3), eine „Seele“ (V. 3) – wenngleich es „ne kleinere“ (V. 4) im Vergleich zu der des höher entwickelten Menschen sei. Allerdings seien beide Seelen miteinander verbunden; die Metapher des „unbekannte[n] Band[es] der Seelen“ (V. 1), das „[d]en Menschen an das arme Tier“ (V. 2) „kettet“ (V. 1) suggeriert eine starke Verbindung zwischen Mensch und Tier, die durch das Verb „kettet“ (V. 1) als eine Art Abhän-

⁶³ Friederike Kempner: „Gegen die Vivisektion“. In: Dies.: *Gedichte*. 7., verm. Aufl. Berlin: Siegmund 1895, S. 58. (s. Anhang)

⁶⁴ Vgl. *Lieder: Dichtung als Spiel*, S. 412.

⁶⁵ Vgl. Mostar: *Friederike Kempner, der schlesische Schwan*, S. 19.

gigkeit verstanden werden kann. Folglich sei der Mensch trotz seiner Überlegenheit auf das wehrlose Tier angewiesen, da die Existenz der Menschheit ohne tierische Lebewesen gefährdet wäre. Gleichwohl missbrauche der Mensch seine „Gewalt und Stärke“ (V. 5), indem er seine Superiorität in unmoralischer, tierverachtender Weise einsetze: Gegen den Willen der Tiere werden an ihnen nach einem brutalen Modus Operandi äußerst schmerzhaft operative Eingriffe ohne Betäubung zum Zwecke wissenschaftlicher Forschung vorgenommen.⁶⁶ Dies stellt das lyrische Ich metaphorisch als ein „lebend[es] Herz“ (V. 6), das zerrissen wird, dar und formuliert zugleich die rhetorische Frage, wie der zivilisierte Mensch zu solch animalischen Abscheulichkeiten fähig sein könne. Diese impliziert eine gewisse Emotionalität des lyrischen Ichs bezüglich der behandelten Thematik; es sucht nach einem Verständnis dafür, wie die Menschheit ihr Potenzial auf derart unethische Art und Weise einzusetzen vermag, was eine persönliche Konsternation in Anbetracht dieser Realität offenbart. Eine weitere rhetorische Frage schließt das Gedicht ab und eröffnet eine Möglichkeit zur Reflexion darüber, wer aufgrund seines Verhaltens dem „wilden Tiere“ (V. 7) gleichkomme – der tierquälende Mensch oder das „Vieh“ (V. 8).

Im Hinblick auf die Epocheneinordnung lässt sich festhalten, dass Kempners Gedicht *Gegen die Vivisektion* einige Abweichungen von den Kennzeichen der naturalistischen Lyrik aufweist – im Besonderen durch die Verwendung einer ambigen, diffusen Bildsprache: Das lyrische Ich deskribiert die Verbindung zwischen Mensch und Tier als Seelenband, das jedoch nicht bekannt und nicht weiter definiert ist. Es handelt sich hierbei nicht um eine konkrete eidetische Trope, sondern um eine auf unterschiedliche Weisen interpretierbare, metaphysische Elemente inkludierende Metapher. Überdies steht die teils emotionale Tonalität des Gedichts im Widerspruch zu den Prinzipien des Naturalismus, die jegliche Subjektivität ablehnen. Zudem ist die Feststellung des lyrischen Ichs, das Tier habe eine menschenähnliche Seele und sei somit ein fühlendes Lebewesen, das über ein Bewusstsein verfüge, nicht mit der positivistischen Weltanschauung des „in seine experimentierende Wissenschaft verliebten [späten 19.] Jahrhunderts“⁶⁷ vereinbar. So ist ein schallendes Gelächter die einzige Reaktion auf Kempners Gedicht – „ganze Subkontinente begnügen sich dabei.“⁶⁸

⁶⁶ Vgl. Carola Sachse: „Von Männern, Frauen und Hunden. Der Streit um die Vivisektion im Deutschland des 19. Jahrhunderts“. In: *Feministische Studien* 24 (2006), H. 1, S. 9-28, hier S. 14.

⁶⁷ Mostar: *Friederike Kempner, der schlesische Schwan*, S. 19.

⁶⁸ Hacks: „Vorwort zur 9. Auflage“, S. 24.

3.1.3 *Gegen den Selbstmord*⁶⁹

Die Lyrik Friederike Kempners zeigt neben der eklatanten Abneigung gegenüber der Vivisektion von Tieren auch eine entschiedene Ablehnung der Selbstentleibung, was vor allem in ihrem Kurzgedicht *Gegen den Selbstmord*, in dem das lyrische Ich eingangs suizidal ist, jene Gedanken jedoch rasch verwirft und zu der Erkenntnis gelangt, dass jeder Tag neue Hoffnung bringt und eine Selbsttötung aufgrund dessen nicht infrage kommt, evident wird. Das Gedicht setzt sich aus zwei Strophen mit jeweils vier Versen zusammen, die zwar metrisch ungebunden sind, aber dennoch einem gewissen Rhythmus folgen, der sich in Form von drei bis vier Hebungen pro Vers manifestiert. Die Kadenzen sind durchweg männlich, und das Reimschema ist der Kreuzreim, bei dem die Reime eine alternierende Struktur besitzen.

Das implizite lyrische Ich sieht zunächst keinen anderen Ausweg als den Freitod: Es wird von der Sehnsucht nach einem erlösenden, befreienden Sturz in die „Flut“ (V. 1) geplagt, die angesichts der parallelen Syntax im ersten Vers besonders hervorgehoben wird. Der Tod wird in diesem Sinne metaphorisch als vernichtender Abgrund dargestellt, dem sich das lyrische Ich in seiner vermeintlich ausweglosen Situation hingeben möchte; das „lebendige[] Licht[]“ (V. 4), das in diesem Kontext die Hoffnung und Lebenslust des lyrischen Ichs symbolisiert, ist gänzlich verschwunden. Dies wird zusätzlich durch den negierten Vers „Kein neues Tagen, kein Morgenrot“ (V. 3), der von einem Parallelismus gekennzeichnet ist, verstärkt: Es gibt keine Aussicht auf einen Neuanfang – das lyrische Ich ist der festen Überzeugung, dass es an seinem Lebensende angelangt sei. Doch in der zweiten Strophe des Gedichts kommt es zu einer entscheidenden Wendung: Das lyrische Ich erkennt plötzlich, dass es sich in einem irreführenden „Wahn“ (V. 5) befand, ergo der unzutreffenden Überzeugung war, dass die Beendigung des eigenen Lebens die beste, von jeglichen Qualen befreiende Lösung für seine krisenhafte Situation sei. Infolgedessen nimmt es im weiteren Fortgang des Gedichts eine wesentlich optimistischere Grundhaltung ein: Das lyrische Ich ist nun der Ansicht, dass das tägliche Aufgehen der Sonne von Kontinuität geprägt sei und dadurch jeder Tag die Möglichkeit eines radikalen Neubeginns⁷⁰ biete. Hieraus ergibt sich, dass es keinen Grund gibt, ob einer kurzlebigen Krise den Entschluss zu fassen, sich das Leben zu nehmen. Dies fasst Kempner im Schlussvers des Kurzgedichts mit den Worten „Und es gibt, ach, gar

⁶⁹ Friederike Kempner: „Gegen den Selbstmord“. In: Dies.: *Gedichte*. 7., verm. Aufl. Berlin: Siegmund 1895, S. 188. (s. Anhang)

⁷⁰ Vgl. Stefan Schneider: „Morgenröte“. In: *Metzler-Lexikon literarischer Symbole*. Hg. v. Günter Butzer u. Joachim Jacob. 3., erw. Aufl. Stuttgart [u. a.]: Metzler 2021, S. 410-411.

keinen Tod“ (V. 8) prägnant zusammen.

Allerdings ist jene Aussage ambig; die zweite Lesart impliziert, dass der Tod als Ende des irdischen Daseins nicht existiere, was jedoch nicht den Tatsachen entspricht und dementsprechend dem Wirklichkeitsanspruch des Naturalismus nicht gerecht wird. Durch die Platzierung jenes unglücklich formulierten Verses an „pointierter Stelle“⁷¹, die dem Lesenden besonders im Gedächtnis bleibt, rückt die bislang suggerierte Intention des Gedichts – das Aufzeigen der immerwährenden Hoffnung sowie die damit einhergehende Ablehnung von Suizidalität – in den Hintergrund; die bisherige Wirkung des Kurzgedichts wird verfälscht. Obendrein steht der jähe Sinneswandel des lyrischen Ichs hin zu einer optimistischen Wahrnehmung des Lebens nicht im Einklang mit der naturalistischen Vorstellung der Determination der menschlichen Existenz. Naturalistische Dichter tendieren zur direkten Kritikäußerung an gesellschaftlichen Verhältnissen ihrer Zeit, was in diesem Kontext nicht unmittelbar erkennbar ist – Friederike Kempner kritisiert mit ihrem Gedicht *Gegen den Selbstmord* den Akt des Selbstmordes nur auf indirekte, subtile Art und Weise.

3.1.4 [*Alles Träumen*]⁷²

Konträr dazu vermittelt das Gedicht [*Alles Träumen*] eine äußerst pessimistische, von tiefgreifender Hoffnungslosigkeit geprägte Perspektive auf das Leben – hauptsächlich begründet durch dessen unabänderliche Vergänglichkeit.

In Hinsicht auf die formale Gestaltung sticht die zirkuläre Struktur des Gedichts hervor: Es beginnt und endet mit der gleichen Strophe, was zu der Entstehung einer in sich geschlossenen Form führt. Fernerhin ist das (sozial)kritische Gedicht in einem zweihebigen Trochäus geschrieben, der indessen von einem jambischen Vers am Ende der ersten, dritten sowie der letzten – der vierten – Strophe unterbrochen wird. Im letzten Vers der zweiten Strophe ist dagegen sowohl ein Jambus als auch ein Anapäst zu erkennen. Das Reimschema weist ebenfalls Unregelmäßigkeiten auf: Es liegt ein halber Kreuzreim vor, der in der zweiten Strophe von einer Weise und einem Haufenreim sistiert wird. Überdies sind die Kadenzen größtenteils männlich und die Verse katalektisch und akatalektisch.

Zu Beginn des Gedichts wird insbesondere die Zwecklosigkeit des „Träumen[s]“ (V. 1) hervorgehoben: Das „Stückchen Licht[]“ (V. 4), das das kurze irdische Leben symbolisiert, sei

⁷¹ Carsten Jakobi: „Unfreiwillige Komik. Strukturelle Subjektivität, mediale Kontextualisierung, literarische Re-Inszenierung“. In: Ders./Christine Waldschmidt (Hgg.): *Witz und Wirklichkeit: Komik als Form ästhetischer Weltaneignung*. Bielefeld: transcript 2015, S. 151-184, hier S. 171.

⁷² Friederike Kempner: „[*Alles Träumen*]“. In: Dies.: *Gedichte*. 7., verm. Aufl. Berlin: Siegismund 1895, S. 97f. (s. Anhang)

derart wertlos, dass sämtliche menschliche Träume sinnlos erscheinen – es lohne sich nicht, seine ohnehin begrenzte Lebenszeit mit dem Träumen zu verbringen. Das lyrische Ich kehrt weiterhin die Vergänglichkeit menschlichen Daseins hervor; alles scheint allmählich dahinzugehen. An dieser Stelle tritt eine Meeresmetaphorik zutage, bei der die meeresgleiche Größe und „Unerschöpfbarkeit“⁷³ der „Vergangenheit“ (V. 8), die als unveränderlicher Teil des Lebens zu betrachten ist, verdeutlicht wird. Dahingegen sind die Gegenwart und Zukunft, die noch einen Wandel erfahren können, vergänglich; es ist nicht zu verhindern, dass sie binnen kurzem dem „Vergangenheit Meer“ (V. 8) angehören werden. In Strophe drei begibt sich das lyrische Ich auf eine persönliche Ebene, indem es einen in der Vergangenheit liegenden „Traum“ (V. 11) thematisiert, der mit dem Adjektiv „goldne“ (V. 12) beschrieben wird. Dieses symbolisiert aufgrund seines Farbtones sowie seines Glanzes zum einen die wärmespendende Sonne, die als grundlegende Voraussetzung für das Leben auf der Erde gilt, und zum anderen Kostbarkeit und Reichtum.⁷⁴ Daraus lässt sich schlussfolgern, dass jener Traum einen eminenten Wert für das lyrische Ich innehat, doch bereits vergangen ist und demzufolge nicht mehr realisiert werden kann. Mit ihm ist auch die Hoffnung des lyrischen Ichs auf ein langes, erfülltes irdisches Leben entchwunden, wodurch es nicht mehr an die Zweckmäßigkeit des „Träumen[s]“ (V. 13) glaubt, sondern vielmehr von der Wertlosigkeit sowie Nichtigkeit des Lebens überzeugt ist. Dies verweist auf die erste Strophe des Gedichts und betont erneut die Vergänglichkeit alles Irdischen.

Während naturalistische lyrische Werke in einer nüchternen, konkreten Sprache geschrieben sind, zeichnet sich das Gedicht [*Alles Träumen*] durch eine bildliche, emotionale Sprache aus: Das lyrische Ich legt mittels des Verweises auf eine persönliche, subjektive Erfahrung, die mit negativen Emotionen verbunden ist, und der Verwendung einer abstrakten Meeres- sowie Lichtmetaphorik die Vergänglichkeit und damit einhergehende Wertlosigkeit des Lebens dar. Bei den sich wiederholenden Aussagen „Alles Träumen / Tauget nichts“ (V. 1-2 & 13-14) und „Wert ist’s kaum / Des Stückchen Lichts“ (V. 3-4 & 15-16), die als Fundament fungieren, auf dem der Rest des Gedichts aufbaut, handelt es sich demnach nicht um objektive Tatsachen, sondern um die Meinung des lyrischen Ichs, was nicht mit der Tendenz der naturalistischen Lyrik zur Objektivität vereinbar ist. Außerdem ist letztere Behauptung inkorrekterweise im Genitiv verfasst.

Insgesamt weichen die (sozial)kritischen lyrischen Werke Friederike Kempners insofern von

⁷³ Patricia Broser: „Gold“. In: *Metzler-Lexikon literarischer Symbole*. Hg. v. Günter Butzer u. Joachim Jacob. 3., erw. Aufl. Stuttgart [u. a.]: Metzler 2021, S. 232-234, hier S. 233.

⁷⁴ Vgl. ebd.

den poetologischen Normen des Naturalismus ab, als sie durch komplexe, ambigüe Tropen charakterisiert sind, die teilweise idealisierend wirken. Darüber hinaus enthalten sie auch einige Verse, die gänzlich missverständlich formuliert sind. Die Platzierung derartiger Formulierungen im Schlussvers erweckt den Anschein einer beabsichtigten Pointe – ähnlich wie bei einem Witz. Zudem weisen sie eine emotionale Tonalität sowie die Einbeziehung subjektiver Erfahrungen und Ansichten auf, die zum Teil eher zum Optimismus als zum Determinismus tendieren. Friederike Kempners (sozial)kritischen Gedichte inkludieren sodann in einigen Fällen metaphysische Elemente, die nicht im Einklang mit der positivistischen Weltanschauung der Naturalisten stehen. Auch der teils formalistische Charakter jener Gedichte entspricht nicht dem naturalistischen Postulat ungeschönter Wahrheit, das sich über jegliche ästhetische Normen und lyrische Traditionen hinwegsetzt.

3.2 Heinrich Heine-Gedichte

Insgesamt zwei Huldigungsgedichte widmet Friederike Kempner dem geschätzten Dichter Heinrich Heine, der neben Schiller zu ihren literarischen Vorbildern zählt.⁷⁵ Sonach nehmen ihre Heine-Gedichte im Vergleich zu ihren Werken mit (sozial)kritischem Ansatz einen geringeren Anteil ihres lyrischen Œuvres ein. Dies bedeutet indes keinesfalls, dass sie weniger bedeutend sind, denn gerade durch jene dichterischen Hommagen wird die Bewunderung Kempners für Heines literarisches Schaffen, die Einfluss auf ihre eigenen Gedichte hat, offenkundig.

3.2.1 *Heinrich Heine*⁷⁶

Mit dem Gedicht *Heinrich Heine* verfasst Kempner eine Glorifizierung der lyrischen Werke Heinrich Heines in Form eines Volksliedes, bestehend aus vier Quartetten, die jeweils vier Kurzverse umfassen. Jene Vierzeiler zeichnen sich durch formale Schlichtheit aus; sie sind in einem regelmäßigen, alternierenden Trochäus geschrieben, der exakt vier Hebungen pro Vers zählt, wobei der letzte Versfuß abwechselnd vollständig und verkürzt ist. Demzufolge wechseln sich klingende und stumpfe Kadenzen kontinuierlich ab. Des Weiteren ist, wie in Volksliedern üblich,⁷⁷ ein halber Kreuzreim zu erkennen, der jedoch eine Irregularität aufweist: Die Verse zehn und zwölf reimen sich nur annähernd und bilden demnach einen unrei-

⁷⁵ Vgl. Meincke/Herbstritt: *Friederike Kempner: „Poesie ist Leben ...“*, S. 50.

⁷⁶ Friederike Kempner: „Heinrich Heine“. In: Dies.: *Gedichte*. 7., verm. Aufl. Berlin: Siegmund 1895, S. 159. (s. Anhang)

⁷⁷ Vgl. Hans Peter Neureuter: „Volksliedstrophe“. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. 3 Bde. Hg. v. Harald Fricke, Jan-Dirk Müller u. Klaus Weimar. 3. Aufl. Bd. III: P-Z. Berlin/Boston: De Gruyter 2007, S. 797-799, hier S. 797.

nen Reim.

Das Gedicht beginnt mit der sich dreimal wiederholenden, einen einprägsamen Charakter besitzenden Anapher „Ruh‘ in Frieden“ (V. 1, 2 & 3), die den Adressaten des Gedichts, den verstorbenen Heinrich Heine, gezielt anspricht. In diesem Zusammenhang wird der als „Überwind[er] der Romantik“⁷⁸ geltende Schriftsteller als „großer Dichter“ (V. 1) sowie „Dichtergeist“ (V. 2) bezeichnet, was auf seine immense Bedeutung für die Geschichte der deutschen Lyrik und seine zahlreichen dichterischen Erfolge verweist. Allerdings schütze sein Ruhm ihn nicht vor „Miß[tönen]“ (V. 4); auch das lyrische Werk des „große[n] Dichter[s]“ (V. 1) Heinrich Heine enthält unharmonische Töne: Diverse Zeitgenossen empfinden seine spät erschienenen Gedichte, die sich teilweise über biedermeierliche Prinzipien mokieren, als stark von der übrigen Lyrik der Zeit abweichende Unzumutbarkeit.⁷⁹ Ebenjene Thematik greift das implizite lyrische Ich mit der Metapher „Herz voll Saiten“ (V. 3), das nun von keinem „Mißton“ (V. 4) mehr zerrissen werde, auf. Diese verdeutlicht zum einen die Leidenschaft Heines für die Dichtkunst und impliziert zum anderen, dass derartige lyrische Zumutungen der Vergangenheit angehören – der verstorbene Dichter solle in der „Himmels Sphäre“ (V. 13) „mit seinen Versen auf der Leier oder Harfe ohne falsche Töne“⁸⁰ weiterspielen. Das lyrische Ich beschreibt Heines Lyrik „mit den gängigen biedermeierlichen Adjektiven“⁸¹: Das *Buch der Lieder* (1827), seine allererste Gedichtsammlung, bestehe aus „süße[n]“ (V. 7), „geistvoll[en]“ (V. 8), „zart[en]“ (V. 8) Worten. Im weiteren Verlauf des Gedichts enumeriert es dafür einige Beispiele: Die Zeilen „Von des Fichtenbaumes Träumen / In des Nordens kalter Höh“ (V. 9-10) spielen auf den Anfang des von Heinrich Heine verfassten Gedichts [*Ein Fichtenbaum steht einsam*] (erstmalig 1823) aus dem „Lyrischen Intermezzo“⁸² an. Dieser lautet indessen: „Ein Fichtenbaum steht einsam / Im Norden auf kahler Höh“⁸³; der Standort des Fichtenbaums wird also mit dem attributiven Adjektiv „kahl“ beschrieben – nicht „kalt“, wie von Kempner falsch zitiert.⁸⁴ Vers 11 weist auf Heines Gedicht *Am Kreuzweg wird begraben* (1827) hin, in dem ob eines Selbstmordes eine melancholische Stimmung herrscht. Der darauffolgende Vers bezieht sich auf Heinrich Heines

⁷⁸ Paul Peters: „Die Frau auf dem Felsen. Besuch bei Heines Loreley“. In: *Heine-Jahrbuch* 36 (1997), S. 1-21, hier S. 1.

⁷⁹ Vgl. Christian Höpfner: „‘Jener Lieder süße Worte’. Friederike Kempners Heine-Gedichte“. In: *Heine-Jahrbuch* 36 (1997), S. 153-167, hier S. 158.

⁸⁰ Ebd.

⁸¹ Ebd.

⁸² Ebd., S. 159.

⁸³ Heinrich Heine: „[Ein Fichtenbaum steht einsam]“. In: Ders.: *Buch der Lieder. Lyrisches Intermezzo*. Hamburg: Hoffmann und Campe 1827, S. 137. (s. Anhang)

⁸⁴ Vgl. Höpfner: „‘Jener Lieder süße Worte’“, S. 159.

lyrisches Werk *Don Ramiro*, das ebenfalls in das *Buch der Lieder* aufgenommen wurde. Erstmals veröffentlicht wurde es jedoch im Jahre 1817, wodurch es zu den ersten publizierten Versen Heinrich Heines zählt.⁸⁵ In der letzten Strophe wird Heines lyrisches Werk als seraphisch glorifiziert; „Alle Engel stimmen ein“ (V. 14), und seine religionskritischen, Nationalismus scheltenden Verse seien „vergeben“ (V. 15).⁸⁶ Der *Vitzliputzli* aus dem *Romanzero* (1851) wurde von den Rezensenten aufgrund seiner „unromantischen“⁸⁷ Strophen als anstoßerregend empfunden – die Sprecherinstanz des Gedichts nimmt mithilfe dreier Ebenen den Teil des lyrischen Œuvres des christentumskritischen Dichters in Schutz, der „nicht in [das] [...] harmlose[], für die bürgerliche Heine-Rezeption in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts symptomatische[] Bild vom romantischen Liedersänger [Friederike Kempners] pass[t]“⁸⁸: Aus der Position „Alle Engel stimmen ein“ (V. 14) und der Negation „Witzli Putzli sei vergeben“ (V. 15) ergibt sich die Synthese „Alle Poesie ist rein“ (V. 16).⁸⁹ Hier wählt das lyrische Ich erneut ein biedermeierliches Adjektiv, das den nun makellos „sauberen“ Charakter der Lyrik Heines zum Ausdruck bringt. Jegliche Missgriffe werden ignosziert und im Rahmen des Gedichts *Heinrich Heine* beseitigt, denn dieses legt den Fokus ausschließlich auf Heines lyrische Erfolge und deren Belobigung.

Angesichts der Einordnung des Gedichts in die Epoche des Realismus besingt das lyrische Ich Heinrich Heine weniger gemäß realistischer Normen, sondern vielmehr „in biedermeierlich verengter Manier“⁹⁰: Es bedient sich einer für die Epoche des Biedermeier charakteristischen bildhaften Sprache und verwendet für die Deskription der Lyrik Heines typisch biedermeierliche Adjektive. Zudem weist seine Gedichtauswahl, die sich am Geschmack des Lesepublikums orientiert, auf eine Verengung der Rezeption hin.⁹¹ Die Fehlgriffe Heinrich Heines wie beispielsweise der *Vitzliputzli*, die nicht den Vorlieben des Publikums entsprechen, werden dagegen vom lyrischen Ich als *vergeben* deklariert.

3.2.2 Heine⁹²

Das zweite Heinrich Heine-Gedicht Friederike Kempners, das den Titel *Heine* trägt, setzt sich mit Heines Exilzeit in Frankreich auseinander.

⁸⁵ Vgl. Höpfner: „Jener Lieder süße Worte“, S. 159.

⁸⁶ Vgl. ebd., S. 160.

⁸⁷ Ebd.

⁸⁸ Robert Steegers: *Heinrich Heines »Vitzliputzli«. Sensualismus, Heilsgeschichte, Intertextualität*. Stuttgart: J.B. Metzler 2006, S. 15.

⁸⁹ Vgl. Hacks: „Vorwort zur 9. Auflage“, S. 25.

⁹⁰ Höpfner: „Jener Lieder süße Worte“, S. 157.

⁹¹ Vgl. ebd., S. 159.

⁹² Friederike Kempner: „Heine“. In: Dies.: *Gedichte*. 7., verm. Aufl. Berlin: Siegmund 1895, S. 254f. (s. Anhang)

Es umfasst drei Strophen mit je sechs jambischen Versen, wobei der letzte Versfuß des vierhebigen Jambus meistens vollständig ist; lediglich die letzten zwei Verse jeder Strophe sind hyperkatalektisch. Des Weiteren stellt alleinig Vers drei hinsichtlich der Alternation des Metrums eine Ausnahme dar, denn er weist eine zusätzliche Senkung auf. Die Kadenzen der ersten vier Verse jeder Strophe sind durchweg männlich, die der letzten zwei hingegen weiblich. Fernerhin folgt das Huldigungsgedicht dem Reimschema „aabbcc“ – einem Paarreim, der sich ohne Unterbrechung über das gesamte Gedicht erstreckt.

Zunächst skizziert die implizite Sprecherinstanz das Bild des sich abseits seiner deutschen Heimat befindenden Poeten, der sich wehmütig nach seinem Vaterland zurücksehnt und von Heimweh geprägte Verse – das „goldne, deutsche Buch der Lieder“ (V. 6) – verfasst. Dieses erhält in diesem Kontext ob des attributiven Adjektivs „goldne“ (V. 6) eine positive Konnotation, die eine hohe Qualität der darin enthaltenen Gedichte impliziert. Allerdings schrieb Heine jene Verse nicht „in der Fremde“ (V. 5), denn das *Buch der Lieder* wurde bereits vor seiner Exilzeit publiziert.⁹³ Grund für das Exil in Paris waren Heines politische Ansichten als Vertreter des „Jung[en] Deutschland[s]“ (V. 1) – einer Strömung des Vormärzes – sowie seine jüdische Herkunft. Friederike Kempner geht in ihrem Gedicht weder auf die Gefährdung der Existenz Heines durch Zensur und drohende Sanktionen noch auf seine Situation als in Deutschland lebender Jude näher ein.⁹⁴ Lediglich mit der bagatellisierenden Metapher „Er konnte nicht in Lüften steh’n“ (V. 4), die das Gefühl von mangelnder Freiheit in Deutschland vermittelt, weist das lyrische Ich auf Heines missliche Lage hin, die ihn zur Auswanderung nach Frankreich zwingt. Es empfindet das tragische Schicksal des letztlich in Paris verstorbenen Heine als Unrecht – „Gott sei es geklagt“ (V. 8) –, doch ein „Bild von Erz“ (V. 10) als Sühne, ergo ein Denkmal, das Heines „Lorleischönheit“ (V. 12) gleicht, sei nicht notwendig, wie Kempner inkorrekterweise im Genitiv schreibt: „Er brauch[e] des Denkmals freilich nicht“ (V. 13), da sein Loreley-Gedicht, das „eine so große Wirkung wie kaum ein anderes Gedicht deutscher Sprache [hatte]“⁹⁵, sodass es heutigentags auf der „ganze[n] Welt“ (V. 15) gelesen und geliebt wird, für sich selbst spricht – das „schönste Mal [sei] sein Gedicht“ (V. 14). Damit reduziert das lyrische Ich den jüdischen Dichter auf seine Loreley-Dichtung und unterstützt obendrein die Vereinnahmung jener Verse zu „Deutschlands unbestritt’nem Ruhme“ (V. 18).⁹⁶

⁹³ Vgl. Höpfner: „Jener Lieder süße Worte“, S. 163.

⁹⁴ Vgl. ebd., S. 164.

⁹⁵ Ebd., S. 161.

⁹⁶ Vgl. ebd., S. 162-164.

Friederike Kempners Huldigungsgedicht *Heine* weicht von den Konventionen und Normen der realistischen Dichtung ab, weil es einige romantische Elemente aufweist: Im Hinblick auf die Nacherzählung der Vertreibung Heinrich Heines aus Deutschland und seiner anschließenden Exilzeit in Paris greift das lyrische Ich das typisch romantische Motiv der Sehnsucht auf, die der für das *Junge Deutschland* kämpfende Dichter in einem fremden Land empfindet, und bedient sich einer bagatellisierenden, komplexen Metaphorik, die im Kontrast zu den größtenteils nüchternen Schilderungen des Realismus steht. Auch die poetische Referenz zu der Loreley und ihrer Schönheit hat romantische Züge; Heines Loreley-Gedicht ist eindeutig der Epoche der Romantik zuzuordnen.

Aus der Analyse der Heine-Gedichte Friederike Kempners resultiert, dass sie ein relativ „verengtes Heine-Bild“⁹⁷ im Stil des Biedermeier vermitteln, das einen starken Fokus auf seine dichterischen Erfolge und ihre Preisung setzt. Heinrich Heines Leid wird unter Einsatz von diversen Verbildlichungen verharmlost; sein Pariser Exil wird romantisiert und sein Loreley-Gedicht als rühmendes Eigentum Deutschlands betrachtet, wengleich von ebenjenem Staat Antisemitismus, Zensur, Vergeltungsaktionen und letztendlich Publikationsverbote ausgingen. Zudem unterlaufen der Verfasserin Fehler bei der Deklination von Substantiven, beim Zitieren sowie bei dem Publikationsjahr des ersten Gedichtbandes Heinrich Heines, das er entgegen der Behauptung des lyrischen Ichs nicht erst in seiner Exilheimat Paris schrieb.

3.3 Großstadt- und Landschaftsgedichte

Offenbar überträgt sich die Begeisterung Heinrich Heines für seine Wahlheimat auch auf Friederike Kempner, die nicht lediglich ihn als Verfasser des *Buch der Lieder* und des Loreley-Gedichts, sondern auch die „große“ Manier der Klassiker Johann Wolfgang von Goethe sowie Friedrich Schiller nachzuahmen scheint.⁹⁸ So schreibt sie ein Liebesgedicht an die französische Hauptstadt und dichtet Goethes Mignon-Lied zu einer „Amerika-Hymne“⁹⁹ um.

⁹⁷ Höpfner: „Jener Lieder süße Worte“, S. 164.

⁹⁸ Vgl. Alexander Stillmark: „Wilhelm Busch – The Reductive Satirist“. In: Jürgen Barkhoff u. a. (Hgg.): *Das schwierige 19. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer 2000, S. 251-263.

⁹⁹ Höpfner: „Jener Lieder süße Worte“, S. 157.

3.3.1 [*Ihr wißt wohl, wen ich meine*]¹⁰⁰

Ersteres Gedicht mit dem im Kontext der vorliegenden Analyse vergebenen Titel [*Ihr wißt wohl, wen ich meine*] betont innerhalb seiner drei Quartette im Besonderen die Schönheit Paris.

Der Rhythmus des ersten sowie vorletzten Verses zeichnet sich durch einen jambischen Dreiheber aus, der einen verlängerten letzten Versfuß besitzt. Dahingegen sind die übrigen zehn Verse in einem vierhebigen Jambus mit vollständigem letzten Versfuß geschrieben. Dementsprechend sind die Kadenz hauptsächlich stumpf. Das Reimschema des Zwölfzeilers mit dem „legendäre[n] Reim“¹⁰¹ ist eine Kombination aus Paar- und Haufenreim; die Verse fünf bis zehn, in denen die Reime gleichbleibend sind, werden von Paarreimen umrahmt, die zum Teil unrein sind, denn Friederike Kempner reimt das aus dem Französischen stammende monosyllabische Toponym „Seine“ (V. 2 & 12) – phonetisch [sɛn] – mit einem Laut im Nukleus, der dem deutschen *Ä* ähnelt, und einem stummen *E* in der Koda auf das Substantiv „Scheine“ (V. 11), das indessen aus zwei Silben besteht, sowie auf das in der ersten Person Singular flektierte, ebenfalls zweisilbige Verb „meine“ (V. 1), das sich auf das lyrische Ich bezieht. Unklar ist hier, ob „Bildungslücken“¹⁰² vorliegen oder jener Missgriff aus einem Reimzwang heraus entstanden ist. Kempner beginnt das Gedicht mit dem unglücklich gewählten Reimwort und beendet es mit selbigem, wodurch jener Vers dermaßen heraussticht, dass er zu den „am häufigsten zitierten Stellen aus ihren Gedichten“¹⁰³ zählt. Innerhalb der verbleibenden Verse wird die „Stadt an [...] der Seine“ (V. 2) als „schönste Stadt“ (V. 3) von allen Städten der Welt dargestellt. Weiterhin präzisiert das lyrische Ich, worin ihre Schönheit bestehe, indem es die französische Stadt durch die Zuschreibung feminer Attribute als geliebte Person vermenschlicht: Ihr „Haar [sei] lang und [...] dicht“ (V. 5), sie habe ein „wunderbar Gesicht“ (V. 6) und der „zauberhaft[e]“ (V. 7) Klang ihrer Stimme, der mit einem „Gedicht“ (V. 7) verglichen wird, erreiche mit ihrer poetischen Anmut das Herz des lyrischen Ichs, was auf eine tiefgehende emotionale Verbundenheit sowie eine innige Empfindung der Zuneigung hindeutet. Doch jene Liebe schützt nicht vor einem gebrochenem Herzen, ergo vor Leid und Schmerz; der Vers „Du kennst ach, die Geschichte nicht“ (V. 9) schafft einen intimen, den Leser einbeziehenden Ton und alludiert auf die tragische Vergangenheit der Hauptstadt Frankreichs, die vom Deutsch-Französischen Krieg

¹⁰⁰ Friederike Kempner: „[*Ihr wißt wohl, wen ich meine*]“. In: Dies.: *Gedichte*. 7., verm. Aufl. Berlin: Siegmund 1895, S. 163f. (s. Anhang)

¹⁰¹ Möbus: „Vorwort“, S. 8.

¹⁰² Liede: *Dichtung als Spiel*, S. 413.

¹⁰³ Wozonig: „Die Dichter alle dichten“, S. 9.

(1870-1871) geprägt ist, der – kurz vor der Publikation des ersten Gedichtbandes Friederike Kempners – mit der Belagerung Paris' durch preußische Truppen und der anschließenden Kapitulation der Franzosen endet.¹⁰⁴ Jene Allusion verleiht dem Gedicht eine melancholische Note, worauf das Adjektiv „rot“ rekurriert, das nicht nur den „Stadt und Seine“ (V. 12) beleuchtenden Mondschein beschreibt, sondern vom lyrischen Ich bewusst gewählt wird, um einerseits die Rücksichtslosigkeit sowie Angriffslust der Truppen, die im Krieg viele Opfer fordern, darzulegen und andererseits den romantischen Charakter, den Paris trotz seiner Geschichte hat, zu unterstreichen.

Kempner verfasst mit dem Gedicht [*Ihr wißt wohl, wen ich meine*] eine in mehreren Aspekten von den Charakteristika der Lyrik des Realismus abweichende Liebeserklärung des lyrischen Ichs an die *Stadt der Liebe*, denn statt einer nüchternen, konkreten Darstellung setzt sie auf Gefühlsbetontheit und sprachliche Bilder; die Personifikation Paris' erstreckt sich nahezu über das gesamte Gedicht. Außerdem verleiht Kempner dem Gedicht durch den Einsatz romantischer Elemente wie dem Mondschein eine verträumte Atmosphäre, die für realistische Gedichte nicht üblich ist. Dazu kommt der phonetisch misslungene, sich wiederholende Reim, der wie eine Analogie zum deutschen Fluss *Leine* wirkt,¹⁰⁵ dessen Lautung, obgleich es sich um ein Minimalpaar handelt, keineswegs der der französischen Seine gleicht.

3.3.2 [*Kennst Du das Land*]¹⁰⁶

Die von Friederike Kempner geschriebene Umdichtung des Mignon-Liedes von Goethe, gegen den sie – bei aller Reverenz – „moralische Einwände“¹⁰⁷ aufgrund seiner Libertinage sowie seiner okkasionellen Neigung zu erotischen Schriftwerken hat, die sie im Gedicht [*Auch Goethe war nicht unfehlbar*]¹⁰⁸ zum Ausdruck bringt,¹⁰⁹ trägt den Titel [*Kennst Du das Land*] und umfasst zwei nahezu identisch aufgebaute sechszeilige Strophen, die beide mit dem zweihebigen-jambischen Vers „Kennst Du das Land“ (V. 1 & 7) beginnen, worauf je nach Verslänge aus einem zwei-, drei- oder vierhebigen Jambus gebildete Verse folgen, die von einem jambischen Fünfheber am Ende der Strophen komplettiert werden. Die Kadenz

¹⁰⁴ Vgl. Christoph Gunkel: „150 Jahre Deutsch-Französischer Krieg: ‚Wir saßen in der Falle‘“. In: *Spiegel Geschichte* 14 (2020). https://www.spiegel.de/geschichte/deutsch-franzoesischer-krieg-1870-wir-sassen-in-der-falle-a-ccd12703-044f-4e06-9cc2-07f15e152639?sara_ref=re-xx-cp-sh (12.01.2024).

¹⁰⁵ Vgl. Liede: *Dichtung als Spiel*, S. 413.

¹⁰⁶ Friederike Kempner: „[Kennst Du das Land]“. In: Dies.: *Gedichte*. 7., verm. Aufl. Berlin: Siegismund 1895, S. 60. (s. Anhang)

¹⁰⁷ Mostar: *Friederike Kempner, der schlesische Schwan*, S. 14.

¹⁰⁸ Friederike Kempner: „[Auch Goethe war nicht unfehlbar]“. In: Dies.: *Gedichte*. 7., verm. Aufl. Berlin: Siegismund 1895, S. 135. (s. Anhang)

¹⁰⁹ Vgl. Möbus: „Vorwort“, S. 12.

sind allzumal männlich und die Verse somit akatalektisch; sie verfügen durchweg über einen vollständigen letzten Versfuß. Darüber hinaus reimen sich die Verse nach dem Muster des halben Kreuzreims und des Paarreims, wobei letzteres lediglich die Zeilen fünf und sechs sowie elf und zwölf betrifft. Vers acht wird zudem durch einen unreinen Reim hervorgehoben.

Bereits am Anfang des Amerika idealisierenden Gedichts wird das Personalpronomen „[d]u“ (V. 1) gebraucht, das den Leser, der gefragt wird, ob er das „Land“ (V. 1) *Amerika* bzw. die Vereinigten Staaten von Amerika kenne, gezielt anspricht. Dabei verändert das implizite lyrische Ich auf phantasievolle Art und Weise das Erscheinungsbild jenes Landes „bis zur Unkenntlichkeit“¹¹⁰: Es bringt ein „Land“ (V. 1) mit üppiger unberührter Vegetation, in dem Lianen, die bis in den Himmel emporranken, „blüh’n“ (V. 2), was die Vorstellung einer dichtbewachsenen, endlos hohen Wildnis weckt, die den Himmel zu durchdringen scheint, einem kraftvollen, gewaltigen Wasserfall, der nicht wie jeder andere herabstürzt, sondern bei Kempner analog zu einer Welle katachrestisch „aus den Felsen br[e]ch[e]“ (V. 5), und einem tropischen Klima, das das Gefühl des direkten, stechenden Einwirkens der Sonnenstrahlen auf den „freien Scheitel“ (V. 6), ergo den Kopf, evoziert, zur Darstellung. Ferner sei es ein Land, „[w]ohin [opferbereite] Märtyrer zieh’n“ (V. 8), die das lyrische Ich mit „still“ (V. 9) glühenden „Alpenröslein“ (V. 10) vergleicht. Allerdings kommt hier keine bildliche Verbindung zwischen Alpenröslein und Märtyrern zustande,¹¹¹ sondern vielmehr ein Bildbruch, da nicht ersichtlich ist, was jene beiden wesentlichen Elemente der zweiten Strophe gemein haben; „das Alpenröslein kehrt in seine wörtliche Wirklichkeit zurück“¹¹². Das Gedicht endet mit den Versen „Kennst Du das Land, kennst Du es nicht? / Die zweite Heimat ist’s, so mancher spricht!“ (V. 11-12), die durch den Parallelismus (V. 11) und die Wiederholung der rhetorischen Frage aus dem ersten und dem siebten Vers zur Reflexion über die beschriebenen Merkmale sowie die eigenen Kenntnisse bezüglich dieses Landes einladen, das, wie der Schlussvers andeutet, nicht lediglich ein Ziel für Märtyrer sei, sondern auch von jenen als „zweite Heimat“ (V. 12) bezeichnet werde, die die Vereinigten Staaten nur nach der Erzählung anderer kennen, wie es dem Anschein nach beim lyrischen Ich der Fall ist.

Es stellt sich die Vereinigten Staaten von Amerika, wie so viele andere im 19. Jahrhundert, die wenig Wissen über ferne, sich außerhalb ihrer Lebenswirklichkeit befindende Länder

¹¹⁰ Wozonig: „Die Dichter alle dichten“, S. 9.

¹¹¹ Vgl. Liede: *Dichtung als Spiel*, S. 423.

¹¹² Ebd.

vorzuweisen haben und sich daher mit viel Phantasie eine „goldene Zukunft“¹¹³ im sogenannten *Land der unbegrenzten Möglichkeiten* erhoffen,¹¹⁴ als idealen Ort mit einer exotischen, nahezu märchenhaften Landschaft vor, der das Gefühl von Heimat effiziert. Jene Darstellung orientiert sich nicht wie realistische Gedichte an der ästhetisierten Wirklichkeit und dem Bekannten, was durch den Gebrauch wirklichkeitsferner Katachresen, die aus nicht miteinander vereinbaren Elementen bestehen, verstärkt wird, sondern hat einen gewissen Phantasiegehalt, der an die Prinzipien der Romantiker erinnert.

„[H]ohe Poesie“¹¹⁵ schreiben wollend, versucht Kempner, sich an der Lyrik der *großen* Dichter Heine, Goethe sowie Schiller zu orientieren, verwendet sie sogar als Vorlage, die sie in ihrem persönlichen Stil umdichtet: Anstatt den Fokus auf Schlichtheit, Nüchternheit und die Skizzierung einer idealisierten Wahrheit in realistischer Manier zu legen, setzt Friederike Kempner auf einen übermäßigen Gebrauch von sprachlichen Bildern – darunter dissonante Katachresen, gefühlsbetonte Verse und Phantasie, sodass ihr Gedicht [*Kennst Du das Land*] einen parodistischen Charakter¹¹⁶ erhält. Hinzu kommt das „verballhornte Reimwort“¹¹⁷, das Kempner mehrmals in ihrem Gedicht [*Ihr wißt wohl, wen ich meine*] nutzt, wodurch es eine hohe Bekanntheit erlangt.

3.4 Frühlings- und Sommergedichte

Die facettenreichen Themen des Frühlings und des Sommers, denen sich die Kempnersche Lyrik widmet, bilden einen weiteren, vergleichsweise kleinen Komplex der poetischen Schaffensperiode Friederike Kempners, der, wie die Huldigungsgedichte an Heinrich Heine sowie die Großstadt- und Landschaftsgedichte, der Epoche des Realismus zugeordnet werden kann.

3.4.1 [*Der müde Wanderer sitzt am Steg*]¹¹⁸

Das Sommergedicht [*Der müde Wanderer sitzt am Steg*] handelt von einem sonnengebräunten Wanderer, der sich, den Fuß badend, an einem Steg von seiner Wanderung erholt.

Formal besteht das Gedicht aus zwei Strophen mit jeweils vier Versen, die, in einer unregelmäßigen Kombination aus Jamben und Anapästern geschrieben, abwechselnd vier- und drei-

¹¹³ Helmut Schmahl: „Die Auswanderung nach Nordamerika im 19. Jahrhundert“. <https://www.auswanderung-rlp.de/ziele-der-auswanderung/auswanderung-nach-nordamerika/19-jahrhundert.html> (21.01.2024).

¹¹⁴ Vgl. ebd.

¹¹⁵ Liede: *Dichtung als Spiel*, S. 415.

¹¹⁶ Vgl. Waltraud Wende: *Goethe-Parodien: Zur Wirkungsgeschichte eines Klassikers*. Stuttgart: J.B. Metzler 1995, S. 269.

¹¹⁷ Jakobi: „Unfreiwillige Komik“, S. 171.

¹¹⁸ Friederike Kempner: „[Der müde Wanderer sitzt am Steg]“. In: Dies.: *Gedichte*. 7., verm. Aufl. Berlin: Siegismund 1895, S. 129. (s. Anhang)

hebig sind. Des Weiteren zeichnen sich die Verse durch kontinuierlich stumpfe Kadenz und einen halben Kreuzreim aus, der sich zum Teil aus sich nur annähernd reimenden Wörtern zusammensetzt (V. 2 & 4). Eine weitere Besonderheit des Reimschemas ist ein identischer Reim (V. 4 & 5), der einen Konnex zwischen der ersten und der zweiten Strophe schafft.

Die erste Strophe des Sommergedichts transportiert mit ihrer ruhigen Fluss-Szenerie eine friedliche Stimmung: Das lyrische Ich beschreibt einen „müde[n] Wanderer“ (V. 1), der sich an einem warmen Sommertag in einer sitzenden Position mit gekreuzten Händen „am Steg“ (V. 1) ausruht, während „der [personifizierte] Fluß“ (V. 3) unterhalb des Steges rauschend „[v]orüber eil[t]“ (V. 2). Die Handlung des Wanderers, seinen „müden Fuß“ (V. 4) zu baden, akzentuiert die Atmosphäre der Gelassenheit und Entspannung, die innerhalb dieser Strophe herrscht. Offenbar vergönnt sich der Wanderer in jenem Augenblick der Tranquillität und des Friedens eine erholende, wohltuende Pause von seiner Wanderung und ihren Strapazen, die insbesondere die Ermüdung seiner Füße zur Konsequenz haben. Allerdings stellt dies nicht die einzige Folge seiner Fußwanderung dar; das lyrische Ich enumeriert in der zweiten Strophe die äußerlichen Veränderungen des Wanderers bedingt durch die Sonneneinwirkung auf seine Haut: Seine „Hände“ (V. 5) und Füße sind gebräunt, „[n]och brauner ist [sein] Gesicht“ (V. 6). Dabei hebt die repetitive Verwendung des Adjektivs „braun“ die dunkle Hautfarbe des Wanderers, die auf einen langen Aufenthalt in der Natur schließen lässt, besonders hervor. Die Frage des lyrischen Ichs, wo „der müde Gesell“ (V. 7) denn herkomme, und die Erwiderung darauf mit „[w]ahrhaftig, ich weiß es nicht“ (V. 8) hinterlassen einen Eindruck der Unwissenheit über die Herkunft des erschöpften, wettergegerbten Wanderers, der den Anschein erweckt, eine lange Reise unternommen zu haben, und sich inmitten der beschriebenen Fluss-Szenerie deutlich von seiner Umgebung abhebt.

Auch in diesem Gedicht wirkt der Schlussvers wie die Pointe eines Witzes, die die inhaltliche Stringenz der vorangestellten Verse unversehens konterkariert; plötzlich tritt das lyrische Ich in Erscheinung und greift in das Geschehen ein, wobei es mit seiner Aussage „[w]ahrhaftig, ich weiß es nicht“ (V. 8) die ohnehin banale Thematik des Gedichts „ad absurdum führt“¹¹⁹. Zugleich verleiht die Unkenntnis des lyrischen Ichs bezüglich der Herkunft des Wanderers ebendiesem eine gewisse mysteriöse Aura, die nicht mit dem Realismus, der das Nebulöse ausschließt, vereinbar ist.

¹¹⁹ Mostar: *Friederike Kempner; der schlesische Schwan*, S. 17.

3.4.2 [*Die Nachtigall schlägt*]¹²⁰

In dem die Ankunft des Frühlings glorifizierenden Kurzgedicht [*Die Nachtigall schlägt*] sticht im Besonderen die Anordnung der Verse innerhalb der beiden Volksliedstropen hervor, denn die vier Verse des ersten Quartetts werden im zweiten Quartett in umgekehrter Reihenfolge wiederholt, sodass eine kreisförmige Struktur entsteht, die den immer wiederkehrenden Charakter der Jahreszeit des Frühlings verstärkt und durch die das Frühlingsgedicht ohne jegliche Veränderung seines Sinnes sowohl vorwärts als auch rückwärts gelesen werden kann. Fernerhin setzen sich sämtliche Verse des Volksliedes aus einem jambischen und einem anapästischen Versfuß zusammen, die durchweg vollständig sind. Die Kadenzen sind ausschließlich männlich, und das Reimschema ist der Kreuzreim, der jedoch von einem identischen Reim (V. 4 & 5) unterbrochen wird.

Im Eröffnungsvers des Frühlingsgedichts wird die zu den „Frühlingsvögel[n]“¹²¹ gehörende Nachtigall angeführt, die mit ihrem lieblichen Gesang den Beginn des Frühlings ankündigt. So lautet der darauffolgende Vers: „Der Frühling ist da“ (V. 2) – eine Zeit der Hoffnung sowie des Neubeginns,¹²² die das Herz des lyrischen Ichs höherschlagen lässt, beginnt. Die Freude und Emotionalität des lyrischen Ichs sind als unmittelbare Auswirkungen des Frühlingsanfangs zu verstehen; die Natur blüht nach einem langen, dunklen, kalten Winter erneut auf, die Tage werden wieder länger, die Temperatur steigt, und diese Vitalität spiegelt sich im Frohmut der Menschen wider. Somit bringt der Frühling nicht lediglich äußere Veränderungen der Natur mit sich, sondern auch eine innere Bewegung des Menschen, was in der zweiten Strophe, die eine Wiederholung der ersten Strophe mit umgekehrter Versabfolge ist, erneut zum Ausdruck kommt.

Allerdings konzentriert sich die Lyrik des Realismus weniger auf Emotionen, sondern vielmehr auf präzise Beschreibungen der äußeren idealisierten Realität in nüchterner, konkreter Sprache, was bei dem Frühlingsgedicht [*Die Nachtigall schlägt*] nur zum Teil zutrifft, da auch eine Betonung der Gefühle des lyrischen Ichs, die von der repetitiven Struktur verstärkt wird, und ein Gebrauch von symbolischer Sprache, die die Vorzüge des Frühlings hervorhebt, erfolgt.

Anhand der Analyse der beiden Sommer- bzw. Frühlingsgedichte [*Der müde Wanderer sitzt*

¹²⁰ Friederike Kempner: „[Die Nachtigall schlägt]“. In: Dies.: *Gedichte*. 7., verm. Aufl. Berlin: Siegmund 1895, S. 189. (s. Anhang)

¹²¹ Adam Lengiewicz: „Nachtigall“. In: *Metzler-Lexikon literarischer Symbole*. Hg. v. Günter Butzer u. Joachim Jacob. 3., erw. Aufl. Stuttgart [u. a.]: Metzler 2021, S. 428-429, hier S. 428.

¹²² Vgl. Guido Naschert: „Frühling“. In: *Metzler-Lexikon literarischer Symbole*. Hg. v. Günter Butzer u. Joachim Jacob. 3., erw. Aufl. Stuttgart [u. a.]: Metzler 2021, S. 203-204, hier S. 203.

am Steg] sowie [*Die Nachtigall schlägt*] lässt sich im Hinblick auf eventuelle poetologische Abweichungen von den Normen realistischer Lyrik – wie bei dem Großteil der bereits analysierten Gedichte aus unterschiedlichen Themenbereichen der Lyrik Friederike Kempners – eine romantische Konnotation feststellen, die auf die Akzentuierung der Emotionen des lyrischen Ichs und auf eine von Symbolen geprägte, abstrakte Sprache zurückzuführen ist. Darüber hinaus weist das Sommergedicht einen pointierten Schlussvers auf, der dem Gedicht einen unerwarteten Sinn gibt.

3.5 Gedichte zum Thema Poesie/Dichtung

In einigen wenigen Gedichten schreibt Friederike Kempner über ihre Tätigkeit als Dichterin oder thematisiert ihre individuelle Auffassung von Poesie, die sich von der vieler Zeitgenossen signifikant unterscheidet, für die Interpretation ihrer Lyrik jedoch von immenser Wichtigkeit ist und daher berücksichtigt werden sollte, um ein umfassendes Verständnis ihrer lyrischen Werke zu erlangen.

3.5.1 [*Von der Decke bis zur Diele*]¹²³

Der in einem regelmäßigen vierhebigen Trochäus geschriebene Vierzeiler [*Von der Decke bis zur Diele*] affirmiert den Gedanken des Erforderlichseins harter Arbeit, um ein Ziel zu erreichen. Seine Verse sind ausnahmslos akatalektisch und enden stets mit einer unbetonten Silbe. Sodann liegt ein alternierender Kreuzreim vor, der dem Gedicht einen melodischen Sprachrhythmus verleiht.

Mit der Metapher des „[v]on der Decke bis zur Diele“ (V. 1), ergo von Kopf bis Fuß, „herunter rinn[enden]“ Schweißes (V. 2) veranschaulicht das implizite lyrische Ich die Zielbewusstheit, Anstrengung sowie Ausdauer, die für das Erreichen der persönlichen Ziele unerlässlich sind; nur mit harter Arbeit sei der Gewinn eines „[w]ohlverdienten Preis[es]“ (V. 4) als Würdigung der Opfer und Bemühungen, die auf dem Weg zum Erfolg erbracht werden müssen, möglich. Das Gedicht animiert auf optimistische Art und Weise dazu, sich auftretenden Herausforderungen, die möglicherweise dem ersten Anschein nach nicht zu bewältigen sind, mit Engagement und Tatkraft zu stellen, denn andernfalls sei das eigene Ziel nicht zu erreichen. Entspricht dies der Meinung der Verfasserin jener Verse, spiegelt das Gedicht [*Von der Decke bis zur Diele*] auch die Selbstwahrnehmung Friederike Kempners als Dichterin wider, was angesichts der Rezeptionsgeschichte ihrer lyrischen Werke sowie des Pub-

¹²³ Friederike Kempner: „[Von der Decke bis zur Diele]“. In: Frank Möbus (Hg.): »Kennst Du das Land, wo die Lianen blühen?«. *Gedichte des schlesischen Schwans*. Stuttgart: Reclam 2009, S. 140. (s. Anhang)

likationsjahrs dieses Gedichts nahegelegt wird.¹²⁴ Sie sieht sich nicht als „musengeküsstes Genie“,¹²⁵ sondern vielmehr als „poetische Schwerstarbeiterin [...] im Dienste der guten Sache“¹²⁶, die zahlreiche poetisch engagierte lyrische Werke schreibt. In diesem Sinne fungiert das Gedicht als eine Art Stellungnahme zu der öffentlichen Wahrnehmung ihrer Lyrik. Jene lyrischen Werke sind erwiesenermaßen mehrheitlich in einer für den Realismus unüblichen, realitätsfernen bildlichen Sprache geschrieben, was auch auf den Vierzeiler [*Von der Decke bis zur Diele*], der von einer übertreibend wirkenden Metapher eröffnet wird, zutrifft.

3.5.2 Die Poesie¹²⁷

Mit dem zweistrophigen Gedicht *Die Poesie* formuliert Kempner die Behauptung, die Poesie unterliege keinesfalls den von Menschen geschaffenen Epochen sowie Literaturströmungen, da sie als eine höhere Instanz zu verstehen sei.

Das Kurzgedicht umfasst acht jambische Verse mit vollständigem letzten Versfuß, die jeweils vier Hebungen zählen. Zudem sind die Kadenzen jener Verse ausschließlich männlich. Hinsichtlich des Reimschemas zeigen sich Unterschiede zwischen den beiden Strophen: Die erste Strophe folgt dem Reimschema „abcb“, was einem halben Kreuzreim entspricht, wohingegen sich die zweite Strophe aus paargereimten Versen zusammensetzt.

Die Epizeuxis „Die Poesie, [d]ie Poesie, [d]ie Poesie“ (V. 1-2) eröffnet, wie eine Beschwörung der Dichtkunst wirkend,¹²⁸ das Gedicht, wobei jene Wirkung durch die Begründung des lyrischen Ichs, weshalb die Poesie „immer recht“ (V. 2) habe – da sie „von höherer Natur“ (V. 4) sei – verstärkt wird. Daraus ergibt sich das Bild einer sich niemals irrenden, unfehlbaren, übernatürlichen und daher als unabhängig von Literaturströmungen geltenden Gottheit, die vom lyrischen Ich beschworen wird.¹²⁹ Die Poesie sei allem Menschlichen übergeordnet; sie sei von „übermenschlichem Geschlecht“ (V. 4) „im Sinne von lat. *genus* ›Art, Gattung‹“¹³⁰. So reagiere sie auf menschliches „[K]ränk[en]“ (V. 5) und „[D]rück[en]“ (V. 5) gelassen: Die personifizierte Poesie „schimpfet nie [und] [...] grollet nie“ (V. 6), son-

¹²⁴ Das späte Publikationsjahr (8. Auflage, ergo 1903) könnte ein Indikator dafür sein, dass das Gedicht infolge der von Verhöhnung und anonymer Feindseligkeit geprägten Rezeption ihrer Lyrik (Gegenstand des 4. Kapitels) entstanden ist.

¹²⁵ Möbus: „Vorwort“, S. 15.

¹²⁶ Ebd.

¹²⁷ Friederike Kempner: „Die Poesie“. In: Nick Barkow/Peter Hacks (Hgg.): *Dichterleben, Himmelsgabe. Sämtliche Gedichte*. Berlin: Rütten & Loening 1989, S. 246. (s. Anhang)

¹²⁸ Vgl. Helmut Henne: *Sprachliche Spur der Moderne. In Gedichten um 1900: Nietzsche, Holz, George, Rilke, Morgenstern*. Berlin/New York: De Gruyter 2010, S. 47.

¹²⁹ Vgl. ebd.

¹³⁰ Ebd., S. 48.

dern habe Geduld mit „ungezogenen, spöttischen Rezensenten“¹³¹. Dies wird durch den Parallelismus zusätzlich hervorgehoben. Sie ziehe sich, statt Rachegefühle zu hegen, metaphorisch in die trostspendende Natur zurück, indem sie sich „in das grüne Moos“ (V. 7) lege, wo sie ihr „poetisch Loos“ (V. 8) beklage. Die Poesie gehe demnach nicht aktiv gegen ihre tiefgestellten Peiniger vor, sondern ertrage ihr Schicksal ohne öffentliches Aufheben, da sie sich gewiss ihrer Erhabenheit bewusst sei. Obgleich sie auf extreme von Menschen ausgehende Kritik stoße, sei sie als eine Form von Kunst zu betrachten, deren Sinn nicht zwangsläufig von jedem erfasst werden müsse und bei der es keine Unrichtigkeit gebe. Es ist naheliegend, dass sich das Kurzgedicht *Die Poesie* auf die Kempnersche Lyrik bezieht, da diese sich aus poetischen Werken zusammensetzt, die unzählige Abweichungen von den Literaturströmungen des späten 19. Jahrhunderts aufweisen, was gemäß jener von Friederike Kempner geschriebener Verse legitim sei, weil die Poesie „immer recht“ (V. 2) habe. Jene Auffassung impliziert weiterhin, dass Kempner in der zweiten Strophe aus persönlicher Erfahrung schreibt, denn insolente, verspottende Rezipienten ihrer Lyrik gibt es zuhauf. Gleichwohl lässt sie sich nicht entmutigen – „keine Kritik, keine Diffamierung [bringt] sie zum Verstummen“¹³² – schließlich existiere in der Poesie kein Konzept des „Falschen“.

Die Behauptung, die Poesie sei eine unfehlbare, übermenschliche Instanz, stammt aus der Epoche der Weimarer Klassik;¹³³ Kempner übernimmt viele Jahre später jenes klassische Gedankengut und schmückt es mit anthropomorphisierenden Elementen und einer abstrakten, diffusen Bildsprache aus, sodass das Gesamtbild einer unerschütterlichen, übernatürlichen, aber dennoch menschliche Attribute besitzenden Poesie entsteht, die eine resignierte Akzeptanz ihres Schicksals zeigt und sich auf der Suche nach Trost und Ruhe im übertragenen Sinne in die Natur begibt. Die genaue Symbolik des von Kempner gebrauchten sprachlichen Bildes des „grüne[n] Moos[es]“ (V. 7) ist in diesem Kontext allerdings nicht ersichtlich, weshalb innerhalb der zweiten Strophe eine unstimmige Wirkung entsteht.

Insgesamt weichen die Gedichte Friederike Kempners zum Thema Poesie bzw. Dichtung insofern von den poetologischen Normen sowie dichterischen Konventionen des Realismus ab, als sie keineswegs simple, konkrete sprachliche Bilder, sondern realitätsferne, teils unstimmige Tropen enthalten. Überdies orientiert sich Kempner am klassischen Verständnis von Poesie, interpretiert es jedoch auf ihre persönliche Art und Weise, die weder der Epoche

¹³¹ Kerstin Hensel: *Das verspielte Papier: Über starke, schwache und vollkommen misslungene Gedichte*. München: Luchterhand 2014, S. 127.

¹³² Möbus: „Vorwort“, S. 24.

¹³³ Vgl. Hensel: *Das verspielte Papier*, S. 127.

der Klassik noch der des Realismus zugeordnet werden kann.

4. Parodien und Rezeption

An misslungenen Versen mangelt es in der Geschichte der Literatur mitnichten; beinahe alle bedeutenden Dichter wie Goethe, Schiller, Wagner, Kleist oder Hölderlin haben eine entsprechende Auswahl vorzuweisen. Dabei handelt es sich indes um lediglich in geringer Zahl vorkommende Fauxpas,¹³⁴ wohingegen sich die Gedichte der von dem Schriftsteller Carl Bleibtreu spöttisch als „schauerliche[] Sappho Schlesiens“¹³⁵ bezeichneten Friederike Kempner aus unzähligen komischen Verse zusammensetzen, die sprachliche sowie poetologische Unstimmigkeiten aufweisen. Frank Möbus, der im Jahre 2009 eine Neuauflage der Lyrik Kempners, inklusive eines würdigenden Kommentars in Form eines Vorworts, publiziert, veranschaulicht die Kempnersche Diktion folgendermaßen:

Friederike Kempner aber lief Schlittschuh auf dem glatten Eis der deutschen Sprache und pirouettierte sich dabei [...] von einem Unfall zum andern. Niemand sonst hat jemals so aufrichtig schön falsch gesungen wie sie.¹³⁶

Tatsächlich gelingt es aber anonymen Parodisten, Kempner bezüglich poetologischer Missgriffe zu überbieten und auf diese Weise ihr gesamtes dichterisches Œuvre weiter zu travestieren – viele der in jüngster Zeit gedruckten Editionen der Gedichte Friederike Kempners oder wissenschaftlichen Aufsätzen zu ihrem lyrischen Schaffen enthalten Werke, die ihren Schreibstil parodieren, von den Herausgebern allerdings fälschlicherweise als authentische Originale präsentiert werden.¹³⁷ Das Bewusstsein für ihre tatsächliche Autorschaft ist dementsprechend eher begrenzt; Kempners Einfluss äußert sich vorwiegend in Parodien, für die sie sogar postum kritisiert und verspottet wird. Gerade in Medien wie dem für einfache Zugänglichkeit stehenden, weit verbreiteten Internet, in dem Kempners Präsenz sehr hoch ist,¹³⁸ lässt sich ein äußerst nachlässiger Umgang mit ihrer Autorenschaft sowie weiteren biographischen Fakten konstatieren. Erst Gedichtausgaben wie jene von Barkow und Hacks¹³⁹ befreien ihr lyrisches Werk von Persiflagen und heben somit die Leistung der Dich-

¹³⁴ Vgl. Möbus: „Vorwort“, S. 8-9.

¹³⁵ Carl Bleibtreu: *Revolution der Literatur* (1886). Neu hg. v. Johannes J. Braakenburg, Berlin/Boston: De Gruyter 1973, S. 65.

¹³⁶ Möbus: „Vorwort“, S. 9.

¹³⁷ Vgl. ebd., S. 14. (Z. B. Mostars Ausgabe, auf die in Kapitel 4.2 eingegangen wird)

¹³⁸ Z. B. auf der Internetseite Anton G. Leitner: „Humor in der Lyrik – Folge 57: Friederike Kempner (1828-1904) – ‚Poesie ist Leben, Prosa ist der Tod!‘“. In: *DAS GEDICHT blog. Online-Forum der Zeitschrift DAS GEDICHT* (2020). <https://dasgedichtblog.de/humor-in-der-lyrik-folge-57-friederike-kempner-1828-1904-poesie-ist-leben-prosa-ist-der-tod/2020/05/25/> (05.01.2024), die Kempner Parodien wie *Also doch...?* addiziert und die erfundene Legende des Verbotes ihrer Werke im Dritten Reich thematisiert.

¹³⁹ Barkow, Nick/Hacks, Peter (Hgg.): *Dichterleben, Himmelsgabe. Sämtliche Gedichte*. Berlin: Rütten & Loening 1989.

terin hervor.¹⁴⁰

Die Tradition des Publizierens von Gedichtbänden mit Inhalten der *Pseudo-Kempneriana* hat ihren Ursprung im Jahre 1885 – zwölf Jahre nach der Erstveröffentlichung der Gedichte Friederike Kempners –, als die *Dichtergrüße an Friederike Kempner von Methusalem* anonym veröffentlicht werden. Sechs Jahre darauf erscheint ein Band mit dem Titel *Dämon, Mensch und Dichter. Gedichte der schlesischen Nachtigall*. In dem Zeitraum zwischen 1886 und 1896 werden im *Aeolsharfenkalender* des „Allgemeinen Deutschen Reimvereins“ zahlreiche Verfasser aktiv, die Kempners Gedichte parodieren. Jene Parodien in Kempners Stil sind nicht allzumal bössartig oder spöttisch – einige Gedichte streben nach einer humorvollen Darbietung, ohne dabei Friederike Kempner oder ihr lyrisches Schaffen zu desavouieren.¹⁴¹ Inmitten der Kritik erhält Kempner auch Zuspruch: Lyriker wie Otto Julius Bierbaum oder Richard Dehmel wenden sich nach der Lektüre ihres Gedichtbandes ermutigend an sie; Kempner solle sich nicht von neidischen Verächtern beirren lassen, da ihre Gedichte einzigartig und von außerordentlicher Qualität seien. Trotz jener positiver, teils ironischer Rückmeldungen wurden die Verse vom Friederikenhof in einer Zeit, in der in Deutschland ein pseudowissenschaftlich substanzierter, biologisch motivierter Antisemitismus herrschte, gebraucht, um jüdischen Mitbürgern jegliche kulturelle Kompetenz streitig zu machen.¹⁴²

4.1 Paul Lindau

Faktum ist, dass die Lyrik Friederike Kempners seit der kritischen Würdigung des Schriftstellers Paul Lindau, die im Jahre 1880 in der Wochenzeitschrift *Die Gegenwart*¹⁴³ erschienen ist, die Diskrepanz zwischen weitreichender Verbreitung und hoher Popularität einerseits sowie kritischer Ablehnung und Hohn andererseits geradezu paradigmatisch demonstriert.¹⁴⁴ Lindau, der wie Friederike Kempner aus einer jüdischen Familie stammt, beginnt seine berufliche Laufbahn als Journalist im „Wolfschen Telegraphenbüro“. Späterhin fertigt er im Auftrag des Bankhauses „Bleichröder“ eine Reihe von Artikeln über Mexiko an, die im Zusammenhang mit der bevorstehenden Lancierung mexikanischer Finanzinstrumente steht. Neben seinen journalistischen Tätigkeiten genießt Lindau als versierter und produkti-

¹⁴⁰ Vgl. Julia Genz: „Kitschig, unfreiwillig komisch oder einmalig? Die Entstehung von Wertungsdiskursen und die Rolle der Medien anhand der Lyrik Friederike Kempners“. In: *Medien & Zeit – Kommunikation in Vergangenheit und Gegenwart* 27 (2012), S. 29-39, hier S. 34-35.

¹⁴¹ Vgl. Möbus: „Vorwort“, S. 17.

¹⁴² Vgl. Nick Barkow: „Kerrs Tante oder Die Rache des Germanischen Volksgefühls“. In: Ders./Peter Hacks (Hgg.): *Dichterleben, Himmelsgabe. Sämtliche Gedichte*. Berlin: Rütten & Loening 1989, S. 251-273, hier S. 264 & 273.

¹⁴³ Paul Lindau: „Sommerliche Briefe. Friederike Kempner“. In: *Die Gegenwart. Wochenschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben* 26 (1880), S. 410-412.

¹⁴⁴ Vgl. Genz: „Kitschig, unfreiwillig komisch oder einmalig?“, S. 29.

ver Erzähler sowie Dramatiker einen guten Ruf. Im Laufe seiner journalistischen Karriere avanciert er zum Chefredakteur der Zeitschrift *Die Gegenwart*.¹⁴⁵ Seine Rezension des Gedichtbandes Friederike Kempners entsteht, nachdem er durch das Trauerspiel *Antigonos* (1880) auf ihr Werk aufmerksam wird.¹⁴⁶ In einem satirischen Ton verhöhnt er den banalen sowie preziös-sentimentalen Charakter der Kempnerschen Lyrik. So kritisiert Lindau beispielsweise die Großzügigkeit und Emotionalität des Kutschers im Gedicht *Der Kontrast*¹⁴⁷, der einem bedürftigen Mann – im Gegensatz zu den Reichen – sechs Groschen gibt und daraufhin seine aufgrund der gesellschaftlichen Verhältnisse fließenden Tränen trocknet:

Ich habe den Kutscher sogar stark in Verdacht, daß er sich die sechs Groschen nachher noch von seinem Herrn wiedergeben läßt, wodurch die Verdienstlichkeit seiner Spende erheblich geschmälert, seine Sentimentalität aber nur noch problematischer werden würde.¹⁴⁸

Er empfindet die Emotionalität des Kutschers als aufgesetzt, da er davon ausgeht, dass dieser sich das an den armen Mann gespendete Geld später von seinem reichen Arbeitgeber erstaten lässt. Auch bemängelt er Kempners Wahl der Zigarre als Wesensmerkmal des Bourgeois, die sowohl hinsichtlich des Versmaßes (als Cígarre, mit Betonung auf der ersten und dritten Silbe) als auch inhaltlich unpassend, inkorrekt kontextualisiert und somit banal wirke¹⁴⁹:

Ernsthaftere Bedenken habe ich wegen des Sachlichen. Der Herr Gemahl soll nämlich [...] doch nach den Intentionen der Dichterin unzweifelhaft den sogenannten gebildeten Kreisen angehören. Aber da ist die Cigarre, ob sie nun den Accent auf der zweiten oder dritten Silbe hat, im Wagen mit der Frau in Balltoilette auf alle Fälle verpönt. Das habe ich wenigstens immer gehört.¹⁵⁰

Darüber hinaus vermitteln die vermeintlichen Kennzeichen der Tropen im Gedicht *Die Zugvögel*¹⁵¹ gemäß Paul Lindau nicht die intendierte Atmosphäre des Ortes, sondern vielmehr eine zum Lachen reizende Distanzierung seitens des Lesers¹⁵²:

Na, so eine Kaktusflur wäre nun zwar nicht gerade das, was mich im Süden am meisten reizen würde. Aber unsre Dichterin schwärmt eben für alles Tropische, – auch für die Kaktus.¹⁵³

Paul Lindau geht des Weiteren über das bloße scharfzüngige Kommentieren hinaus – er sieht sich veranlasst, ein Gedicht im Kempnerschen Stil zu verfassen, wodurch er das anonyme

¹⁴⁵ Vgl. Barkow: „Kerrs Tante“, S. 263.

¹⁴⁶ Vgl. Lindau: „Sommerliche Briefe“, S. 410.

¹⁴⁷ Friederike Kempner: „Der Kontrast“. In: Nick Barkow/Peter Hacks (Hgg.): *Dichterleben, Himmelsgabe. Sämtliche Gedichte*. Berlin: Rütten & Loening 1989, S. 51-53.

¹⁴⁸ Lindau: „Sommerliche Briefe“, S. 411.

¹⁴⁹ Vgl. Genz: „Kitschig, unfreiwillig komisch oder einmalig?“, S. 36.

¹⁵⁰ Lindau: „Sommerliche Briefe“, S. 411.

¹⁵¹ Friederike Kempner: „Die Zugvögel“. In: Nick Barkow/Peter Hacks (Hgg.): *Dichterleben, Himmelsgabe. Sämtliche Gedichte*. Berlin: Rütten & Loening 1989, S. 90. (s. Anhang)

¹⁵² Vgl. Genz: „Kitschig, unfreiwillig komisch oder einmalig?“, S. 36.

¹⁵³ Lindau: „Sommerliche Briefe“, S. 412.

Anfertigen zahlreicher *pseudo-kempnerianischer* Falsifikate initiiert. Seine Parodie orientiert sich in überspitzender Manier an der von ihm festgestellten Banalität des lyrischen Werks Friederike Kempners. Sie handelt von einem Mann, der für ihn unverträgliche Krebse gegessen hat, woraufhin er ein Unwohlsein im Magen spürt.¹⁵⁴

Gleichwohl äußert Lindau sich nicht unmittelbar wertend zu Kempner, sondern überlässt es seinem Lesepublikum, sich ein abschließendes Urteil über sie zu bilden,¹⁵⁵ wodurch dieses zum Erwerb des Gedichtbandes Friederike Kempners animiert wird, denn Paul Lindau hat landesweiten Einfluss in Deutschland, was sich letztlich als sein Verhängnis erweist: Einige Jahre nach der Publikation der Besprechung der Gedichte Kempners wird er selbst zum Ziel antisemitischer Anfeindungen; Lindau wird des jüdischen Totalitarismus' im Berliner Theaterleben bezichtigt.¹⁵⁶

4.2 Gerhart Herrmann Mostar

Wie eingangs angeführt, ist Gerhart Herrmann Mostars Anthologie eine derjenigen, die keine Differenzierung zwischen Originalgedichten und Parodien vornehmen. Stattdessen werden die Fälschungen der *Pseudo-Kempneriana* ohne Kennzeichnung aufgenommen, obgleich Mostar angibt, die achte Auflage der Gedichte Kempners vorliegen zu haben.¹⁵⁷ Er gibt teilweise zu, dass jene Apokryphen und überarbeiteten Verse nicht von Kempner stammen, führt aber zu deren Rechtfertigung das Argument der Orientierung an die mündliche, möglicherweise vom Volk verzerrte Überlieferung an, die Kempner seiner Ansicht nach sicherlich schätzen und deren Veröffentlichung gutheißen würde:

[D]as geschah [...] nicht aus Bosheit, weder da, wo wir sie kürzten, noch da, wo wir nicht der von der Dichterin gewählten Urform, sondern der end-gültigen [sic!] Form folgten, die sie, von Mund zu Mund weitergegeben, im Volke und durch das Volk gewannen, zumal uns oft [...] nur die mündliche Überlieferung zur Verfügung stand. Sie, die ihre Lieder für das Volk »machte«, würde als erste die Art respektieren, in der sie sich das Volk zurechtgemacht hat; wie denn sie [...] es auch billigen würde, daß wir ihren [...] unfreiwilligen Nachlaß hier zum ersten Male veröffentlichen.¹⁵⁸

Mostars Ausgabe ist nicht lediglich „editionsphilologisch völlig unzuverlässig[]“¹⁵⁹, sondern enthält obendrein unzählige nachlässig recherchierte Fakten zu Kempners Leben sowie Autorschaft. Sonach behauptet Mostar, wie viele weitere, die sich mit Kempner beschäftigen,

¹⁵⁴ Vgl. Paul Lindau: „Der Magenkranke“. In: *Die Gegenwart. Wochenschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben* 26 (1880), S. 412. (s. Anhang)

¹⁵⁵ Vgl. Genz: „Kitschig, unfreiwillig komisch oder einmalig?“, S. 36.

¹⁵⁶ Vgl. Barkow: „Kerrs Tante“, S. 264.

¹⁵⁷ Vgl. Liede: *Dichtung als Spiel*, S. 409.

¹⁵⁸ Mostar: *Friederike Kempner; der schlesische Schwan*, S. 24f.

¹⁵⁹ Jakobi: „Unfreiwillige Komik“, S. 172.

ihr Gedichtband habe nur dank der Intervention ihrer Verwandten, die den Spott, den die Familie über sich ergehen lassen musste, zu verringern versuchten, indem sie es heimlich aufkauften, acht Auflagen erreicht. Für jene Behauptung fehle laut Möbus jedoch jegliche Evidenz, denn Kempner erlangt zu ihren Lebzeiten offenbar eine außerordentliche Bekanntheit, und mitnichten zufällig entscheidet sich Arno Holz im Jahre 1898 dazu, die Popularität ihres lyrischen Werks in seiner *Selbstanzeige zum Erscheinen des Phantasmus* zu nutzen, um die poetische Urteilskraft der deutschen Bevölkerung zu tadeln¹⁶⁰ – er kombiniert die Kritik an Kempner mit einer dezidierten kritischen Auseinandersetzung mit der Heimatdichterin Johanna Ambrosius sowie dem George-Kreis¹⁶¹:

Aus ihren Büchern der Preis- und Hirtengedichte, der Sagen und Sänge, der hängenden Gärten und der heroischen Zierrate, der donnernden Geysir und der unausgeschöpften Quellen dufteten Harmonien in Weiß, vibrierten Variationen in Grau und Grün, schluchzten Symphonien in Blau und Rosa. Noch nie waren so abenteuerlich gestopfte Wortwürste in so kunstvolle Ornamentik gebunden. Half nichts. Ihr Dasein blieb ein submarines und das deutsche Volk interessirte [sic!] sich für Lyrik nur noch, insofern sie aus den Damen Friederike Kempner und Johanna Ambrosius träufelte.¹⁶²

Das Vorwort der Ausgabe Mostars stellt die erste Analyse der komischen Wirkung der Kempnerschen Lyrik durch einen Literaturkritiker dar, die indes weniger wie eine Untersuchung ihres Schreibens, sondern vielmehr wie eine Bewertung dessen wirkt, was er als „Kempnersche[] Wirkung“¹⁶³, ergo das „haarscharfe Danebenhauen [...], [das] Beinahe-gut-Sein, [das] Zerschmettern aber dann der eigenen Wirkung im [...] allerletzten Augenblick, in der [...] allerunerwartetsten Weise“¹⁶⁴, zum Teil bedingt durch das unerschrockene Hinwegsetzen über alle Regeln der poetischen Diktion und grammatikalischen Korrektheit, bezeichnet.¹⁶⁵ Er wertet die Kempnersche Lyrik als Stilblüten ab, die gegenwärtig als unverzichtbarer Bestandteil jeglicher Gesellschaftsstätten wie Studentenlokale, Stammtischrunden sowie Offiziersmessen gelten,¹⁶⁶ wohingegen er die Käuferschaft Kempners durch die Attribuierung eines Gespürs für Ironie, Komik und Scherzhaftigkeit positiv hervorhebt.¹⁶⁷ Eine der Parodien, die Gerhart Herrmann Mostar Friederike Kempner zuschreibt, greift die bereits von Paul Lindau festgestellte Banalität der Kempnerschen Lyrik mittels überspitzter

¹⁶⁰ Vgl. Möbus: „Vorwort“, S. 19.

¹⁶¹ Vgl. Genz: „Kitschig, unfreiwillig komisch oder einmalig?“, S. 35.

¹⁶² Arno Holz: „Selbstanzeige zum Erscheinen des Phantasmus“ (1898). In: Erich Ruprecht/Dieter Bänsch (Hgg.): *Literarische Manifeste der Jahrhundertwende 1890–1910*. Stuttgart: J.B. Metzler 1970, S. 23-32, hier S. 23.

¹⁶³ Mostar: *Friederike Kempner, der schlesische Schwan*, S. 12.

¹⁶⁴ Ebd., S. 17.

¹⁶⁵ Vgl. Kord: „The Genius of Involuntary Humour“, S. 171f.

¹⁶⁶ Vgl. Liede: *Dichtung als Spiel*, S. 408.

¹⁶⁷ Vgl. Genz: „Kitschig, unfreiwillig komisch oder einmalig?“, S. 30.

Formulierungen auf: In dem von einem unbekanntem Parodisten geschriebenen Gedicht *Also doch...?*¹⁶⁸ wird das eingängige Gefühl des Verliebtseins während der „holde[n]“ (V. 1) Frühlingszeit in Richtung eines Abgleitens in die ebenso einfach erfassbaren, aber banalen Routinen des Alltags verlagert. Das Hervorrufen von romantischen Gefühlen funktioniert im Kontext des Gedichts nicht; stattdessen wird auf eine simple, alltägliche anstelle einer einfachen, emotionalen Zugänglichkeit der Verse gesetzt: Der „feste[] Muth“ (V. 3) bezieht sich auf das Zubereiten von „Rührei“ (V. 4) mit „Schnittlauch“ (V. 4), einer herzhaften Alltagsmahlzeit, und „alle Herzen werden leicht“ (V. 9) – nicht etwa der Hoffnung auf eine innige Liebesbeziehung wegen, sondern weil die Verdauung wieder reibungslos funktioniert,¹⁶⁹ sodass sich das lyrische Ich „still“ (V. 9) fragt, „ob [es] dies Jahr einer will“ (V. 10). Dabei ist indessen nicht ersichtlich, inwiefern die wieder funktionierende Darmtätigkeit mit der rhetorischen Frage des lyrischen Ichs zusammenhängt, wodurch eine katachrestische Wirkung hervorgerufen wird. Angesichts der Tatsache, dass Friederike Kempner zeitlebens unverheiratet bleibt, besitzt der Schlussvers des zehnzeiligen Gedichts zudem einen besonders spöttischen Charakter. Jene Parodie als Originalgedicht Kempners ausgehend, bezeichnet Mostar den letzten Vers als unfreiwillig komischen Witz, da Friederike Kempner „ja der ‚heftig blühenden Sinnlichkeit‘ so [...] sprühend abgesagt ha[be]“¹⁷⁰. Tatsächlich war es ihr stets wichtig, als „Fräulein Kempner“ angesprochen zu werden,¹⁷¹ was impliziert, dass sie aus ihrer persönlichen Überzeugung heraus die Entscheidung trifft, unvermählt zu bleiben. Auch innerhalb der ebenfalls von Mostar veröffentlichten Parodie *An meine Kritiker*¹⁷², einer vermeintlichen Stellungnahme Kempners zu den Kritikpunkten der Rezensenten ihrer Lyrik, wird sich über die philanthropische Dichterin mokiert, indem in den letzten zwei Versen auf den Reim „Meines Lebens schönster Traum / hängt an diesem Apfelbaum“ des Humoristen Wilhelm Busch aus *Max und Moritz*¹⁷³ verwiesen wird. Das Bild des „schnell [...] auf den Baum [steigenden]“ (V. 3) Dichters spielt sodann auf die Kurzformel an, mit der die Rückkunft Jean-Jacques Rousseaus zur Natur humorvoll wiedergegeben wird: „Auf die Bäume, ihr Affen!“¹⁷⁴ Darüber hinaus sticht das Dehnungs-E, das Kempner in ihren Originalgedich-

¹⁶⁸ N.N.: „Also doch...?“ In: Gerhart H. Mostar: *Friederike Kempner, der schlesische Schwan. Das Genie d. unfreiwilligen Komik*. 3. Aufl. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag 1968, S. 120. (s. Anhang)

¹⁶⁹ Vgl. Genz: „Kitschig, unfreiwillig komisch oder einmalig?“, S. 36.

¹⁷⁰ Mostar: *Friederike Kempner, der schlesische Schwan*, S. 133.

¹⁷¹ Vgl. Möbus: „Vorwort“, S. 24.

¹⁷² N.N.: „An meine Kritiker“. In: Gerhart H. Mostar: *Friederike Kempner, der schlesische Schwan. Das Genie d. unfreiwilligen Komik*. 3. Aufl. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag 1968, S. 7. (s. Anhang)

¹⁷³ Wilhelm Busch: *Max und Moritz, eine Bubengeschichte in 7 Streichen*. Unveränderte Aufl. Schwager & Steinlein: Köln 2007.

¹⁷⁴ Inge Brose-Müller: „Zur Freude“. In: *Vom Mars bis „Bologna“* 27 (2011), S. 51-73, hier S. 58.

ten häufig gebraucht, um das alternierende Metrum zu wahren,¹⁷⁵ im Verb „steiget“ (V. 3) hervor.¹⁷⁶

Mostar analysiert des Weiteren das Gedicht [*All mein Dichten*]¹⁷⁷, das als Parodie des Originalgedichts Friederike Kempners [*Alles Träumen*] verstanden werden kann, in dem Kempner den Genitiv inkorrekt gebraucht: „Wert ist’s kaum / Des Stückchen Lichts“ (V. 3-4). Mostar beschreibt dies als „Verachtung aller veralteten Deklinationsregeln überhaupt“¹⁷⁸. Jener Fauxpas Kempners wird in der parodierten Version übernommen und zu einem kurzen, „unfreiwillige[n] Selbstgeständnis“¹⁷⁹ umformuliert, in dem das lyrische Ich, das Mostar mit Friederike Kempner gleichsetzt, an der Wertigkeit seines „Dichten[s]“ (V. 1) zweifelt – der Rest des Originals wird hierbei wohlgermerkt gestrichen, um die Komik effektiver transportieren zu können.¹⁸⁰ Die Intention dieser Parodie ist dementsprechend das Abwerten des lyrischen Œuvres Kempners, dessen Qualität sogar sie selbst infrage stellt.

4.3 Alfred Kerr

Die Rezeption der Dichtung Friederike Kempners wirkt sich auch auf die literarische Karriere des in Breslau geborenen Literatur- und Theaterkritikers Alfred Kerr, ursprünglich Kempner, aus: Bereits als Gymnasialschüler fasst er den Entschluss, Schriftsteller zu werden. Aufgrund der Unmöglichkeit, unter dem Namen „Kempner“ als Schreibender tätig zu sein, stellt er im Jahre 1911, sieben Jahre nach Friederike Kempners Tod, einen Antrag, seinen Namen gemäß bürgerlichem Recht in „Kerr“ ändern zu dürfen; er war bereits unter jenem Pseudonym als Kritiker bekannt. Das preußische Innenministerium erkennt sogleich seine Behauptung, eine Assoziation mit Friederike Kempner würde das Ende seiner literarischen Laufbahn einläuten, und genehmigt die Namensänderung im selben Jahr.¹⁸¹ Nach seiner schulischen sowie akademischen Ausbildung in seinem Geburtsort etabliert er sich in Berlin als einer der bedeutendsten Kritiker im Bereich Literatur und Theater, dessen Wirken

¹⁷⁵ Mostar schreibt hierzu: Denn: um mit der nun einmal gegebenen Verslänge auszukommen, haben sich alle Lyriker sowohl des Apostrophs bedient [...]. Solch ein Dehnungs-E, solch ein versmaßerschaffendes Einschleissel aber einfach und zum ersten Male zu *erfinden*, es einfach dahinzusetzen, wo es gebraucht wurde, und dadurch die deutsche Sprache um eine vollkommen neue Silbenart zu bereichern – das blieb Friederiken vorbehalten. (S. 10) und suggeriert damit eine sprachliche Unfähigkeit Kempners.

¹⁷⁶ Vgl. Brose-Müller: „Zur Freude“, S. 58.

¹⁷⁷ N.N.: „[All mein Dichten]“. In: Gerhart H. Mostar: *Friederike Kempner, der schlesische Schwan. Das Genie d. unfreiwilligen Komik*. 3. Aufl. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag 1968, S. 11. (s. Anhang)

¹⁷⁸ Mostar: *Friederike Kempner, der schlesische Schwan*, S. 11.

¹⁷⁹ Ebd.

¹⁸⁰ Vgl. Maren Jäger: „Das Komische Kurzgedicht“. In: Carsten Jakobi/Christine Waldschmidt (Hgg.): *Witz und Wirklichkeit: Komik als Form ästhetischer Weltaneignung*. Bielefeld: transcript 2015, S. 359-386, hier S. 359f: „Kurze Mitteilungsförmigkeiten [haben sich] als besonders effektive Transportmittel [von Komik] erwiesen“.

¹⁸¹ Vgl. Barkow: „Kerrs Tante“, S. 268.

maßgeblich zur Förderung des Naturalismus beiträgt. Im Jahre 1933 wandert Kerr nach London aus, jedoch kehrt er kurz vor seinem Ableben 1948 in sein Heimatland zurück. Beinahe als traumatisch empfindet Alfred Kerr die Tatsache, dass er – sobald es anderen an Argumenten mangelt – ob seines ursprünglichen Namens sowie seiner Herkunft aus Breslau stets mit seiner vermeintlichen Tante Friederike Kempner in Verbindung gebracht wird.¹⁸² Auch Bertolt Brecht hänselt ihn auf diese Weise, nachdem dieser von Kerr in einer kritischen Rezension der *Dreigroschenoper* (1928) des Plagiats bezichtigt wird – er bringt zum Ausdruck, dass Kerr seine Neigung zu unfreiwilliger Komik von seiner Tante Friederike Kempner geerbt haben müsse. Darauf antwortet Kerr nahezu hysterisch mit: „Sie war meine Tante nicht. Sie waaar es nichttt!!!“¹⁸³, versucht es sogar mittels eines ironischen Gedichts mit dem Titel *Friederike Kempner*¹⁸⁴ zu dementieren, doch auch dies erweist sich als zwecklos; seine Widersacher streichen den zweiten Teil, in dem Kerr betont, dass er in keinerlei Verwandtschaftsverhältnis zu Kempner stehe, und interpretieren den ersten als sein Eingeständnis seiner verwandtschaftlichen Beziehung zu Friederike Kempner,¹⁸⁵ die seiner Meinung nach die „schlechtesten je auf diesem Planeten bekanntgewordenen Verse schrieb“¹⁸⁶. Bis heute persistiert das Gerücht, Alfred Kerr sei der Neffe Friederike Kempners; tatsächlich war sie aber mit dem Lyriker Jakob van Hoddis – ihrem Großneffen – verwandt.¹⁸⁷

5. Diskussion

Gemäß einschlägiger Forschung entsteht Komik durch die Darstellung gewisser Gegebenheiten, Objekte oder anderweitiger Inhalte, die einen inhärenten Widerspruch offenbaren, der entweder ihren Wert zu mindern oder ihre Gültigkeit zu negieren vermag. Komik entfaltet sich somit innerhalb eines Prozesses, der einen den präsentierten Zuständen oder Inhalten innewohnenden Widerspruch herstellt, ergo sie in Opposition zu etwas setzt, das ihre eigentliche Substanz oder praktische Effektivität konstituieren würde, und damit die Produktion eines Selbstwiderspruchs des Vorgestellten in dessen Selbstaufhebung verwandelt; die komische Darstellungsweise erklärt den behandelten Stoff als substanzlos, beraubt ihn seiner

¹⁸² Vgl. Meincke/Herbstritt: Friederike Kempner: „Poesie ist Leben ...“, S. 54.

¹⁸³ Aus Kerrs autobiographischen Aufzeichnungen, zitiert in Barkow: „Kerrs Tante“, S. 269.

¹⁸⁴ Alfred Kerr: „Friederike Kempner“. In: Ders.: *Liebes Deutschland: Gedichte*. Hg. v. Hermann Haarmann u. Günther Rühle. Bd. 2. Berlin: Argon 1991, S. 160. (s. Anhang)

¹⁸⁵ Vgl. Barkow: „Kerrs Tante“, S. 269f.

¹⁸⁶ Alfred Kerr: *Erlebtes. Reisen in die Welt*. Hg. v. Hermann Haarmann u. Günther Rühle. Berlin: Argon 1989, S. 146.

¹⁸⁷ Vgl. Jakobi: „Unfreiwillige Komik“, S. 172.

Bedeutung.¹⁸⁸ Dies trifft zweifellos auf die Kempnersche Lyrik zu, denn Friederike Kempner verfasst ihre Gedichte in der Epoche des Realismus bzw. Naturalismus, deren Vertreter, wenn auch auf unterschiedliche Art und Weise, bestrebt sind, die Wahrheit abzubilden. Kempner verfolgt passend dazu nach eigenen Angaben ähnliche Ziele, wie sie im *Vorwort zur 2. Auflage* ihres Gedichtbands festhält: „[E]s [ist] Aufgabe und Ziel der Poesie, [...] die Wahrheit für alle zu veranschaulichen“.¹⁸⁹

Allerdings verzichtet sie in Opposition zu den meisten Dichtern der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts weder auf den Einsatz zu vieler komplexer, stark von der Realität abweichender sprachlicher Bilder noch auf die Verwendung emotionaler Sprache sowie die romantisch konnotierte Thematisierung von Emotionen: Sie reiht wie ein Dichter des Barock Bild an Bild¹⁹⁰, wählt zusätzlich zu jenem „Zwange des [...] Bildergebrauchs“¹⁹¹ unübliche, nicht zusammengehörige Metaphern, die eine katachrestische Wirkung erzeugen, und schreibt ihre Lyrik wie ein romantischer Dichter in einem sentimental Ton, wobei sie sich auf den Ausdruck von Gefühlen konzentriert. Ihre naturalistischen Gedichte zeichnen sich im Gesamten durch idealistische Tendenzen aus, anstatt das Hässliche abzubilden. Zudem dominiert die Subjektivität gegenüber der Objektivität und der Optimismus über den Determinismus. Fernerhin werden innerhalb jener Gedichte anstelle der Orientierung an den naturalistischen Positivismus metaphysische Überlegungen getätigt, und nicht zuletzt ist, statt einer Distanzierung von lyrischen Traditionen, ein formalistischer Ansatz zu erkennen. Konträr dazu tendieren die Gedichte Friederike Kempners, die dem Realismus zugeordnet werden, der unter anderem durch die Abkehr von der gefühlsbetonten Romantik und die Hinwendung zum Idealismus gekennzeichnet ist, zur Imitation der Muster „klassisch-romantische[r] Dichtung“¹⁹², indem sie phantastische sowie romantisierende Inhalte aufgreifen und klassisches Gedankengut, wie das Verständnis von Poesie, übernehmen. Zugleich lässt sich teilweise eine Neigung zur biedermeierlichen Verengung anstelle einer realistischen Idealisierung feststellen.

Angesichts der Vielzahl von Widersprüchen in Form von poetologischen Abweichungen ist zunächst anzunehmen, dass Kempners Konzeption von „Wahrheit“ eine individuelle ist, die

¹⁸⁸ Vgl. Christine Waldschmidt: „Das ‚Endliche‘ im Kontrast mit der Idee. Die Realität als Teil des komischen Widerspruchs bei Jean Paul“. In: Carsten Jakobi/Dies. (Hgg.): *Witz und Wirklichkeit: Komik als Form ästhetischer Weltaneignung*. Bielefeld: transcript 2015, S. 211-240, hier S. 211f.

¹⁸⁹ Friederike Kempner: „Vorwort zur 2. Auflage“. In: Dies.: *Gedichte*. 7., verm. Aufl. Berlin: Siegmund 1895, S. V.

¹⁹⁰ Vgl. *Liede: Dichtung als Spiel*, S. 417.

¹⁹¹ Wozonig: „Die Dichter alle dichten“, S. 11.

¹⁹² Horst Lambrecht: „Was ist Trivialliteratur?“. In: Zóltan Szendi (Hg.): *Einführung in die Trivialliteratur*. Budapest: Bölcsész Konzorcium 2006, S. 13-28, hier S. 16.

sich wesentlich von der Auffassung der Realisten/Naturalisten unterscheidet. Doch sie weist auch Bezüge zu naturalistischen Aspekten wie Sozialkritik oder dem Gebrauch von Alltagssprache und zu realistischen Prinzipien wie Historismus, Spruchhaftigkeit und zum Teil auch Idealismus auf. Demnach wäre bei Kempner die Auffassung des Widerspruchs als eigene Emphase zur Hervorhebung ihrer Gedichte möglich,¹⁹³ die jedoch, sofern es sich bei dem im Gedicht *Die Poesie* geschilderten Verständnis von Poesie um das der Verfasserin handelt, von Kempner höchstpersönlich negiert wird.

Es steht aber ohnehin außer Frage, dass ihre Version der Wahrheit, die von Deklinationsfehlern, verballhornten Reimwörtern sowie pointierten Schlussversen, die die gesamte Logik eines Gedichts zerstören, begleitet wird, hervorsticht – unfreiwillig, wie die Literaturkritik, darunter Gerhart Herrmann Mostar und Sigmund Freud, behauptet. Ersterer begründet jene Behauptung mit der Aussage: „[A]lle wahre Komik kann man überhaupt nicht machen, sie muß einem passieren“¹⁹⁴. Diese legt nahe, dass viele renommierte Humoristen nicht besonders komisch seien, was sicherlich auf Kritik stoßen könnte, da sie keine fundierte Begründung bietet. Ein weiterer Versuch, die These der Unfreiwilligkeit der Komik des lyrischen Werks Friederike Kempners zu begründen, ist sexistischer Natur: Da Frauen nicht intentional komisch sein könnten, müsse ihre Komik unfreiwillig sein.¹⁹⁵

Freilich ist seitens der Lesenden die Ausführung zweier Handlungen zur Betrachtung Friederike Kempners als *Genie der unfreiwilligen Komik* erforderlich: Zum einen müssen sie vorgeben, ihre Absichten genau zu kennen, was nahezu unmöglich ist, insbesondere anhand der Analyse ihrer Gedichte, aus der keinerlei Intentionen der Verfasserin bezüglich der entstehenden Komik ersichtlich werden, und zum anderen ist die Interpretation ihres gesamten lyrischen Werkes als ausschließlich autobiographisch notwendig – ergo nicht als Literatur, sondern als ungeschickten und daher komischen Ausdruck der persönlichen Meinungen sowie der erlebten Realität Kempners. Die Tatsache, dass die Literaturkritik ebendies fortlaufend tut, verdeutlicht, dass sie, trotz der Vielzahl von Gedichtausgaben, nie eine ernsthafte Rezeption erfahren hat.¹⁹⁶

Jene Feststellung ist im Besonderen darauf zurückzuführen, dass Autorinnen auf eine andere Art rezensiert werden im Vergleich zu ihren männlichen Kollegen, da sie einer voreinge-

¹⁹³ Vgl. Waldschmidt: „Das ‚Endliche‘ im Kontrast mit der Idee, S. 213.

¹⁹⁴ Mostar: *Friederike Kempner, der schlesische Schwan*, S. 12.

¹⁹⁵ Vgl. Kord: „The Genius of Involuntary Humour“, S. 176.

¹⁹⁶ Vgl. ebd., S. 168.

nommenen Beurteilung der „männlich dominierten Literaturkritik“¹⁹⁷ unterliegen. Ein Beleg hierfür ist der Roman *Sturmhöhe* von Emily Brontë, der erstmals im Jahre 1847 unter dem Pseudonym *Ellis Bell* erscheint. Anfänglich werden Sprache sowie Inhalt und nicht zuletzt die Moral *Ellis Bells* von den Rezensenten, die annehmen, dass das Buch von einem Mann stamme, gelobt, wohingegen jene, die den Roman nach Aufdecken des Pseudonyms besprechen, die Jugendzeit und einschränkenden Lebensverhältnisse der Autorin sowie die als *feminin* geltenden Eigenschaften des Textes wie Emotionalität oder Empathie herausstellen, die zumeist zu einer Einordnung als *banal* oder *trivial* führen. *Männlich* konnotierte Textcharakteristika werden demgegenüber in weiten Teilen der Literaturkritik genutzt, um ein Werk aufzuwerten, einen Text als *analytisch* oder *distanziert* zu betrachten. Im Fall von *Sturmhöhe* tritt deutlich zutage, was die Literaturwissenschaft auch anhand anderer Beispiele nachgewiesen hat: Im 19. Jahrhundert erfolgt die Beurteilung von Frauenliteratur in erster Linie nach biographischen Voraussetzungen; sie wird auch dann anders bewertet, wenn Frauen und Männer über das Gleiche schreiben.¹⁹⁸

Dementsprechend ist die öffentliche Rezeption der Lyrik Friederike Kempners, die überwiegend von voreingenommenen, männlichen Kritikern geprägt ist, als Produkt ihrer sexistischen Denkweise zu verstehen. Ähnlich wie bei Brontë oder auch Julie Schrader, einer Zeitgenossin der in Schlesien verstorbenen Dichterin, die analog zu dem Spottnamen Kempners (*schlesischer Schwan*) als „welfische[r] Schwan“¹⁹⁹ bezeichnet und gelegentlich mit ihr verglichen wird,²⁰⁰ werden die Gedichte vom Friederikenhof als banal, trivial sowie emotional abgewertet, was sicherlich nicht ein derartiges Ausmaß genommen hätte, wenn es sich bei ihr um einen Mann gehandelt hätte. Auch biographische Daten und Informationen zu Kempner werden zur Abwertung ihrer Verse gebraucht. So wird sie beispielsweise von Mostar sowie Meckauer, der Kempner äußerst herabwürdigend als „alte, [mürrisch aussehende]²⁰¹ Jungfer“²⁰² bezeichnet, verhöhnt, weil sie zeitlebens unverehelicht bleibt, was obendrein als Grundlage für sich über sie mokierende Parodien herangezogen wird, die ihr überwiegend von männlichen Kritikern addiziert werden.

¹⁹⁷ Nicole Seifert: *Frauen Literatur: abgewertet, vergessen, wiederentdeckt*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2021, S. 135.

¹⁹⁸ Vgl. Seifert: *Frauen Literatur*, S. 131-135.

¹⁹⁹ Schleich: „Die Schönheit des Scheiterns“, S. 133.

²⁰⁰ Z.B. in Bruno Knobel: „Es kracht dein Klang aus allen Nähten“. In: *Nebelspalter: das Humor- und Satire-Magazin* 98 (1972), S. 58-59, hier S. 58: „Aber die verbale Burschikosität dieser Gedichte ist so ungemein erheiternd, daß man sogleich an die ebenso lustigen Reime von *Friederike Kempner* denken muß, einer Schwester im (naiven) Geiste der Schrader und auch einer Zeitgenossin“.

²⁰¹ Vgl. Walter Meckauer: *Die Nachtigall im Tintenfaß: Die erste originalgetreue Sammlung schönster Gedichte der schlesischen Nachtigall Friederike Kempner*. München: Pohl 1956, S. 166-167.

²⁰² Ebd.

6. Fazit und Ausblick

Das Ziel der vorliegenden Ausarbeitung bestand darin, das lyrische Œuvre Friederike Kempners in Hinsicht auf seine Komik neu zu interpretieren und damit eine fundierte Erklärung dafür zu liefern, weshalb es von ihrem Lesepublikum als komisch wahrgenommen wird. Zu diesem Zwecke wurde eine systematische Analyse ihrer Lyrik durchgeführt, bei der möglichst viele Themenkomplexe Berücksichtigung fanden, um nicht – wie etwa Sigmund Freud – von einigen wenigen Gedichten auf ihr lyrisches Gesamtwerk zu schließen. Dabei wurde der Fokus auf das Textuelle gelegt – ergo auf alles, was sich innerhalb der Dichtungen Kempners manifestiert, da der Grund für die Komik ihrer Lyrik oftmals in ihrer Biographie gesucht wird. Da sich die behandelte Fragestellung auch auf die rezeptionelle Auseinandersetzung mit dem lyrischen Schaffen Friederike Kempners bezieht, wurde der textanalytische Teil der Arbeit mit einem rezeptionsbezogenen, der die Reaktion der Öffentlichkeit auf die Gedichte der *schlesischen Nachtigall* untersucht, komplettiert.

Resümierend lässt sich dabei als Ergebnis festhalten, dass die Gedichte Friederike Kempners durchaus Voraussetzungen für ihre Empfindung als komisch bieten, die sich insbesondere aus der poetologischen Abweichung von den dichterischen Normen und Konventionen ihrer Publikationszeit ergeben, die als Widerspruch zu dem gedeutet werden kann, was wir von einem realistischen bzw. naturalistischen Gedicht erwarten und was Kempner selbst als Aufgabe der Poesie ansieht, denn vor allem die zahlreichen realitätsfernen, katachrestischen Bilder, die sie verwendet, spiegeln keineswegs die Wahrheit wider. Die grammatischen, phonetischen sowie logischen Fauxpas der Dichterin verstärken jene Kempnersche Wirkung. Allerdings ist es nicht lediglich diese, die für das schallende Gelächter der breiten Öffentlichkeit sorgt, sondern auch einerseits die von der sexistischen, voreingenommenen Literaturkritik des 19. Jahrhunderts getätigte degradierende Darstellung des lyrischen Schaffens Friederike Kempners, bei der die Schwächen ihrer Gedichte auf überspitzte Weise in den Fokus gerückt und die Gründe für ihre Komik auf verspottende Art und Weise in der Biographie der Lyrikerin gesucht werden, und andererseits sind es anonyme Parodisten, die eine Vielzahl von überspitzten Persiflagen ihrer Gedichte unter ihrem Namen veröffentlichen, sodass jene herabwürdigenden Verse aus der *Pseudo-Kempneriana* heutzutage zu den bekanntesten sowie einflussreichsten Werken gehören, die mit der im Jahre 1904 verstorbenen Dichterin, die offenbar gute Absichten und Ziele verfolgte, wie sich angesichts ihres sozialen Engagements vermuten lässt, und die mit ihren eigenwilligen Gedichten als avantgardistische Wegbereiterin der modernen Lyrik hätte gelten können, wäre sie nicht zum *Genie der*

unfreiwilligen Komik erklärt worden, in Verbindung gebracht werden.

Offen bleibt jedoch die Frage nach der Intentionalität der Komik im lyrischen Werk Friederike Kempners, für deren Beantwortung keine ausreichend fundierten Informationen vorliegen, da niemand außer der Verfasserin selbst mit Sicherheit zu sagen vermag, ob die Wirkung ihrer Gedichte intendiert oder unbeabsichtigt ist. Ein Versuch in diese Richtung bedürfte einer weiteren, eher kontextbezogenen Untersuchung, die allerdings keine Gewähr für die Stichhaltigkeit ihres Ergebnisses böte.

7. Literaturverzeichnis

7.1 Primärliteratur

Busch, Wilhelm: *Max und Moritz, eine Bubengeschichte in 7 Streichen*. Unveränderte Aufl. Schwager & Steinlein: Köln 2007.

N.N.: „[All mein Dichten]“. In: Gerhart H. Mostar: *Friederike Kempner, der schlesische Schwan. Das Genie d. unfreiwilligen Komik*. 3. Aufl. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag 1968. S. 11.

N.N.: „Also doch...?“ In: Gerhart H. Mostar: *Friederike Kempner, der schlesische Schwan. Das Genie d. unfreiwilligen Komik*. 3. Aufl. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag 1968. S. 120.

N.N.: „An meine Kritiker“. In: Gerhart H. Mostar: *Friederike Kempner, der schlesische Schwan. Das Genie d. unfreiwilligen Komik*. 3. Aufl. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag 1968. S. 7.

Heine, Heinrich: „[Ein Fichtenbaum steht einsam]“. In: Ders.: *Buch der Lieder. Lyrisches Intermezzo*. Hamburg: Hoffmann und Campe 1827. S. 137.

Kempner, Friederike: „[Alles Träumen]“. In: Dies.: *Gedichte*. 7., verm. Aufl. Berlin: Siegismund 1895. S. 97f.

Kempner, Friederike: „An den Kaiser Friedrich III., damaligen Kronprinzen Friedrich Wilhelm“. In: Dies.: *Gedichte*. 7., verm. Aufl. Berlin: Siegismund 1895. S. 90f.

Kempner, Friederike: „[Auch Goethe war nicht unfehlbar]“. In: Dies.: *Gedichte*. 7., verm. Aufl. Berlin: Siegismund 1895. S. 135.

Kempner, Friederike: *Denkschrift über die Nothwendigkeit einer gesetzlichen Einführung von Leichenhäusern*. 6., verm. Aufl. Breslau: Korn 1867.

Kempner, Friederike: „Der Kontrast“. In: Nick Barkow/Peter Hacks (Hgg.): *Dichterleben, Himmelsgabe. Sämtliche Gedichte*. Berlin: Rütten & Loening 1989. S. 51-53.

- Kempner, Friederike: „[Der müde Wanderer sitzt am Steg]“. In: Dies.: *Gedichte*. 7., verm. Aufl. Berlin: Siegismund 1895. S. 129.
- Kempner, Friederike: „[Die Nachtigall schlägt]“. In: Dies.: *Gedichte*. 7., verm. Aufl. Berlin: Siegismund 1895. S. 189.
- Kempner, Friederike: „Die Poesie“. In: Nick Barkow/Peter Hacks (Hgg.): *Dichterleben, Himmelsgabe. Sämtliche Gedichte*. Berlin: Rütten & Loening 1989. S. 246.
- Kempner, Friederike: „Die Zugvögel“. In: Nick Barkow/Peter Hacks (Hgg.): *Dichterleben, Himmelsgabe. Sämtliche Gedichte*. Berlin: Rütten & Loening 1989. S. 90.
- Kempner, Friederike: „Gegen den Selbstmord“. In: Dies.: *Gedichte*. 7., verm. Aufl. Berlin: Siegismund 1895. S. 188.
- Kempner, Friederike: „Gegen die Vivisektion“. In: Dies.: *Gedichte*. 7., verm. Aufl. Berlin: Siegismund 1895. S. 58.
- Kempner, Friederike: „Heine“. In: Dies.: *Gedichte*. 7., verm. Aufl. Berlin: Siegismund 1895. S. 254f.
- Kempner, Friederike: „Heinrich Heine“. In: Dies.: *Gedichte*. 7., verm. Aufl. Berlin: Siegismund 1895. S. 159.
- Kempner, Friederike: „[Ihr wißt wohl, wen ich meine]“. In: Dies.: *Gedichte*. 7., verm. Aufl. Berlin: Siegismund 1895. S. 163f.
- Kempner, Friederike: „[Kennst Du das Land]“. In: Dies.: *Gedichte*. 7., verm. Aufl. Berlin: Siegismund 1895. S. 60.
- Kempner, Friederike: „[Von der Decke bis zur Diele]“. In: Frank Möbus (Hg.): »*Kennst Du das Land, wo die Lianen blühen?*«. *Gedichte des schlesischen Schwans*. Stuttgart: Reclam 2009. S. 140.
- Kerr, Alfred: „Friederike Kempner“. In: Ders.: *Liebes Deutschland: Gedichte*. Hg. v. Hermann Haarmann u. Günther Rühle. Bd. 2. Berlin: Argon 1991. S. 160.
- Lindau, Paul: „Der Magenranke“. In: *Die Gegenwart. Wochenschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben* 26 (1880), S. 412.

7.2 Sekundärliteratur

- „Achill (griechische Mythologie)“. In: *Brockhaus Enzyklopädie Online*. <https://brockhaus.de/ecs/enzy/article/achill-griechische-mythologie> (07.12.2023).
- Aust, Hugo: *Realismus*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2006.
- Barkow, Nick: „Kerrs Tante oder Die Rache des Germanischen Volksgefühls“. In: Ders./Peter Hacks (Hgg.): *Dichterleben, Himmelsgabe. Sämtliche Gedichte*. Berlin: Rütten &

- Loening 1989. S. 251-273.
- Bleibtreu, Carl: *Revolution der Literatur* (1886). Neu hg. v. Johannes J. Braakenburg. Berlin/Boston: De Gruyter 1973.
- Brose-Müller, Inge: „Zur Freude“. In: *Vom Mars bis „Bologna“* 27 (2011). S. 51-73.
- Broser, Patricia: „Gold“. In: *Metzler-Lexikon literarischer Symbole*. Hg. v. Günter Butzer u. Joachim Jacob. 3., erw. Aufl. Stuttgart [u. a.]: Metzler 2021. S. 232-234.
- N.N.: „Einleitung“. In: Gerhard Plumpe (Hg.): *Theorie des bürgerlichen Realismus. Eine Textsammlung*. Stuttgart: Reclam 2001. S. 9-40.
- N.N.: „Einleitung“. In: Theo Meyer (Hg.): *Theorie des Naturalismus*. Stuttgart: Reclam 1986. S. 3-49.
- Fontane, Theodor: „Realismus“. In: Gerhard Plumpe (Hg.): *Theorie des bürgerlichen Realismus. Eine Textsammlung*. Stuttgart: Reclam 2001. S. 140-148.
- Freud, Sigmund: „Der Witz und die Arten des Komischen“. In: Anna Freud (Hg.): *Gesammelte Werke. Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. Chronologisch geordnet*. Bd. 1. Frankfurt am Main: Fischer 1999. S. 206-269.
- Genz, Julia: „Kitschig, unfreiwillig komisch oder einmalig? Die Entstehung von Wertungsdiskursen und die Rolle der Medien anhand der Lyrik Friederike Kempners“. In: *Medien & Zeit – Kommunikation in Vergangenheit und Gegenwart* 27 (2012). S. 29-39.
- Gunkel, Christoph: „150 Jahre Deutsch-Französischer Krieg: ‚Wir saßen in der Falle‘“. In: *Spiegel Geschichte* 14 (2020). https://www.spiegel.de/geschichte/deutsch-franzoesischer-krieg-1870-wir-sassen-in-der-falle-a-ccd12703-044f-4e06-9cc2-07f15e152639?sara_ref=re-xx-cp-sh (12.01.2024).
- Hacks, Peter: „Vorwort zur 9. Auflage: Die Kempner wäre nicht so komisch, wenn sie nicht so gut wäre“. In: Ders./Nick Barkow (Hgg.): *Dichterleben, Himmelsgabe. Sämtliche Gedichte*. Berlin: Rütten & Loening 1989. S. 7-33.
- Henckell, Karl: „Die neue Lyrik“. In: Theo Meyer (Hg.): *Theorie des Naturalismus*. Stuttgart: Reclam 1986. S. 205-208.
- Henne, Helmut: *Sprachliche Spur der Moderne. In Gedichten um 1900: Nietzsche, Holz, George, Rilke, Morgenstern*. Berlin/New York: De Gruyter 2010.
- Hensel, Kerstin: *Das verspielte Papier: Über starke, schwache und vollkommen misslungene Gedichte*. München: Luchterhand 2014.
- Holz, Arno: „Selbstanzeige zum Erscheinen des Phantasus“ (1898). In: Erich Ruprecht/Dieter Bänsch (Hgg.): *Literarische Manifeste der Jahrhundertwende 1890–1910*. Stuttgart: J.B. Metzler 1970. S. 23-32.

- Höpfner, Christian: „‘Jener Lieder süße Worte’. Friederike Kempners Heine-Gedichte“. In: *Heine-Jahrbuch* 36 (1997). S. 153-167.
- Jäger, Maren: „Das Komische Kurzgedicht“. In: Carsten Jakobi/Christine Waldschmidt (Hgg.): *Witz und Wirklichkeit: Komik als Form ästhetischer Weltaneignung*. Bielefeld: transcript 2015. S. 359-386.
- Jakobi, Carsten: „Unfreiwillige Komik. Strukturelle Subjektivität, mediale Kontextualisierung, literarische Re-Inszenierung“. In: Ders./Christine Waldschmidt (Hgg.): *Witz und Wirklichkeit: Komik als Form ästhetischer Weltaneignung*. Bielefeld: transcript 2015. S. 151-184.
- Kempner, Friederike: „Vorwort zur 2. Auflage“. In: Dies.: *Gedichte*. 7., verm. Aufl. Berlin: Siegismund 1895. S. V.
- Kerr, Alfred: *Erlebtes. Reisen in die Welt*. Hg. v. Hermann Haarmann u. Günther Rühle. Berlin: Argon 1989.
- Knobel, Bruno: „Es kracht dein Klang aus allen Nähten“. In: *Nebelspalter: das Humor- und Satire-Magazin* 98 (1972). S. 58-59.
- Kord, Susanne: „The Genius of Involuntary Humour: The Kempner-Effect and the Rules of Fiction“. In: *Oxford German Studies* 41 (2012), H. 2. S. 162-180.
- Lambrecht, Horst: „Was ist Trivilliteratur?“. In: Zóltan Szendi (Hg.): *Einführung in die Trivilliteratur*. Budapest: Bölcsész Konzorcium 2006. S. 13-28.
- Leitner, Anton G: „Humor in der Lyrik – Folge 57: Friederike Kempner (1828-1904) – ‚Poesie ist Leben, Prosa ist der Tod!‘“. In: *DAS GEDICHT blog. Online-Forum der Zeitschrift DAS GEDICHT* (2020). <https://dasgedichtblog.de/humor-in-der-lyrik-folge-57-friederike-kempner-1828-1904-poesie-ist-leben-prosa-ist-der-tod/2020/05/25/> (05.01.2024).
- Lengiewicz, Adam: „Nachtigall“. In: *Metzler-Lexikon literarischer Symbole*. Hg. v. Günter Butzer u. Joachim Jacob. 3., erw. Aufl. Stuttgart [u. a.]: Metzler 2021. S. 428-429.
- Liede, Alfred: *Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoesie an den Grenzen der Sprache*. Berlin: De Gruyter 1963.
- Lindau, Paul: „Sommerliche Briefe. Friederike Kempner“. In: *Die Gegenwart. Wochenschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben* 26 (1880). S. 410-412.
- Martini, Fritz: *Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus 1848-1898*. 4. Aufl. Stuttgart: J.B. Metzler 1981.
- Meckauer, Walter: *Die Nachtigall im Tintenfaß: Die erste originalgetreue Sammlung schönster Gedichte der schlesischen Nachtigall Friederike Kempner*. München: Pohl

1956. S. 166-167.
- Meincke, Sabine/Herbstritt, Georg: *Friederike Kempner: „Poesie ist Leben ...“ – Leben. Werk. Wirkung.* Ausstellungskatalog polnisch/deutsch. 2., überarbeitete Aufl. Schwerin 1994.
- Möbus, Frank: „Vorwort: Mein lieber Schwan!“. In: Ders. (Hg.): »*Kennst Du das Land, wo die Lianen blühen?*«. *Gedichte des schlesischen Schwans.* Stuttgart: Reclam 2009. S. 7-27.
- Mostar, Gerhart H.: *Friederike Kempner, der schlesische Schwan. Das Genie der unfreiwilligen Komik.* 3. Aufl. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag 1968.
- Naschert, Guido: „Frühling“. In: *Metzler-Lexikon literarischer Symbole.* Hg. v. Günter Butzer u. Joachim Jacob. 3., erw. Aufl. Stuttgart [u. a.]: Metzler 2021. S. 203-204.
- Neureuter, Hans Peter: „Volksliedstrophe“. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte.* 3 Bde. Hg. v. Harald Fricke, Jan-Dirk Müller u. Klaus Weimar. 3. Aufl. Bd. III: P-Z. Berlin/Boston: De Gruyter 2007. S. 797-799.
- Peters, Paul: „Die Frau auf dem Felsen. Besuch bei Heines Loreley“. In: *Heine-Jahrbuch* 36 (1997). S. 1-21.
- Plumpe, Gerhard: „Realismus2“. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte.* 3 Bde. Hg. v. Harald Fricke, Jan-Dirk Müller u. Klaus Weimar. 3. Aufl. Bd. III: P-Z. Berlin/Boston: De Gruyter 2007. S. 221-224.
- Ruffing, Reiner: *Deutsche Literaturgeschichte.* 3., überarbeitete Aufl. Stuttgart: utb 2021.
- Sachse, Carola: „Von Männern, Frauen und Hunden. Der Streit um die Vivisektion im Deutschland des 19. Jahrhunderts“. In: *Feministische Studien* 24 (2006), H. 1. S. 9-28.
- Schleich, Markus: „Die Schönheit des Scheiterns: Schiefe Schwanengesänge bei Friederike Kempner und Julie Schrader“. In: Ders./Jonas Nesselhauf (Hgg.): *Banal, trivial, phänomenal. Spielarten des Trash.* Darmstadt: BÜCHNER 2017. S. 125-142.
- Schmahl, Helmut: „Die Auswanderung nach Nordamerika im 19. Jahrhundert“. <https://www.auswanderung-rlp.de/ziele-der-auswanderung/auswanderung-nach-nordamerika/19-jahrhundert.html> (21.01.2024).
- Schmidt, Julian: „Das Prinzip des Realismus“. In: Gerhard Plumpe (Hg.): *Theorie des bürgerlichen Realismus. Eine Textsammlung.* Stuttgart: Reclam 2001. S. 113-118.
- Schmidt, Julian: „Die Reaktion in der deutschen Poesie“. In: Gerhard Plumpe (Hg.): *Theorie*

- des bürgerlichen Realismus. Eine Textsammlung.* Stuttgart: Reclam 2001. S. 91-99.
- Schneider, Stefan: „Morgenröte“. In: *Metzler-Lexikon literarischer Symbole.* Hg. v. Günter Butzer u. Joachim Jacob. 3., erw. Aufl. Stuttgart [u. a.]: Metzler 2021. S. 410-411.
- Schutte, Jürgen: *Lyrik des deutschen Naturalismus (1885-1893).* Stuttgart: Metzler 1976.
- Seifert, Nicole: *Frauen Literatur: abgewertet, vergessen, wiederentdeckt.* Köln: Kiepenheuer & Witsch 2021.
- Sprengel, Peter: „Naturalismus“. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte.* 3 Bde. Hg. v. Harald Fricke, Jan-Dirk Müller u. Klaus Weimar. 3. Aufl. Bd. II: H-O. Berlin/Boston: De Gruyter 2007. S. 684-688.
- Stegers, Robert: *Heinrich Heines »Vitzliputzli«. Sensualismus, Heilsgeschichte, Intertextualität.* Stuttgart: J.B. Metzler 2006.
- Stillmark, Alexander: „Wilhelm Busch – The Reductive Satirist“. In: Jürgen Barkhoff u. a. (Hgg.): *Das schwierige 19. Jahrhundert.* Tübingen: Niemeyer 2000. S. 251-263.
- Titzmann, Michael: „Epoche“. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte.* 3 Bde. Hg. v. Harald Fricke, Jan-Dirk Müller u. Klaus Weimar. 3. Aufl. Bd. I: A-G. Berlin/Boston: De Gruyter 2007. S. 476-480.
- Waldschmidt, Christine: „Das ‚Endliche‘ im Kontrast mit der Idee. Die Realität als Teil des komischen Widerspruchs bei Jean Paul“. In: Carsten Jakobi/Dies. (Hgg.): *Witz und Wirklichkeit: Komik als Form ästhetischer Weltaneignung.* Bielefeld: transcript 2015. S. 211-240.
- Wende, Waltraud: *Goethe-Parodien: Zur Wirkungsgeschichte eines Klassikers.* Stuttgart: J.B. Metzler 1995.
- Wozonig, Karin: „Die Dichter alle dichten“. In: *Volltext* 16 (2017), H. 3. S. 8-11.

8. Anhang

An den Kaiser Friedrich III., damaligen Kronprinzen Friedrich Wilhelm

Eilst von Sieg zu Siege
Pfeilschnell wie Achill,
Held in jedem Kriege,
Sprichst Du nur: ich will!

Daß nicht in der Tiefe
Solch ein Held erwacht,
Und nach Hilfe rief
In dem finstern Schacht!«

Fliehen Feindesheere
Und ergeben sich,
Werfen weg die Speere,
Unterwerfen sich!

Doch in Deinem Ruhme,
Dicht im Lorbeer, wächst
Noch 'ne große Blume,
»Menschlichkeit« zunächst. –

Drum gewähre heute
Was der Dichter fleht:
»Wenn des Todes Beute,
Feld von Leichen steht. –

Die Gefallenen lasse:
Ob auch scheinbar tot –
Oft der Toten Masse
Manch' Lebend'gem bot! –

Die Gefallnen lasse
Nicht vergraben bald,
Heldenmienen, blasse,
Sterben nicht sobald: –

Gegen die Vivisektion

Ein unbekanntes Band der Seelen kettet
Den Menschen an das arme Tier,
Das Tier hat seinen Willen – ergo Seele –
Wenn auch 'ne kleinere als wir.

Ein Mensch, mißbrauchend die Gewalt und Stärke,
Ein lebend Herz zerreißend – wie?
Wer gleicht denn hier dem wilden Tiere,
Ist es der Mensch, ist es das Vieh?

Gegen den Selbstmord

Hinab in die Flut, hinab in den Tod,
In das sehnlichst erwartete Nichts,
Kein neues Tagen, kein Morgenrot,
Und kein Funken lebendigen Lichts. –

Betrogener Wahn, ach allüberall
Ein neues Tagen, ein Morgenrot,
Stets kreiset ein neuer Sonnenball:
Und es gibt, ach, gar keinen Tod.

[Alles Träumen]

Alles Träumen
Tauget nichts,
Wert ist's kaum
Des Stückchen Lichts.

Alles schwindet
Um uns her,
Groß ist nur der
Vergangenheit Meer. –

Tief gelegen
Hinter mir,
Ist der Traum,
Der goldne mir.

Alles Träumen
Tauget nichts,
Wert ist's kaum
Des Stückchen Lichts.

Heinrich Heine

Ruh' in Frieden, großer Dichter,
Ruh' in Frieden, Dichtergeist,
Ruh' in Frieden, Herz voll Saiten,
Das kein Mißton mehr zerreißt.

Singe in des Himmels Sphäre,
Alle Engel stimmen ein,
Witzli Putzli sei vergeben –
Alle Poesie ist rein!

Oder singe, spiele weiter,
In der selbstgeschaff'nen Art
Jener Lieder süße Worte,
Unvergleichlich, geistvoll, zart:

Von des Fichtenbaumes Träumen
In des Nordens kalter Höh',
Von der armen Sünderblume,
Von Ramiro's düstrem Weh'!

[Ein Fichtenbaum steht einsam]

Ein Fichtenbaum steht einsam
Im Norden auf kahler Höh'.
Ihn schläfert; mit weißer Decke
Umhüllen ihn Eis und Schnee.

Er träumt von einer Palme,
Die, fern im Morgenland,
Einsam und schweigend trauert
Auf brennender Felsenwand.

Heine

Als er für's »Junge Deutschland« stritt
Und man ihn nicht in Deutschland litt,
Da muß't er nach Frankreich geh'n –
Er konnte nicht in Lüften steh'n –
Doch in der Fremde schrieb er nieder
Das goldne, deutsche Buch der Lieder.

Doch, was man lebend ihm versagt,
Die Heimat, Gott sei es geklagt –
In fremder Erde ruht sein Herz:
Das sühne man im Bild von Erz,
Zum Lorleifelsen soll es reichen
Und seiner Lorleischönheit gleichen.

Er braucht des Denkmals freilich nicht,
Das schönste Mal ist sein Gedicht,
Es liest und liebt's die ganze Welt,
Der Landsmann singt's auf freiem Feld,
Wir brauchen es zum Eigentume,
Zu Deutschlands unbestritt'nem Ruhme!

[Ihr wißt wohl, wen ich meine]

Ihr wißt wohl, wen ich meine,
Die Stadt liegt an der Seine,
Entschieden ist's die schönste Stadt,
Die man wohl je gesehen hat,

Ihr Haar ist lang und ist auch dicht,
Sie hat ein wunderbar Gesicht,
Und zauberhaft wie ein Gedicht
Ihr Laut zu meinem Herzen spricht,

Du kennst ach, die Geschichte nicht,
Und wie das Herz ihr brach und bricht
Der Mond mit rotem Scheine
Beleuchtet Stadt und Seine.

[Kennst Du das Land]

Kennst Du das Land,
Wo die Lianen blüh'n
Und himmelhoch
Sich rankt des Urwalds Grün?
Wo Niagara aus den Felsen bricht,
Und Sonnenglut den freien Scheitel sticht? –

Kennst Du das Land,
Wohin Märtyrer zieh'n,
Und wo sie still
Wie Alpenröslein glüh'n?
Kennst Du das Land, kennst Du es nicht?
Die zweite Heimat ist's, so mancher spricht!

[Auch Goethe war nicht unfehlbar]

Auch Goethe war nicht unfehlbar,
Was auch die Goethe-Jünger meinen:
Was sich nicht schickt, schickt sich für keinen,
Für jeden das, was recht und wahr.

[Der müde Wanderer sitzt am Steg]

Der müde Wanderer sitzt am Steg,
Vorüber eilet der Fluß,
Am Ufer lehnend, die Hände gekreuzt,
Und badet den müden Fuß.

Die Hände so braun und braun ist der Fuß,
Noch brauner ist das Gesicht,
Wo kam er nur her, der müde Gesell?
Wahrhaftig, ich weiß es nicht.

[Die Nachtigall schlägt]

Die Nachtigall schlägt,
Der Frühling ist da,
Das Herz ist bewegt,
Die Freude ist nah!

Die Freude ist nah,
Das Herz ist bewegt,
Der Frühling ist da,
Die Nachtigall schlägt!

[Von der Decke bis zur Diele]

Von der Decke bis zur Diele
Muß der Schweiß herunter rinnen,
Willst gelangen Du zum Ziele,
Wohlverdienten Preis gewinnen.

Die Poesie

Die Poesie, die Poesie,
Die Poesie hat immer recht,
Sie ist von höherer Natur
Von übermenschlichem Geschlecht.

Und kränkt ihr sie, und drückt ihr sie,
Sie schimpfet nie, sie grollet nie,
Sie legt sich in das grüne Moos,
Beklagend ihr poetisch Loos!

Die Zugvögel

Lieben Vöglein, singet ihr,
Was und welches Lied?
Ob vom kalten Norden hier,
Ob vom heißen Süd?

Ob von Schneelawinen nur,
Wo die Raben schrei'n,
Oder wo auf Kaktus Flur
Kolibri's gedeih'n?

Ob wo Eichenblätter weh'n,
Herbstlich rosenrot,
Oder wo auf Baumes Höh'n
Wächst das Wunderbrot?

Heißer Süden, kalter Nord,
Sag't, wo's besser ist,
Sag', mein Vöglein, sag' auf's Wort:
Wo Du lieber bist!

Der Magenkranke

Krebse hatte er gegessen,
Und er konnt' sie nicht vertragen;
Er verspürt in Folge dessen
Unbehaglichkeit im Magen.

Also doch...?

Wenn der holde Frühling lenzt
Und man sich mit Veilchen kränzt,
Wenn man sich mit festem Muth
Schnittlauch in das Rührei thut,
Kreisen durch des Menschen Säfte
Neue, ungeahnte Kräfte –
Jegliche Verstopfung weicht,
Alle Herzen werden leicht,
Und das meine fragt sich still:
„Ob mich dies Jahr einer will?“

An meine Kritiker

Wie den Dichter ihr ankläfft,
Nie ihr doch ihn tödlich trefft,
Schnell er steigt auf den Baum
Träumt daselbst den schönsten Traum!

[All mein Dichten]

All mein Dichten,
Lohnt sich mir's?
Wert ist's kaum
Des Stück Papiers!

Friederike Kempner

I.

Meine Tante Friederike
Kempner ruht im Erdenschoß.
Zweifelhaft war die Musike
Ihrer Verse zweifellos.

II.

(Trag's! Ob auch der unverwandte
Schmerz an Deiner Seele frißt:
Daß Du, meine tote Tante,
Gar nicht meine Tante bist.)

Gute Tante, schlummre selig.
Gute Tante, schlummre brav.
Leider Gottes scheuchen schmäählich
Meine Gegner Dir den Schlaf.

Aus dem Friedhof und Gebeinfeld
Weckt Dich manchmal Yyyya-Schrein –
Wenn dem Esel sonst nichts einfällt,
Fällt ihm meine Tante ein.

Name, Vorname: Mavuangi, Jennifer

Erklärung

gem. § 20 Abs. 9 PO (Allgemeine Bestimmungen)

Hiermit erkläre ich, dass ich die von mir eingereichte Abschlussarbeit (Bachelor-Thesis) selbständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt sowie Stellen der Abschlussarbeit, die anderen Werken dem Wortlaut oder Sinn nach entnommen wurden, in jedem Fall unter Angabe der Quelle als Entlehnung kenntlich gemacht habe.

6.3.24
.....
Datum

J. Mau.
.....
Unterschrift

Erklärung

Hiermit erkläre ich mich damit einverstanden, dass meine Abschlussarbeit (Bachelor-Thesis) wissenschaftlich interessierten Personen oder Institutionen und im Rahmen von externen Qualitätssicherungsmaßnahmen des Studienganges zur Einsichtnahme zur Verfügung gestellt werden kann.

Korrektur- oder Bewertungshinweise in meiner Arbeit dürfen nicht zitiert werden.

6.3.24
.....
Datum

J. Mau.
.....
Unterschrift