

Zwischen Sehnsucht und Verlust. Varianten elegischen Sprechens in der Lyrik des frühen
20. Jahrhunderts

Thesis
zur Erlangung des akademischen Grades eines
Master of Education (M.Ed.)

Teilstudiengang der Thesis: Deutsch

Studiengang Master of Education
Lehramt an Gymnasien und Gesamtschulen
der Bergischen Universität Wuppertal

vorgelegt von Johanna Grad
Matrikel-Nr. 1826560

Erstprüfer: apl. Prof. Dr. Michael Ansel
Zweitprüfer: Prof. Dr. Matías Martínez

12.12.2023

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Theoretische Überlegungen.....	4
2.1 Zur Heterogenität der Gattungsfrage	4
2.2 Die Konzeptionen des Elegischen im 18. Jahrhundert	5
3. Elegisches Sprechen im (frühen) 20. Jahrhundert.....	7
3.1 Die Kontinuität des Elegischen in der literarischen Moderne	7
3.2 Kategorisierung des Elegischen	12
4. Varianten elegischen Sprechens.....	13
4.1 Mystifizierte Liebe in Lasker-Schülers <i>Elegie</i>	13
4.2 Verfall der modernen Wirklichkeit in Trakls <i>Abendländischem Lied</i>	22
4.3 Distanzierte Kriegsreflexion in Klemms <i>Betrachtungen</i>	32
4.4 Sehnsucht nach Entgrenzung in Klabunds <i>Die letzte Kornblume</i>	39
4.5 Ironisierung des Großstadtpanoramas in Kästners <i>Elegie nach allen Seiten</i>	45
4.6 (Poetische) Vergegenwärtigung der Heimat in Bechers <i>Neckar bei Nürtingen</i>	55
4.7 Die Liebe als metaphysische Erfahrung in Benns <i>Blaue Stunde</i>	62
5. Vergleichende Ergebnisse	71
6. Fazit.....	81
7. Literaturverzeichnis.....	84
Anhang	91
Anhang 1: <i>Elegie</i> von Else Lasker-Schüler	91
Anhang 2: <i>Abendländisches Lied</i> von Georg Trakl.....	93
Anhang 3: <i>Betrachtungen</i> von Wilhelm Klemm	94
Anhang 4: <i>Die letzte Kornblume</i> von Klabund.....	95
Anhang 5: <i>Elegie nach allen Seiten</i> von Erich Kästner	96
Anhang 6: <i>Neckar bei Nürtingen</i> von Johannes R. Becher	98
Anhang 7: <i>Blaue Stunde</i> von Gottfried Benn	99

1. Einleitung

Im Zuge der Betrachtung des Erbes deutschsprachiger Elegien im 20. Jahrhundert erstrahlen direkt Rainer Maria Rilkes *Duineser Elegien* als repräsentatives Werk, mit dem meist „ein glänzender Punkt“¹ in der gattungstheoretischen Darstellung der deutschsprachigen Elegie gesetzt wird.

Darüber hinaus erweist sich die Eingrenzung der Elegie bzw. ihrer wesensverwandten Dichtung auch im 20. Jahrhundert als komplexes Unterfangen, was nicht zuletzt daran liegt, dass sie seit ihrer Nachweisbarkeit in der Antike äußerst heterogen definiert wurde und nach ihrer Transformation zur ‚klassischen‘ Elegie im 18. Jahrhundert „zunehmend an literaturhistorischer Bedeutung“² verlor.

Die Texte des 20. Jahrhunderts, die als ‚Elegien‘ klassifiziert werden, lassen sich jedoch grob in zwei Traditionslinien unterteilen. Eine wird durch Dichter wie Rudolf Borchardt oder Rudolf Alexander Schröder repräsentiert, die durch die (Wieder-)Aufnahme des antiken Versmaßes des elegischen Distichons den „Anspruch einer ‚schöpferischen Restauration‘ vergangener Kultur“³ zu verwirklichen suchen. Die andere Traditionslinie – diese ist für die vorliegende Untersuchung von besonderem Interesse – besteht aus Dichter*innen, die ihre ‚Elegien‘ in „relativ freier Verwendung“⁴, nämlich ohne metrische oder inhaltliche Bindung gestalten, aber maßgeblich auf dem ‚Elegischen‘ als einem dem Gedicht inhärenten Gefühlsmodus fußen, der im Zuge der Transformation zur ‚klassischen‘ Elegie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts etabliert wurde. Das eingangs erwähnte „große Ereignis deutschsprachiger Elegiendichtung“⁵, Rilkes *Duineser Elegien*, gilt dafür als Beispiel, da in ihnen „die seit dem zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts für die Gattung konstitutiven Momente [...] noch einmal in seltener Vollzähligkeit vorhanden“⁶ sind.

¹ Frey, Daniel: *Bissige Tränen. Eine Untersuchung über Elegie und Epigramm von den Anfängen bis zu Bertolt Brecht und Peter Huchel*. Würzburg 1995, S. 197.

² Schuster, Jörg: „Elegie“. In: *Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen*. Hrsg. von Dieter Burdorf u.a. 3., völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart 2007, S. 183f., hier S. 184.

³ Kemper, Dirk: „Elegie“. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 1. Hrsg. von Klaus Weimar. [=Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte]. Berlin 2007, S. 429-432, hier S. 431.

⁴ Schuster: „Elegie“, S. 184.

⁵ Görner, Rüdiger: *Unerhörte Klagen. Deutsche Elegien des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt a.M. u.a. 2000, S. 232.

⁶ Schuster, Jörg: *Poetologie der Distanz. Die ‚klassische‘ deutsche Elegie 1750-1800*. Freiburg im Breisgau 2002, S. 15.

Ansonsten gestalten sich die Darstellungen der ‚Elegie‘ des 20. Jahrhunderts eher undurchsichtig. Vereinzelt werden in dieser Tradition stehende, meist kanonisierte Texte wie Bertolt Brechts *Buckower Elegien* oder auch Paul Celans *Todesfuge* betrachtet.

Mithin wurden Versuche angestellt, die ‚Elegien‘ des 20. Jahrhunderts zu sammeln und zu sortieren. So fasst Rüdiger Görner in seiner im Jahr 2000 erschienenen Anthologie *Unerhörte Klagen* knapp 100 Gedichte in einem Zeitraum von einem Jahrhundert (1900-2000) zusammen, die er als ‚Elegien‘ bzw. als Formen elegischer Dichtung fasst, die als Ausdruck der Klage über das „unerhörte Leiden“⁷ des 20. Jahrhunderts angesichts zweier Weltkriege, der Nachkriegszeit bis zum Wiederaufbau und darüber hinaus fungieren.

Die in der Forschung angestellten vereinzelt Darstellungen der ‚Elegie‘ und Görners Reduzierung auf den Klagecharakter werden der Ubiquität und Vielgestaltigkeit des Elegischen, das im 20. Jahrhundert hauptsächlich als ein von der lyrischen Gattung ‚Elegie‘ losgelöster Gefühlsmodus präsent ist, allerdings nicht gerecht.

Ziel dieser Arbeit ist es, die spezifischen Neuerungen und die Vielfalt des Elegischen in der Lyrik des (frühen) 20. Jahrhunderts in Form von zu identifizierenden Varianten elegischen Sprechens zu erkunden, die sich – so die Annahme – erst im Kontext der (literarischen) Moderne herausbilden konnten.

Dazu sollen sieben Gedichte in einem Zeitraum von 1902 bis 1951 untersucht und anschließend hinsichtlich ihres elegischen Gehalts miteinander verglichen werden. Die theoretische Grundlage bildet Jörg Schusters Herausarbeitung der Distanz des lyrischen Subjekts, die konstitutiv für den in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts etablierten Gefühlsmodus ist. Die hier zu begründende Annahme besteht darin, dass im 20. Jahrhundert angesichts der modernen Lebensumstände und gesellschaftspolitischer Ereignisse vier Arten der Distanz den für das Elegische konstitutiven gemäßigten Gefühlsmodus ermöglichten. Im Zuge der Untersuchungen der sieben Gedichte von 1902 bis 1951 soll beleuchtet werden, wie sich der durch Distanz generierte Gefühlsmodus in der Lyrik der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts manifestiert.

Die vorliegende Arbeit beginnt mit einer grundlegenden Betrachtung der äußerst heterogenen und variablen literarischen Geschichte der seit der Antike nachweisbaren lyrischen Gattung ‚Elegie‘ und ihrer Neubestimmung im 18. Jahrhundert, die als wegweisend für die

⁷ Görner: *Unerhörte Klagen*, S. 232.

Entfaltung des Elegischen als Gefühlsmodus in der Lyrik der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts anzusehen ist (Kapitel 2).

Darauf aufbauend werden zunächst die Entstehungs- bzw. Fortbestandsbedingungen des Elegischen im 20. Jahrhundert im Kontext der literarischen Moderne eingehend beleuchtet. Dieser Schritt ist auch in Hinblick auf die angemessene literaturgeschichtliche Kontextualisierung der hier zu untersuchenden Gedichte von Relevanz. Schließlich soll untersucht werden, wie sich das Elegische konkret als Gefühlsmodus manifestiert, um eine Grundlage für die nachfolgenden Untersuchungen des elegischen Gehalts der Gedichte zu schaffen (Kapitel 3).

Vor diesem Hintergrund erfolgen die Untersuchungen von sieben exemplarischen Gedichten, die – so der Anspruch – jeweils repräsentativ für die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts zu sein. Den Auftakt bildet Else Lasker-Schülers *Elegie* (1902), das um die Jahrhundertwende erschienen ist. Georg Trakls *Abendländisches Lied* (1913) und Wilhelm Klemms *Betrachtungen* (1916) sollen als exemplarische Gedichte der 1910er-Jahre untersucht werden, die unmittelbar vor bzw. mitten im Ersten Weltkrieg entstanden sind. Die 1920er-Jahre und die Zeit der Weimarer Republik werden durch Klabunds *Die letzte Kornblume* (1927) und Erich Kästners *Elegie nach allen Seiten* (1932) repräsentiert. Darauf folgt Johannes R. Bechers *Neckar bei Nürtingen* (1938) als exemplarischer Text der Exillyrik während des Nationalsozialismus'. Gottfried Benns *Blaue Stunde* (1951) bildet den Abschluss der Untersuchungen (Kapitel 4).

Im fünften Kapitel werden die Gedichte in Hinblick auf ihren elegischen Gehalt verglichen. Auf Grundlage dieses Vergleichs soll der Versuch einer Klassifizierung der Gedichte hinsichtlich ihrer elegischen Ausgestaltung und ihrer verschiedenen Distanzhaltungen gewagt werden.

2. Theoretische Überlegungen

Da das Elegische als Ausdruck des gemäßigten Gefühls in der Lyrik des 20. Jahrhunderts nicht losgelöst von seinem Ursprung in der Gattung ‚Elegie‘ verstanden werden kann, wird im Folgenden ein Überblick über die äußerst heterogene Geschichte und Entwicklung der lyrischen Gattung präsentiert.

2.1 Zur Heterogenität der Gattungsfrage

In dieser Untersuchung wird bewusst auf eine restriktive Definition der lyrischen Gattung ‚Elegie‘ aufgrund ihrer historischen Variabilität und der unklaren Verbindung zwischen formalen und inhaltlichen Kriterien verzichtet. Stattdessen liegt der Fokus auf der Betrachtung der vielfältigen lyrischen Erscheinungsformen der seit ca. 650 v. Chr. nachweisbaren⁸ Gattung der Elegie bzw. ihrer wesensverwandten elegischen Dichtung.

Wie Schuster konstatiert, sind die „definitiven Schwierigkeiten [...] so alt wie die Gattung selbst“.⁹ Dies verdeutlicht schon die etymologische Herleitung des Begriffs ‚Elegie‘. So bezeichnet das griechische Substantiv *ἐλεγείον* [elegeíon] das Versmaß des aus einem Hexameter und Pentameter bestehenden Distichons, während *ἐλεγος* [élegos] ein Lied der Klage oder Trauer bezeichnet.¹⁰ Die etymologischen Herleitungen weisen zunächst auf zwei vermeintlich gattungskonstitutive Merkmale hin, wobei sich insbesondere die Festlegung der Elegie als (Toten-)klage schon in der Antike nicht behaupten konnte, da die Thematik der antiken, sich versmetrisch dem elegischen Distichon verschriebenen Elegie „von paränetischen und gnomischen über threnetische bis hin zu erotischen Inhalten“¹¹ reichte. Diese inhaltliche Heterogenität und damit weitestgehende Unbestimmbarkeit bei gleichzeitiger versmetrischer Wahrung des Distichons blieb in den nachfolgenden Jahrhunderten maßgebend.

1624 wurde die thematische Spannbreite auch von Opitz in seinem *Buch von der Deutschen Poeterey* betont, der zudem auf die formale Festlegung des distichen Versmaßes verzichtete. Gleichzeitig verfasste er aber selbst vorwiegend Liebeselegien und ahmte das Distichon durch die Verwendung des Alexandriners nach.¹² Hier wird ersichtlich, dass die Elegie oder zumindest die literarischen Erzeugnisse, die als ‚Elegie‘ bezeichnet wurden, zu keinem Zeitpunkt seit ihrer Nachweisbarkeit formal und inhaltlich präzise definiert werden konnten.

⁸ Vgl. Schuster: „Elegie“, S. 183.

⁹ Schuster: *Poetologie der Distanz*, S. 17.

¹⁰ Vgl. Kemper: „Elegie“, S. 429.

¹¹ Schuster: „Elegie“, S. 183.

¹² Vgl. ebd.

In den klassizistischen Strömungen der deutschen Aufklärung wurde die Elegie und ihr antikes Metrum im 18. Jahrhundert im Zuge des Rückgriffes auf „Stoffe, Motive, Gattungen, Formen, Stilelemente und poetologische Normen der für vorbildlich erklärten [...] Antike“¹³ wieder aufgegriffen und erfuhr in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhundert im Zuge der Empfindsamkeit und des Sturm und Drangs schließlich eine gattungskonstitutive Neubestimmung.

Da diese Entwicklung die „Geschichte der Gattung mindestens bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts“¹⁴ – und darüber hinaus, wie die vorliegende Arbeit darlegen möchte – prägte, soll diese im Folgenden gesondert beleuchtet werden. Die Betrachtungen stützen sich dabei maßgeblich auf Jörg Schusters Darlegungen zur theoretischen Neubestimmung der deutschen Elegie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

2.2 Die Konzeptionen des Elegischen im 18. Jahrhundert

Um 1750 kam es im Zuge der „*Emotionalisierung* und *Psychologisierung* der Ästhetik“¹⁵ zu einer Aufwertung von Empfindungen und damit zur „Etablierung der Empfindungsweise als gattungstheoretischem Kriterium“¹⁶ der Lyrik im Allgemeinen und der Gattung ‚Elegie‘ im Besonderen. Dieser emotionale Aufschwung führte jedoch zu einer poetologischen Ungewissheit darüber, ob und wie subjektive Empfindungen poetisch adäquat dargestellt werden können.

Die Elegie trat gewissermaßen als Lösung hervor, indem sie beide Aspekte miteinander verband. So wurde der „durch zeitlichen Abstand oder durch eine reflexiv-distanzierte Haltung [...] ‚gemäßigte‘ oder ‚vermischte‘ Affekt [...] als *spezifisch ,elegischer‘ Modus der Empfindung*“¹⁷ nicht nur das gattungskonstitutive Kriterium der Elegie, sondern fungierte aufgrund seines Distanzbewusstseins gleichzeitig als grundlegende Voraussetzung poetischer Produktion. Das Konzept einer „gemilderten Empfindung, [...] einer Position distanzierter Betrachtung“¹⁸, war nicht allein im Kontext der proklamierten „Unvereinbarkeit von heftigem Affekt und poetischer Produktion“¹⁹ in der klassizistischen Ästhetik relevant. Thomas Abbt betonte die Bedeutung der zeitlichen Distanz, die eine „freudige Vergegenwärtigung des

¹³ Schweikle, Günther/Zabka, Thomas: „Klassizismus“. In: *Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen*. Hrsg. von Dieter Burdorf u.a. 3., völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart 2007, S. 183.

¹⁴ Schuster: *Poetologie der Distanz*, S. 26.

¹⁵ Ebd. S. 27.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Ebd., S. 30.

vergangenen Glücks“²⁰ ermögliche, während Johann Adolf Schlegel die thematische Vielfalt der Gattung betonte und die reflexive Distanz, die Überlegungen über das Empfinden über einen lyrischen Gegenstand einschließt, als poetologische Voraussetzung des Elegischen festsetzte.²¹

Im Verlauf der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wandelte sich die Auffassung von Lyrik als Mittel zur Moraldidaxe und gipfelte im Sturm und Drang schließlich in einer „Poetik eines ‚wahren‘ individuellen Ausdrucks“.²² Die Diskrepanz zwischen subjektivem Empfinden und schriftlicher Fixierung führte allerdings zu einem poetologischen Problem, das erneut durch die Distanz gelöst wurde, in der gerade „das Scheitern eines unmittelbaren Ausdrucks subjektiven Fühlens“²³ betont wurde. 1795 modifizierte Schiller das Elegische in Abgrenzung zur Gattung ‚Elegie‘ als Empfindungsweise angesichts der „Diskrepanz zwischen einer vergangenen Epoche der Natur bzw. des Ideals und der davon entfernten Wirklichkeit der Gegenwart“.²⁴ Da die Empfindung bei Schiller stets mit einer Reflexion über das eigene Gemüt verbunden ist, erwächst der elegische Ausdruck nicht aus dem unmittelbaren Empfinden, sondern aus einem reflektierenden Bewusstsein über das eigene Empfinden, das trotz Mäßigung nicht mehr unverhüllt präsentiert wird. Die Distanz wird nun „durch den generellen Abstand der Poesie zur ausgedrückten Empfindung“²⁵ dargestellt.

Die Konzeptionen des Elegischen in der aufklärerischen Ästhetik, bei Abbt, Schlegel und bei Schiller unterscheiden sich also insbesondere hinsichtlich ihrer Bewertung der Distanz voneinander. Während bei Abbt und Schlegel eine temporale und reflexive Distanz als produktionsästhetische Voraussetzung für die „gemäßigte Empfindung“ im Kontext einer angemessenen Poetik fungieren, wird die Distanz bei Schiller zusätzlich auf „intersubjektiver“ Ebene erzeugt und bezweckt schließlich einen eigenen Modus der Empfindung.²⁶

²⁰ Schuster: *Poetologie der Distanz*, S. 29.

²¹ Vgl. ebd., S. 30.

²² Ebd. S. 32.

²³ Ebd.

²⁴ Karcher: *Sachlichkeit und elegischer Ton*, S. 221.

²⁵ Schuster: *Poetologie der Distanz*, S. 34.

²⁶ Vgl. ebd., S. 34f.

3. Elegisches Sprechen im (frühen) 20. Jahrhundert

Im 20. Jahrhundert löste sich die ‚klassische‘ Elegie des 18. Jahrhunderts weitestgehend auf. Was blieb, war eine an das 20. Jahrhundert angepasste Konzeption des Elegischen als Modus der gemäßigten Empfindung. Da das Elegische aus den vielschichtigen Erfahrungen und Widersprüchen der modernen Lebensrealität erwuchs, ist eine eingehende Beleuchtung der (literarischen) Moderne lohnenswert.

3.1 Die Kontinuität des Elegischen in der literarischen Moderne

Die literarische Moderne als Teil der ästhetischen Moderne vollzog sich prozessual als Reaktion auf bzw. in einem Spannungsverhältnis²⁷ zu den ab 1871 einsetzenden gesellschaftlichen Modernisierungsprozessen, die eine Zeit der „industrialisierte[n] und dynamisierte[n] Massengesellschaft“²⁸ einläuteten. In Deutschland wurde

das Moderne-Gefühl [...] um 1880 begrifflich virulent und führte 1886/87 zur Proklamation der ‚Moderne‘ als einer eigenen Epoche, die sich von der aufs normative Vorbild der Antike verpflichteten Kulturtradition entschieden absetzte und sich mit einem bis dahin unbekanntem Selbstbewußtsein [sic!] als modern, progressiv und in jeder Hinsicht innovatorisch verstand.²⁹

Das dezidiert innovatorische Selbstverständnis und der Gedanke einer ständigen Überholtheit brachten um die Jahrhundertwende die rasche Abfolge einer Vielzahl von literarischen Strömungen hervor, unter denen wiederum verschiedenste Bezugnahmen bestanden, die der literarischen Moderne ein hohes Maß an „nicht reduzierbare[r] Pluralität“³⁰ und Komplexität verleihen.

Der Bruch mit der Tradition erfolgte nicht nur im Selbstverständnis der Zeitgenoss*innen, sondern spiegelte sich auch in der Literatur wider, die „der spezifischen Struktur der modernen Erfahrungswelt ebenso wie den ihr eigenen Wahrnehmungsstrukturen gerecht werden“³¹ wollte und innovative Verfahren und Formen implementierte, welche die „Gleichzeitigkeit, [den] Fragmentarismus und [die] Beschleunigung“³² der modernen Erfahrungswelt spiegelten. Als spezifisches Merkmal der modernen Lyrik identifiziert Lamping die Entwicklung

²⁷ Vgl. Fähnders, Walter: *Avantgarde und Moderne 1890-1933. Lehrbuch Germanistik*. 2. aktual. u. erw. Aufl. Stuttgart 2010, S. 2.

²⁸ Becker, Sabina: „Moderne“. In: *Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen*. Hrsg. von Dieter Burdorf u.a. 3., völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart 2007, S. 508f., hier S. 508.

²⁹ Kiesel, Helmut: *Geschichte der literarischen Moderne*. München 2004, S. 9.

³⁰ Ebd. S. 10.

³¹ Becker: „Moderne“, S. 509.

³² Ebd.

des freien Verses³³, der im Gegensatz zu den gebundenen, allzu „schematisch und restriktiv“³⁴ wirkenden Versen aufgrund seiner ‚Freiheit‘ von Reimen und jeglicher metrischer Regulierung eine angemessene, freie Darstellung der veränderten Lebensumstände der Moderne gewährleisten konnte. Wagenknecht unterscheidet weiterführend für die Lyrik der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zwischen drei Spielarten freier Versgestaltung „im Gebiet einer Dichtung, die sich [eigentlich] jeder metrischen Bindung zu versagen scheint“.³⁵

Obwohl der Prozesscharakter der literarischen Moderne ihre genaue definitorische und zeitliche Bestimmung erschwert³⁶, wird dennoch der Versuch unternommen, einen prägnanten Überblick über die literarische Moderne zu präsentieren, welcher die angemessene Kontextualisierung der hier zu untersuchenden Gedichte ermöglichen soll.

Auch wenn in der Forschung kontrovers diskutiert wird, ob der Naturalismus der Moderne zuzurechnen sei, ist es unbestreitbar, dass die naturalistische *Litterarische Vereinigung* „Durch!“ 1886 mittels zehn Thesen zum ersten Mal explizit ‚die Moderne‘ benannte und ihr „in ihrer frühen, naturalistischen Spielart ein theoretisches Fundament“³⁷ verschaffte. Der Naturalismus brachte um die Jahrhundertwende von 1890 bis 1910 eine Vielzahl von gegennaturalistischen Strömungen hervor. Die sich teils gegenseitig überwindenden, teils parallel verlaufenden „Ismen“ der Moderne werden unter dem Sammelbegriff des *Fin de siècle* zusammengefasst³⁸ und umfassen u.a. die Neuromantik, den Symbolismus, den Jugendstil, Impressionismus und Ästhetizismus.³⁹ Auch hier verweist Fähnders auf die Unmöglichkeit, die „Ismen“ angemessen begrifflich zu fassen, (zeitlich) einzuordnen und voneinander abzugrenzen.

Im Anschluss an die Ausrufung des italienischen Futurismus im Jahr 1909 entfaltete sich um 1910 ein Avantgardebewusstsein, das sich im deutschsprachigen Raum „im Zeichen des Expressionismus“⁴⁰ vollzog. Aufgrund des Umstandes, dass das ‚expressionistische Jahrzehnt‘ der Jahre 1910 bis 1920 von einer „Gleichzeitigkeit des Ungleichen“⁴¹ geprägt ist, lässt sich

³³ Vgl. Lamping, Dieter: *Moderne Lyrik*. Göttingen 2008, S. 57.

³⁴ Ebd., S. 63.

³⁵ Wagenknecht, Christian: *Deutsche Metrik. Eine historische Einführung*. 5., erw. Aufl. München 2007, S. 126.

³⁶ Vgl. Eißfeller, Cora: ‚*Flaschenposten im Meere der Zeit*‘. *Wilhelm Klemm, ein Lyriker der Moderne im Kontext der literarischen Strömungen seiner Zeit*. Würzburg 2020, S. 44.

³⁷ Kiesel: *Geschichte der literarischen Moderne*, S. 16.

³⁸ Vgl. Fähnders: *Avantgarde und Moderne 1890-1933*, S. 9.

³⁹ Vgl. ebd., S. 91ff.

⁴⁰ Ebd., S. 201.

⁴¹ Anz, Thomas: *Literatur des Expressionismus*. Stuttgart 2002, S. 9.

hier ebenfalls keine eindeutige Bestimmung vornehmen. Fähnders beschreibt den Expressionismus als „generationstypische Bewusstseinslage einer oppositionellen, bürgerlichen Intelligenz“⁴² von vornehmlich „privilegierten Söhne[n] der Gründergeneration“⁴³, die angesichts der Modernisierungsprozesse und ihrer (sozialen) Konsequenzen in den Großstädten und im Ersten Weltkrieg hervortrat.⁴⁴

Im Zuge der Ausrufung der Weimarer Republik nach Kriegsende begann in den frühen 1920er-Jahren eine allgemeine Überwindung der Avantgarde und des Expressionismus'. Bereits heftig vom sich im Jahr 1916 konstituierenden Dadaismus attackiert, stieß besonders die „Abstraktion und [das] Pathos der expressionistischen [...] Literatur“⁴⁵ auf Widerstand. Die Neue Sachlichkeit formierte sich, eine

Ästhetik, deren entscheidende Momente Aktualitätsbezug, gesellschaftspolitische und gesellschaftskritische Sujets sowie eine auf die Lebenswelt und Mentalität der Masse abgestimmte Thematik sind.⁴⁶

Der damit einhergehende „Wandel von einer autonomen Kunst- zu einer sachlichen Gebrauchsliteratur“⁴⁷ fand in der Lyrik in Form des Übergangs zu einem Konzept der Gebrauchslyrik statt. Der spezifische Gebrauchswert der Lyrik wurde über eine „thematische und stilistisch-sprachliche Allgemeinverständlichkeit und -verbindlichkeit sichergestellt“⁴⁸ und bestand darin, die Rezipierenden objektiv über die Zeitumstände zu informieren und im Idealfall zu einer Meinungsbildung und politischen Handlungsentscheidung anzuregen.⁴⁹

Spätestens mit der Zäsur der nationalsozialistischen Machtergreifung im Jahr 1933 enden viele Darstellungen der literarischen Moderne. Hier soll dezidiert das Forschungspostulat übernommen werden, dass sich die Moderne über die Zeit des Nationalsozialismus', der Exilzeit und darüber hinaus bis ca. 1970 erstreckt.⁵⁰

⁴² Fähnders: *Avantgarde und Moderne 1890-1933*, S. 134.

⁴³ Ebd., S. 125.

⁴⁴ Vgl. Bogner, Ralf Georg: „Expressionismus“. In: *Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen*. Hrsg. von Dieter Burdorf u.a. 3., völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart 2007, S. 222-224, hier S. 222f.

⁴⁵ Anz: *Literatur des Expressionismus*, S. 195.

⁴⁶ Becker, Sabina: *Neue Sachlichkeit. Bd. 1: Die Ästhetik der neusachlichen Literatur (1920-1933)*. Köln u.a. 2000, S. 23.

⁴⁷ Becker, Sabina: *Experiment Weimar. Eine Kulturgeschichte Deutschlands 1918-1933*. Darmstadt 2018, S. 34

⁴⁸ Becker: *Neue Sachlichkeit*, S. 230.

⁴⁹ Vgl. ebd., S. 191.

⁵⁰ Vgl. Klinger, Cornelia: „Modern/Moderne/Modernismus“. In: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 4. Hrsg. von Karlheinz Barck u.a. Stuttgart 2010, S. 121-168, hier S. 150.

Schäfer konstatiert, dass die Weltwirtschaftskrise von 1929 und „der durch den Rücktritt des Kabinetts Müller im März 1930 zutage tretende Zerfall der demokratischen Ordnung [...] die Angst vor dem Chaos zum neuen Lebensgefühl“⁵¹ machten, das eine internationale Grundstimmung der 1930er-Jahre und damit die Literatur sowohl der inneren als auch der äußeren Emigration maßgeblich beeinflusste. Zwar verstärkten die Tyrannei des Nationalsozialismus’ und der Zweite Weltkrieg die formale und thematische Rückwärtsgerichtetheit, doch die Erfahrungen von 1930, die das seit 1918 vorhandene Krisenbewusstsein erneut erschütterten, waren ausschlaggebend. Zudem ist festzustellen, dass „sich unter der Diktatur [...] ein vielgestaltiges literarisches Leben bewahrt[e]“⁵², das trotz der Repressionen des nationalsozialistischen Regimes nicht gänzlich eingeschränkt werden konnte und Kontinuitäten der literarischen Moderne wie der Neuen Sachlichkeit der 1920er-Jahre in sich trug, weshalb die Exilliteratur als „Literatur der Moderne“⁵³ verstanden werden muss.

Der Traditionalismus der 1930er- und 1940er-Jahre hatte somit keinen signifikanten Einfluss auf die Kontinuität der literarischen Moderne. Im Gegenteil, sie wurde in den 1950er-Jahren vor allem durch das literarische Schaffen Bertolt Brechts und Gottfried Benns weitergetragen.⁵⁴ Auch Benn verpflichtete sich in den 1930er- und 1940er-Jahren zunächst einer „auf Maß und Form bedachte[n], allen Aktualitätsbezug meidende[n], mitunter stark der Natur zugewandte[n] Lyrik“.⁵⁵ 1950 läutete er aber mit seiner „PHASE II – nämlich Phase II des expressionistischen Stils, aber auch Phase II des nachantiken Menschen“⁵⁶ eine „zweite Phase der Moderne [ein], die sich ja anfangs durchaus als Überwindung der Antike sah und die im Expressionismus ihre erste prononcierte [...] Manifestation fand“.⁵⁷ Karcher konstatiert, dass die charakteristischen Stilmerkmale seiner „Phase II“-Gedichte allerdings weniger an den Expressionismus als vielmehr an die Neue Sachlichkeit anknüpfen.⁵⁸ In jedem Fall wird deutlich, dass die literarische Moderne in den 1950er-Jahren durch Benns poetologische Neubestimmung der „Phase II“ entschieden weitergetragen wurde.

⁵¹ Schäfer, Hans-Dieter: *Das gespaltene Bewußtsein. Über deutsche Kultur und Lebenswirklichkeit 1933-1945*. 2. Aufl. München u.a. 1982, S. 56.

⁵² Schäfer: *Das gespaltene Bewußtsein*, S. 56.

⁵³ Englmann, Bettina: *Poetik des Exils. Die Modernität der deutschsprachigen Exilliteratur*. Tübingen 2001. S. 4.

⁵⁴ Vgl. Kiesel: *Geschichte der literarischen Moderne*, S. 438.

⁵⁵ Karcher: *Sachlichkeit und elegischer Ton*, S. 124.

⁵⁶ Benn, Gottfried: „Doppelleben“. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe*. 7 Bde. Hrsg. von Gerhard Schuster u. Holger Hof. Stuttgart 1986-2003. Bd. 5: *Prosa 3. 1946-1950*. Hrsg. von Gerhard Schuster. Stuttgart 1991, S. 83-176, hier S. 170.

⁵⁷ Kiesel: *Geschichte der literarischen Moderne*, S. 430.

⁵⁸ Vgl. Karcher: *Sachlichkeit und elegischer Ton*, S. 125.

Die vielschichtige und ambivalente Beschaffenheit der Moderne wurde von den Zeitgenoss*innen auf unterschiedliche Weise wahrgenommen, gegensätzlich bewertet und – dies sollte der Überblick über die literarische Moderne verdeutlichen – in verschiedensten literarischen Strömungen und Ausdrucksformen reflektiert. Aus dieser „Spannung zwischen Fortschritt und Dekadenz, zwischen Herkunft und Zukunft, Nostalgie und Utopie“⁵⁹ erwächst der Nährboden für das Elegische. Auch wenn es aufgrund seiner antiken Tradition zunächst konträr zum proklamierten Distanzgefühl der Moderne zur Antike stand, bot das Elegische einen Ausdruck des Innehaltens und der emotionalen Resonanz in einer Welt, die sich allzu rasch dem Streben nach Fortschritt und Erneuerung hingab und schließlich von tiefgreifenden, erschütternden Krisen gezeichnet wurde, die den Verlust fundamentaler Strukturen und Werte mit sich brachten. So offenbarte sich das Elegische vor allem in der Lyrik der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts als adäquater Ausdruck in der Erfahrungswelt der Moderne als Reaktion auf den raschen Wandel der Zeitumstände, politische Zäsuren sowie den schwindenden Halt traditioneller Werte und gesellschaftlicher Handlungsweisen.

Die Gedichte, die in der vorliegenden Arbeit genauer auf ihren elegischen Gehalt untersucht werden, spiegeln die Reaktionen der Dichter*innen auf die sie umgebenden modernen Lebensumstände wider. Else Lasker-Schüler nimmt 1902 die neu aufkommenden Motive der Jahrhundertwende unter dem Stern des *Fin de siècle* auf. Während Georg Trakl 1913 kurz vor Kriegsbeginn seine Dekadenzstimmung mit einer verhaltenen expressionistischen Erneuerungsvision⁶⁰ spickt, reagiert Wilhelm Klemm mitten im Ersten Weltkrieg distanziert, ja fast schon ‚anti-expressionistisch‘ auf das Kriegsgeschehen im Jahr 1916. Der literarische Freigeist Klabund entwirft 1927 einen gebrauchslirischen Entwurf der Einheit von Mensch und Natur, während Erich Kästner 1932 kritisch auf die Zeitumstände der Weimarer Republik reagiert. Johannes R. Becher verzichtet während seines Exils im Jahr 1937 gänzlich auf die Ausübung von Kritik und nutzt die poetische Vergegenwärtigung der deutschen Heimat als Strategie des seelischen Überlebens. Schließlich stellt der alternde Gottfried Benn 1951 eine Betrachtung über das existenziellste Thema der Menschheit, die Liebe, an, ohne dabei den Stil seiner proklamierten ‚Phase II‘⁶¹ zu realisieren.

⁵⁹ Klinger: „Modern/Moderne/Modernismus“, S. 123.

⁶⁰ Vgl. Vietta, Silvio: *Lyrik des Expressionismus*. 4. Aufl. Tübingen 1999, S. 218.

⁶¹ Benn setzte den in *Doppelleben* proklamierten Stil der ‚Phase II des expressionistischen Stils‘ in seiner eigenen Dichtung nicht vollumfänglich um. Vgl. dazu Grotheus, Silke: „Gottfried Benn und Thomas Mann. Aufbruch in die ‚Zweite Moderne‘ oder Durchbruch zur Postmoderne“. In: *Gottfried Benn (1886-1956). Studien zum Werk*. Hrsg. von Walter Delabar, Ursula Kocher. Bielefeld 2020, S. 269-288, hier S. 281f. sowie

3.2 Kategorisierung des Elegischen

Das Elegische manifestiert sich im 20. Jahrhundert in seiner Synthese aus (formalem) Bruch und Kontinuität als ‚moderner‘ lyrischer Ausdruck der Empfindung. Im Geiste des Fortschrittscharakters der Moderne löst es sich von der ‚klassischen‘ Form des elegischen Distichons⁶² und findet seinen Ausdruck in freien, aber auch in gebundenen Versformen. Gleichzeitig kann und sollte es als fortgeführte, an die modernen Gegebenheiten angepasste Ausprägung des Elegischen, das zu einem Modus der „gemäßigten Empfindung“⁶³ in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts transformiert wurde, verstanden werden.

Zur Gewährleistung dieses Modus’ fungiert die Distanz des lyrischen Subjekts als Grundvoraussetzung im Gedicht. In Anlehnung an Schillers „poetologisch-elegische Grundkonstellation“⁶⁴ kann die Distanz in den elegischen Gedichten des (frühen) 20. Jahrhunderts temporal, reflexiv, intersubjektiv und – im Zuge der Internationalität als ein Aspekt der Trägerchaft der literarischen Moderne⁶⁵ – auch räumlich angelegt sein. Dies bedeutet, dass das lyrische Subjekt erst unter einer bestimmten Voraussetzung seinen Affekt verringern und eine distanzierte Haltung zum Gegenstand einnehmen kann. Diese ist erfüllt, wenn der zeitliche Abstand hoch genug ist, wenn es die Fähigkeit besitzt, sich selbst und seine eigenen Emotionen simultan zum Gedankenvorgang zu reflektieren und dadurch zu kontrollieren, wenn es wissentlich eine gewisse persönliche Distanz wahrt, um die Universalität der Gefühlsregung sicherzustellen, die für die Rezipierenden zugänglich und nachvollziehbar ist, oder wenn die räumliche Distanz zum konkreten Sehnsuchtsobjekt so erheblich und schwer überbrückbar ist, dass sich eine resignative Akzeptanz einstellt.

Angesichts der besonderen, ausschließlich dem elegischen Ausdruck zugeordneten Distanzhaltungen, die das lyrische Subjekt stets einhalten muss, wird in der vorliegenden Arbeit davon ausgegangen, dass sich das lyrische Subjekt als ‚elegisches Ich‘ artikuliert.

Das ambivalente, komplexe Erleben der Moderne und die daraus teils resultierende „existentielle [sic!] Not [sind] der neue Nährstoff des Elegischen“⁶⁶ im 20. Jahrhundert. Die vielfältigen Themen mögen in den Gedichten zunächst auf individueller Ebene erkundet werden,

Karchers Bemerkung, dass die zweite Traditionslinie in Benns Alterswerk elegische Liebeslyrik darstellt. Vgl. dazu Karcher: *Sachlichkeit und elegischer Ton*, S. 125 u. 224f.

⁶² Vgl. Karcher: *Sachlichkeit und elegischer Ton*, S. 223.

⁶³ Schuster: *Poetologie der Distanz*, S. 27.

⁶⁴ Ebd., S. 34.

⁶⁵ Vgl. Kiesel: *Geschichte der literarischen Moderne*, S. 35.

⁶⁶ Frey: *Bissige Tränen*, S. 199.

doch sie werden stets ins Überpersönliche transzendiert und zu einer Spiegelung des allumfassenden menschlichen Erlebens hinsichtlich sozialer, gesellschaftlicher, politischer oder existenzieller Erfahrungen geformt. Das Elegische nimmt somit Erinnerungen an vergangene Zeiten auf, spiegelt Verluste und Umbrüche wider, setzt sich mit der Vergänglichkeit des Lebens in einer Zeit des rasanten Wandels und Fortschritts auseinander und webt oft eine Nuance von Hoffnung auf eine ‚bessere‘ Zukunft ein.

Das Elegische ist stets ein flüchtiger, einzigartiger Zustand, der in den verschiedenen Gedichten teilweise nur implizit ausgemacht werden kann. Es lassen sich aber bestimmte, hier als ‚elegisch‘ zu identifizierende Motive bestimmen, die eine elegische Grundstimmung des Gedichts evozieren und den elegischen Ausdruck unterschwellig festigen. Sie werden sich genauer aus den Gedichtinterpretationen ergeben. Es sei jedoch bereits angemerkt, dass Naturbilder und Farbsymboliken eine entscheidende Rolle spielen.

4. Varianten elegischen Sprechens

Im Folgenden werden sieben exemplarische Gedichte aus einem Zeitraum von 1902 bis 1951 eingehend untersucht, um verschiedene Varianten des elegischen Sprechens in der Lyrik des (frühen) 20. Jahrhunderts zu identifizieren.

4.1 Mystifizierte Liebe in Lasker-Schülers *Elegie*

Else Lasker-Schüler führte ein bewegtes Leben, das sich in ihrem vielfältigen lyrischen Werk widerspiegelt. Sie wurde am 11.2.1869 als Elisabeth ‚Else‘ Schüler in Wuppertal-Elberfeld geboren und wuchs in einem jüdischen, gutbürgerlichen Elternhaus auf. Im Januar 1894 heiratete sie den Arzt Berthold Lasker und zog mit ihm nach Berlin, wo sie einige Jahre in einer unglücklichen Ehe verbrachte. Während ihrer zeichnerischen Ausbildung pflegte sie enge Beziehungen zu der Berline Bohème⁶⁷ und fand in den „demonstrativ gegenbürgerliche[n] Künstler- und Intellektuellenkreise[n]“⁶⁸ Inspiration für ihr literarisches Schaffen. Ab 1899 – im selben Jahr wurde ihr erster und einziger Sohn Paul geboren und Lasker-Schüler lebte bereits getrennt von ihrem Mann⁶⁹ - begann sie, erste Gedichte in der Zeitschrift *Die Gesellschaft* zu veröffentlichen⁷⁰. Kurz nach ihrer Scheidung von Berthold Lasker im Jahr

⁶⁷ Vgl. Bauschinger, Sigrid: *Else Lasker-Schüler. Biographie*. Göttingen 2004, S. 51f.

⁶⁸ Boerner, Maria-Christina: „Boheme“. In: *Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen*. Hrsg. von Dieter Burdorf u.a. 3., völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart 2007, S. 95.

⁶⁹ Vgl. Bauschinger: *Else Lasker-Schüler*, S. 68.

⁷⁰ Vgl. Barth, Johannes: „Lasker-Schüler, Else“. In: *Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes*. Bd. 7. Hrsg. von Wilhelm Kühlmann. 2., vollständig überarb. Aufl. Berlin u.a. 2010, S. 242-246, hier S. 243.

1903 heiratete sie den Schriftsteller Georg Lewin, der ab 1910 die expressionistische Zeitschrift *Der Sturm* unter dem von ihr entworfenen Pseudonym Herwarth Walden herausgab. Durch ihre Beiträge in der Zeitschrift sollte sie zu einer führenden Stimme des sonst männlich dominierten Expressionismus werden.⁷¹ Nach der Scheidung von Walden und ihrer Emigration in die Schweiz infolge der nationalsozialistischen Machtergreifung erkrankte sie während einer Reise nach Palästina und verstarb am 22.2.1945 in Jerusalem.

Das hier zu untersuchende Gedicht *Elegie* wurde erstmalig in Lasker-Schülers erster Gedichtsammlung *Styx* veröffentlicht, die Ende 1901 erschien und auf das Jahr 1902 datiert wurde. In ihrer Zentriertheit um die Themen „Liebe, Erotik, Ekstase, Sehnsucht, Schmerz, Trauer, Tod, Religion und Gott“⁷² greifen die Gedichte „auf das lebensphilosophisch beeinflusste Bild- und Motivinventar der Kunst und Literatur um 1900 zurück“.⁷³ So werden vitalistische Einflüsse und der Jugendstil offenkundig, gleichzeitig finden sich aber auch Stilelemente, die dem späteren Expressionismus zugeordnet werden können.⁷⁴ Diese Feststellungen lassen sich auf das hier zu untersuchende Gedicht, das die „schmerzhaft[e] Erinnerung an [eine] verlorene Liebe“⁷⁵ bzw. an ein vergangenes leidenschaftlich-sinnliches Liebesverhältnis thematisiert, übertragen.

Zunächst ist festzustellen, dass das Gedicht nicht in Strophen, sondern in 30 Verse und sechs Versgruppen gegliedert ist, da die Abschnitte des Gedichts aus einer unterschiedlichen Anzahl an Versen bestehen, metrisch nicht gleich gebaut und auch nicht durch ein einheitliches Reimschema verbunden sind.⁷⁶ Die sechs Versgruppen bestehen aus einer wechselnden Anzahl von drei bis zwölf freien Versen, die mit einer Ausnahme (vgl. V. 5f.) größtenteils jambisch reguliert sind und meistens fünf Hebungen aufweisen. In der letzten Versgruppe wird diese Grundstruktur zunächst vollends durchbrochen, um in den letzten drei Versen erneut in den jambischen Rhythmus zurückzufinden. Während die Verse der ersten Versgruppe durch einen umarmenden Reim verbunden sind, finden sich in den darauffolgenden Versgruppen zwei Reimpaare mit jeweils einer Waise (Versgruppe 2 [cxc] und 5 [gxg]), ein Kornreim („Schelmenlaunen“/ „Posaunen“; V. 9/12), der die dritte und vierte Versgruppe

⁷¹ Vgl. Barth: „Lasker-Schüler, Else“, S. 243.

⁷² Bellenberg, Karl: *Else Lasker-Schüler. Ihre Lyrik und ihre Komponisten*. Berlin 2019, S. 47.

⁷³ Sander, Gabriele: „Nachwort“. In: Else Lasker-Schüler: *Die Gedichte*. Hrsg. von Gabriele Sander. Stuttgart 2020, S. 460-495, hier S. 464.

⁷⁴ Vgl. Bellenberg: *Else Lasker-Schüler*, S. 47.

⁷⁵ Kärcher: *Sachlichkeit und elegischer Ton*, S. 223.

⁷⁶ Vgl. Wagenknecht: *Deutsche Metrik*, S. 169.

miteinander verbindet, und ein weiteres Reimpaar in der vierten Versgruppe, das zwei ungerimte Verse (V. 13f.) einschließt. Analog zur metrischen Struktur des Gedichts bricht die letzte Versgruppe (V. 19-26) außer der Assonanz „Plagen/kamen“ (V. 20/22) zunächst komplett aus einem Reimschema aus, um in den letzten vier Versen in Form eines Kreuzreims auszuklingen. Im Gedicht finden sich keine alternierenden Kadenzen. Die weiblichen Kadenzen sind zwar vorherrschend, in der letzten Versgruppe sind jedoch männliche Kadenzen verstärkt präsent.

Zum Verhältnis von Syntax und Versgruppengestaltung ist festzuhalten, dass jede Versgruppe eine Einheit bildet, die jeweils mit einem Punkt und in der zweiten Versgruppe mit einem Ausrufezeichen abgeschlossen wird. Innerhalb der Versgruppen dominieren außer in vier Fällen von untergeordneten Nebensätzen (vgl. V. 9f., 15, 17) Parataxen. Die Hauptsätze sind zumeist durch Kommata oder die koordinierende Konjunktion „und“ miteinander verbunden. Der parataktische Satzbau und die Vielzahl von weiblichen Kadenzen korrespondieren mit der Fülle an schwachen Enjambements, wobei nur ein einziges hartes Enjambement (V. 23/24) auftritt. Weiterhin festzuhalten ist, dass die fehlende metrische Versregulierung und das Fehlen eines Reimschemas in den ersten neun Versen des letzten Versabschnittes durch die parallelisierende Anordnung dreier auftaktloser, anaphorisch eingeleiteter Verse (V. 22f. u. 25), das fünfzeilige Enjambement (vgl. V. 21-25) und die Klangfülle durch die konsonierenden Effekte der „s“-Laute (vgl. V. 21f.) kompensiert wird. Hinsichtlich der Klangfülle des Gedichts sind zudem die Wiederholungen des postalveolaren Frikativs [ʃ], des „sch“-Lauts, in den Substantiven und Adjektiven des dritten und vierten Versabschnittes auffällig, die eine bedrohliche Grundstimmung verdeutlichen.

Auf lexikalischer Ebene lässt sich die reiche Verwendung von Adjektiven und Komposita beobachten, die eine intensive Bildsprache erzeugen. Diese wird weiter durch zahlreiche biblische Lexeme („Posaunen“, V. 12; „Plagen“, V. 20; „Gott“, V. 25; „Satan“, V. 30) unterstrichen. Besonders bemerkenswert ist die Dynamik im Gedicht, die durch verschiedene Vorgangsverben (z.B. „sprudelten“, V. 6; „drohten“, V. 12; „sprangen [...] auf“, V. 19) generiert wird und vor allem in der letzten Versgruppe zum Ausdruck kommt.

Im Gedicht monologisiert ein elegisches Ich, das sich mithilfe des Personalpronomens „ich“ und des Possessivpronomens „mein“ artikuliert. Durch die Einleitung mit dem Pronomen „Du“ wird eine „Poetik des Dialogs“⁷⁷ hergestellt, in der das Ich ein physisch abwesendes Du adressiert und ein vergangenes Liebesverhältnis zwischen beiden, das durch die

⁷⁷ Sander: „Nachwort“, S. 470.

Verwendung des Personalpronomens „wir“ und des Reflexivpronomens „uns“ ersichtlich wird, zum Gegenstand des Gedichts macht.

Im jambischen Auftakt der ersten Versgruppe beschreibt das Ich die tiefgehende Bedeutung, die das Du in der Vergangenheit und bis heute für das Ich einnimmt. Das Kompositum „Hyazinthentraum“ (V. 1), eine Metapher, die den vegetativen Lebensbereich mit der Sphäre des menschlichen Gefühls verbindet und durch die Wahl des Blumenmotivs in der Tradition des Jugendstils steht⁷⁸, unterstreicht die Anziehungskraft, die das Du auf das Ich ausübt. Die Wahl der Hyazinthe, einer Frühlingsblume, die Liebe und Lebensfreude symbolisiert, als Determinans des Kompositums verstärkt die positiven Gefühle, die das Ich für das imaginäre Du empfindet. Gleichzeitig gilt die Blume aber auch als „Symbol der Trauer, des Todes, des Werdens und Vergehens“⁷⁹, was einen Ausblick auf den Verlauf der Beziehung implizieren kann. Das Substantiv „Traum“, welches das Determinatum des Kompositums darstellt, kann sowohl auf eine traumhafte und romantische Vorstellung der Beziehung hinweisen als auch die Möglichkeit andeuten, dass das Ich in dieser Vorstellung einer illusorischen Idee über den tatsächlichen Zustand der Beziehung erliegt. Der alternierende Jambus wird im zweiten Vers durch zwei Senkungen unterbrochen, die den Superlativ „süßestes [sic!]“ (V. 2) ermöglichen, wodurch die enorme Anziehungskraft des Dus auf das Ich unterstrichen wird. Diese wird weiter durch die Alliteration und den Wechsel zum Präsens verstärkt, welches den anhaltenden Zustand der Sehnsucht des Ichs markiert.

In den letzten beiden Versen der ersten Versgruppe wird dieses harmonische Bild einem veränderten Stimmungsbild entgegengesetzt, das durch die adversative Konjunktion „aber“ eingeleitet wird. Das positiv konnotierte Wortfeld verändert sich, dem „Hyazinthentraum“ wird der „Trauereschenbaum“ entgegengesetzt, das „Sehnen“ wandelt sich zu „Thränen“. Formal wird dies durch den umarmenden Reim unterstrichen, der eine antithetische Gegenüberstellung der konträren Begriffe bewirkt. Mit der Nennung des Baumes wird die vegetative Metaphorik beibehalten: Das Erscheinungsbild der abwärts wachsenden Äste der Traueresche wird hier symbolisch verwendet, um den prekären Zustand der Hoffnung des Ichs auf eine Vereinigung mit dem Du darzustellen. Die erste Versgruppe folgt somit einem antithetischen Aufbau, der einen Kontrast zwischen sinnlicher Sehnsucht und Trauer darstellt.

⁷⁸ Vgl. Kirschner, Mechthild: *Die Metaphorisierung des vegetativen Lebensbereiches in der frühen Lyrik Else Lasker-Schülers und Georg Trakls*. Frankfurt a.M. u.a. 1990, S. 205.

⁷⁹ Nicklas, Pascal: „Hyazinthe“. In: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Hrsg. von Günter Butzer, Joachim Jacob. 2., erw. Aufl. Stuttgart 2012, S. 195f., hier S. 195.

Die in den zwei letzten Versen formulierte Klage wird nun zum Hauptgegenstand des Gedichts.

Die zweite und dritte Versgruppe beschreiben retrospektiv das Liebesverhältnis, das sich über zwei Sommer erstreckte (vgl. V. 8). Hierbei verdeutlicht der Wechsel vom Präsens zum Präteritum, dass dieses beendet wurde. In der zweiten Versgruppe beschreibt das Ich seine sinnlich-leidenschaftliche Hingabe zum Du, die durch die Hyperbel „Tausend Wunschjahre“ (V. 5) und die Beschreibung des Niederknien als Demutsgeste gegenüber dem Partner unterstrichen wird. Die gleiche Geste wird am Ende der Versgruppe wiederholt; hier agiert allerdings ein personifiziertes „Venussehnen“ (V. 7) stellvertretend für das Ich. Die Wiederholung der Demutsgeste und die Verwendung des Kompositums „Venussehnen“ steigern das erotische Begehren des Ichs in Verbindung mit der Exclamatio nahezu ins Unermessliche. In diesem sinnlich-erotischen Kontext wirkt der sechste Vers fast wie ein parenthetischer Einschub, da er zudem eine Waise darstellt. Durch den Vergleich der Gedanken des Ichs mit sprudelnden Weinen wird auf die Intensität und Menge der Emotionen hingewiesen, die das Ich während des Liebesverhältnisses empfand.

Analog zur zweiten Versgruppe besteht die dritte Versgruppe ebenso aus drei Versen, von denen der mittlere Vers der erste Teil des Kornreims ist, der in der folgenden Versgruppe vollendet wird (vgl. V. 12). Das Ich reflektiert das vergangene Verhältnis als einen Zustand der innigsten Nähe, wie die Verbalphrase „hielten wir uns schwer umfangen“ (V. 8) verdeutlicht. Im Kontrast zu dem zuvor durch die Demutsgeste etablierten Hierarchieverhältnis vermittelt die Verwendung des Personalpronomens „wir“ eine gewisse Gleichstellung der Partner, da die Zuneigung hier von beiden Seiten auszugehen scheint. Im nachfolgenden Vers wendet sich die Beziehungsdynamik aber erneut, da sich das Ich den „Schelmenlaunen“ (V. 9) des Dus unterwirft. Der Begriff ist sehr ambivalent, da er sowohl auf einen humorvollen Charakter als auch auf ein unehrliches oder betrügerisches Verhalten des Partners hinweisen kann. Zwei Aspekte, welche die zweite Begriffsdeutung wahrscheinlich machen, finden sich zum einen in dem Umstand, dass das Determinatum des Kompositums „Launen“ auf eine unstete Natur des Partners hinweist, und zum anderen in der Tatsache, dass „Schelmenlaunen“ und „Posaunen“ (V. 12) ein Reimpaar bilden, welches die vierte Versgruppe, die den Untergang des Verhältnisses beschreibt, mit der dritten Versgruppe verknüpft.

Das Ich veranschaulicht die Launen des Partners mit dem Bild eines „goldenen Strudel[s]“ (V. 9), in welchen es aktiv eintaucht. Die Metapher betont die leidenschaftliche Hingabe an die wechselhaften Gemütszustände des Dus, die das Ich stets ergriffen, wie in einem Strudel

regelrecht in die Tiefe gezogen und somit vollends eingenommen haben. Gleichzeitig symbolisiert die Assoziation des „Strudel[s]“ mit der Farbe Gold die starke Idealisierung des Verhältnisses durch das Ich. Dieses Bild wird unvermittelt durch das den folgenden Vers einleitende Temporaladverb „[b]is“ (V. 10) unterbrochen, welches das zeitliche Ende der Beziehung markiert. Weiter verdeutlicht wird dies durch die metaphorische Verwendung der „Sterbeglocken“ (ebd.), die symbolisch den „Tod“ bzw. das Ende des Verhältnisses läuten. Die sommerliche Szenerie weicht einer das Leben des Ichs fortan erfüllenden Dunkelheit, die durch den Binnenreim „späten Nächten“ (ebd.) veranschaulicht und in der nächsten Versgruppe besonders offenkundig wird. Die zwei siebenhebigen Verse 8 und 9 tragen aufgrund ihrer Länge und Wiederholungen des dunklen *sch*-Lauts „zur Verstärkung der threnetischen Stimmung bei“⁸⁰, die das Ich bis zum Ende des Gedichts prägt.

Die sich mit der Konjunktion „und“ anschließende vierte Versgruppe beschreibt den Beginn des Verfalls des Verhältnisses und greift ein nächtliches Naturszenario auf. Das Ich beschreibt, wie Eifersucht und Missgunst „heimlich“ (V. 11) beginnen, die Beziehung zu beeinflussen. Die Synkope „Geile“ deutet aufgrund der sexuellen Konnotation auf die Möglichkeit hin, dass das Verhältnis aufgrund von Untreue zerbrochen ist. In den Folgeversen wird ein nächtliches Untergangsszenario eröffnet, in dem sich die Natur selbst bedrohlich gegen das Paar zu richten scheint. Metaphorische „Wolken“ (V. 12) überschatten das Verhältnis und kündigen ähnlich wie in der biblischen Erzählung, in welcher der Klang von Posaunen den Untergang der Stadt Jericho bewirkt⁸¹, den nahenden Untergang des Verhältnisses an. Die Verwendung des Farbadjektivs „schwarz“ unterstreicht den bedrohlichen, todbringenden Charakter der äußeren Einflüsse, die beide in einen „Schmerzenstraum“ (V. 13) verfallen lassen. Dieser wird in den zwei folgenden Versen näher beschrieben, wie der verschließende Doppelpunkt signalisiert. Der „Hyazinthentraum“ (V. 1) wandelt sich zu einem „Schmerzenstraum“, in dem „zwei [vom bedrohlichen Himmel fallende] böse Sterne“ (V. 14) das Ich und Du erblinden lassen (vgl. V. 15). Hier wird suggeriert, dass die negativen Ereignisse plötzlich und außerhalb des Wirkungsbereiches des Ichs und Dus auftreten und den Verlust ihrer gemeinsamen Perspektive auf das Verhältnis verursachen.

Die fünfte Versgruppe greift den in der vorherigen Versgruppe beschriebenen Vorgang des Erblindens auf und personifiziert den „erste[n] Blick“ (V. 16), der auf die Redewendung *Liebe auf den ersten Blick* anspielt. Die augenblickliche Verbindung des Ichs und Dus wird

⁸⁰ Frey: *Bissige Tränen*, S. 193.

⁸¹ Vgl. Sanders Anm. zu V.12 in Sander, Gabriele: „Drucknachweise, Varianten und Kommentar“. In: Else Lasker-Schüler: *Die Gedichte*. Hrsg. von Gabriele Sander. Stuttgart 2020, S. 278-446, hier S. 302.

durch die Bemerkung, dass der Blick beide „zu eins gehämmert“ (ebd.) habe, weiter intensiviert. Der Prozess des Hämmerns suggeriert eine gewisse Gewalt, betont jedoch auch die (eigentlich) untrennbare Verschmelzung des Ichs und Dus als Ergebnis dieses Vorgangs. Diese wird allerdings durch das Einwirken der „böse[n] Sterne“ endgültig durchbrochen. So läutet der Aufgang des „Herz[ens] des Ostens“ (V. 18) nach einer qualvollen Nacht (vgl. V. 17) letztendlich wie ein Sonnenaufgang den Tag das Ende des Verhältnisses ein.

Nach dieser Versgruppe verändert sich das Stimmungsbild. Während die ersten Versabschnitte in einer recht „unpathetischen und verhaltenen Klangfarbe“⁸² gehalten sind, bricht das Ich angesichts des Endes zum ersten Mal in eine laute Klage aus, die so abrupt, wie sie eingetreten ist, mit dem zweihebigen, auf eine weibliche Kadenz endenden Vers „und verheerten“ (V. 23) ebenso schnell wieder leise abebbt. Die Verse stellen den Höhepunkt an Schmerz und eine Überwältigung des Ichs von negativen Emotionen dar und knüpfen an das Untergangsszenario des vierten Versabschnittes an.

Bei der Betrachtung der formalen Ebene des Gedichts, die in ihrer Gestaltung die Klage deutlich widerspiegelt, ist einiges festzustellen. So fallen neben den bereits zu Beginn der Gedichtanalyse festgestellten Aspekten das Enjambement, die Verwendung dynamischer Verben und die Klangfülle durch die gehäuft auftretenden „s“-Laute (vgl. V. 21f.) auf, die dem Gedicht Bewegung verleihen und eine bedrohliche Atmosphäre erzeugen. Die eine chiastische Struktur andeutenden Verse 20/21 ermöglichen die Wiederholung des Substantivs „Plagen“, das vermutlich auf die biblischen zehn Plagen referiert und die Versgruppe somit bildlich in das Untergangsszenario des vierten Versabschnittes einreicht. Der Schmerz wird durch die Personifikation der Plagen, die das Ich sinnbildlich erdrosseln (vgl. V. 20) und damit langsam und qualvoll töten, weiter gesteigert. Die auftaktlosen, mit der Konjunktion „und“ anaphorisch eingeleiteten Verse 22 und 23 verdeutlichen die Gleichzeitigkeit des Geschehens und die zerstörerische Kraft der negativen Einflüsse eines weiteren Agens, der personifizierten „Hasse“ (V. 22). Im zweihebigen Vers 23 erreicht die Intensität des Ausdrucks an Schmerzen gerade aufgrund der Verlangsamung der Dynamik und dem damit einhergehenden Innehalten ihren Höhepunkt, da sich das Ich auf die zu früh beendete Liebe zurückbesinnt; die „Empörung wandelt sich in Sehnsucht, und der Schrei weicht durch die adonische Kadenz – ‚gestorbene Liebe‘ – ins Elegische zurück“.⁸³ Hier klingt wie in einer kurz aufkommenden, positiven Erinnerung der literarische Topos des *locus amoenus* an, den die

⁸² Frey: *Bissige Tränen*, S. 193.

⁸³ Ebd.

äußeren Einflüsse allerdings zu früh „verheerten“ (V. 23). Das Ich nimmt daraufhin wieder einen gemäßigten Gefühlsmodus ein und wahrt diesen bis zum Schluss, obwohl es konstatiert, dass die „reissende[n] [sic!] Hasse“ nicht nur das Verhältnis beendeten, sondern dem Ich auch die „Flucht zu Gott“ (V. 25) verwehrten. Dies bringt das Ich in eine tiefe spirituelle und emotionale Notlage, die in den letzten Versen dargelegt wird. Der parallelisierende, parataktische, teils elliptische (vgl. V. 27) Satzbau beschreibt die praktische Konsequenz für das Leben des Ichs, das „Gramjahre“ (V. 26), eine langanhaltende und intensive Phase des Kammers und der Trauer, durchlebt, und, konfrontiert mit dem Schicksalsschlag und dem Leiden, in einem inneren Zustand der Schwäche und Verletzlichkeit verharrt. Sowohl die Versuche, Zuflucht in der Religion zu finden, als auch die Anstrengungen, das verlorene Glück wiederherzustellen, scheitern, sodass sich das Ich im letzten Fünfheber schließlich vollkommen seinem Schmerz hingibt, indem es sich metaphorisch „müd dem Satan in die Arme“ (V. 30) wirft. Interessant ist die auf den ersten Blick bestehende Inkongruenz von Inhalt und Form, da das Gedicht mit der Wiederaufnahme eines Reimschemas und einer jambischen Versregulierung auf formaler Ebene geregelt ausklingt, während die Verzweiflung und Resignation des Ichs auf inhaltlicher Ebene ihren Höhepunkt erreichen.

Lasker-Schülers *Elegie* zeichnet eine komplexe zwischenmenschliche Dynamik nach, in der ein vom Du abhängiges Ich das Ende eines sinnlich-leidenschaftlichen Verhältnisses betrauert. Der Titel schafft eine bestimmte Erwartungshaltung und dient einer inhaltlichen Vorbestimmung des grundsätzlichen Modus' des Gedichts, der im Folgenden als ‚elegisch‘ zu bestimmen ist.

Das Gedicht ist zwar nicht von einer starken Rückwärtsgewandtheit geprägt, es finden sich aber eindeutige Momente der positiven Rückbesinnung (vgl. V. 1, 5ff., 8f., 16). Obwohl es von intensiven Emotionen durchdrungen ist, ist ihm kein threnetischer Grundzug immanent. Vielmehr manifestiert sich eine resignative Akzeptanz des Verlusts, die keine direkte Opposition zur Realität oder das Verlangen nach einer Wiederherstellung vergangener Zustände – beispielsweise in Form von Optativsätzen – impliziert. Gewiss offenbart sich eine Sehnsucht (vgl. V. 2ff.), die sich aber auf unwiderruflich vergangene Momente bezieht und somit eher in einer sehnsuchtsvollen Melancholie mündet.

Es wird deutlich, dass diese resignative Haltung erst durch eine temporale Distanz hergestellt werden konnte, die durch die Verwendung des Präteritums im Gedicht markiert wird. So wird der Zustand höchster Resignation im letzten Vers durch die präteritale Form „warf“ (V.

30) retrospektiv beschrieben. Die Verwendung des Präsens würde hingegen eine Aktualität der Emotionen suggerieren. Gleichzeitig kann der Vers eine Reflexion des Ichs ausdrücken, das sich seiner extremen emotionalen Erschöpfung zu dem vergangenen Zeitpunkt bewusst ist. In der letzten Strophe nimmt die Intensität des Ausdrucks an Schmerzen zunächst stetig zu, bis sich das Ich im Gipfel des Schmerzes plötzlich auf das zu früh beendete Liebesverhältnis besinnt (vgl. V. 24). Der Rhythmus verlangsamt sich und die Abfolge von Hebungen und Senkungen wird regelmäßiger. In dem Bedauern um die zu „jung gestorbene Liebe“ (V. 24) offenbart sich das Elegische.

Abschließend soll bemerkt werden, dass sich das Gedicht fließend in den Gedichtband *Styx* und seine Grundthematik der „heillose[n] Zerrissenheit des lyrischen Ichs“⁸⁴, das sich angesichts der Erfahrung von Liebe und Leidenschaft „in wilder Sehnsucht verzehrt“⁸⁵, einreihet. Sowohl Karcher als auch Schuster ziehen den biographischen Schluss, dass Lasker-Schüler in ihrer *Elegie* die „Trauer“⁸⁶ bzw. die „schmerzenden Erlebnisse[]“⁸⁷ im Zuge der Trennung von ihrem ersten Ehemann Berthold Lasker verarbeitet. In der Tat entstanden die Gedichte, die in *Styx* veröffentlicht wurden, in einer persönlichen Umbruchszeit. Aufgrund der zunehmenden Entfremdung des Ehepaars lebte Lasker-Schüler seit 1899 getrennt von ihrem Mann und bestritt zudem seine Vaterschaft des neugeborenen Sohnes Paul.⁸⁸ Sander konstatiert, dass eine biographische Lesart zwar naheliegt, die Gedichte „jedoch stets individuelle Erfahrungen ins Überpersönliche und Überzeitliche [transzendieren]“.⁸⁹ Auch im vorliegenden Gedicht werden die äußeren Umstände, die zur Beendigung des Verhältnisses geführt haben, nicht weiter thematisiert bzw. werden so vage dargestellt, dass sie auf andere Beziehungen übertragen werden könnten. Im Wissen um Lasker-Schülers reges künstlerisches Schaffen in ihren ersten Berliner Jahren kann das Gedicht möglicherweise weniger als Ausdruck der Trauer über ihre gescheiterte Ehe, sondern aufgrund seiner „emotional [...] nachgerade exhibitionistischen Sprache“⁹⁰ vielmehr als Produkt der künstlerischen Strömungen und vitalistischen Einflüsse um die Jahrhundertwende verstanden werden, mit denen sich Lasker-

⁸⁴ Bauschinger: *Else Lasker-Schüler*, S. 97.

⁸⁵ Ebd., S. 96.

⁸⁶ Karcher: *Sachlichkeit und elegischer Ton*, S. 223.

⁸⁷ Frey: *Bissige Tränen*, S. 192.

⁸⁸ Bauschinger: *Else Lasker-Schüler*, S. 66.

⁸⁹ Sander: „Nachwort“, S. 466.

⁹⁰ Kilcher, Andreas: „Else Lasker-Schülers *Nervus Erotis* und die Erotisierung der Literatur um 1900“. In: *Interpretationen. Gedichte von Else Lasker-Schüler*. Hrsg. von Birgit Lermen, Magda Motté. Stuttgart 2010, S. 16-30, hier S. 17.

Schüler im Zuge ihrer Zuwendung zur Berliner Bohème auseinandersetzte. So kann eher davon ausgegangen werden, dass die Dichterin die Konzeption der ‚klassischen‘ Liebeselegie unter den mentalitätsgeschichtlichen Bedingungen der Bohème mit ihrer *Elegie* überschrieben hat.

4.2 Verfall der modernen Wirklichkeit in Trakls *Abendländischem Lied*

Georg Trakls allumfassendes „Décadence-Gefühl“⁹¹, das sowohl den politischen Verfall der Welt als auch den Verfall der Menschheit umspannte und sein Œuvre maßgeblich prägte, wurzelt in seiner Lebensgeschichte. Am 3.2.1887 in Salzburg in ein gutbürgerliches Elternhaus geboren, scheiterte Trakl früh „gänzlich an den bürgerlichen Realitäten“.⁹² Er brach das Gymnasium ab und fand trotz des Studiums der Pharmazie nie eine dauerhafte berufliche Stabilität. Die Unstetigkeit im Leben Trakls wurde durch seine ausgeprägte Drogen- und Alkoholsucht verstärkt. Er pflegte ein sehr inniges Verhältnis zu seiner jüngsten Schwester Margarethe, das in der Trakl-Forschung teilweise als inzestuös gewertet wird.⁹³ Im Ersten Weltkrieg wurde er als Reservist eingezogen und durch das Kriegsgeschehen psychisch so stark belastet, dass er nach einem Nervenzusammenbruch infolge der Schlacht von Gródeck am 3.11.1914 – möglicherweise durch Selbstmord⁹⁴ – an einer Überdosis Kokain starb.

Trakls relativ kurzes lyrisches Schaffen lässt sich in vier Phasen einteilen.⁹⁵ Das hier zu untersuchende Gedicht *Abendländisches Lied* wurde im Dezember 1913 verfasst und erschien erstmalig am 1. Januar 1914 in der österreichischen expressionistischen Zeitschrift *Der Brenner*.⁹⁶ Das Gedicht ist somit Trakls dritter Schaffensphase zuzuordnen, die sich unter anderem durch eine bemerkenswerte poetische Bildkraft, eine intensive

⁹¹ Wild, Ariane: *Poetologie und Décadence in der Lyrik Baudelaires, Verlaines, Trakls und Rilkes*. Würzburg 2002, S. 165.

⁹² Knopf, Jan: „Trakl, Georg“. In: *Metzler Lexikon Autoren*. Hrsg. von Bernd Lutz, Benedikt Jeßing. 4., aktual. u. erw. Aufl. Stuttgart 2010, S. 766f., hier S. 766.

⁹³ Vgl. Tanzer, Ulrike: „Schwester“. In: *Trakl-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. Hrsg. von Philipp Theisohn. Stuttgart 2023, S. 567-572, hier S. 567.

⁹⁴ Vgl. Methlagl, Walter: „Trakl, Georg“. In: *Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes*. Bd. 11. Hrsg. von Wilhelm Kühlmann. 2., vollständig überarb. Aufl. Berlin u.a. 2011, S. 568-572, hier S. 570.

⁹⁵ Vgl. Mengaldo, Elisabetta: „Zur Werkästhetik von Trakls Lyrik“. In: *Trakl-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. Hrsg. von Philipp Theisohn. Stuttgart 2023, S. 175-185, hier S. 175.

⁹⁶ Vgl. Finck, Adrien: „Ein Geschlecht“. Nochmals zu Georg Trakls *Abendländischem Lied* in intertextueller Betrachtung“. In: *Androgynie und Inzest in der Literatur um 1900*. Hrsg. von Hans Weichselbaum. Salzburg/Wien 2005, S. 28-42, hier S. 28.

Farbmetaphorik, der Auflockerung metrischer Formen und die reflexive Rolle der Dichtung als ‚Neugestalterin‘ auszeichnet.⁹⁷

Auch wenn die Verse des *Abendländischen Liedes* nicht isometrisch gestaltet sind, soll hier angenommen werden, dass das Gedicht aufgrund des ähnlichen Aufbaus⁹⁸ und der inhaltlichen Geschlossenheit jeder Versgruppe eine strophische Struktur aufweist, die sich in vier Strophen von abwechselnd sechs und fünf Versen manifestiert. Hinsichtlich der Versgestaltung ist festzustellen, dass weder eine Reimbindung noch eine einheitliche versmetrische Regulierung bestehen, ein daktylischer Rhythmus aber vorherrschend ist. Das Gedicht ist in einem hymnischen Duktus gehalten, der sich durch die vielfache Nutzung der durch die Interjektion „O“ eingeleiteten Apostrophen zum Beginn jeder Strophe und im Stropheninneren sowie durch den Verweis auf biblische Psalmen durch die Omnipräsenz von „christlichen Begrifflichkeiten, Metaphorik[en] und Gedanken“⁹⁹ offenbart. Die vermittelte Bedeutsamkeit des Inhalts wird durch die Dominanz männlicher Kadenzen weiter unterstrichen, die ein Innehalten nach den Versschlüssen und damit eine besondere Betonung bewirken. Weiterhin auffällig sind zwei pyrrhische Kadenzen in der letzten Strophe. Die Sangbarkeit des Hymnischen wird durch die Apostrophen, die langgehaltenen Verse von drei bis neun Hebungen sowie durch Klangwiederholungen widergespiegelt, wodurch eine rhythmisch-melodische Komponente hervorgehoben wird. Weiterhin weisen die Selbstreferenzialität des Gedichts als „Lied“ im Titel und das Substantiv „Gesang“ (V. 22) auf die musikalische Komposition des Gedichts hin.

Die Befunde werfen die Frage auf, ob es sich bei der Versgestaltung des Gedichts um eine Form freier Verse oder freirhythmischer Verse handelt, da der die freirhythmischen Verse prägende hymnische Stil, der auch im *Abendländischen Lied* vorzufinden ist, das signifikante Unterscheidungsmerkmal zu den freien Versen darstellt, welche allerdings in der Lyrik des 20. Jahrhunderts und damit auch in Trakls Lyrik vorherrschend sind.¹⁰⁰ Der Definition Wagenknechts zufolge kann hier von einem „ersten Typus freier Versgestaltung [gesprochen werden], der den Freien Rhythmen noch einigermaßen nahesteht“¹⁰¹ und sich durch ein

⁹⁷ Vgl. Mengaldo: „Zur Werkästhetik von Trakls Lyrik“, S. 179f.

⁹⁸ Vgl. Wagenknecht: *Deutsche Metrik*, S. 23.

⁹⁹ Schilling, Erik: *Liminale Lyrik. Freirhythmische Hymnen von Klopstock bis zur Gegenwart*. Stuttgart 2018, S. 264.

¹⁰⁰ Vgl. Wagenknecht: *Deutsche Metrik*, S. 159f.

¹⁰¹ Ebd., S. 126f.

„Maß an rhythmischer Gleichförmigkeit“¹⁰² auszeichnet. Mengaldo bemerkt zudem, dass die freirhythmischen, daktylischen Langzeilen eine Nähe zum „klassisch-hölderlinischen Hexameter“ aufweisen und damit „das formale Pendant des [...] elegischen Tons“¹⁰³, der in dieser Untersuchung noch genauer betrachtet werden soll, darstellen.

Auf syntaktischer Ebene ist ein teilweise hypotaktischer Satzbau zu beobachten, der charakteristisch für Trakls dritte lyrische Schaffensphase ist¹⁰⁴ und zuweilen zu einer Komplexität im Satz- bzw. Strophengefüge führt (vgl. V. 7f.). Jede Strophe endet mit einem Punkt, wodurch vier inhaltliche Einheiten geschaffen werden. Innerhalb der Strophen dominieren außer in zwei Fällen eines verschließenden Punktes (vgl. V. 10, 14) Kommata, Doppelpunkte und ein Semikolon, welche die Verse in Form einer Vielzahl von stropheninternen Enjambements miteinander verbinden. Auf lexikalischer Ebene fällt eine starke Zusammenführung von Naturbildern und biblischen Motiven auf, die durch eine ausgeprägte Farbmetaphorik und den Gebrauch zweier Synästhesien unterstrichen wird. Überdies lässt sich bei der Betrachtung der Gesamtstruktur des Gedichts feststellen, dass der Text von einem grundlegend antithetischen Aufbau geprägt ist, der sich in einer für die späte Lyrik Trakls charakteristischen „Entgegensetzung von Bild und Gegenbild“¹⁰⁵ offenbart.

Das elegische Ich, welches sich in ein kollektives „wir“ (V. 2 u. 19) einreihet, stellt die geschichtsphilosophische Idee der Einteilung der abendländischen Geschichte in drei Zeitalter, Vorzeit, Mittelalter und Neuzeit¹⁰⁶, dar und kontrastiert diese mit der Gegenwart. Diese inhaltliche Ausrichtung wird durch das Aufbauprinzip des Gedichts widergespiegelt, in dem jede Strophe ein Zeitalter thematisiert. Formal kennzeichnet der Wechsel des Präteritums in den ersten drei Strophen zum Präsens in der vierten Strophe sowie ein Wechsel des Wortfeldes den Übergang in die Gegenwart.

Die erste Strophe führt in ein Bild der heidnischen Vorzeit ein, das dem „nächtliche[n] Flügelschlag“ (V. 1) der Seele, einem in der Nacht geformten Traum, entsteigt. Der Umstand, dass das Bild aus einem traumhaften Zustand der Seele heraus visualisiert wird, impliziert die Bedeutung der Vorzeit für die Entwicklung des Abendlandes sowie einen wünschenswerten und mit Emotionen verbundenen Zustand, der nur durch die Vorstellungskraft eines

¹⁰² Wagenknecht: *Deutsche Metrik*, S. 127.

¹⁰³ Mengaldo: „Zur Werkästhetik von Trakls Lyrik“, S. 180.

¹⁰⁴ Vgl. ebd.

¹⁰⁵ Methlagl: „Trakl, Georg“, S. 570.

¹⁰⁶ Vgl. Finck, Adrien: „Georg Trakls ‚Abendländisches Lied‘“. In: *Recherches germaniques* 4 (1974), S. 107-119, hier S. 108.

Traumes imaginiert werden kann. Das durch die Apostrophe „O“ (V. 1) heraufbeschworene Bild der heidnischen Vorzeit ist in einem frühlingshaften, bukolischen Umfeld angesiedelt, in dem die Menschheit, in welche sich das Ich mit dem Personalpronomen „wir“ (V. 2) einreicht, einer der ältesten Kulturtechniken, der Viehzucht, nachgeht und in einem intakten Verhältnis zur Natur lebt. Das idyllische Bild einer vergangenen Zeit der Harmonie mit der Natur wird durch die Beschreibung einer Naturszene, in der Flora und Fauna den Hirten bei Anbruch der Dämmerung „demutsvoll“ (V. 4) folgen, heraufbeschworen. Dabei wird das Adjektiv durch das harte Enjambement (V. 3/4) und die durch die Interpunktion verursachte inhaltliche Zäsur besonders hervorgehoben und stellt somit das Kernthema der ersten Strophe dar, den Einklang des Menschen mit der Natur. Die Verwendung der mit den Subjekten der Natur verbundenen Farbadjektive bzw. des Partizipialadjektivs unterstreichen die Lebendigkeit und Vitalität der Natur, wobei besonders das „lallende Quell“ (V. 3) aufgrund seiner klanglichen Wirkung durch die Häufung des stimmhaften Konsonanten „l“ eine Art von Onomatopoesie darstellt. Es folgt eine weitere Apostrophe, die den „uralte[n] Ton des Heimchens“ (V. 4) bewundert und damit selbst das Zirpen der Grillen als ein Naturphänomen wertschätzt, das – markiert durch das Präfix „ur“ – seit Anbeginn der Schöpfung existent ist.

Auffällig ist, dass auf den Vers, der mit einer weiblichen, den Erzählfluss aufrechterhaltenen Kadenz endet, ein gegensätzliches, von Gewalt geprägtes Bild der Opferpraxis gezeichnet wird. Auf den zweiten Blick fügt sich dieses aber durch die Alliteration „Blut blühend“ (V. 5), die auf zwei aufeinanderfolgende Hebungen fällt und dadurch den Akt des Blutvergießens synchron mit Vitalität und Lebendigkeit¹⁰⁷ verbindet, wieder zu einem harmonischen Bild zusammen, in dem die sakralisierte Opferung in die heidnische Lebenspraxis integriert wird.

Parallel zum verklingenden „Schrei des einsamen Vogels“ (V. 6) klingt das im Traum heraufbeschworene Bild der heidnischen Vorzeit im letzten Vers auf eine männliche Kadenz aus und visualisiert durch die Charakterisierung des Vogels als einsam und durch die Synästhesie „grüne[]“ Stille“ (V. 6) eine gewisse Schwermütigkeit im Wissen darum, dass dieses Zeitalter unwiederbringlich abgeschlossen ist. Das Bild der vollkommenen Harmonie und die musikalische Sangbarkeit werden in den letzten drei Versen durch die Lautwiederholungen des Diphthongs „ei“ an den Versschlüssen generiert.

¹⁰⁷ Vgl. Finck: „Georg Trakls ‚Abendländisches Lied‘“, S. 111.

Die zweite Strophe wird ebenfalls durch eine Apostrophe eingeleitet, mittels der die „Kreuzzüge“ und „glühenden Martern“ (V. 7) personifiziert und durch das Personalpronomen „ihr“ direkt adressiert werden. Das Wortfeld ändert sich und es wird ein neues Zeitalter des von Kreuzzügen geprägten christlichen Mittelalters heraufbeschworen, das zunächst Unruhe und Gegensätzlichkeit in das Gedicht bringt. Der Umstand, dass das syntaktisch zum siebten Vers gehörige Genitivobjekt „[d]es Fleisches“ (V. 8) durch das harte Enjambement in den nachfolgenden Vers fällt, bewirkt eine besondere Betonung. Im Unterschied zur vorherigen Strophe, in der das aufgrund des Enjambements in den folgenden Vers fallende Adjektiv „demutsvoll“ isoliert steht, wird das Genitivobjekt hier nur durch ein Komma von dem darauf folgenden, antithetischen Inhalt des Verses getrennt und mit diesem inhaltlich zusammengerückt, wie auch die dreifache Wiederholung des Konsonanten „f“ zu einer klanglichen Einheit verdeutlicht.¹⁰⁸ Die Korrespondenz trotz inhaltlicher Differenz besteht vermutlich insofern, als die Farbe der im Zuge der Kreuzzüge von Folter gezeichneten, wunden Körper mit der Farbe „purpurner Früchte“ (V. 8), die in einem „Abendgarten“ (ebd.) von einem Baum fallen, übereinstimmt. Dies lässt an die biblische Sündenfallgeschichte und die damit verbundene Verbindung von Verführung und Leid denken. Gleichzeitig ist die Farbe ein Symbol des „Bluts Christi und der Erlösung“¹⁰⁹, wodurch sich die „Martern“ bringenden Kreuzzüge – analog zur Opferpraxis in der vorheidnischen Zeit – wieder als harmonischer Bestandteil in das mittelalterliche Ordnungssystem einfügen.

Der Umstand, dass sich das Enjambement über die gesamte Strophe erstreckt, trägt zu einer Dynamisierung der menschlichen Entwicklungsstufen in der abendländischen Geschichte bei, in der sich die „frommen Jünger“ (V.9) zu „Kriegsleute[n]“ (V. 10) entwickeln, die aus „Wunden und Sternenträumen“ (ebd.) erwachen. Hier ist die Bedeutung des Kompositums „Sternenträumen“ sehr ambivalent; es kann sowohl auf desillusionierte Hoffnungen, die für den Krieg gehegt wurden, als auch auf die Fieberträume verwundeter Soldaten hinweisen. Der letzte Vers dient der Auflösung des Kriegsszenarios, indem ein „sanfte[s] Zyanenbündel der Nacht“ (V. 11) mit dem Ausruf „O“ gepriesen wird. Der Wechsel der Farbsymbolik zur blauen Farbe der Nacht und der Kornblume in Kombination mit den Wiederholungen der Buchstaben „a“ und „n“¹¹⁰ wirken besänftigend und stellen das harmonische Bild wieder her.

¹⁰⁸ Vgl. Finck: „Georg Trakls ‚Abendländisches Lied‘“, S. 112.

¹⁰⁹ Meineke, Eva: „Purpur“. In: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Hrsg. von Günter Butzer, Joachim Jacob. 2., erw. Aufl. Stuttgart 2012, S. 329f., hier S. 329.

¹¹⁰ Vgl. Finck: „Georg Trakls ‚Abendländisches Lied‘“, S. 113.

Die dritte Strophe vermittelt das Bild eines im Gegensatz zum vorherigen Kriegsszenario durchgängig von Frieden und Ruhe beherrschten christlichen Mittelalters, wie die Substantive „Stille“ (V.12), „Ruh“ (V.15) und die Adjektive „friedliche“ (V. 13) und „stummem“ (V. 17) veranschaulichen. Analog zur ersten Strophe wird hier ein Jahreszeitenmotiv aufgegriffen, der Herbst (vgl. V. 12). Das Ich reiht sich in das Mönchsein als typische Erscheinungsform dieses Zeitalters ein. Die mittelalterliche Landschaft erscheint im Lichte des Herbstes „golden[]“ (V. 12), was sich auf das typische Landschaftsbild durch die einsetzende Blätterfärbung beziehen oder den Zustand vollständiger Vollkommenheit meinen kann, den das Ich in diesem Zeitalter verwirklicht sieht. Die wiederholte Erwähnung der purpurnen Früchte, die hier näher als von Mönchen für die Weinherstellung geerntete „Traube[n]“ (V. 13) bestimmt werden, knüpft erneut eine Verbindung zum katholischen Christentum und sein Sakrament der Eucharistie.

Analog zur ersten Strophe wird eine weitere Apostrophe genutzt, um die mittelalterliche Kultur der „Jagden und Schlösser“ (V. 15) zu preisen. Interessant ist, dass durch die Erwähnung der „Jagden“ auch hier wieder ein Motiv der Gewaltsamkeit heraufbeschworen wird, welches sich aber legitim in die herrschende Ordnung einzufügen scheint.¹¹¹

Nach der dritten Vershebung erfolgt eine durch ein Semikolon markierte Zäsur und es findet ein Übergang von der äußeren Welt zu einem Innenraum, einer „Kammer“ (V. 16), statt, in der ein Individuum lokalisiert ist. Es ist bemerkenswert, dass hier erstmals ein einzelner Mensch anstelle eines Kollektivs auftritt, in welches sich das Ich zuvor stets eingereiht hat. Der Umstand, dass dieser „um Gottes lebendiges Haupt“ (V. 17) ringt, verweist auf eine aktive Aneignung von Glaubensinhalten, die im Katholizismus aufgrund seiner praktizierten außerweltlichen Askese bis dato unüblich war. Dies lässt die Deutung zu, dass es sich möglicherweise um Martin Luther¹¹² in seiner Schlafkammer auf der Wartburg handelt, in der er das Neue Testament ins Deutsche übersetzte. Es ist auch möglich, das Substantiv „der Mensch“ als Unterart der Synekdoche als *singularis pro plurali* zu deuten, wodurch die Singularform alle gläubigen Protestant*innen einschließt, die im Zuge der Reformation in aktiver und individueller Auseinandersetzung mit Gott ihren Glauben ausübten.

Bei der generellen Betrachtung der zweiten und dritten Strophe fällt auf, dass ein für den Expressionismus typischer Reihungsstil¹¹³ verwendet wird, der eine Fülle von

¹¹¹ Vgl. Finck: „Georg Trakls ‚Abendländisches Lied‘“, S. 113.

¹¹² Vgl. ebd., S. 114.

¹¹³ Vgl. Anz: *Literatur des Expressionismus*, S. 174ff.

unterschiedlichen, mitunter gegensätzlichen Bildern präsentiert und so die komplexe Vielschichtigkeit der abendländischen Geschichte veranschaulicht.

Mit dem Übergang in die vierte und damit letzte Strophe verändert sich der Bildbereich. Die vierte Strophe wird ebenfalls mit der Interjektion „O“ eingeleitet. Im Gegensatz zu den vorherigen Strophen kann der Ausruf weniger als Anpreisung, sondern vielmehr als Klage über die „bittere Stunde des Untergangs“ (V. 18) gedeutet werden. Diese wird als eine Zeit beschrieben, in der ein Kollektiv, in welches sich das Ich erneut einreihet, sein „steinernes Antlitz in schwarzen Wassern“ (V. 19) beschaut. Der Wechsel vom Präteritum zum Präsens verdeutlicht, dass die dem Untergang geweihte Gegenwart thematisiert wird. Das Untergangsszenario wird zum einen durch die Veränderung der Farbmotivik hin zu der Farbe Schwarz als Symbol der Nacht, des Todes und der Trauer und zum anderen durch die Entwicklung des „lebendige[n] Haupt[es]“ (V.17) zu einem „steinerne[n] Antlitz“ (V. 19) der Menschen unterstrichen. Es ist davon auszugehen, dass der nicht weiter spezifizierte „Untergang“ auf den Verfall der in den vorherigen Strophen dargelegten abendländischen Kultur hinweist.¹¹⁴ Die Metapher des „steinerne[n] Antlitz[es]“ (V. 19) der Menschen verdeutlicht die Erstarrung angesichts ihrer eigenen Betroffenheit bzw. den Verlust von Leben und Vitalität.

Der antithetischen Grundstruktur des Gedichts folgend, wird das Untergangsszenario durch die Konjunktion „aber“ (V. 20) im nächsten Vers unvermittelt unterbrochen und mit einer Vision der Auferstehung kontrastiert, die sich in den drei letzten Versen entfaltet. Die Akteure sind „die Liebenden“ (V. 20), die ihre „silbernen Lider“ (V. 20) öffnen. Durch die inverse Satzstellung erfahren sie eine besondere Betonung. Die Farbe Silber als „Symbol der Reinheit und der Seele“¹¹⁵ und das Partizip „strahlend“ weisen auf eine (göttliche) Erleuchtung bzw. Erweckung aus dem Zustand der Erstarrung hin. Weiterhin verleihen der durch die Häufung der „i“-Laute erzeugte assonierende Effekt und die pyrrhische Kadenz dem Vers eine feierliche und fließende Qualität.

Die „Liebenden“ werden im folgenden Vers näher spezifiziert, was durch den versschließenden Doppelpunkt markiert wird. Es wird ersichtlich, dass das Gedicht inhaltlich auf die Wendung „Ein Geschlecht“ (V. 21) zugespitzt ist, da das Zahlwort „ein“ gesperrt gedruckt ist und aufgrund des daktylischen Rhythmus' eine besondere Betonung erfährt. Das Zahlwort verweist auf den Mythos der Eingeschlechtlichkeit in der abendländischen

¹¹⁴ Vgl. Finck: „Ein Geschlecht“, S. 30.

¹¹⁵ Boser, Patricia: „Silber“. In: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Hrsg. von Günter Butzer, Joachim Jacob. 2., erw. Aufl. Stuttgart 2012, S. 401f., hier S. 401.

Geschichte¹¹⁶, die das Ich als idealen Urzustand identifiziert, in dem die Menschen als Einheit existierten.

Die Strophe offenbart eine bemerkenswerte Ambiguität. So ist die Auferstehungsvision deutlich christlich konnotiert, wie die Verwendung der Substantive „Weihrauch“, „Kissen“ (als Auflagen für die Kniebänke) und „Gesang“ sowie das Adjektiv „rosigen“, das auf die Dornenkrone Jesu hinweisen kann, verdeutlicht. Die Bezeichnung der „Liebenden“ gewinnt im Kontext des christlichen Prinzips der Präsenz Gottes durch die Ausübung von Liebe¹¹⁷ an Bedeutung. Gleichzeitig tritt in der durch den Doppelpunkt generierten syntaktischen Verbindung der „Liebenden“ mit dem Substantiv „Geschlecht“ (V. 21) eine eindeutig sexuelle Dimension und eine Vorstellung von Androgynität hervor¹¹⁸, in der die „rosigen Kissen“ als Bettenlager für zwei Geliebte gedeutet werden können. In der Forschungsliteratur wird die Vision des Ichs bzw. seine Sehnsucht nach der Einheit des Geschlechts im Kontext der vermeintlich inzestuösen Beziehung Trakls zu seiner Schwester gelesen. So könnte das Ich bzw. Trakl durch die Vision der Eingeschlechtlichkeit im Sinne der christlichen Eschatologie eine „Rückkehr in die durch poetischen Gesang und in poetischen Imaginationen erneut zugänglich gewordene, vorzeitlich-schuldlose Existenz“¹¹⁹ anstreben.

Im letzten Vers wird die Heilsvision einer mit „süße[m] Gesang“ (V. 22) verbundenen Auferstehung vollendet, wie das substantivierte Partizip „Auferstandenen“ (ebd.) verdeutlicht. Die Synästhesie „süße[r] Gesang“ steht im Widerspruch zur „bittere[n] Stunde des Untergangs“ (V. 18) und verweist auf die in der Heilsvision verwirklichte Freude und Glückseligkeit. Gleichzeitig wird hier ein Rückbezug zur Betitelung des Gedichts als „Abendländisches Lied“ geschaffen und damit die Vorstellung impliziert, dass die Auferstandenen genau dieses Lied singen. Die abendländische Geschichte, durch die das Ich geführt hat, ist somit unweigerlich mit dem Christentum verbunden.

Wie eingangs konstatiert, spiegelt Trakls *Abendländisches Lied* zunächst die charakteristische *Décadence*-Stimmung des Dichters wider. Mittels der teils „rätselhafte[n] Assoziierung“¹²⁰ verschiedener Bilder wird im Gedicht eine kulturgeschichtliche Reise des

¹¹⁶ Vgl. Finck: „Ein Geschlecht“, S. 32.

¹¹⁷ Vgl. 1 Joh 4, 16: „Gott ist die Liebe, und wer in der Liebe bleibt, der bleibt in Gott und Gott in ihm“.

¹¹⁸ Vgl. Finck: „Ein Geschlecht“, S. 31.

¹¹⁹ Csúri, Károly: „Einzelgedicht und zyklische Struktur. Erklärungstheoretische Überlegungen zum Teilzyklus ‚Siebengesang des Todes‘ aus Georg Trakls ‚Sebastian im Traum‘“. In: *Georg Trakl und die literarische Moderne*. Hrsg. von Károly Csúri. Tübingen 2009, S. 31-76, hier S. 61.

¹²⁰ Mengaldo: „Zur Werkästhetik von Trakls Lyrik“, S. 179.

Abendlandes entfaltet, die mit der Gegenwart kontrastiert wird. Die als defizitär wahrgenommene Gegenwart durchbricht praktisch die Geschichte, wie durch den Tempuswechsel zum Präsens markiert wird.¹²¹ Hier kommt allerdings ein Prinzip in Trakls Dichtung zum Vorschein, das Csúri als „apokalyptische[s] Narrationsschema“¹²² bezeichnet und das die zum Untergangsszenario stattfindende „Parallelentwicklung von virtueller Erlösung und Auferstehung“¹²³ darstellt. Diese wird mit der Konjunktion „[a]ber“ (V. 20) eingeleitet, die im Spätwerk Trakls häufig genutzt wird und als „Indiz dieser reflexiven, ja teilweise geschichtsphilosophischen Wende“¹²⁴ fungiert. In diesem Sinne formt die Dichtung die Gegenwart quasi um.¹²⁵

Trakls *Abendländisches Lied* erhebt sich somit zu einer lyrischen Reflexion der Verbindung zwischen Mensch und Geschichte sowie der Sehnsucht nach einer transzendentalen Harmonie und Wiedergeburt angesichts des Zerfalls der Moderne.

In der Perspektive der Rückbesinnung und des impliziten Ausdrucks des Verlusts einer als erhaben betrachteten abendländischen Kultur offenbart sich der elegische Charakter des *Abendländisches Liedes*. So entfaltet sich in den ersten drei Strophen eine Darstellung vergangener Zeitalter der abendländischen Geschichte, die einer Art traumhaften Imagination entspringen (vgl. V. 1). Damit geht eine Idealisierung der Vergangenheit einher, die durch die Wiederholungen der Interjektion „O“ verstärkt wird. Die Vergangenheit ist von einem Zustand der Harmonie, der Stille und des Friedens geprägt, in der sich selbst Akte der Gewalt stimmig in das Gesamtbild einfügen (vgl. V. 5, 7f., 10f.). Es wird deutlich, dass die Vorstellung einer „besseren“ Zeit allein durch die komprimiert bildhafte und klangvolle Beschreibung der vergangenen Zustände hervorgerufen wird, sodass die Sehnsucht nach dieser nicht explizit formuliert werden muss.

Gleichzeitig manifestiert sich bereits eine Ahnung von Vergänglichkeit in der Darstellung der abendländischen Geschichte. So verdeutlichen Wörter wie „einst“ (V. 2), „uralt[]“ (V. 4) oder die Wendung „vor Zeiten“ (V. 9), dass es sich um einen Zustand des Vergangenen handelt, der in der gegenwärtigen Zeit nicht mehr existieren kann. Dies wird weiter durch den Übergang von der Frühling- oder Sommerzeit, die in der ersten Strophe durch die

¹²¹ Vgl. Mengaldo: „Zur Werkästhetik von Trakls Lyrik“, S. 179f.

¹²² Csúri: „Einzelgedicht und zyklische Struktur“, S. 32.

¹²³ Ebd.

¹²⁴ Mengaldo: „Zur Werkästhetik von Trakls Lyrik“, S. 180.

¹²⁵ Vgl. ebd.

Farbsymbolik des Grüns angedeutet wird, hin zum Herbst (vgl. V. 12), der „die Jahreszeit der Verfallserfahrung schlechthin darstellt“¹²⁶, verdeutlicht. Darüber hinaus veranschaulicht die zeitliche Entwicklung vom Abend bis zur Nacht symbolisch den Verlauf der abendländischen Geschichte und ihren Untergang.¹²⁷ So ist die dritte Strophe temporal im Abendgeschehen situiert (vgl. V. 15), während sich im Untergangsszenario der letzten Strophe die Farbe des nächtlichen Himmels in den „schwarzen Wassern“ (V. 19) spiegelt. Die genannten Aspekte implizieren die Ahnung eines sich anbahnenden Niedergangs der abendländischen Kultur, der in der letzten Strophe durch die Kontrastierung von Ideal und Realität verdeutlicht wird.

Es ist anzumerken, dass sich der elegische Charakter des Gedichts nicht nur inhaltlich, sondern auch auf formaler Ebene widerspiegelt. So wurde bereits konstatiert, dass sich der vorwiegend daktylische Rhythmus und „die Annäherung an den klassisch-hölderlinischen Hexameter [...] als das formale Pendant des [...] dominierenden elegischen Tons“¹²⁸ erweisen. Hier muss freilich auf die eingangs getätigte Aussage, dass die Elegie bzw. das Elegische zu keinem Zeitpunkt qua fester inhaltlicher und formaler Definition existierte, verwiesen werden. Das Elegische kann sich demnach nicht unbedingt im antiken Versmaß des elegischen Distichons bzw. seiner Annäherung an dasselbe manifestieren. Dennoch kann vorsichtig bemerkt werden, dass der hymnische Duktus des Gedichts durch die teils siebenhebigen Verse, den überwiegend männlichen Kadenz und der Vielzahl von Apostrophen eine gewisse Sangbarkeit und Gewichtigkeit des Abendlandes hervorhebt, auf das sich das Ich in elegischer Weise besinnt.

Es wird deutlich, dass der Ausdruck des Ichs nicht affektgeladen ist. Zwar äußert es in seiner Rolle als Erzähler der abendländischen Geschichte durch die wiederholte Verwendung der Interjektion „O“ emotionale Regungen. Diese scheinen jedoch eher repräsentativ für das kollektive Empfinden der Menschheit zu sein und stellen weniger die individuelle Äußerung persönlicher Gefühle seitens des Ichs dar, das sich zu keinem Zeitpunkt klar positioniert. So wird auch keine explizite Sehnsucht nach der Vergangenheit ausgesprochen; vielmehr erwächst aus dem Bewusstsein der abendländischen Geschichte im Untergangsszenario ein Weg der Erneuerung, der in der Auferstehungsvision präsent wird.

¹²⁶ Wild: *Poetologie und Décadence*, S. 210.

¹²⁷ Vgl. Anm. 5 bei Csúri: „Einzelgedicht und zyklische Struktur“, S. 37.

¹²⁸ Mengaldo: „Zur Werkästhetik von Trakls Lyrik“, S. 180.

4.3 Distanzierte Kriegsreflexion in Klemms *Betrachtungen*

Wilhelm Klemm ist ein heute weitestgehend in Vergessenheit geratener, in den 1910er-Jahren allerdings ein äußerst produktiver expressionistischer Lyriker, dessen Gedichte vielfachen Eingang in Kurt Pinthus' bekannter expressionistischer Lyrikanthologie *Menschheitsdämmerung* gefunden haben.

1881 geboren, veröffentlichte er ab 1914 Gedichte in der expressionistischen Zeitschrift *Die Aktion*, die 1911 von Franz Pfemfert gegründet wurde und sich als „politisches Agitationsmittel“¹²⁹ unter Pfemferts Leitung entschieden gegen den Krieg positionierte. Klemm wurde für seine Kriegsgedichte bekannt, die er unter dem Eindruck seiner knapp vierjährigen Zeit als Arzt an der Westfront¹³⁰ verfasste und zeitgleich in der *Aktion* veröffentlichte. Eißfeller konstatiert eine gewisse Ambivalenz in Klemms Haltung zum Krieg. Einerseits wurde ihm aufgrund seiner *Aktions*-Gedichte in der „zeitgenössische[n] Rezeption wie in der literaturwissenschaftlichen Forschung“¹³¹ eine kriegskritische Haltung attestiert, andererseits veröffentlichte er 1915 seinen ersten Gedichtband *Gloria! Kriegsgedichte aus dem Feld* im kriegsfreundlichen Albert Langen Verlag¹³² und passte sich stets inhaltlich auf die „Tendenz der Blätter“¹³³ an, in denen seine Gedichte erschienen. Der Umstand, dass Klemm Pfemferts „kompromisslos pazifistische Tendenz der *Aktion* keineswegs konsequent und mit der nötigen Eindeutigkeit vertrat“¹³⁴, führte schließlich zu einem Zerwürfnis zwischen beiden. 1922 zog sich Klemm aus der Öffentlichkeit zurück und widmete sich vollends dem Verlagsgeschäft seines Schwiegervaters Alfred Kröner, bis er 1937 die Leitung im Zuge seines Ausschlusses aus der Reichsschrifttumskammer aufgeben musste. Nach der Zerstörung der Betriebe im Zweiten Weltkrieg und der Überführung des Verlags nach Wiesbaden starb Klemm am 23.2.1968.¹³⁵

¹²⁹ Ishida, Lia Imenes: „Politik und Literatur in der Aktion. Eine Entstehungsgeschichte“. In: *Expressionismus* 5 (2017), S. 11-24, hier S. 11.

¹³⁰ Vgl. Ortheil, Hanns-Josef: *Wilhelm Klemm. Ein Lyriker der ‚Menschheitsdämmerung‘*. Stuttgart 1979, S.29.

¹³¹ Eißfeller: *Flaschenposten im Meere der Zeit*, S. 133.

¹³² Vgl. ebd.

¹³³ Ortheil: *Wilhelm Klemm*, S. 48.

¹³⁴ Ebd., S. 50.

¹³⁵ Vgl. Schütz, Hans J.: „Klemm, Wilhelm“. In: *Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes*. Bd. 6. Hrsg. von Wilhelm Kühlmann. 2., vollständig überarb. Aufl. Berlin u.a. 2009, S. 471.

Das Gedicht *Betrachtungen* wurde erstmals 1916 im Lyrikband *Verse und Bilder* im Verlag der *Aktion* veröffentlicht, den Klemms Ehefrau Erna Kröner während seines Einsatzes als Frontarzt ohne sein Wissen zusammenstellte.¹³⁶

Es ist in fünf Strophen à vier Verse unterteilt, die metrisch nicht einheitlich gebunden sind und kein Reimschema aufweisen. Zum Verhältnis von Syntax und Strophen- bzw. Versgestaltung ist festzustellen, dass die freien Verse durch eine auffällig hohe Zahl an Enjambements miteinander verbunden sind. Während die erste Strophe mit einem Punkt inhaltlich geschlossen wird, verbindet ein strophenübergreifendes Enjambement die zweite und dritte Strophe zu einer Einheit. Die vierte und fünfte Strophe werden wiederum durch ein Komma am Strophenende (vgl. V. 16) miteinander verbunden, was den Anschein einer Simultanität des Geschehens der letzten beiden Strophen erweckt, worauf auch das Temporaladverbial „[w]ährend“ (V. 17) hinweist. Der vornehmlich parataktische Satzbau und die gewisse Einfachheit auf lexikalischer Ebene, die sich im Ausbleiben von Fremdwörtern oder komplexen Komposita ausdrückt, werden Klemms dichterischer Tendenz zur „Konzentration, Vereinfachung u. Lakonie [...] [sowie] metaphor. Präzision“¹³⁷ gerecht. Interessant ist zudem die häufige Verwendung der Personifikation, die nicht-menschliche Objekte zu den Subjekten des Gedichts macht, während das Personalpronomen „wir“ (V. 5) und damit eine menschliche Instanz nur einmal explizit genannt wird. Diese Depersonalisierung und Entmenschlichung der Akteure kann möglicherweise eine gewisse Entfremdung von der Welt kennzeichnen.

Es ist davon auszugehen, dass das elegische Ich männlich ist, da es die „geheimnisvolle Liebe“ (V. 13) mit einem „Weib“ (V. 14) gleichsetzt. Es fungiert als Sprecher eines entpersonalisierten Kollektivs, der in einer nüchternen, emotionslosen Sprache, die gänzlich auf Exclamationes verzichtet, grundlegende „Betrachtungen“ – wie der Titel des Gedichts verrät – anstellt. Diese beziehen sich wahrscheinlich als eine Art Momentaufnahme auf den gegenwärtigen Zustand der Welt und Gesellschaft, was durch die fast ausnahmslose Verwendung des Präsens gekennzeichnet wird.

Die erste Strophe führt durch den Gebrauch der Synästhesie „schweigendem Grün“ (V. 1) und dem Verb „sättigen“ in das Bild einer vitalen, harmonischen Natur ein, welches im zweiten Vers unvermittelt unterbrochen wird. Interessanterweise deutet die koordinierende Konjunktion „[u]nd“ zu Beginn des zweiten Verses syntaktisch auf ein (schwaches)

¹³⁶ Vgl. Ortheil: *Wilhelm Klemm*, S. 65.

¹³⁷ Schütz: „Klemm, Wilhelm“, S. 471.

Enjambement hin, welches allerdings durch den Punkt, der nach dem ersten Vers eine grammatische Pause setzt, nicht realisiert wird. Dennoch wird dadurch eine gewisse Gleichzeitigkeit der Vitalität und Vergänglichkeit dieses Zustands impliziert, die sich durch das plötzliche Dunkeln des Himmels in ein „vergeßne[s] [sic!] Grau“ (V.2) – ebenfalls eine Synästhesie – offenbart. Der atmosphärische Umschwung, der durch den Übergang des vitalen Grüns in ein erlöschendes Grau gekennzeichnet wird, dient als Vorbote auf ein kommendes Unheil, wird in den nächsten beiden, durch ein starkes Enjambement verbundenen Versen zunächst aber wieder relativiert. In diesen Versen wird die schier unerschöpfliche Lebendigkeit der Natur durch die personifizierte Hyperbel „Unendlichkeit des Grases“ (V. 3) betont, die mit „tausend kleinen Spitzen triumphiert“ (V. 4). Die endlose Ausdehnung und Fülle von Grashalmen, die durch ihre spitze Form metaphorisch als siegreiche Waffen interpretiert werden können, verdeutlichen die Überlegenheit und Erhabenheit der Natur.

Generell ist festzustellen, dass die erste Strophe ein potenziertes Stimmungsbild der Natur vermittelt, das besonders durch den Einsatz zweier Synästhesien verstärkt wird.

Diese Momentaufnahme wird in der zweiten Strophe durch eine Wendung zu einer kontemplativen Betrachtung unterbrochen. Das Ich stellt eine rhetorische Frage, die auf eines der elementarsten menschlichen Bedürfnisse, die Liebe, abzielt. Die Verwendung des Perfekts verdeutlicht, dass es sich um eine fragende Rückbesinnung auf ein Urbedürfnis des Menschen handelt, die aufgrund der Unsicherheit darüber, was in der Vergangenheit wirklich von Bedeutung war, möglicherweise auf eine Entfremdung von eigenen Gefühlen und Werten hindeutet. Die rhetorische Frage gibt Anlass für eine sich anschließende, tiefgründige Kontemplation über die Veränderungen im individuellen Selbst und in der Gesellschaft. Das Ich reiht sich mittels des Personalpronomens „wir“ (V. 5) in ein kollektives Bewusstsein ein und konstatiert, dass die „Tugenden“ (V. 6) der Menschen, also die Fähigkeiten, etwas sittlich Gutes zu vollbringen, unwiederbringlich „unter dem Achselzucken / Des Verstehens“ (V. 6f.) verschwunden seien. Die Metapher diagnostiziert den Zustand einer Gesellschaft, die aufgehört hat, Gegenstände zu verstehen und damit zu hinterfragen, womit ein Verlust von Werten und Tugenden einhergeht. Das Objekt des „Verstehens“ wird nicht näher beschrieben.

Nüchtern wird weiterführend die Sinnlosigkeit dieses Verhaltens durch die Aussage konstatiert, dass „Ruhm dünn“ (V. 7), also begrenzt und vergänglich, sei, und letztendlich keine wahre Freiheit bewirke (vgl. V. 8). Es scheint so, als ob das Ich einen Kausalzusammenhang

des menschlichen Verfalls nachzeichnet. Ein stropfenübergreifendes Enjambement verbindet die zweite und dritte Strophe miteinander, welche die Folgen des „Achselzucken[s] / Des Verstehens“ (V. 6f.) darstellt. Es wird eine Art Abwärtsspirale nachgezeichnet, die aufzeigt, wie verschiedene Aspekte des Lebens und der menschlichen Existenz allmählich an Bedeutung verlieren und verfallen. Formal wird dies durch eine Reihe von Enjambements widergespiegelt, die überdies eine gewisse Simultanität der Ereignisse darstellen. Die aufgegebene „Weisheit“ (V. 8) weicht der „Schwermut“ (V. 9) und „Erinnerungen“ verblassen ebenso vollständig wie die Tugenden. Die durch den Partikel „[a]uch“ (V. 10) anaphorisch strukturierten, elliptischen Sätze stellen das Ausmaß des Verfalls von Erinnerungen dar, der sogar sämtliche positive Erinnerungen auslöscht.

Die Bedrohlichkeit wird durch die Wahl der dynamischen Verben, die den Vorgang des Verfalls beschreiben („verblaßten [sic!], V. 6; „versinkt“, V. 8; „verklingen“, V. 9), intensiviert. Schließlich „erstirbt das ferne Gemurmel der Erschauungen“ (V. 12) und damit alle Erfahrungen, die dem Menschen einst ein Gefühl von Glück, Frieden und Erfüllung schenken. Bemerkenswert ist hier, dass die Strophe durch den Gleichklang der Substantive aufgrund des Suffixes „ung“ eindrücklicher erscheint.

Dieser pessimistischen Bestandsaufnahme wird in der vierten Strophe ein optimistisches Moment entgegengesetzt, das als „geheimnisvolle Liebe“ (V. 13) beschrieben wird und das Einzige ist, was nicht verfällt, sondern „bleibt“ (V. 13). Das Verb impliziert, dass die „geheimnisvolle Liebe“ das Einzige ist, das nicht von dem grundlegenden Verfall betroffen ist. Hier findet ein Rückbezug zu der rhetorischen Frage nach der Liebe statt (vgl. V. 5). Die Charakterisierung dieser Liebe als „[h]alb Weib, halb Stern“ (V. 14) im nachfolgenden Vers, der eine Ellipse bildet und anaphorisch strukturiert ist, offenbart, dass diese dualer Natur ist. Die Ellipse vermittelt den Eindruck, dass beide Entitäten miteinander verschmelzen und gemeinsam etwas Geheimnisvolles (vgl. V. 13) erzeugen. Die Metapher „[h]alb Weib“ verweist auf die irdische Liebe, auf die menschliche Emotion, die durch körperliche und emotionale Nähe geprägt ist. Durch die Charakterisierung der anderen Hälfte als „halb Stern“ wird ein transzendenter Raum geschaffen, da die Liebe nicht auf die irdische Dimension beschränkt wird, sondern über die Grenzen der menschlichen Erfahrung hinausgeht und eine himmlische Erhabenheit zugeschrieben bekommt. Dies befähigt sie, in „unsagbarer Zartheit“ (V. 15) über dem „dunkelnden Herzen“ (V. 15) zu zittern (vgl. V. 16). Das Adjektiv „unsagbar“ betont, dass dieser Vorgang jenseits des menschlichen Erfahrungsraumes stattfindet und nicht in Worte ausgedrückt werden kann.

Der transzendente Vorgang der personifizierten Liebe, der sich der menschlichen Erfahrung entzieht, erscheint als „letzte Rettung“, da das Verdunkeln des Herzens (vgl. V. 15) den finalen Schritt des Verfalls darstellen würde. Dieser wird durch den Umstand verhindert, dass die Liebe „wie ein Tropfen Ewigkeit“ (V. 16) über dem Herzen „[z]ittert“ (V. 16). Hier wird eine Ambivalenz ersichtlich: Das Verb „zittern“ impliziert eine Unsicherheit und damit eine kostbare, aber auch sehr fragile Qualität der Liebe, gleichzeitig wird durch das Substantiv „Ewigkeit“ die zeitlose Dimension und damit ein immerwährender Zustand betont, der über die Vergänglichkeit hinausgeht. Somit ist der Strophe ein Schlüsselmoment des Trostes und der Hoffnung in einer vom Verfall gekennzeichneten Welt inhärent. Es wird deutlich, dass der „geheimnisvolle[n] Liebe“ (V. 13) aufgrund ihrer Beständigkeit eine besondere Qualität zugeschrieben wird. Sie muss zwangsläufig transzendenter Natur sein, da sie als Einzige dem grundlegenden menschlichen Verfall und der Vergänglichkeit trotzt. Genau in dieser Eigenschaft gründet auch ihre undefinierbarkeit.

Die fünfte Strophe greift das Naturbild der ersten Strophe mit einem Jahreszeitenwechsel zum Winter auf, der „wieder kühl durch das Land geht“ (V. 17). Das Adverb impliziert eine anhaltende Dauer von harten Zeiten der Entbehrung, die durch den „Winter“ (ebd.) verdeutlicht werden. Parallel zur ersten Strophe wird auch hier der Himmel aufgegriffen und in personifizierter Form als einsam dargestellt (vgl. V. 18). Die Vergänglichkeit und der Verfall auf der Erde und im Menschen beginnen, sich in der Natur widerzuspiegeln; Kälte und Einsamkeit sind sowohl in irdischen als auch in himmlischen Dimensionen präsent. Die zwei nachfolgenden Verse bilden einen inhaltlichen Kontrast zu den ersten beiden Versen der Strophe, was eine entscheidende Wendung in der Stimmung markiert. Die Metonymie „aufatmende Brust“ (V. 19), welche einen Gestus der Erleichterung darstellt, der sich zunächst nicht recht in das Szenario der kühlen und einsamen Winterlandschaft einfügen lässt, wendet sich in personifizierter Form gen Westen. Die „Brust“, vermutlich in ihrer Bedeutung als Sitz von Emotionen¹³⁸, ist nun durch die „geheimnisvolle Liebe“ (V. 13) befähigt, sich aktiv dem beginnenden Abend zuzuwenden und eine Erleichterung über das Ende des Tages zu verspüren, der mit der Heimkehr von etwas Positivem verbunden ist. Der Abend wird als „zögernder Träumer“ (V. 20) personifiziert, als eine potenzielle Verwirklichung eines idealgedachten Zustandes. Die letzten zwei Verse können somit als eine Art Auflösung der im Gedicht geschilderten Dunkelheit verstanden werden.

¹³⁸ Vgl. Kuhnle, Till R.: „Brust“. In: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Hrsg. von Günter Butzer, Joachim Jacob. 2., erw. Aufl. Stuttgart 2012, S. 64f., hier S. 64.

Wilhelm Klemms Gedicht erscheint auf den ersten Blick als allgemeine Reflexion der Komplexität und Vergänglichkeit menschlicher Erfahrungen. Die Makroperspektive und zeitlose Dimension werden durch den im Plural gehaltenen Gedichttitel *Betrachtungen* betont, der darauf hindeutet, dass sich die geäußerten Gedanken nicht auf ein bestimmtes Thema, sondern auf eine Vielzahl von Aspekten beziehen. Gleichzeitig scheint das Gedicht als Instrument einer kritischen Diagnose eines gesellschaftlichen Zustands zu fungieren, wie aufgrund der Skizzierung des Verfalls der menschlichen Moral in der zweiten und dritten Strophe ersichtlich wird.

In diesem Zusammenhang soll erneut ein Blick auf den Entstehungskontext des Gedichts geworfen werden. Es ist nicht möglich, Klemms *Betrachtungen* auf ein genaues Entstehungsdatum zu datieren, da es nicht in der *Aktion* gedruckt wurde und somit zu den unveröffentlichten Gedichten gehört, die 1916 erstmalig im Gedichtband *Verse und Bilder* aufgenommen wurden. Eißfeller stellt auf Grundlage verschiedener Indizien fest, dass die in *Verse und Bilder* erschienenen Gedichte „überwiegend im Jahr 1915“¹³⁹ entstanden seien. Die Autorin konstatiert allerdings, dass der Gedichtband „keine Kriegsliteratur“¹⁴⁰ enthalte, da Klemm parallel zu seiner Kriegsliteratur seit dem Sommer 1915 „eine große Zahl an Gedichten [verfasst hat], die den Krieg nicht zum Thema haben“¹⁴¹, und sich spätestens im Jahr 1916 deutlich von der Kriegsthematik löste. Angesichts dessen, dass Klemm seit August 1914 durchgehend an der Front stationiert war und die Gedichte somit mitten im Kriegsgeschehen verfasste, erscheint diese Feststellung zunächst paradox. Weiter wird konstatiert, dass die in *Verse und Bilder* erschienenen Gedichte eine Art Gegenentwurf zum Krieg darstellen, der in den zuvor erschienenen Gedichten stets durch einen „sachliche[n] Rapport, die knappe Notiz, das lapidare Telegramm“¹⁴² gespiegelt wurde. Die Lyrik in *Verse und Bilder* sei vielmehr durch „eine ausgeprägte Verfremdungstendenz und eine an den Surrealismus anklingende Bildsprache gekennzeichnet“.¹⁴³

Die Ausführungen dienen als Vorlage, die von Eißfeller formulierten Feststellungen zwar nicht gänzlich zu revidieren, aber zumindest in Bezug auf das Gedicht *Betrachtungen* zu relativieren. Die detaillierte Beleuchtung der Entstehungssituation des Gedichts soll nicht in unergiebigen Spekulationen verlaufen. Dennoch soll angemerkt werden, dass die ungeklärte

¹³⁹ Eißfeller: ‚*Flaschenposten im Meere der Zeit*‘, S. 292.

¹⁴⁰ Ebd., S. 169.

¹⁴¹ Ebd., S. 292.

¹⁴² Röhnert, Jan Volker: ‚Magische Flucht am Rand des Expressionismus. Zum spurenlosen Œuvre Wilhelm Klemms‘. In: *Akzente. Zeitschrift für Literatur* 53 (2006), S. 157-172, hier S. 162.

¹⁴³ Eißfeller: ‚*Flaschenposten im Meere der Zeit*‘, S. 295.

Datierung des Gedichts durchaus die Möglichkeit eröffnet, dass es vor Klemms Abwendung von der Kriegsthematik verfasst wurde. Unterstützt wird dies durch den Umstand, dass das Gedicht im Verlag der *Aktion* erschien, das als kriegskritisches Sprachrohr unter Pfemferts Leitung fungierte, und damit möglicherweise als zeitadäquat und wirkungsvoll im Sinne der politischen Opposition betrachtet wurde. So könnte davon ausgegangen werden, dass das Gedicht als kritische Zeitdiagnose fungiert, die den Status quo der Gesellschaft und der menschlichen Moral (im Zuge des Krieges) darstellt.

Zeiten größter Herausforderungen führen zu existenziellen Überlegungen und zu einer Rückbesinnung auf das Ursprüngliche. Hier zeigt sich der elegische Charakter des Gedichts. Die eindringlich und bildhaft beschriebene Naturatmosphäre fungiert als Rahmen, in dem sich die Überlegungen des Ichs entfalten können. Voraussetzung der Reflexionen ist dabei der Kontrast zwischen der Beständigkeit der Natur, wie sie durch die Hyperbel „Unendlichkeit des Grases“ (V. 3) und das Verb „triumphiert“ (V. 4) vermittelt wird, und der Vergänglichkeit der menschlichen Existenz. Die elegische Essenz des Gedichts wird erst durch die distanzierte Haltung des Sprechers offenbar, der sich einer nüchternen Sprache bedient, welche inmitten des Verfalls hervortritt und von der bildhaften Sprache der ersten Strophe abweicht. Die rhetorische Frage leitet eine reflektierende Rückbesinnung auf grundlegende menschliche Werte und Ideale ein, die einst vorhanden waren, durch den Wandel der Lebensumstände jedoch an Bedeutung verloren haben. Der Sprecher bewertet diesen Verfall auf eine subtile Weise, indem er eine Art allgemeine Lebensweisheit formuliert („Ruhm ist so dünn, / Macht keinen frei“, V. 7f.) und den Prozess des Verfalls mit den Adjektiven „seltsam und unverständlich“ (V. 11) assoziiert. Es wird deutlich, dass der Sprecher eine Bestandsaufnahme der Gesellschaft vornimmt, von der er sich (emotional) distanziiert. Dennoch wird gerade durch die indirekte Erinnerung an eine Zeit, in der jene Werte und Ideale noch von Bedeutung waren, eine Sehnsucht nach dem Vergangenen hier auf subtile Weise zum Ausdruck gebracht.

Gerade dort, wo der Verlust am stärksten hervortritt, wechselt der Sprecher in einen distanzierten Modus der Darstellung. Die letzten zwei Strophen knüpfen an die metaphorische Sprache der ersten Strophe an. Auch hier manifestiert sich das Elegische durch die Sehnsucht nach etwas Bleibendem in einer Welt der Vergänglichkeit. Diese wird in der letzten Strophe durch die Darstellung einer nahenden Heimkehr von etwas Positivem intensiviert. Der Moment wird sehnsüchtig erwartet, wie das adjektivisch gebrauchte Partizip „aufatmende“ (V.

19) suggeriert – allerdings nicht vom Sprecher selbst. Durch die Verwendung der Metonymie „Brust“ wird ein kollektives Gefühl der Sehnsucht ausgesprochen.

4.4 Sehnsucht nach Entgrenzung in Klabunds *Die letzte Kornblume*

Klabund gilt als einer der „populärsten und produktivsten Autoren der Weimarer Republik“.¹⁴⁴ Sein Name ist Programm: Das Pseudonym stellt eine „Zusammenfügung aus *Klabautermann* und *Vagabund* oder eine onomatopoetische Umsetzung eines Trompetenstoßes und eines Paukenschlags“¹⁴⁵ dar. Beide Bedeutungen spiegeln jedenfalls das nomadische Schrifstellerdasein Klabunds wider, der sich zu Lebzeiten keiner bestimmten literarischen Richtung verschreiben wollte. Im Alter von 22 Jahren erkrankte er an Tuberkulose, die ihn wiederholt zu Kuraufenthalten zwang, bis er ihr schließlich am 14.8.1928 in einem Sanatorium in Davos erlag.¹⁴⁶

Klabunds außerordentliche literarische Produktivität hat zu Lebzeiten etwa 1500 Gedichte hervorgebracht, die eine Bandbreite „vom romantisierenden Naturgedicht bis zum Protestsong“¹⁴⁷ umspannen. In den 1920er Jahren avancierte er zu einem der bekanntesten Vertreter einer „sozialkritischen und erotischen, im besten Sinne unterhaltender Kleinkunst, Kabarett-oesie und Gebrauchsllyrik“.¹⁴⁸

Das hier zu untersuchende Gedicht *Die letzte Kornblume* ist erstmalig 1927 in der Gedichtsammlung *Die Harfenjule. Neue Zeit-, Streit- und Leidgedichte* erschienen, welche die lyrische Vielschichtigkeit Klabunds aufgrund der Aufnahme verschiedener „Balladen, Chansons, Bänkelgesänge[n] und [...] volksliedhafte[n] Texte[n]“¹⁴⁹ widerspiegelt. Der Gedichtband wurde, wie explizit in der Vorbemerkung des Autos verzeichnet ist, mit einem Preis von 50 Pfennig möglichst erschwinglich gestaltet. So wurde ein schlichter Einband und

¹⁴⁴ Zimmermann, Christian von: „Klabund“. In: *Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes*. Bd. 6. Hrsg. von Wilhelm Kühlmann. 2., vollständig überarb. Aufl. Berlin u.a. 2009, S. 442f., hier S. 442.

¹⁴⁵ Zimmermann, Christian von: „Klabund – Vom expressionistischen Morgenrot zum Dichter der Jazz-Zeit. Eine biographische Skizze“. In: *Klabund: Werke in acht Bänden*. Hrsg. von Christian v. Zimmermann. Heidelberg 1998-2003. Bd. 8: *Aufsätze und verstreute Prosa*. Hrsg. von Joachim Grage u. Christian v. Zimmermann. Heidelberg 2003, S. 411-464, hier S. 421.

¹⁴⁶ Vgl. Ebd., S. 452.

¹⁴⁷ Fähnders, Walter: „Klabund. Das lyrische Werk“. In: *Kindlers Literatur Lexikon*. Bd. 9. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. 3., völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart 2009, S. 122f., hier S. 123.

¹⁴⁸ Ebd., S. 123.

¹⁴⁹ Bogner, Ralf Georg: „Die Harfenjule (1927)“. In: *Klabund: Werke in acht Bänden*. Hrsg. von Christian v. Zimmermann. Heidelberg 1998-2003. Bd. 4.2.: *Gedichte*. Hrsg. von Ralf Georg Bogner. Heidelberg 2000, S. 1014-1017, hier S. 1015.

preiswertes Papier für den Druck verwendet.¹⁵⁰ Das besondere Charakteristikum der *Harfenjule* ist allerdings der häufig verwendete „Satz der Gedichte ohne Zeilenfall an den Versenden“¹⁵¹, der den Druck einer möglichst hohen Anzahl an Texten im Gedichtband ermöglicht. Ein Zeilenfall tritt im Band ausschließlich dann auf, wenn die Gedichte in Strophen untergliedert sind.

Auch *Die letzte Kornblume* ist ohne Zeilenfall am Versende und im Blocksatz in der *Harfenjule* abgedruckt worden und weist weder ein Reimschema noch eine metrische Gebundenheit auf. Da sie sich aufgrund ihrer visuellen Kompaktheit wie ein zusammenhängendes Textgefüge von Gedanken und Bildern liest, soll davon ausgegangen werden, dass es sich hier um eine Form prosaischer Lyrik handelt. Der Definition Wagenknechts zufolge

begründet [diese] ihre gedichtmäßige Darbietung in der Hauptsache nur mehr aus dem Anspruch: mit so viel gesammelter Aufmerksamkeit gelesen zu werden, wie der Leser sie eben nur einem Gedicht gewohntermaßen entgegenbringt.¹⁵²

Angesichts der fehlenden rhythmischen und versmetrischen Organisation soll im Folgenden nicht von Versen, sondern von Zeilen ausgegangen werden. Der poetische Gehalt des Textes offenbart sich demnach vorrangig durch die dargestellten Emotionen, Gedanken oder Bilder und nicht durch konventionelle lyrische Formensprache. So verlauten eine Vielzahl von Stilmitteln und eine sehr bildhafte und symbolische Sprache einen poetischen Duktus, der durch eine durch konsonierende Effekte erzeugte Klangfülle (u.a. „letzter lauer Blütenduft“, Z. 10; „Und brach die blaue Blume“, Z. 11; „Die blauen Blüten- / fetzen flatterten wie Himmelsfetzen“, Z. 13f.) eine zusätzliche Betonung erfährt.

Eine Art auktorialer Erzähler, der die Gedanken beider Subjekte, der Frau und der Blume, kennt (vgl. Z. 6f.), schildert einen chronologischen Handlungsverlauf, der aufgrund des parataktischen Satzbaus geordnet und nachvollziehbar erscheint. Weiterhin unterstreicht die Verwendung des Präteritums den Erzählmodus, der dem Text innewohnt. Die Kornblume fungiert als zentrales Motiv im Gedicht; bereits durch ihre Erwähnung im Titel wird ihre Bedeutung etabliert. Im Gedicht selbst tritt sie als „letzte blaue Blume“ (Z. 4) sowohl als Objekt (des Pflückvorgangs) als auch als denkendes Subjekt auf. Mit der blauen Blume wird ein zentrales Symbol der Romantik aufgegriffen, welches für die romantische Sehnsucht nach dem Unerreichbaren, der Suche nach Schönheit, Liebe und Sinn in der Natur steht.¹⁵³

¹⁵⁰ Vgl. Bogner, Ralf Georg: „Die Harfenjule (1927)“, S. 1014f.

¹⁵¹ Ebd., S. 1014.

¹⁵² Wagenknecht: *Deutsche Metrik*, S. 128.

¹⁵³ Vgl. Waldow, Stephanie: „Blau“. In: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Hrsg. von Günter Butzer, Joachim Jacob. 2., erw. Aufl. Stuttgart 201, S. 53f., hier S. 54.

Damit und mit der weiteren Aufnahme des Nacht- und Mondmotives zeigt sich der Einfluss der Neuromantik auf Klabunds lyrisches Werk.¹⁵⁴ Die nähere Untersuchung der lexikalischen Ebene ergibt, dass die Sprache schlicht gestaltet ist. Nur wenige Metaphern („Erdgott“, Z.3; „Himmelsfetzen“, Z. 14; „des Mondes Silberhorn“, Z. 16) sowie eine Allegorie („der Sensemann“, Z. 9) stechen hervor, die in ihrer Bedeutung jedoch gängig und ohne besondere Schwierigkeiten zu entschlüsseln sind. Das Wortfeld ist in einem ländlichen Bereich angesiedelt (u.a. „Feld“, Z. 1; „Aehren [sic!]“, Z. 2; „Blume“, Z. 5) und spiegelt die lokale Situierung im Gedicht wider.

Trotz der Einfachheit in Lexik und Syntax lässt sich eine gewisse Ambiguität im Gedicht erkennen, die erst entschlüsselt werden muss. Diese wird erstmals durch die syntaktisch bedingte Doppeldeutigkeit des Personalpronomens „Du“ (Z. 7) deutlich, die auch die Interpretation des Schlusses beeinflusst.

Das Gedicht führt in eine ländliche Szenerie ein, in der sich eine aufgrund der Verwendung des Personalpronomens „sie“ als weiblich zu identifizierende Person eines zunächst nicht näher bestimmten Alters auf dem Weg zu einem nicht näher definierten Ziel befindet. Um dieses schneller zu erreichen, wählt die Person eine Abkürzung über ein Feld (vgl. Z. 1). Dieses wird ausführlich beschrieben, was sich auf formaler Ebene durch die Parataxe und den elliptischen Satzbau widerspiegelt, die eine unmittelbare, bildhafte Darstellung der Landschaft erzeugen: Das Feld ist „gemäht“ (Z. 1) und seine „Aehren [sic!] [sind] eingefahren“ (Z. 2). Die Zustandsbeschreibung des Feldes verdeutlicht, dass die letzte Ernte des Jahres eingebracht wurde, womit die Handlung temporal im Herbst anzusiedeln ist. Das Erscheinungsbild, das von den verbleibenden Halmen der Getreidepflanzen – den „braunen Stoppeln“ (Z. 2) –, die nach der Ernte aus dem Boden ragen, gezeichnet ist, wird mithilfe der Metapher des „schlecht rasiert[en]“ „Erdgottes“ (Z. 3) weiter veranschaulicht und vermittelt das Bild einer trockenen und leblosen Umgebung. Die Anapher „ging und ging“ (Z. 4) verdeutlicht, dass die Person eine weite Strecke zurücklegt, bis sie „plötzlich“ (Z. 4) eine blaue Blume im brachliegenden Feld entdeckt. Das Adverb implementiert ein erzählerisches Moment, dessen Besonderheit durch die Charakterisierung der Blume als „letzte [...] dieses Sommers“ (Z. 4f.) verstärkt wird. Der Gedichttitel deutet darauf hin, dass es sich hierbei um eine Kornblume handelt, die gewöhnlich bis Ende September blüht und aufgrund der bereits

¹⁵⁴ Vgl. Fähnders: „Klabund“, S. 123.

vorgenommenen zeitlichen Einordnung des Geschehens dementsprechend kurz vor dem Verblühen steht, was durch das Adjektiv „letzte“ (Z. 4) unterstrichen wird.

Auffällig ist, dass die weibliche Person aktiv auf die Blume trifft (vgl. Z. 4), als ob sie auf einen Menschen treffe. Dieses Bild wird weiter durch den Chiasmus (vgl. Z. 5f.) verstärkt, der den durch Blickkontakt hergestellten Moment der Begegnung zwischen Mensch und Blume hervorhebt. Hier wird deutlich, dass die Blume personifiziert wird. Die Begegnung zwischen Mensch und Blume bewirkt bei beiden einen gedanklichen Austausch, auch bei der Blume, wie die eine gewisse Komik erzeugende Parenthese aufzeigt, in der die Blume darüber nachdenkt, ob „Menschen denken können“ (Z. 6f.). Die Auslassungspunkte dienen dazu, diesen Gedankenvorgang zu betonen. Die Wiederholung des Verbs und die Betonung, dass beide „ganz das gleiche“ (Z. 7) denken, unterstreichen wiederholt die intensive Verbundenheit zwischen Mensch und Natur. Das darauffolgende Gedanken zitat wird mit einer „inquit“-Formel in Gestalt eines „verbum credendi“¹⁵⁵ eingeleitet. An dieser Stelle tritt eine gewisse Ambiguität hervor, die sich auf die Auslegung des Gedanken zitats bezieht, das wörtlich oder metaphorisch verstanden werden kann.

Zum einen besteht die Möglichkeit, dass sowohl die weibliche Person als auch die Blume die gleichen Gedanken bezüglich der Blume hegen. Das Personalpronomen „du“ im Gedanken zitat der Blume könnte als Selbstanrede angesichts des Wissens um die eigene Vergänglichkeit verstanden werden, sei es aufgrund der fortgeschrittenen Jahreszeit oder der Gefahr, gepflückt zu werden. In der wörtlichen Auslegung des Gedanken zitats erfüllt demnach ein „letzter lauer Blütenduft“ (Z. 10) der Blume die herbstliche Luft, die bislang vom „Sensenmann verschont“ (Z. 9) wurde. Hier liegt eine wörtliche – und keine allegorische – Auslegung des Bildes des Sensenmanns nahe, die auf einen Bauer oder eine Bäuerin hinweist, der oder die das Getreide mit einer Sense mäht und die Blume dabei nicht erfasst. Die Alliteration erzeugt die Vorstellung eines letzten, schon leise abklingenden Sommertages und unterstreicht einen Hauch von Vitalität in einem sonst „abgestorbene[n]“ (Z. 10) Umfeld.

Eine andere Möglichkeit der Auslegung besteht darin, dass sich das Personalpronomen „du“ auf das jeweilige Gegenüber bezieht. Die Grundlage dafür bildet der vorangegangene Blickkontakt zwischen Mensch und Blume, der eine aktive, gegenseitige Wahrnehmung hergestellt hat. Demzufolge könnte nicht nur die Blume als „letzte Blüte dieses Sommers“ (Z. 8) bezeichnet werden, sondern in metaphorischer Weise auch die weibliche Person. Dies

¹⁵⁵ Vgl. Martínez, Matías/Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. 11., überarb. u. aktual. Aufl. München 2019, S. 64.

impliziert, dass die Person (ebenso wie die Blume) ein fortgeschrittenes Alter erreicht hat und bisher – in allegorischer Auslegung – vom „Sensenmann verschont“ (Z. 9) wurde, um noch einmal ‚aufzublühen‘ und Liebe zu finden, wie sich aus dem weiteren Verlauf des Gedichts ergibt. Diese Auslegung soll vorerst als Grundlage für die weiteren Ausführungen fungieren.¹⁵⁶

Nach der Unterbrechung des Gedankenzitats durch einen Gedankenstrich wird der Erzählstrang fortgeführt. Der parataktische Satzbau und die Wiederholung des „b“-Lautes schaffen den Eindruck einer dynamischen Abfolge der Geschehnisse und spiegeln die Entschlossenheit der Frau beim Pflücken der Blume wider. Trotz des Wissens darüber, dass die Kornblume „die letzte Blüte dieses Sommers“ (Z. 8) ist, trifft sie die Entscheidung, diese zu pflücken. Dies wird auch durch die Verwendung der Verben „brechen“ und „rupfen“ (vgl. Z. 11f.) unterstrichen, die einen eher gewaltsamen Akt implizieren.

Das durch den Doppelpunkt eingeleitete Gedankenzitat zeigt die mit dem Zerpflücken der Blume verbundene Absicht. Die Frau bedient sich des volkstümlichen Brauchtums des Blumenorakels, bei dem die Phrase „Er/sie liebt mich, er/sie liebt mich nicht“ während des Auszupfens von Blütenblättern solange wiederholt wird, bis man mithilfe des letzten abgezupften Blütenblattes feststellen kann, ob man geliebt wird oder nicht. Das Blumenorakel, dessen Fortsetzung bis zum letzten Blatt durch Auslassungspunkte gekennzeichnet ist (vgl. Z. 13), offenbart schließlich, dass die Frau kein Objekt der Liebe ist. Ein sich anschließender bildhafter Vergleich visualisiert die Szene der auf das Feld fallenden „Blütenfetzen“ (Z. 13f.), die mit „Himmelfetzen“ (Z. 14) verglichen werden. Zunächst ist hier die blaue Farbe der Kornblume von Bedeutung, da sie eine unmittelbare Verbindung zur charakteristischen Farbe des Himmels herstellt. Darüber hinaus können die „Himmelfetzen“ metaphorisch für kleine Wolken stehen, die durch Wind oder andere atmosphärische Einflüsse zerrissen werden und sich mit der Zeit auflösen. Analog dazu löst sich die Blume durch den Verlust ihrer abgezupften Blütenblätter auch auf. Hier wird ein ambiges Bild von Vitalität und Vergänglichkeit visualisiert: Noch „flattern“ die blauen Blütenblätter aktiv über den „braune[n] Stopeln“ (Z. 14) und heben sich von diesen ab, letztendlich werden sie aber auf eben diesen Boden fallen und sich in der „abgestorbene[n] Erde“ (Z. 10f.) auflösen.

Inmitten dieses Naturszenarios wird das Auge der Frau als feucht glänzend (vgl. Z. 15) beschrieben. Der nachfolgende Gedankenstrich, der ein Innehalten bewirkt, lässt in Anbetracht der Offenbarung des Blumenorakels zunächst die Schlussfolgerung zu, dass das glänzende

¹⁵⁶ Im Zuge dieser Auslegung wird die weibliche Person im Folgenden als „Frau“ bezeichnet.

Auge ein Zeichen der emotionalen Resonanz sein könnte, die in Form von Tränen ausgedrückt wird. Die Fortsetzung des Satzes nach dem Gedankenstrich offenbart – zumindest syntaktisch bedingt –, dass der „Abendtau“ (Z. 15), der als Präpositionalobjekt fungiert, der Urheber der Tränen ist. Mit dem Auftreten des Taus, der nach Sonnenuntergang in den späten Abendstunden entsteht, wird ein Wechsel zu einer abendlichen, mysteriösen Atmosphäre generiert, die mit der Aufnahme des Nachtmotives, eines weiteren zentralen Motives der Romantik, unterstrichen wird. Der die Felder bedeckende Tau erscheint im Lichte des Mondes „silbern“ (Z. 15), was den Vergleich generiert, dass dieser aus dem „Silberhorn“ (Z. 16) des Mondes „geschüttet“ (Z. 17) werde. Die Metapher des „Silberhorns“ spiegelt nicht nur die typisch silbrige Farbe des Mondes und seine charakteristische Sichelform wider, sondern kann auch eine Anspielung auf ein Trinkhorn sein, aus dem Flüssigkeit, in diesem Fall der Abendtau, geschüttet wird. Die Inversion „des Mondes Silberhorn“ (Z. 16) verstärkt die Bedeutung des Mondes als Quelle des Taus, der als Symbol der Vergänglichkeit¹⁵⁷ fungiert. Mit dem Bild der vom Abendtau bedeckten Frau endet das Gedicht. Die bereits konstatierte Ambiguität ist auch hier wieder greifbar, da der Ausgang offen bleibt und erst entschlüsselt werden muss. Eine Möglichkeit besteht in der Rückbindung an die Auslegung des vorherigen Gedankenzitats, das die Frau metaphorisch als „letzte Blüte dieses Sommers“ (Z. 8) darstellt, die angesichts einer potenziellen Liebeserfahrung noch einmal ‚aufblühen‘ konnte. Allerdings verhindert die negative Prophezeiung des Blumenorakels die Hoffnung auf das Erleben einer späten Liebe. Die Resignation der Frau angesichts ihres eigenen ‚Verblühens‘ wird durch ihr verharrendes Verweilen auf dem Feld bis zur Dämmerung und dem Einsetzen des Abendtaus deutlich, der sich auf sie legt und so die Vergänglichkeit ihres späten ‚Aufblühens‘ und damit ihrer selbst einläutet. Hier offenbart sich ein interessantes Zusammenspiel zwischen dem anfänglichen Pflücken der Blume, mit dem die Frau willentlich das Dasein der Blume beendet, und dem Prozess des Zerpflückens, der die Frau schließlich zu einer Erkenntnis ihrer eigenen Endlichkeit führt.

In Klabunds Gedicht *Die letzte Kornblume* findet eine tiefgründige Reflexion über die Vergänglichkeit von Mensch und Natur statt. Die Kornblume fungiert hier als das zentrale Motiv des Gedichts. Sie repräsentiert nicht nur die romantische Sehnsucht, sondern auch die gemeinsame Erkenntnis über die eigene Vergänglichkeit, die Mensch und Natur letztendlich

¹⁵⁷ Vgl. Peil, Dietmar: „Tau“. In: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Hrsg. von Günter Butzer, Joachim Jacob. 2., erw. Aufl. Stuttgart 2012, S. 440.

vereint. Hier spiegelt sich Klabunds „geradezu inbrünstig beschworene Versöhnung zwischen Natur und Mensch“¹⁵⁸ wider.

In dem Zusammenspiel von Vergänglichkeit und romantischer Sehnsucht erwächst der elegische Gehalt des Gedichts. Die Szenerie, in die das Gedicht einführt, trägt eine elegische Atmosphäre in sich und deutet auf die Vergänglichkeit hin, die sich auf Mensch und Natur übertragen wird. Die bildhafte Beschreibung des Feldes lässt darauf schließen, dass das Geschehen im sich zum Winter neigenden Herbst verortet ist. Unterstützt wird dies durch die Verwendung des Substantivs „Sensenmann“ (Z. 9) und mehrerer Adjektive („letzte“, Z. 4; „totem“, Z. 9; „abgestorbene“, Z. 10), teils in alliterierender Form („letzter lauer“, Z. 10), die dem Gedicht eine eindringliche Darstellung des sich anbahnenden Verfalls verleihen.

Temporal ist das Geschehen in den Abendstunden kurz nach der Dämmerung angesiedelt, in denen Taubildung erfolgt. Die Dämmerung als Übergangsphase zur Nacht leitet hier stimmungsmäßig auf einen bevorstehenden Abschied hin. Die romantische Sehnsucht, die das Gedicht durchdringt, wird durch die Kornblume repräsentiert. Durch das Zerpflücken der Blume offenbart sich allerdings wiederum Vergänglichkeit. Von besonderer Bedeutung ist hier die Offenbarung des Blumenorakels, die eine emotionale Resonanz bei der Frau hervorruft. Obwohl sie schweigt, deutet ihr feuchtes Auge möglicherweise darauf hin, dass sie Tränen zurückhält. Es wird offensichtlich, dass sie nicht in einen heftigen Affekt ausbricht, sondern gemäßigt auf ihr Schicksal reagiert.

Die Vielzahl von elegischen Motiven, die sich aus der Natur schöpfen, und die gemäßigte Emotionalität der Frau verleihen dem Gedicht eine Atmosphäre der subtilen Sehnsucht und Vergänglichkeit, die Mensch und Natur letztendlich zu einer untrennbaren Einheit verbindet.

4.5 Ironisierung des Großstadtpanoramas in Kästners *Elegie nach allen Seiten*

Der Schriftsteller Emil Erich Kästner, bekannt für seine kritische Beobachtungsgabe und pointierte Sprache, wurde am 23.2.1899 in Dresden geboren. Unter dem Eindruck einer von Zwängen unterworfenen Schulbildung und den negativen Erfahrungen während seines Militärdienstes im Ersten Weltkrieg¹⁵⁹ avancierte er durch sein publizistisches Schaffen in diversen Periodika der 1920er-Jahre zu einem „prominente[n] Repräsentant[en] des

¹⁵⁸ Hotz, Karl: „Klabund“. In: *Metzler Lexikon Autoren*. Hrsg. von Bernd Lutz, Benedikt Jeßing. 4., aktual. u. erw. Aufl. Stuttgart 2010, S. 428f., hier S. 429.

¹⁵⁹ Vgl. Stiening, Gideon: „Bis zum Ende des Weltkriegs“. In: *Kästner-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. Hrsg. von Stefan Neuhaus. Berlin 2023, S. 23-25, hier S. 25.

kulturellen Lebens und der literarischen Öffentlichkeit“¹⁶⁰ der von Krisenbedingungen gezeichneten Weimarer Republik. Kästner gilt – trotz des Umstandes, dass er die Bezeichnung „mit Nachdruck als unpassend zurückgewiesen hat“¹⁶¹ – als bedeutender Vertreter der Neuen Sachlichkeit. Auch er verschrieb sich dem Postulat der Gebrauchslyrik in seinem lyrischen Schaffen der späten 1920er-Jahre. So spiegelt sich in seinen zum Ende des Jahrzehnts in rascher Abfolge veröffentlichten Gedichtbänden die

Vorstellung einer dezidiert antiesoterischen Lyrik [wider], die sich [...] durch das programmatische Bestreben nach leichter Lesbarkeit und durch einen konkreten Realitätsbezug zur urbanen Lebenswelt auszeichnet.¹⁶²

Auch das hier zu untersuchende Gedicht ist als gebrauchslirischer Text zu verstehen. Kästners *Elegie nach allen Seiten* wurde erstmalig am 28.10.1930 in der linksliberalen Wochenzeitschrift *Die Weltbühne* gedruckt¹⁶³ und 1932 in seinen Gedichtband *Gesang zwischen den Stühlen* aufgenommen. Der Erstdruck in einer Zeitschrift spiegelt den Usus wider, dass viele neusachliche Gedichte erstmalig in zahlreichen Periodika abgedruckt wurden, wodurch sie die breite Masse der Gesellschaft erreichen konnten.¹⁶⁴

Der Titel des Gedichtbands ist Programm; er veranschaulicht Kästners selbstironische Haltung als „Individualist ohne festen Ort, [...] Dichter keiner Klasse und keiner Partei“¹⁶⁵, der „Klage und Kritik, Einspruch und Einwand, Reklamation und Protest“¹⁶⁶ in Bezug auf die gegenwärtigen Zeitumstände verlauten lässt. Damit wird offensichtlich, dass die im Band enthaltenen Gedichte bei den Rezipierenden eine reflektierende, kritische Auseinandersetzung mit den Inhalten provozieren sollen.

Das Gedicht besteht aus einer geraden Anzahl von acht Strophen á vier Versen. Das durchgängige Metrum ist ein vorwiegend fünfhebiger Jambus, der im letzten Vers jeder Strophe

¹⁶⁰ Becker, Sabina: „Die Weimarer Republik“. In: *Kästner-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. Hrsg. von Stefan Neuhaus. Berlin 2023, S. 27-32, hier S. 27.

¹⁶¹ Beer, Fabian: „Urenkel der deutschen Aufklärung“, „Enkel der Romantik“ - und Sohn des Naturalismus? Naturalistische An- und Nachklänge im Werk Erich Kästners“. In: *Erich Kästner und die Moderne*. Hrsg. von Silke Becker, Sven Hanuschek. Marburg 2016, S. 173-212, hier S. 191.

¹⁶² Ansel, Michael: „Annotierte Lyrik. Die Funktion der Titelzusätze und Anmerkungen in Kästners Gedichtbänden der Weimarer Republik“. In: *Erich Kästner und die Moderne*. Hrsg. von Silke Becker, Sven Hanuschek. Marburg 2016, S. 97-116, hier S. 97.

¹⁶³ Vgl. Hartung, Harald: „Kommentar“. In: Erich Kästner: *Zeitgenossen, haufenweise. Gedichte*. Hrsg. von Harald Hartung in Zusammenarbeit mit Nicola Brinkmann (= Kästner, Erich: Werke. Hrsg. von Franz Josef Görtz. Bd. 1). Wien 1998, S. 401-488, hier S. 442.

¹⁶⁴ Vgl. Sander, Gabriele: „Nachwort“. In: *50 Gedichte der Neuen Sachlichkeit*. Hrsg. von Gabriele Sander. Stuttgart 2022, S. 167-203, hier S. 177.

¹⁶⁵ Hug, Remo: „*Gesang zwischen den Stühlen* (1932)“. In: *Kästner-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. Hrsg. von Stefan Neuhaus. Berlin 2023, S. 103-110, hier S. 104.

¹⁶⁶ Ebd., S. 104.

um eine Hebung reduziert wird. Das durchgängige Reimschema ist der Kreuzreim, der – mit Ausnahme der fünften Strophe, deren Verse nur auf weibliche Kadenzen enden – einen regelmäßigen Wechsel von weiblichen und männlichen Kadenzen bewirkt. Zum Verhältnis von Syntax und Strophen- bzw. Versgestaltung ist festzustellen, dass ein Zeilenstil vorherrscht, da Satz- und Versende mit Ausnahme von drei Enjambements (V. 11/12, V.17/18 und V. 23/24) stets zusammenfallen. Der vorherrschende Zeilenstil korreliert mit einem vornehmlich parataktischen Satzbau; beides zusammen erzeugt eine beträchtliche Einfachheit auf der strukturellen Ebene des Gedichts. Die meisten Verse enden mit einem Punkt, wodurch eine Lesepause entsteht, die den Versinhalt hervorhebt und so wiederum zur Eingängigkeit des Gedichts beiträgt. Eine Ausnahme davon bilden die Verse, die ein Enjambement aufweisen, sowie ein mit einem Ausrufezeichen endender Exklamativsatz (V. 25) und eine rhetorische Frage (V. 32), mit der das Gedicht abschließt.

Bei der Betrachtung der lexikalischen Ebene fällt auf, dass eine der Alltagskommunikation entspringende, einfache und nüchterne Sprache dominiert. Das Wortfeld und die „Bildlichkeit ist an [der] Großstadterfahrung orientiert“¹⁶⁷ und somit für die zeitgenössischen Rezipierenden greifbar und leicht verständlich. Der Lebensweltbezug wird durch den Verweis auf die Heilsarmee (vgl. V. 30) weiter unterstrichen, da die bis heute existierende christliche Bewegung insbesondere angesichts der Entbehrungen während der Weltwirtschaftskrise zum Ende der 1920er-Jahre verstärkt soziale Hilfe leistete. Überdies kann ihre Erwähnung möglicherweise als Form der für Kästner typischen Montagetechnik betrachtet werden, mittels der die Kunst in das Leben überführt¹⁶⁸ und somit wirksam gemacht wird.

Eine weitere Auffälligkeit im Gedicht besteht in der Vielzahl von bestimmten Artikeln, die am Versanfang stehen und den Subjekten des Gedichts, allesamt personifizierte nicht-menschliche Elemente (z.B. „Die bunten Asten“, V. 1; „Die Gärten“, V. 2), eine Identität verleihen. Es ist bemerkenswert, dass der Mensch als handelndes Subjekt lediglich in zwei Strophen in Erscheinung tritt (vgl. V. 9, 17).

Trotz der prosanahen Sprache ist ein poetischer Duktus erkenntlich, der sich nicht nur durch Metrum und Reim, sondern besonders durch die klangliche Fülle des Textes auszeichnet, welche durch eine Vielzahl von Lautwiederholungen erzeugt wird. So finden sich neben Alliterationen („sitzt singend“, V. 12) auch Konsonanzen wie beispielsweise in Vers 21, in dem die dreifache Wiederholung des Plosivs „t“ („Die Blätter flattern wie die

¹⁶⁷ Ansel: „Annotierte Lyrik“, S. 97.

¹⁶⁸ Vgl. ebd., S. 113.

Schmetterlinge“) die Flatterbewegung der Blätter und Schmetterlinge akustisch betont und dadurch einen rhythmischen Effekt erzeugt.

Die Befunde zeigen, dass das Gedicht in seiner formalen Gestaltung (Regelmäßigkeit in Metrum und Reim, Einfachheit in Struktur und Sprache) der gewünschten Eingängigkeit der neusachlichen Gebrauchsliteratur folgt.¹⁶⁹ Gleichzeitig ist das Gedicht durchweg von einem ironischen Duktus durchzogen, der gewissermaßen als Indiz für die dem Gedicht inhärente Zeitkritik fungiert und erst entschlüsselt werden muss. Dieser offenbart sich besonders im letzten Vers jeder Strophe, der jeweils eine ironisierende Pointe innerhalb der Strophe darstellt¹⁷⁰, welche formal durch die Reduktion von fünf auf vier Hebungen unterstrichen wird. In diesem Kontext lohnt sich ein vorweggenommener Blick auf den Titel, der das Gedicht gattungsmäßig im Voraus als „Elegie“ verortet. Es lässt sich vermuten, dass dieser poetologische Hinweis geschickt genutzt wird, um eine bestimmte Erwartungshaltung zu erzeugen. Diese mögen sich in den ersten drei Versen jeder Strophe zunächst bestätigen, allerdings wird spätestens mit der „das Elegische brechende[n] Pointe“¹⁷¹ eine subversive Abweichung von den konventionellen Erwartungen an eine Elegie eingeleitet. Gerade diese Diskrepanz zwischen der vorangegangenen Gattungsverortung und der ironischen Ausgestaltung kann jedoch wiederum zur Komplexität und Tiefe des Gedichts beitragen. Dadurch ist der elegische Ton, der das Gedicht generell prägt und der im Laufe der Untersuchung genauer beleuchtet werden soll, allerdings nicht gebrochen.

Der Sprecher des Gedichts fungiert als neutraler Beobachter des Zeitgeschehens in einer urbanen Umgebung, wie die Substantive „Gärten“ (V. 2), „Bank“ (V.11), „Pflaster“ (V. 18) und „Straße“ (V. 22) verdeutlichen. Die einmalige Verwendung des Reflexivpronomens „uns“ (V.23), das den Sprecher in ein gesellschaftliches Kollektiv eingliedert, sowie die Verwendung des Indefinitpronomens „man“ (V. 5, 16 u. 30) werden der „die Weimarer Jahre prägende[n] Überzeugung [...] [gerecht], kollektive Erfahrung statt individuelle Schicksale verarbeiten zu müssen“.¹⁷²

Die erste Strophe vermittelt eine bildhafte Darstellung des Herbstes, der durch die personifizierten „Aster“ und „Gärten“ (V. 1f.) angedeutet wird. Die Aster, die aufgrund ihrer

¹⁶⁹ Vgl. Ansel: „Annotierte Lyrik“, S. 97.

¹⁷⁰ Vgl. Kemper, Hans-Georg: *Komische Lyrik - Lyrische Komik. Über Verformungen einer formstrengen Gattung*. Tübingen 2009, S. 70.

¹⁷¹ Ebd.

¹⁷² Becker: „Die Weimarer Republik“, S. 29.

späten Blüte bis in den Herbst noch ihre Farbenpracht beibehalten (vgl. V. 1), scheinen trotz ihrer räumlichen Begrenzung in „Gitter[n]“ (ebd.) vor lauter Vitalität freudig zu „winken“ (ebd.). Gleichzeitig deuten sie als Symbol der Vergänglichkeit¹⁷³ auf den durch den Herbst eingeläuteten Verfall hin; so kann die Geste auch als ein Winken zum Abschied gedeutet werden. Die Metapher der sich schminkenden Gärten verbildlicht die herbstliche Veränderung der Landschaft durch die Einfärbung der Blätter. Diese bildhafte Darstellung wird mit der nüchternen Zustandsbestimmung kontrastiert, dass das „Jahr [...] alt“ (V. 2) sei. Der Urheber dieses Zustandes, der Herbst, wird in personifizierter Form als eine Entität dargestellt, welche die menschlichen Gemüter beeinflusst. Hier kommt die ironische Brechung des Gedichtes, die jeder Strophe inhärent ist, zum Vorschein, da der Herbst paradoxerweise „nur die Optimisten bitter“ (V. 3) stimmt und bei den im Gegensatz zu den Optimisten als „normal“ charakterisierten Menschen keine emotionale Regung hervorruft.

Auf der Metaebene des Gedichts kann der Herbst als Metapher für den diagnostizierten Verfall der Gesellschaft stehen, die in „Optimisten“ und „[n]ormale Menschen“ differenziert wird. Während der Großteil der Gesellschaft an die vorherrschenden Zustände gewöhnt ist und deshalb von diesen unberührt bleibt, sind jene Menschen, die noch die Hoffnung auf positive Veränderungen und bessere Zeiten hegen, angesichts der Kollision ihrer positiven Erwartungen mit dem unaufhaltsamen Verfall und den negativen Realitäten enttäuscht.

Die zweite Strophe führt die herbstliche Verfallsthematik am Beispiel der Entlaubung der Bäume weiter, die schon so weit vorangeschritten ist, dass man die wenigen verbleibenden Blätter „zählen“ (V. 5) kann. Im folgenden Vers wird dieses Bild konkretisiert, indem darauf hingewiesen wird, dass an einigen Zweigen „nur noch drei“ (V. 6) Blätter hängen. Die Unaufhaltsamkeit des Verfalls wird vom Sprecher präzise beobachtet und dargelegt, womit eine Dimension der neusachlichen Ästhetik bedient wird.¹⁷⁴ Diese wird weiter durch die Feststellung betont, dass der „Wind [...] kommen und auch diese stehlen“ (V. 7) werde. Die Verwendung des Futurs, das den ansonsten durchgängigen präsentischen Stil des Gedichts an dieser Stelle unterbricht, verdeutlicht den unaufhaltsamen Wandel der Natur. Das Polyptoton in Form der Wiederholung des Verbs „stehlen“ in zwei verschiedenen Flexionsformen (V. 7f.) betont die diebische Qualität des personifizierten Windes, der als symbolischer Repräsentant des Herbstes die letzten Überreste des Sommers wegweht. Ebenso wie die „[n]ormale[n] Menschen“ (V. 4) „findet [er] nichts dabei“ (V. 8). Hier wird eine scheinbare

¹⁷³ Vgl. Nicklas, Pascal: „Aster“: In: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Hrsg. von Günter Butzer, Joachim Jacob. 2., erw. Aufl. Stuttgart 2012, S. 27f., hier S. 27.

¹⁷⁴ Vgl. Becker: *Neue Sachlichkeit*, S. 171.

Gefühlskälte des Herbstes offenbart, die jedoch letztendlich das unausweichliche Einhalten der natürlichen Gesetzmäßigkeiten bedeutet.

In der dritten Strophe verlagert sich die Beobachtung der Naturphänomene des Herbstes hin zu einer Betrachtung der sozialen Akteure der Gesellschaft. Die Figur des blinden Mannes, der „verwelkte Rosen“ (V. 9) verkauft, verweist auf eine doppeldeutige Blindheit – sowohl im wörtlichen Sinne als auch metaphorisch im Hinblick auf die Unwissenheit und Unfähigkeit, die Realität und ihren Verfall wahrzunehmen. Die Alliteration („verkauft verwelkte“, V. 9) verstärkt die Absurdität im Handeln des blinden Mannes. Sequenzartig wird in den zwei nachfolgenden Versen unvermittelt die Szene eines fröhlichen Kindes, das „umringt von Arbeitslosen“ (V. 11) ist, aufgegriffen. Diese Darstellung kontrastiert die Unschuld und Unbeschwertheit des Kindes mit der Schwierigkeit des Erwachsenenlebens, das aufgrund der Weltwirtschaftskrise von Arbeitslosigkeit geprägt ist.

Generell ist festzustellen, dass die Strophe eine scharfe Betrachtung der sozialen Realität offenbart, die in Analogie zur Natur einem unaufhaltsamen Verfall ausgesetzt ist, der ihre Widersprüchlichkeiten und Ambivalenzen hervorbringt. Die Darstellung stellt somit eine kritische Zeitdiagnose dar.

Die vierte Strophe knüpft erneut an die Betrachtung der Naturphänomene im Herbst an und evoziert im ersten Vers das stimmungsvolle Bild einer Stadt nach einem morgendlichen Regenschauer. Die dreifache Wiederholung des stimmlosen „f“-Lautes erzeugt eine sonore Weichheit im Vers, die das sanfte Fließen des ablaufenden Wassers unterstreicht. Gleichzeitig deutet das Verb „zittern“ (V. 13) auf die Unbeständigkeit der Pfützen hin und implementiert damit erneut eine Nuance der Vergänglichkeit in die Szenerie. Der nach dem Regenschauer aufgeklärte Himmel wird anhand der Metapher des reparierten „Himmelblau[s]“ (V. 2) verbildlicht. Dabei impliziert das Verb „repariert“, dass ein ordnungsgemäßer Zustand wiederhergestellt wurde. Im aufgeklärten Himmel erscheint nun die personifizierte Sonne als weiteres Subjekt, die sich jedoch „große Mühe“ (V. 15) geben muss, Licht und Wärme zu spenden. Dieser Umstand lässt sich auf den abklingenden Herbst zurückführen, in dem die Kraft der Sonne abnimmt. Das gesellschaftliche Kollektiv, repräsentiert durch das verallgemeinernde Indefinitpronomen „man“ (V. 16), erkennt die „Absicht“ der Sonne und empfindet Kälte. Durch das geschickt platzierte Komma, das eine syntaktische Trennung zwischen beiden Hauptsätzen schafft, wird die ursprüngliche Parallelität der Vorgänge aufgehoben. Somit kann der Satz „und man friert“ als Konsekutivsatz interpretiert werden, der die unmittelbare Folge davon beschreibt, dass die Menschen die Bemühungen der Sonne

bemerken. Dabei steht das Frieren möglicherweise weniger in direktem Zusammenhang mit der physischen Kälte, sondern spiegelt eher eine emotionale Resonanz wider, die angesichts der Bemühungen der Sonne auftritt. Insgesamt vermittelt die Strophe die Atmosphäre einer Fragilität der Welt. Die personifizierte Sonne, die sich „große Mühe“ geben muss, und das reparierte „Himmelblau“ lassen erahnen, dass die Natur bzw. die Welt nicht mehr reibungslos und selbstverständlich funktionieren. Vielmehr scheint ihre Aufrechterhaltung von einer angespannten Anstrengung geprägt zu sein, was auch von den Menschen mit Unbehagen wahrgenommen wird.

In der fünften Strophe wird – in Analogie zur dritten Strophe – erneut eine Einzelperson als Repräsentant der Gesellschaft in den Fokus der Beobachtung gerückt. Ein „alter Mann“ (V. 17) geht in einem gemächlichen Tempo durch die Stadt, wie das Verb „vorüberwandelt“ (ebd.) impliziert. Es ist sehr aussagekräftig, dass beide menschlichen Vertreter der Gesellschaft im Gedicht als „blind“ und „alt“ charakterisiert werden. Dies kann definitiv als Spiegelung Kästners „pessimistischer Sicht auf die – allen Errungenschaften der Technik zum Trotz – Unbelehrbarkeit und Unverbesserlichkeit der Gesellschaft“¹⁷⁵ verstanden werden. Schon im nächsten Vers folgt eine ironische Brechung, da der Sprecher den Mann aufgrund seiner Selbstgespräche mit einem „Wiederkäuer“ (V. 18) vergleicht. In ähnlicher Weise wie ein Wiederkäuer, der seine Nahrung in einem repetitiven und zeitaufwendigen Prozess immerzu kaut, verbringt der Mann seine Tage damit, unablässig mit sich selbst zu sprechen. Die ständige Bewegung seines sprechenden Mundes legt dabei einen Vergleich mit der Kaubewegung eines Wiederkäuers nahe. Dabei erweckt der Umstand, dass der Mann in repetitiven Selbstgesprächen verhaftet ist, den Anschein, als ob er „mit dem Tod verhandelt“ (V. 19). Die Annahme, dass der Tod als Verhandlungspartei fungiert, gründet sich wahrscheinlich in dem fortgeschrittenen Alter des Mannes, das traditionell mit der Reflexion über das Leben und sein bevorstehendes Ende in Verbindung gebracht wird.

Die Strophe schließt mit einer Pointe, die den mutmaßlichen Verhandlungsgegenstand, den Preis des Sarges, benennt und damit ironisiert, dass selbst das Sterben zu teuer sei. Dies kann auch als satirischer Zeitkommentar zur Weltwirtschaftskrise Ende der 1920er-Jahre verstanden werden, die eine massive Arbeitslosigkeit und soziale Not in der Bevölkerung hervorbrachte.

In der sechsten Strophe wird wieder auf eine Naturszene rekurriert. Diese ist (noch) von Vitalität geprägt, wie der Vergleich der wehenden Blätter mit „Schmetterlinge[n]“ (V. 21)

¹⁷⁵ Hug: „*Gesang zwischen den Stühlen*“, S. 105.

unterstreicht. Ihre melodische Qualität wird zum einen durch die Wiederholungen des „t“-Lautes, der das Flattern der Blätter sprachlich nachahmt, und zum anderen durch das Polysyndeton, das einen rhythmisierten Lesefluss erzeugt, gewahrt. Während sich die ersten zwei Glieder des Polysyndetons sprachlich in das herbstliche Szenario eingliedern und die Farbenpracht der von bunten Blättern bedeckten Straßen verbildlichen, bewirkt das dritte Glied („verfällt“, V. 22) einen plötzlichen Stimmungsumschwung und eine direkte Kontrastierung von Vitalität und Verfall.

Die zwei nachfolgenden Verse scheinen diesen Umstand zu resümieren. Erneut tritt der personifizierte Herbst als Urheber des Verfalls hervor. Die Ironie liegt im Gebrauch des Verbs „beschert“ (V. 23), das üblicherweise positive Konnotationen im Kontext der traditionellen Bescherung zu Weihnachten hervorruft. Hier überbringt der Herbst allerdings keine Geschenke, sondern den „Verfall der Dinge“ (ebd.). Auffällig ist, dass in diesem Vers zum ersten Mal das Reflexivpronomen „uns“ verwendet wird, das sowohl den Sprecher des Gedichts als auch die Rezipierenden in ein Kollektiv integriert, welches dem Verfall geweiht ist. Durch das Enjambement, das den Vers syntaktisch und inhaltlich mit dem folgenden verknüpft, wird eine simultane Darstellung des Geschehens erzeugt, da „dieses Mal“ auch der „Verfall der Welt“ (V. 24) mit einhergeht. Die zeitliche Referenz unterstreicht die Einzigartigkeit des Geschehens, da der Verfall nicht bloß auf die natürliche Umgebung beschränkt ist, sondern eine globale Dimension annimmt. Das Substantiv „Welt“ fungiert hier als Synekdoche und deutet über die rein physische Welt hinaus auf den Verlust von Werten, Ordnung und Prinzipien in der Gesellschaft hin.

Mit Beginn der siebten Strophe ändert sich das Stimmungsbild, da der Sprecher die einzige – keineswegs persönliche, sondern vielmehr universelle – Gefühlsäußerung im Gedicht in Form einer Exclamatio verlauten lässt. Durch die unpersönliche Satzkonstruktion, die auf kein konkretes Subjekt verweist, wird eine allgemeine Stimmung der Resignation angesichts der Zeitumstände ausgedrückt. Weiter unterstrichen wird diese durch eine Hyperbel, die in dem universellen Verlangen, zu „sterben“ (V. 25), offenkundig wird. Der emotionale Ausbruch klingt ebenso schnell wieder aus und wandelt sich in den folgenden drei Versen zu einer nüchternen Zustandsbestimmung. Diese wird durch das Zeugma „die Welt verliert das Laub und den Verstand“ (V. 26) eingeleitet. Hier bezieht sich das Verb „verliert“ auf zwei syntaktisch gleichgeordnete, aber keineswegs gleichartige Elemente, wodurch der herbstliche Verfall der Natur mit einem metaphorischen Verlust an Vernunft und Klarheit in der menschlichen Sphäre auf suggestive Weise verknüpft wird. Die unmittelbaren Folgen

werden im nachfolgenden Vers anhand der personifizierten „Erben“ (V. 27) dieses Prozesses dargelegt. So kehrt nach der vollständigen Entlaubung der Bäume der „Winter“ (ebd.) ein und aus dem fehlenden Verstand resultiert „Dummheit“ (ebd.). Im letzten Vers der Strophe wird eine weitere Folge in Form der Verbrennung dessen, „was sich Hoffnung nannte“ (V. 28), dargelegt. Die Wahl des Verbes „verbrannt“ vermittelt das Bild der endgültigen, unwiderruflichen Zerstörung eines einst trostspendenden Konzeptes, das nicht länger existieren kann. Auf formaler Ebene bewirkt der parataktische Satzbau eine besondere Klarheit im Argumentationsgang.

Die letzte Strophe fügt sich nicht in das von Verfall und Resignation geprägte Bild der siebten Strophe ein, sondern lässt einen Hauch von Hoffnung erkennen. Der erste Vers beschreibt eine Szene, in der Lieder von einem „andern Straßenufer“ (V. 29) zu vernehmen sind. Es wird eine räumliche Distanz hergestellt, die jedoch durch das Erklingen des Gesangs überbrückt wird. Hier wird der für die Neue Sachlichkeit typische „beobachtende[] Berichtstil“¹⁷⁶ deutlich, da der Eindruck entsteht, dass der Sprecher in diesem Augenblick erkennt, dass sechs Mitglieder der „Heilsarmee“ (V. 30) die Lieder singen („Das ist die Heilsarmee“, V. 30). Gleichzeitig hebt die Verwendung des Indefinitpronomens „man“ erneut den charakteristischen Kollektivismus¹⁷⁷ hervor. Die herüberwehenden Lieder, die durch ihre Quelle eine positive, heilsame Wirkung zugesprochen bekommen, symbolisieren somit einen unerwarteten Hauch von Hoffnung, der sich über das von Verfall und Resignation gezeichnete andere „Straßenufer“ erhebt. Dies bewegt den Sprecher zu der optimistischen Feststellung, dass die „Blätter [...] eines Tages wieder [wachsen]“ (V. 31). Die Gewissheit über den natürlichen Zyklus des Verfalls und der Erneuerung kann jedoch nicht zwangsläufig auf die gesellschaftliche Sphäre übertragen werden, wie die nachfolgende rhetorische Frage andeutet. Der einleitende Modalpartikel „[d]och“ (V. 32) verdeutlicht die Skepsis des Sprechers dahingehend, dass die menschliche „Vernunft“ (ebd.) jemals wiedererlangt werden könne. Die offenbarte Skepsis kann rezeptionslenkend wirken; dennoch fordert die rhetorische Frage – insbesondere aufgrund ihrer Schlussstellung im Gedicht – zum Nachdenken auf. Genau hier offenbart sich der Anspruch neusachlicher Literatur, die Rezipierenden zu einer politischen Meinungsbildung anzuregen.¹⁷⁸

¹⁷⁶ Becker: *Neue Sachlichkeit*, S. 171.

¹⁷⁷ Vgl. Becker: „Die Weimarer Republik“, S. 29.

¹⁷⁸ Vgl. Becker: *Neue Sachlichkeit*, S. 191.

Kästners *Elegie nach allen Seiten* ist Ausdruck einer Gesellschaftskritik, die sich zunächst hinter einem offenkundig ironischen Grundton verbirgt, letztendlich jedoch über eine tiefgehende Reflexion von Verfall und Vergänglichkeit enthüllt wird. Das Gedicht eröffnet somit zwei unterschiedliche Ebenen. Es wird ersichtlich, dass die geschilderten Elemente des herbstlichen Verfalls der Natur als Metapher für den Verfall der Gesellschaft fungieren. Der Transfer auf die Metaebene der Gesellschaft wird durch die Brechung des ironischen Grundtons zum Ende des Gedichts (ab V. 24) und insbesondere in Form der rhetorischen Frage offenkundig; Kästner hält „der Alltagswelt der Weimarer Republik den demaskierenden Zerr-Spiegel“¹⁷⁹ vor. Dafür braucht es eine „Elegie nach allen Seiten“, die detailliert alle Aspekte des natürlichen und gesellschaftlichen Verfalls betrachtet, um ein allumfassendes Bild zu zeichnen. Der Anspruch, den Verfall „nach allen Seiten“ zu betrachten, spiegelt sich auch in der Anzahl der Strophen wider, die Kemper zufolge „beliebig verlängert oder verkürzt werden“¹⁸⁰ könnten, ohne dabei die Perspektive der allumfassenden Betrachtung zu verlieren.

In der Versinnbildlichung des gesellschaftlichen Verfalls durch den herbstlichen Verfall der Natur offenbart sich der elegische Gehalt des Gedichts. Die bildhafte Beschreibung des Herbstes und seiner diebischen Natur vermittelt schon zu Beginn des Gedichts die Atmosphäre einer Fragilität und eines bevorstehenden Abschiedes. Auch die menschlichen Protagonisten des Gedichts, der blinde und der alte Mann, tragen Spuren eines (körperlichen) Verfalls. In der sechsten Strophe nimmt der Sprecher die äußeren Beobachtungen als Ausgangspunkt, um eine allgemeine, kritische Zeitdiagnose der Gesellschaft („Verfall der Welt“, V. 24) zu präsentieren. Der als defizitär wahrgenommene Zustand ergibt sich nicht im Zuge einer Rückbesinnung auf eine besser bewertete, vergangene Zeit, sondern wird (in neusachlicher Manier) beobachtend festgestellt, eruiert und mittels der rhetorischen Frage am Ende des Gedichts reflektiert. Auch wenn sich in der rhetorischen Frage eine gewisse Ambivalenz zwischen Hoffnung und Skepsis und damit ein indirekter Rückbezug auf eine vergangene Zeit offenbart, finden sich keine offenkundigen Emotionen oder Klagen angesichts des Verfalls. Auch die einzige Gefühlsäußerung in Form einer Exclamatio (vgl. V. 25) stellt aufgrund seiner unpersönlichen Konstruktion vielmehr eine übergeordnete Gefühlsäußerung eines gesellschaftlichen Kollektivs als eine individuelle Klage dar.

¹⁷⁹ Kemper: *Komische Lyrik*, S. 70.

¹⁸⁰ Ebd.

4.6 (Poetische) Vergegenwärtigung der Heimat in Bechers *Neckar bei Nürtingen*

Johannes R. Becher wurde am 22.5.1891 in München geboren und wuchs in einem großbürgerlichen Umfeld auf. Schnell lehnte er sich gegen die strenge preußische Erziehung des Vaters auf und zog 1911 nach Berlin, wo er „früh [die] soziale[n] Widersprüche des wilhelminischen Deutschlands“¹⁸¹ bemerkte. Er avancierte zu einem wichtigen Autor des linken Flügel des Expressionismus’ und trat 1919 der KPD bei. Ab 1923 widmete sich Becher vollends der kommunistischen Parteilarbeit und setzte seine eigene Literatur gezielt für politische Zwecke ein. Die Machtübernahme der NSDAP im April 1933 zwang Becher zur Emigration. In den Jahren von 1935 bis zu seiner Rückkehr aus dem Exil im Jahr 1945 lebte er in Moskau.¹⁸²

In dieser Zeit entstand sein Gedichtband *Der Glücksucher und die sieben Lasten. Ein hohes Lied*, der 1938 von der Verlagsgenossenschaft ausländischer Arbeiter in der UdSSR in Moskau veröffentlicht wurde. Die programmatische Umsetzung einer „fast zärtliche[n] Wiederentdeckung Deutschlands und seiner Nationalkultur“¹⁸³ in Form eines Rückgriffes auf traditionelle Versmaße und Gedichtformen¹⁸⁴ half Becher maßgeblich dabei, das Exil seelisch zu überstehen. Hier muss betont werden, dass – dies wurde in der vorliegenden Arbeit bereits genauer beleuchtet – nicht „erst die Erfahrung des Exils [...] die Grundstimmung der Exillyrik aus[machte]“¹⁸⁵, sondern dass Bechers (formale) Rückwärtsgewandtheit und seine Besinnung auf das „Allgemeinmenschliche, das Exil, die Sehnsucht nach Heimat und die Lasten des Lebens“¹⁸⁶ auch von weiteren Faktoren beeinflusst wurden. So kann Bechers poetische Neubestimmung im Exil zum einen im Kontext des in der UdSSR entstehenden Sozialistischen Realismus’ betrachtet werden¹⁸⁷, der im Jahr 1932 als staatlicher Kunststil vorgegeben wurde und zu einer realistischen, zur Nachahmung auffordernden Darstellungsform

¹⁸¹ Heidtmann, Horst: „Becher, Johannes R(ober)“: In: *Metzler Lexikon Autoren*. Hrsg. von Bernd Lutz, Benedikt Jeßing. 4., aktual. u. erw. Aufl. Stuttgart 2010, S. 41f., hier S. 41.

¹⁸² Vgl. Franke, Konrad: „Becher, Johannes R(ober)“: In: *Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes*. Bd. 1. Hrsg. von Wilhelm Kühlmann. 2., vollständig überarb. Aufl. Berlin/ u.a. 2008, S. 387ff., hier S. 387.

¹⁸³ Behrens, Alexander: *Johannes R. Becher. Eine politische Biographie*. Köln 2003, S. 210.

¹⁸⁴ Vgl. Eichhorn, Kristin: *Johannes R. Becher und die literarische Moderne. Eine Neubestimmung*. Bielefeld 2020, S. 118f.

¹⁸⁵ Goodbody, Axel: „Landschaften und Naturmetaphorik in der Lyrik von Exil und innerer Emigration“: In: *Deutschsprachige Exillyrik von 1933 bis zur Nachkriegszeit*. Hrsg. von Jörg Thunnecke. Amsterdam 1998, S. 49-65, hier S. 51.

¹⁸⁶ Behrens: *Johannes R. Becher*, S. 207.

¹⁸⁷ Vgl. Eichhorn: *Johannes R. Becher*, S. 21.

im Sinne einer ideologischen Erziehung verpflichtete.¹⁸⁸ Behrens konstatiert zudem, dass im aufkommenden Sowjetpatriotismus unter Stalin in der Mitte der 1930er-Jahre eine nationalistische Rückbesinnung erfolgte, die auch den Exilant*innen gestattet wurde, solange „ihr nationales Pathos einen internationalistischen Bezugspunkt behielt und prosowjetisch blieb“.¹⁸⁹

Das hier zu untersuchende Gedicht *Neckar bei Nürtingen* befindet sich im ersten Teil des soeben kontextualisierten Gedichtbandes, der „ganz in der deutschen Heimat angesiedelt ist“.¹⁹⁰ Der Titel verweist auf einen konkreten geographischen Ort und lokalisiert die Handlung des Gedichts in einer Landschaft entlang des Flusses Neckar nahe der süddeutschen Stadt Nürtingen.

Das Gedicht gliedert sich in vier Strophen, die eine unterschiedliche Anzahl an Versen aufweisen. Die erste und dritte Strophe bestehen aus vier Versen, die zweite Strophe – betrachtet man das eingerückte Adverb „immer“ (V. 8) als eigenständigen Vers, der ins Reimschema eingebunden ist – aus fünf Versen. Ein paargereimter Zweizeiler bildet die letzte Strophe. Die Verse der ersten drei Strophen folgen, mit Ausnahme einer Waise (V. 7), einem Kreuzreim, der einen regelmäßigen Wechsel von weiblichen und männlichen Kadenzten bedingt. Im Gedicht dominiert ein fünfhebiger Jambus, der in den Versen 7-9 zugunsten einer unregelmäßigen trochäischen Regulierung unterbrochen wird. In diesem Kontext ist die Vielzahl von Apokopen (z.B. „mitziehn“, V. 4; „Haus“, V. 9) bemerkenswert, welche die Einhaltung des Metrums und damit die klangliche Fülle des Gedichts wahren.

Bei der Betrachtung der Syntax sind eine Vielzahl von Enjambements (z.B. V. 1/2, 5/6, 8/9), ein teilweise parataktischer Satzbau (V. 5f. u. 10f.) sowie das Vorhandensein eines elliptischen Verses (V. 7) festzustellen. Auch die Sprache des Gedichts ist von Einfachheit geprägt; auf lexikalischer Ebene finden sich keine Schwierigkeiten in Form komplexer Komposita oder Fremdwörter. Das Gedicht ist durchgängig im Präsens gehalten. Weiterhin sind Besonderheiten in der Interpunktion festzustellen, die den Lesefluss entschieden lenken und verschiedene Satztypen einleiten. So findet sich in der ersten Strophe ein durch ein Ausrufezeichen markierter Exklamativsatz (vgl. V. 4) und im letzten Vers ein Mischtyp aus einem

¹⁸⁸ Vgl. Schandera, Gunter: „Sozialistischer Realismus“. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Hrsg. von Jan-Dirk Müller. Bd. 3 [=Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte]. Berlin 2007, S. 458ff., hier S. 458.

¹⁸⁹ Behrens: *Johannes R. Becher*, S. 210.

¹⁹⁰ Eichhorn: *Johannes R. Becher*, S. 123.

Interrogativ- und Exklamativsatz, der durch die direkte Verbindung eines Frage- mit einem Ausrufezeichen suggeriert wird (vgl. V. 15) und als Emphase fungiert. Darüber hinaus schließen Auslassungspunkte (vgl. V. 7) einen elliptischen Satz ab und ein Doppelpunkt markiert einen ausgedrückten Wunsch (vgl. ebd.). Zudem findet sich im vorletzten Vers ein Gedankenstrich, der eine Lesepause initiiert. Der Sprecher des Gedichts artikuliert sich in Form eines elegischen Ichs, welches sich durch die Verwendung des Personalpronomens „ich“ (V.7) offenbart. Dieses spricht im letzten Vers ein Du, den personifizierten Neckar, an (vgl. V. 15).

In der ersten Strophe wird das Bild einer idyllischen Flusslandschaft präsentiert. Die spezifische geographische Referenz wird zwar durch den Titel und die direkte Ansprache des Neckars am Schluss des Gedichtes enthüllt, bleibt aber in den ersten drei Strophen zunächst bewusst unspezifisch, wodurch die beschriebene Landschaft überall verortet werden könnte. Hier wird das Bild einer von Vitalität und Harmonie geradezu sprühenden Natur gezeichnet, die sich aus der Beschaffenheit des Flusses ergibt, dessen flache Ufer es dem Wasser ermöglichen, nahtlos in die angrenzenden Wiesen überzugehen und diese praktisch in seine Strömung zu integrieren. Die fließende Qualität wird formal durch die kreuzgereimten jambischen Fünfheber, das Enjambement (V. 1/2) und die Wiederholung der konsonierende Effekte erzeugenden „s“-Laute unterstrichen. Weiterhin betonen die Personifikation der Wiesen die Vitalität der Natur und das Adjektiv „sanft“ (V. 2) die harmonische Qualität dieser Verschmelzung beider Elemente zu einer untrennbaren Einheit. Die zwei folgenden anaphorischen Verse verstärken das Bild der alles durchdringenden, transformativen Kraft der Natur. Hierbei verleiht die Synästhesie „grünes Überfließen“ (V. 3) der Landschaftsbeschreibung durch die bildhafte Verknüpfung von Farbe und Bewegung eine bemerkenswerte Intensität. Die Atmosphäre der Fülle und des Überflusses, in der alles von einer unaufhaltsamen Kraft erfasst wird, wird durch das Polyptoton („Überfließen. / Ein Überfluß [sic!]“, V. 3f.) weiter unterstrichen. Schließlich bringt eine Exclamatio die euphorisierende Stimmung, die angesichts des Naturpanoramas bei dem elegischen Ich ausgelöst wird, auf den Höhepunkt.

In der zweiten Strophe wird eine reiche, fruchtbare Umgebung beschrieben, die mit der ersten Strophe in Einklang steht, da das Wasser des Flusses Leben, Wachstum und Fruchtbarkeit in die umliegende Landschaft bringt. Hier wird das Bild einer vitalen Frühlingslandschaft aufgegriffen, in der ein „weicher Schimmer“ (V. 5) blühende Apfelbäume, die

kommendes Wachstum und Fruchtbarkeit symbolisieren, umhüllt. Der „Schimmer“ kann als Metapher für das zunehmende Sonnenlicht im Frühling verstanden werden, das die Landschaft in ein warmes Licht taucht. Er kann aber auch die allgemeine Atmosphäre widerspiegeln, die von Ruhe und Harmonie geprägt ist.

Unter diesem Eindruck wird die Idee vermittelt, dass die Natur nicht nur äußerlich wahrgenommen wird, sondern auch eine innere Resonanz im Menschen auslöst. Hier tritt der Mensch erstmals in die unberührte Natur ein und ergibt sich ihr vollständig, sodass es metaphorisch aus ihm „heraus“ (V. 6) blüht. Die tiefe Verbundenheit zwischen Mensch und Natur bezweckt, dass sich die Harmonie und Einheit der Natur auf den Menschen übertragen. In diesem Kontext verweist das Reflexivpronomen „dir“ (ebd.) nicht auf eine direkte Ansprache einer konkreten Person, sondern trägt eine überpersönliche Dimension in sich, die auf eine universale Erfahrung (der Menschheit) hindeutet. Auch hier sind die ersten beiden Verse der Strophe durch ein Enjambement miteinander verbunden, welches die Vorstellung von Kontinuität und Einheit in der Natur formal unterstreicht.

Die Unterbrechung des jambischen Rhythmus zu Beginn des siebten Verses erzeugt ein kurzes Innehalten im Gedicht, das mit dem Adjektiv „still“ (V. 7) korreliert. Beides – das durch die Metrik erzeugte Innehalten und die Semantik des Substantivs „Stille“ – betonen die Bedeutung des Augenblicks, in dem eine Atmosphäre der Ruhe und kontemplativen Betrachtung zum Vorschein kommt. Die nachfolgende Ellipse unterstreicht die tiefe Bedeutung der Natur – repräsentiert durch den Fluss und das Blühen der Bäume (vgl. V. 7) – für das elegische Ich und greift das Moment kontemplativer, innehaltender Betrachtung durch die drei Auslassungspunkte wieder auf, sodass es scheint, als ob sich das Ich in einem Zustand der Versunkenheit befindet. Aus diesem taucht es wieder auf, indem es sich zum ersten Mal explizit artikuliert und nach einer weiteren Pause, die durch den Doppelpunkt markiert wird, den Wunsch ausdrückt, immer an diesem Ort zu sein, da es sich dort „ganz zu Haus“ (V. 9) fühlt. Die tiefe emotionale Bindung des lyrischen Ichs an den Ort wird durch die Betonung des Adverbs „immer“ (V. 8) hervorgehoben. Die Alleinstellung und Einrückung des Wortes zeigen, dass es sich hier um ein Schlüsselwort im Gedicht handelt, da es die zeitlose Sehnsucht des Ichs nach der Heimat unterstreicht. Dabei signalisiert die zweifache Wiederholung des Adverbs „hier“ (V. 8), dass sich das Ich gedanklich am Sehnsuchtsort, den es als seine Heimat identifiziert, befindet und seinen eigentlichen Aufenthaltsort, der in der nächsten Strophe preisgegeben wird, für einen Moment vergisst.

Auf die zweite Strophe folgt eine inhaltliche Zäsur, die einen Wendepunkt im Gedicht markiert. Es wird deutlich, dass die ländliche Naturidylle den Gedanken des Ichs entsprungen ist, welches eigentlich „an einem Holztisch [...] in der Laube“ (V. 10) sitzt. Durch die Veränderung der lokalen Situierung wird eine räumliche Distanz zum Sehnsuchtsort geschaffen, die mit einer vergleichsweise nüchternen Sprache des Ichs einhergeht. Das Ich befindet sich in einem domestizierten, aber weiterhin ländlich-rustikalen Umfeld, welches durch die Substantive („Holztisch“ u. „Laube“, V. 10; „Krug“, V. 11) impliziert wird, und ist in kontemplativen Gedanken über den Sehnsuchtsort versunken, während es sich ein Getränk einschenkt. Die Handlung geschieht bei Nacht (vgl. V. 12), einer Phase, die zu Reflexion und Introspektion einlädt. Das Ich konstatiert, dass es trotz des Verlusts seines Glaubens an Gott eine tiefe Ehrfurcht und Faszination für die Nacht empfindet. Der parenthetische Einschub verdeutlicht, dass das Ich einmal an Gott geglaubt hat, an diesem Glauben aber nicht mehr festhält (vgl. ebd.). Dabei sichert die Inversion („an Gott mehr“, ebd.) die Einhaltung des Versmaßes und bewirkt eine besondere Betonung des Eigennamens „Gott“. Der Verlust des Glaubens an Gott, dessen Gründe nicht näher beleuchtet werden, hindern das Ich jedoch nicht daran, die unergründliche und mysteriöse Atmosphäre der Nacht wahrzunehmen. Es scheint, als ob die Nacht dem Ich eine transzendente Dimension bietet, die über konventionelle religiöse Vorstellungen hinausgeht und ihm eine spezifische Form von Spiritualität ermöglicht. Interessant ist, dass das Adjektivkompositum „wundervoll“ hier in seine Bestandteile zerlegt wird und in seiner neuen Form „Wunder voll“ (V. 13) eine veränderte Bedeutungsnuance erhält. In der Beschreibung der Nacht steht nun nicht mehr ihre Qualität als „wundervoll“ im Fokus, sondern vielmehr die Fülle an Wundern, die sie hervorbringt. In diesem Kontext spielt das Substantiv „Wunder“ eindeutig auf den Wunderglauben im Christentum an und konterkariert diesen mit der Vorstellung, dass Wunder trotz des Fehlens eines Gottes – das Ich hat schließlich den Glauben an Gott verloren – weiterhin präsent sein können.

Es scheint, als ob das Ich durch diese Betrachtungen einen emotionalen Wandel durchlebt, denn mittels einer durch die Interjektion „O“ (V. 14) eingeleiteten Apostrophe wendet es sich direkt an die Nacht. Das Adjektiv „belebt“ (ebd.) verleiht der personifizierten Nacht eine vitale und dynamische Qualität, die durch die Elemente „Sterne[], Mond und Wind“ (ebd.) erzeugt wird. Die Wahl der Elemente – der Stern als Symbol für die Zukunft¹⁹¹, der

¹⁹¹ Vgl. Sinn, Christian: „Stern“. In: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Hrsg. von Günter Butzer, Joachim Jacob. 2., erw. Aufl. Stuttgart 2012, S. 424f., hier S. 424.

Mond als Sinnbild für kontinuierliche Erneuerung¹⁹² und der Wind als Bote des Wandels – verdeutlicht, dass das Ich der Nacht eine transformative Kraft zuspricht. Hier klingt möglicherweise der Hauch eines verhaltenen Optimismus an.

Der Gedankenstrich am Schluss des Verses signalisiert ein kurzes Innehalten des Ichs, gefolgt von einer Veränderung der Kommunikationssituation im Gedicht. Das Ich spricht nun seinen Sehnsuchtsort, den Fluss Neckar, direkt an, wodurch die emotionale Bindung des Ichs zum Heimatort offenkundig wird. Der Vers fungiert als rhetorische Frage, welche zum einen die Unsicherheit des Ichs bezüglich einer Rückkehr zum Sehnsuchtsort unterstreicht, wie die einleitende Konjunktion „[o]b“ (V. 15) und das Adverb „jemals“ (ebd.) signalisieren. Gleichzeitig birgt die Frage die vage Hoffnung auf eine Wiederkehr, da der Vers im Kontext der Idee einer transformativen, „Wunder voll[en]“ (V. 13) Nacht steht, die möglicherweise auch das Schicksal des Ichs beeinflussen könnte. Formal wird dies durch die Verbindung beider Verse durch den Paarreim unterstrichen. Die rhetorische Frage wird durch das Ausrufezeichen verstärkt, das die intensive Emotionalität des Ichs und die Dringlichkeit des Wunsches, den Sehnsuchtsort „wieder[zu]find[en]“ (V. 15) unterstreicht. Dabei betont das Verb „wiederfinden“ die Vorstellung von dem tiefgreifenden, facettenreichen Verlust von Heimat, die auch mental erst wiedergefunden werden muss. Beide Verse markieren somit den emotionalen Höhepunkt des Gedichts, da sie die tiefe emotionale Zerrissenheit des Ichs zwischen Verlust und (verhaltener) Hoffnung enthüllen.

Für ein tiefgreifendes Verständnis des Gedichts ist es unerlässlich, seine Entstehungsbedingungen und den biographischen Kontext des Dichters zu betrachten. Wie schon angedeutet wurde, weist der Gedichtstitel einen geographischen Bezug zu der Stadt Nürtingen und den sie passierenden Neckar auf. Es ist bekannt, dass Becher zwischen 1919 und 1923 eine beträchtliche Zeit des religiösen Rückzugs im schwäbischen Bad Urach verbracht hat¹⁹³, das etwa siebzehn Kilometer von der Stadt Nürtingen entfernt liegt. Dies ist besonders im Wissen um Bechers Hölderlin-Rezeption interessant, die in frühester Jugend begann und sich aus dem gemeinsamen Streben nach einer „radikale[n] Überwindung überlebter Daseinsverhältnisse“¹⁹⁴ ergab. Auch während seiner Exilzeit blieb Hölderlin eine zentrale Leitfigur, wie

¹⁹² Vgl. Sinn, Christian: „Mond“. In: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Hrsg. von Günter Butzer, Joachim Jacob. 2., erw. Aufl. Stuttgart 2012, S. 273f., hier S. 273.

¹⁹³ Vgl. Eichhorn: *Johannes R. Becher*, S. 114.

¹⁹⁴ Klein, Alfred: „Im Zwielficht des Jahrhunderts. Johannes R. Bechers Hölderlinbilder.“ In: *Im Zwielficht des Jahrhunderts. Beiträge zur Hölderlin-Rezeption*. Hrsg. von Ders. u.a. Leipzig 1993, S. 7-32, hier S. 7.

unter anderem sein Gedicht *Hölderlin*, das ebenfalls im *Glücksucher*-Band erschienen ist, verdeutlicht. Klein konstatiert, dass Becher sein „Hölderlin-Verständnis freilich sehr rasch und auffällig auf die reale heimatliche Substantiv“¹⁹⁵ reduzierte. In Lauffen am Neckar geboren, verbrachte Hölderlin seine Kindheit in Nürtingen¹⁹⁶, das Zeit seines Lebens ein wichtiger Bezugspunkt für ihn bleiben sollte. Die Erwähnung von Nürtingen im Gedichttitel trägt zur emotionalen Tiefe des Gedichts bei, da sie über einen rein geographischen Verweis hinausgeht. Vielmehr verdeutlicht sie Bechers intensive Verbundenheit zu einem Ort, der trotz gelegentlicher Besuche nie sein tatsächlicher Wohnort war, aufgrund der tiefen „Wahlverwandtschaft“¹⁹⁷ zu Hölderlin jedoch stets als ideelle Heimat fungierte. Ferner erwähnt Behrens, dass Becher von 1936 bis 1941 jährlich die Sommermonate in „eine[r] kleine[n] Holzdatsche am Wald in Valentinowka nahe Moskaus“¹⁹⁸ verbrachte. Diese Sommeraufenthalte haben möglicherweise die Produktion und die inhaltliche Gestaltung des Gedichts, in dem sich das Ich den Sehnsuchtsort am Neckar in einer „Laube“ (V. 10) vergegenwärtigt, stark beeinflusst.¹⁹⁹

In der aktiven Rückbesinnung an die deutsche Heimat offenbart sich der elegische Gehalt des Gedichts. So schwingt in der detaillierten Beschreibung der harmonischen, ruhigen Flusslandschaft bereits eine subtile Wehmut mit, die schließlich durch die Verlangsamung des Gedankenflusses und dem daraus resultierenden Wunsch offenkundig wird (vgl. V. 7). Es wird deutlich, dass das Ich seinen aktuellen Aufenthaltsort nicht als (emotionales) Zuhause begreift. Der Umstand, dass sich das Ich aktiv in die Heimat „wünsch[t]“ (V. 7), verdeutlicht gleichzeitig das eigene Bewusstsein, dass die Erfüllung der Sehnsuchtsvorstellung keineswegs garantiert ist.

Die sachliche Selbstverortung des in einer Gartenlaube an einem Tisch sitzenden Ichs erzeugt eine Atmosphäre der Einsamkeit und introspektiven Einkehr, welche die Voraussetzung für die zuvor stattgefundenene Vergegenwärtigung der Heimat bildet. Diese Stimmung wird durch den konstatierten Verlust des Glaubens an Gott und die nächtliche Atmosphäre unterstrichen. Es wird deutlich, dass erst die räumliche Distanz zum Sehnsuchtsort und das Bewusstsein des Ichs, dass diese nicht so schnell aufgehoben werde, den gemäßigten,

¹⁹⁵ Klein, „Im Zwielflicht des Jahrhunderts“, S. 18.

¹⁹⁶ Vgl. Lawitschka, Valérie: „Kloster – Stift – Beruf“. In: *Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hrsg. von Johann Kreuzer. 2., rev. u. erw. Aufl. Berlin 2020, S. 27-51, hier S. 27.

¹⁹⁷ Klein: „Im Zwielflicht des Jahrhunderts“, S. 11.

¹⁹⁸ Behrens: *Johannes R. Becher*, S. 191.

¹⁹⁹ Davon zeugt auch das Gedicht *Das Holzhaus*, welches ebenfalls 1937 im *Glücksucher*-Band erschien.

sachlichen Gefühlsausdruck hervorbringen, der im Gedicht vorherrscht und letztendlich auch die letzten beiden Verse bestimmt, die zurückhaltende, aber tiefe Emotionen verlauten lassen. Die Apostrophe, mittels der die Nacht als potenzielle Hoffnungsträgerin der Wendung im Schicksal des Ichs angesprochen wird, wird unversehens mit einem Gedankenstrich unterbrochen. Stattdessen äußert das Ich in einem Satz, der sowohl als (rhetorische) Frage als auch als Exklamativsatz verstanden werden kann, die eigene Ungewissheit über die Zukunft. Durch die Personifizierung und direkte Anrede des Neckars ist der Gipfel der Emotionalität erreicht, die das Ich jedoch nicht dazu veranlasst, in lautstarke Klagen auszubrechen.

Es wird deutlich, dass durch die Vergegenwärtigung der deutschen Heimat ein Gegenentwurf zum Dasein im Exil gezeichnet wird, mittels dem das Ich die Zeit der Entbehungen überstehen kann. Die räumliche Distanz zum Sehnsuchtsort verhilft ihm dazu, sich aktiv an die Heimat zurückzubedenken, ohne in laute Klagen auszubrechen.

4.7 Die Liebe als metaphysische Erfahrung in Benns *Blaue Stunde*

Gottfried Benn wurde am 2.5.1886 geboren und zählt zu den einflussreichsten Persönlichkeiten der deutschsprachigen Literatur im 20. Jahrhundert. Angesichts der „zahlreichen biographisch-zeitgeschichtlichen und ästhetisch bedingten Veränderungen in Benns Leben und Werk“²⁰⁰ soll der Übersichtlichkeit halber im Folgenden vornehmlich die vierte Phase seines literarischen Schaffens beleuchtet werden, welche sein lyrisches Alterswerk von 1948 bis zu seinem Tod im Jahr 1956 umfasst²⁰¹ und das in der vorliegenden Arbeit näher zu beleuchtende Gedicht *Blaue Stunde* hervorgebracht hat.

Nach seinem „*lapsus* von 1933“²⁰², der seine kurz nach dem Reichstagsbrand in seiner Position als kommissarischer Leiter der Preußischen Akademie der Künste verfasste Loyalitätserklärung zugunsten des nationalsozialistischen Regimes meint²⁰³, führte er nach Kriegsende zunächst ein isoliertes Leben. Benns „umfassende Rehabilitierung, sein Weg zu neuem literarischem Ruhm“²⁰⁴, begann schließlich mit der Veröffentlichung der Gedichtsammlung *Statische Gedichte* im Jahr 1948 und erreichte 1951 mit seinem an der Marburger Universität

²⁰⁰ Hanna, Christian M./Reents, Friederike: „Vorwort“. In: *Benn-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. Hrsg. von Dies. Stuttgart 2016, S. X.

²⁰¹ Vgl. Burdorf, Dieter: „4.1 Übersicht und Einführung“. In: *Benn-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. Hrsg. von Christian M. Hanna, Friederike Reents. Stuttgart 2016, S. 70-73, hier S. 71f.

²⁰² Hahn, Hans-Joachim: „Gottfried Benns ‚großer Aufstieg‘ nach 1945“. In: *Gottfried Benn (1886-1956). Studien zum Werk*. Hrsg. von Walter Delabar, Ursula Kocher. Bielefeld 2020, S. 231-249, hier S. 231.

²⁰³ Vgl. ebd., S. 232.

²⁰⁴ Karcher: *Sachlichkeit und elegischer Ton*, S. 48.

gehaltenen Vortrag *Probleme der Lyrik* und der Verleihung des Georg-Büchner-Preises seinen Höhepunkt.²⁰⁵ Zwei Monate zuvor erschien im Juni 1951 der Gedichtband *Fragmente. Neue Gedichte*, der Benns Anspruch seiner „Phase II“ in 21 Gedichten konzeptionell umsetzt²⁰⁶ und das Gedicht *Blaue Stunde* beinhaltet. Benn verfasste das Gedicht bereits 1950 und schickte es unter dem Titel *Une heure bleue* an seinen langjährigen Freund und Gesprächspartner Friedrich Wilhelm Oelze.²⁰⁷

In der Forschungsliteratur wird das Gedicht teilweise als dreiteiliger Zyklus aufgefasst.²⁰⁸ Dieser Auffassung soll an dieser Stelle widersprochen werden. So können die einzelnen Textteile trotz ihrer Zentrierung um ein Grundthema nicht als „selbstständige Gebilde [verstanden werden, die] zugleich Glieder eines größeren Ganzen sind“²⁰⁹, da sie thematisch zu eng aufeinander bezogen sind und nicht isoliert rezipiert werden können. Stattdessen wird davon ausgegangen, dass es sich um ein achtstrophiges Gedicht handelt, das aus 32 Versen besteht und in drei Teile gegliedert ist.

Es besteht eine Regelmäßigkeit in Reimschema und Metrum. Die Verse sind durch einen durchgängigen Kreuzreim miteinander verbunden und folgen – mit Ausnahme des fünften Verses, der vier Hebungen aufweist – einem fünfhebigen Jambus. Zum Verhältnis von Syntax und Strophen- bzw. Textgestaltung ist festzustellen, dass eine Vielzahl von Enjambelements den Umstand bewirkt, dass die meisten Strophen aus einem Satz (z.B. Strophe 6) bzw. aus zwei Sätzen (Strophe 7) bestehen. Jede Strophe endet mit einem Punkt oder einem satzschließenden Ausrufe- (Strophe 1) und Fragezeichen (Strophe 7). Weiterhin strukturieren Gedankenstriche und der durch Anführungszeichen markierte Sprecherwechsel in der letzten Strophe den Lesefluss des Gedichts. Auf der lexikalischen Ebene offenbart sich eine teils metaphorische, nicht unbedingt leicht zu entschlüsselnde Ausdrucksweise. Hier sind z.B. die ungebräuchlichen Adjektivkomposita „totweiße“ (V. 19) und „wundengroß“ (V. 20) zu nennen, die „eine ganz bestimmte Vorstellung [...] durch ein Bild wiedergeben, das jener

²⁰⁵ Vgl. Dechert, Jens: „Probleme der Lyrik. Die Neubestimmung der Lyrik nach 1945“. In: *Gottfried Benn (1886-1956). Studien zum Werk*. Hrsg. von Walter Delabar, Ursula Kocher. Bielefeld 2020, S. 211-230, hier S. 212ff.

²⁰⁶ Vgl. Burdorf, Dieter: „Fragmente. Neue Gedichte“ (1951)“. In: *Benn-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. Hrsg. von Christian M. Hanna, Friederike Reents. Stuttgart 2016, S. 113-116, hier S. 113f.

²⁰⁷ Vgl. Schröder, Jürgen: „Blaue Stunde“. *Gottfried Benns Liebesgedichte*“. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 29 (1985), S. 491-513, hier S. 493.

²⁰⁸ Vgl. dazu u.a. Burdorf: „Fragmente. Neue Gedichte“ (1951)“, S. 115.

²⁰⁹ Henckmann, Gisela: „Zyklus“. In: *Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen*. Hrsg. von Dieter Burdorf u.a. 3., völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart 2007, S. 844f., hier S. 844.

persönlichen und einmaligen Vorstellung des Dichters entspricht“.²¹⁰ Weiterhin auffällig ist die wiederholte Nennung des Substantivs „Rosen“, das ein Schlüsselwort des Gedichts darstellt. Im Verlauf der Untersuchung soll verdeutlicht werden, dass die Rose als „Symbol der Liebe, des Liebesschmerzes [...], der Jugend, aber auch der Vergänglichkeit und des Todes“²¹¹ treffend die verschiedenen Facetten des Gedichts widerspiegelt. Mit der Aufnahme des Rosenmotivs wird jedenfalls die Rose „als diejenige Blumenart appliziert, die [...] am häufigsten in Bennis Œuvre vorkommt“.²¹² Die Sprache spiegelt sich auch auf inhaltlicher Ebene wider, da das Gedicht selbst nicht in einem alltäglichen Kontext, sondern in einem nicht greifbaren, metaphysischen Erfahrungsraum situiert ist, in dem sich die menschliche Existenz teilweise zu verflüchtigen scheint. Zu Beginn des Gedichts artikuliert sich ein elegisches Ich, welches ein Du anspricht. Dabei unterstreicht die auffällig häufige Wiederholung des Personalpronomens „du“ (V. 4, 6, 17, 21, 27) und die Verwendung des dazugehörigen Possessivpronomens „dein“ (V. 13f.) die immense Bedeutung, die dem Du eingeräumt wird.

In der ersten Strophe betritt das Ich eine „dunkelblaue Stunde“ (V. 1). Der Begriff lässt zunächst an die Blaue Stunde als die Zeitspanne kurz vor Sonnenaufgang bzw. kurz nach Sonnenuntergang denken, wenn die Dunkelheit der Nacht noch nicht vollständig gewichen bzw. noch nicht eingetreten und der Himmel in ein bestimmtes blaues Lichtspektrum getaucht ist. Hier geht die zeitliche Bedeutung der Stunde allerdings zu einer räumlichen Bedeutung über, die von der gleichen charakteristischen Atmosphäre und Stimmung des Übergangs erfüllt ist. Das evozierte Bild der Blauen Stunde als physischer Raum wird durch die charakteristischen Substantive „Flur“ (V. 2) und „Kette“ (ebd.) unterstrichen. Mit dem Eintritt des Ichs in die „dunkelblaue Stunde“ schließt sich die Türkette; das Geschehen findet in einer geschlossenen Sphäre statt, die dem menschlichen Erfahrungsraum entrückt ist. Das Ich nimmt zwei Dinge im Raum wahr, die in den zwei folgenden, anaphorisch eingeleiteten Versen dargestellt werden: „ein Rot auf einem Munde“ (V. 3) und „eine Schale später Rosen“ (V. 4). Der Gedankenstrich erzeugt eine Pause, bevor das Ich unvermittelt das „Du“ (ebd.) enthüllt, welches sich aus diesen zwei Dingen zu materialisieren scheint. Es kann davon ausgegangen werden, dass das Du aufgrund der rot geschminkten Lippen eine weibliche Person

²¹⁰ Gehlhoff-Claes, Astrid: *Der lyrische Sprachstil Gottfried Benns*. Düsseldorf 2003, S. 135.

²¹¹ Schuster, Jörg: „Rose“. In: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Hrsg. von Günter Butzer, Joachim Jacob. 2., erw. Aufl. Stuttgart 2012, S. 350-353, hier S. 350.

²¹² Kraft, Stephan: „Gottfried Benn im „Rosen“-Dickicht. Über das im Briefwechsel mit F.W. Oelze am häufigsten erwähnte Gedicht.“ In: *Benn Forum. Beiträge zur literarischen Moderne*. Bd. 6 2018/2019. Hrsg. von Holger Hof, Stephan Kraft. Berlin/Boston 2019, S.199-220, hier S. 201.

darstellt. Ein weiterer Hinweis dafür findet sich in der siebten Strophe, in der ein Dreiecksverhältnis mit einem weiteren Mann angedeutet wird (vgl. V. 28). Diese Erkenntnisse lassen wiederum den sicheren Schluss zu, dass es sich bei dem Ich um eine männliche Person handelt. Das Rot der Lippen erweckt sinnlich-erotische Vorstellungen, die Körpersemantik der Farbe deutet aber gleichzeitig auch auf potenzielle Assoziationen des Dus mit „Frische, Aktivität und Jugendlichkeit“²¹³ hin. In diesem Kontext kann die „Schale später Rosen“, die ein wiederkehrendes Motiv im Gedicht darstellt, interpretiert werden. So nehmen die Rosen das Rot der Lippen und damit die sinnliche Komponente wieder auf. Gleichzeitig kann das Adjektiv „spät“ auf die Vergänglichkeit bzw. den finalen Charakter des Moments hinweisen. Karcher interpretiert den Vers als einen Verweis auf den Altersunterschied zwischen dem Ich und dem jüngeren Du und bezeichnet den Moment als „flüchtiges Altersglück“.²¹⁴ Bei der Betrachtung der gesamten Strophe fällt auf, dass man den zweiten, dritten und vierten Vers als parenthetischen Einschub betrachten kann, der durch zwei Gedankenstriche ein- und ausgeleitet wird. Dadurch wird eine Betonung auf dem „Du“ als kulminierendes Moment bzw. als Höhepunkt der visuellen Eindrücke präsentiert, welcher weiter durch das satzschließende Ausrufezeichen verstärkt wird.

Im Zuge der intimen Begegnung verschmelzen das Ich und Du in der zweiten Strophe zu einem gemeinsamen „Wir“ (V. 5), das ein gemeinsames Verständnis hinsichtlich des beidseitigen Kommunikationsverhaltens in diesem Moment teilt, in dem Worte „wie nichts und fehl am Orte“ (V. 7) erscheinen. Hier wird eine Unzulänglichkeit der von beiden im Alltag gebrauchten Sprache (vgl. V. 6) impliziert, die nicht imstande ist, die Tiefe und Einzigartigkeit des Momentes auszudrücken. Der durch einen Doppelpunkt eingeleitete achte Vers scheint diesen Umstand zu verdeutlichen. Das Ich beschreibt den Moment als „das Ganze und [...] letzte[n] Zug“ (V. 8). Hier wird eine Endgültigkeit und Unwiederbringlichkeit des Moments deutlich, die bereits durch die Erwähnung der „Schale später Rosen“ angedeutet wurden. Die Bedeutungsschwere der Blauen Stunde erfordert Schweigen. Dieses Schweigen nimmt in der dritten Strophe eine personifizierte Gestalt an und wird zu einem eigenständigen Subjekt, welches den Raum aktiv durchdringt und zudem eine geistige Präsenz zeigt, die durch die reflexive Verwendung des Verbs „zudenken“ offenbar wird (vgl. V. 9f.). Overath bemerkt, dass der Versfuß „die Stunde“ (V. 11) „syntaktisch freischwebend“²¹⁵ ist

²¹³ Michelmann, Judith: „Rot“. In: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Hrsg. von Günter Butzer, Joachim Jacob. 2., erw. Aufl. Stuttgart 2012, S. 353ff., hier S. 353.

²¹⁴ Karcher: *Sachlichkeit und elegischer Ton*, S. 201.

²¹⁵ Overath, Angelika: *Das andere Blau. Zur Poetik einer Farbe im modernen Gedicht*. Stuttgart 1987, S. 167.

und so entweder als Akkusativobjekt des zehnten Verses oder als „Subjekt einer Satzellipse“²¹⁶ („die Stunde [...] / mit ihrer Schale später Rosen“, V. 11f.) fungieren kann. Besonders in seiner möglichen Rolle als Akkusativobjekt verstärkt sich die Bedeutung des „Schweigenden“ (V. 9) für die außergewöhnliche, tiefgehende Atmosphäre der Blauen Stunde. Die Parenthese verdeutlicht, dass im Moment des Schweigens – der die Entstehungsbedingung der Blauen Stunde bildet – „nichts gehofft und nichts gelitten“ (V. 11) werden kann. Die Blaue Stunde ist also mit Neutralität und Ausgeglichenheit verbunden und kann nicht durch Worte emotionalisiert werden. Der letzte Vers weist eine Parallelität zum letzten Vers der ersten Strophe auf²¹⁷, verbindet das wiederkehrende Motiv der „Schale später Rosen“ (V. 12) durch das Possessivpronomen „ihrer“ (ebd.) aber hier direkt mit der Blauen Stunde. Dadurch gewinnt der symbolische Gehalt der „Schale später Rosen“, welche die Vergänglichkeit des (Liebes-)Moments zwischen Ich und Du andeutet, eine zusätzliche Bedeutung. Die Verknüpfung unterstreicht den Umstand, dass dieser Moment nur in dem spezifischen Raum-Zeit-Gefüge der Blauen Stunde stattfinden kann und in seiner Dauer und Intensität vom Bestehen dieser Sphäre abhängig ist. Aus diesem Zusammenhang kann erneut das „Du“ (V. 12) hervorgehen.

Der zweite Teil des Gedichts umfasst drei Strophen, in denen das Ich die Erscheinungsform des Dus beschreibt, welches zu keinem Zeitpunkt konkret als Person bzw. menschlicher Organismus greifbar ist. In der ersten Strophe beschreibt das Ich das personifizierte „Haupt“ (V. 13) des Dus, das „weiß“ ist und zu verfließen scheint. Das Du scheint sich „in einem changierenden Zustand zwischen Erscheinen und Auflösung“²¹⁸ zu befinden, da es trotz nichtvorhandener physischer Form eine Art Absicht zeigt („will sich hüten“, ebd.). Paradoxerweise ist der Mund des Dus, auf dem sich „die ganze Lust, der Purpur und die Blüten“ (V. 15) sammeln, fortwährend existent, obwohl das Haupt zu verfließen scheint. Die Substantive können auf metaphorischer Ebene auf die Sinnlichkeit, Leidenschaft und Schönheit verweisen, die das Ich mit dem Du verbindet. Weiterhin wird durch die wiederholte Konzentration auf den Mund des Dus (vgl. V. 2) die sinnlich-erotische Komponente der Beziehung offenbar. Hier korrespondiert insbesondere die Farbe Purpur mit dem eingangs beschriebenen Rot der Lippen. Das Ich identifiziert den „angeströmten Ahnengrund“ (V. 16) als Ursprungsquelle der drei Elemente und stellt das Du so als repräsentative Trägerin bestimmter weiblicher Zuschreibungen dar, die aus der Vergangenheit, den Traditionen, aber auch aus der

²¹⁶ Overath, Angelika: *Das andere Blau*, S. 167.

²¹⁷ Vgl. ebd.

²¹⁸ Ebd., S. 168.

genetischen Abstammung erwachsen. Schröder schließt daraus, dass das weibliche Du den „jeweilige[n] Phänotyp eines dominierenden ewigen Genotyps“²¹⁹ verkörpert.

In der fünften Strophe setzt das Ich die Beschreibung des Dus fort, indem es das Du direkt anspricht und sein gesamtes Erscheinungsbild wiederholt mit der Farbe Weiß (vgl. V. 17 u. 19) assoziiert. Der nachfolgende anaphorische Vers zeigt, dass die Farbe „konkretisiert [ist], es ist ein Weiß wie Blüten und Schnee“.²²⁰ Die Vergänglichkeit von Blüten und Schnee wird hier somit auf das Du übertragen (vgl. V. 17). Interessant ist die Verwendung des Kompositums „Blütenlos“ (V. 18), das dem Du das Schicksal zuschreibt, „wie Blüten zu (zer-)fallen“.²²¹ Die Fragilität des Dus wird weiter durch „totweiße Rosen“ (V. 19) und die Tautologie „Glied für Glied“ (ebd.) hervorgehoben. Das Adjektivkompositum bestimmt die Rosen farblich und evoziert durch die Farb-Form-Verbindung „weiße Rose“ ein Bild der Reinheit und Unschuld, die auf das Du angewandt wird. Durch die Verwendung des Determinatums „tot“ wird das Motiv des Todes und damit ein Zusammenspiel von „Liebe und Tod, Eros und Thanatos“²²² eingeführt, wodurch erneut die der Blauen Stunde inhärente Dimension der Vergänglichkeit aufgegriffen wird.

Der folgende Gedankenstrich bewirkt ein Innehalten, gefolgt von einem Wechsel im Farbfeld und einer wiederholten Beobachtung der Mundpartie des Dus. Das Ich beschreibt die Farbe der Lippen mit der Metapher „Korallen / nur auf den Lippen, schwer und wundengroß“ (V. 19f.). Damit erhalten die Lippen eine rötliche Färbung, die sich auch in dem Adjektiv „wundengroß“ widerspiegelt. Das Determinatum des Adjektivkompositums suggeriert hier wieder – ähnlich wie „totweiße“ – eine Ebene des Leides bzw. des Todes. Gleichzeitig wird durch die starke Hervorhebung der Lippen erneut die sinnlich-erotische Komponente des Moments hervorgehoben. Das evozierte Bild des Korallenmundes knüpft eindeutig an den Petrarkismus an, die „lyrische Tradition der programmatischen Nachahmung“²²³ des im 14. Jahrhundert lebenden italienischen Dichters Francesco Petrarca und seiner *Canzoniere*, die hauptsächlich Liebeslyrik beinhalten. Ihr Grundton ist von einer „Schmerzliebe“ geprägt, in welcher der Liebende eine unerreichbare Geliebte als „Repräsentantin einer zugleich

²¹⁹ Schröder: „Blaue Stunde“, S. 499.

²²⁰ Overath: *Das andere Blau*, S. 169.

²²¹ Ebd.

²²² Schröder: „Blaue Stunde“, S. 500.

²²³ Borgstedt, Thomas: „Petrarkismus“. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Hrsg. von Jan-Dirk Müller. Bd. 3. [=Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte]. Berlin 2007, S. 59-62, hier S. 59.

ästhetischen und ethischen Vollkommenheit“²²⁴ betrachtet. Damit einhergehend werden die „Schönheiten [der Frau] [...] katalogisiert und in ihrer Kostbarkeit und Unvergleichbarkeit durch eine entsprechende Preziosenmetaphorik“²²⁵ beispielsweise in Form der Korallenlippen oder der Gleichsetzung von Körperteilen mit Rosen hervorgehoben.

In der sechsten Strophe wandelt sich das Farbadjektiv „weiß“ in der Frauenbeschreibung zu „weich“ (V. 21), was zunächst eine klangliche Veränderung hervorruft. Die weiche Natur des Dus wird als Qualität betrachtet, die es ihm ermöglicht, das Wissen „von einem Glück aus Sinken und Gefahr“ (V. 22) preiszugeben. Das Oxymoron verdeutlicht, dass das Ich im „Sinken und [der] Gefahr“ eine unerwartete Form von Glück oder Zufriedenheit verspürt. Dies ruft erneut das Liebeskonzept von einem „antinomisch-paradoxalen Zuschnitt“ im Petrarkismus in Erinnerung, in dem die „Lust am Leid gipfelt“.²²⁶ Dieser Zustand ist in der „blauen, dunkelblauen Stunde“ (V. 23) angesiedelt. Die Repetitio und die Hinzufügung des Bestandteils „dunkel“ im zusammengesetzten Adjektiv bewirken eine Intensivierung des Moments, der allerdings nur flüchtig ist, wie im letzten Vers der Strophe suggeriert wird: Sobald die personifizierte Stunde vorbei ist, „weiß keiner, ob sie war“ (V. 24). Die Blaue Stunde als emotionaler Zustand ist so kurzlebig und flüchtig, dass es fraglich ist, ob sie überhaupt stattgefunden hat. Auffällig ist hier die Verwendung des unbestimmten Artikels „einer“ (V. 23) und des Indefinitpronomens „keiner“ (V. 24). Der Binnenreim verbindet die Wörter inhaltlich und weist zudem eine Allgemeingültigkeit der Erfahrung im Zuge der Blauen Stunde auf, die losgelöst ist vom Erleben des Ichs und Dus.

Im dritten Teil des Gedichts, der in zwei Strophen gegliedert ist, wird dem Du eine Stimme verliehen und es entsteht eine Art dialogischer Austausch, der das Schweigen des zweiten Gedichtteils durchbricht. Die Abwesenheit von Anführungszeichen in der Rede und der Umstand, dass das Ich die Rede des Dus mit der Bemerkung „Du sagst“ (V. 27) ankündigt, signalisieren eine indirekte Redewiedergabe durch das Ich. Die Strophe enthüllt eine ungeklärte, komplexe Beziehungsdynamik in Form einer Dreiecksbeziehung. So stellt das Ich fest, dass das Du „doch eines andern“ (V. 25) sei, und fragt es, wieso es ihm die „späten Rosen zu[trägt]“ (V. 26). Die Wiederaufnahme des Rosenmotivs verbunden mit der Aktivität des Dus kann aufgrund des Umstandes, dass das Du „in Teil II keine konturierte Person

²²⁴ Regn, Gerhard: „Petrarkismus“. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Hrsg. von Gert Ueding. Bd. 6. Tübingen 2003, S. 911-921, hier S. 912.

²²⁵ Meid, Volker: *Barocklyrik*. 2., aktual. u. erw. Aufl. Stuttgart 2008, S. 35.

²²⁶ Regn: „Petrarkismus“, S. 912.

war, sondern in erster Linie Mund²²⁷, Overath zufolge metaphorisch einen Kuss zwischen Ich und Du darstellen. Auch dieser Vorgang ist – signalisiert durch das Adjektiv „späten“ (V. 26) – wieder von einer Vergänglichkeit geprägt, die auf das baldige Vergehen des Liebesmoments hinweist. Die Antwort des Dus scheint nicht direkt auf die konkrete Frage des Ichs einzugehen, sondern beinhaltet allgemeine Reflexionen über die Flüchtigkeit der Blauen Stunde und ihres traumhaften, vielleicht auch illusionären Charakters (vgl. V. 27). Das Du überträgt die Unstetigkeit, Unfassbarkeit der Blauen Stunde mit der Frage „was ist das alles“ (V. 28) auf die Komplexität des Beziehungsgeflechtes, das formal durch das Polysyndeton „er und ich und du“ (ebd.) dargestellt wird. Mit dem Pronomen „er“ tritt eine dritte (menschliche) Instanz in Erscheinung, die allerdings nicht physisch anwesend ist bzw. außerhalb des Raum-Zeit-Gefüges der Blauen Stunde steht. Durch diesen Verweis auf eine externe Präsenz wird möglicherweise erneut die Flüchtigkeit der Blauen Stunde und die Gewissheit ihres Vergehens signalisiert.

In der letzten Strophe findet ein durch Anführungszeichen markierter Sprecherwechsel statt. Es scheint, als ob sich eine allgemeine Stimme erhebt und über das Erleben in der Blauen Stunde resümiert. Die einleitenden, anaphorischen Verse tragen eine besondere Betonung in sich und scheinen ein über die Dynamik der Blauen Stunde hinausgehendes, allgemeingültiges Prinzip bzw. eine lehrhafte Wahrheit zu offenbaren, die durch die unpersönliche Satzkonstruktion und den Parallelismus zu Beginn der Verse formal unterstrichen wird. Das Fehlen von Personalpronomina und das Indefinitpronomen „man“ (V. 31) verstärken diese Tendenz.

Im ersten Vers wird eine zyklische Vorstellung etabliert, in der jedes Aufkommen oder Entstehen einem natürlichen Vergehen oder Ende unterliegt. Die ausgewiesene Unsicherheit darüber, „was sich erlebt“ (V. 30), verweist auf die Unkenntnis und Unvorhersehbarkeit dessen, was sich im Leben ereignet. Beide Umstände charakterisieren auch das nicht-greifbare, flüchtige und vergängliche Raum-Zeit-Gefüge der Blauen Stunde. Die zwei folgenden Verse scheinen einen Abschluss der Blauen Stunde zu signalisieren. So konstatiert der Sprecher, dass „die Kette schließt“ (V. 31). Hier wird Bezug auf die erste Strophe genommen (vgl. V. 2), in der die Kette die Blaue Stunde nach dem Eintreten des Ichs als einen abgeschlossenen physischen Raum markiert hat. Die sich erneut schließende Kette kann darauf verweisen, dass dieser Raum nun verlassen und das die Blaue Stunde konstituierende „Schweigende“ (V. 9) zurückgelassen wurde. Der räumliche bzw. perspektivische, mentale Wechsel wird

²²⁷ Overath: *Das andere Blau*, S. 171.

durch die Kontrastierung von „diesen Wänden“ (V. 31) und der adverbialen Bestimmung „dort die Weite“ (V. 32) unterstrichen und erweckt den Eindruck einer Rückkehr aus dem metaphysischen Raum der Blauen Stunde in eine konkrete, greifbare Realität. Hier könnte die „Weite, hoch und dunkelblau“ (ebd.) den nächtlichen Himmel beschreiben, der nach dem Naturphänomen der Blauen Stunde eintritt und damit jenen Zeitpunkt nach der abendlichen Dämmerung beschreibt.

In der letzten Strophe findet die durch das wiederkehrende Motiv der späten Rosen stets angedeutete Vergänglichkeit des Liebesmoments durch die Auflösung der Blauen Stunde ihre Vollendung; die Intensität des Moments konnte sich nur in einem metaphysischen Erfahrungsbereich entfalten.

Gerade im Bewusstsein des Ichs um die Vergänglichkeit des Moments offenbart sich der elegische Gehalt des Gedichts. Wie schon angedeutet, ist das Gedicht *Blaue Stunde* im lyrischen Alterswerk Gottfried Benns anzusiedeln, das sich auch mit Themen wie Liebe und Frauen auseinandersetzt. Karcher zufolge kennzeichnet die Gedichte ein elegischer Ton, da in ihnen

oft eine Stimmung der Trauer und Melancholie über das Vergehen der Liebe im Alter [herrscht], häufig ist Rückblick und Erinnerung an vergangene Liebe ihr Thema, sowie die Bedrohung der Liebe durch Tod und Vergänglichkeit.²²⁸

Benns *Blaue Stunde* präsentiert eine latente Vergänglichkeit, die sich unter anderem in den Substantiven „Rosen“ (V. 26), „Schnee“ (V. 18), „Blütenlos“ (ebd.), „Träume“ (V. 27), in den Verben „verfließt“ (V. 13), „zerfallen“ (V. 17) und „enden“ (V. 29) und im Adjektiv „totweiß[]“ (V. 19) offenbart. Versteht man die „späten Rosen“ (V. 26) im Sinne von Karcher zudem als einen Verweis auf ein spätes, „flüchtiges Altersglück“²²⁹, kann das Gedicht regelrecht als prototypisch elegisch betrachtet werden. Die poetische Schilderung der Vergänglichkeit kann somit auch als Spiegelung von Benns persönlichen Reflexionen angesichts seines fortschreitenden Alters und seiner Rückbesinnung auf frühere Lebensphasen interpretiert werden. In diesem Kontext spielen auch die Erfahrungen in der Liebe – Benn war dreimal verheiratet und für seine zahlreichen Liebesaffären bekannt²³⁰ – eine wesentliche Rolle. Karcher konstatiert, dass Benn in seinem lyrischen Spätwerk eine „erinnerte Liebe

²²⁸ Karcher: *Sachlichkeit und elegischer Ton*, S. 278f.

²²⁹ Ebd., S. 201.

²³⁰ Vgl. Kraft, Stephan: „Briefwechsel mit Friedrich Wilhelm Oelze“. In: *Benn-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. Hrsg. von Christian M. Hanna, Friederike Reents. Stuttgart 2016, S. 268 -274, hier S. 271.

der Vergangenheit, nicht die wirklich erlebte Liebe der Gegenwart“²³¹ thematisiert, auch wenn er zu diesem Zeitpunkt mit seiner dritten Ehefrau Ilse Kaul verheiratet war. Diese Tendenz kann auf die retrospektive, kontemplative Natur des Alters zurückgeführt werden. Sie eröffnet in der *Blauen Stunde* die Möglichkeit, die Liebe in eine andere, metaphysische Sphäre zu verlagern, in der sich gerade eine letzte „sehnsüchtige Erinnerung eines alten Menschen an die sich verklärende Lebens- und Liebesfülle der Jugend“²³² offenbart. In diesem Kontext manifestiert sich so die besondere Bedeutung des Zusammenspiels von „Eros und Thanatos“²³³ im Gedicht.

5. Vergleichende Ergebnisse

Nach den Einzeluntersuchungen der Gedichte steht nun ein Vergleich bezüglich ihres elegischen Gehaltes im Fokus. Dieser zielt nicht nur darauf ab, die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Gedichte hinsichtlich bestimmter Qualitätsmerkmale des Elegischen herauszuarbeiten, sondern er soll auch eine abschließende Klassifizierung des Elegischen in der Lyrik des (frühen) 20. Jahrhunderts ermöglichen.

Zunächst soll die Distanz, welche im 18. Jahrhundert im Zuge der Neubestimmung der Gattung ‚Elegie‘ als Grundvoraussetzung des Elegischen bestimmt wurde und auch für die elegische Lyrik des 20. Jahrhunderts als prägendes Charakteristikum festzustellen ist, betrachtet werden. Die temporale, reflexive, intersubjektive oder räumliche Distanzhaltung ist maßgeblich mit der Artikulation des elegischen Ichs verbunden. Anhand der Gedichte lassen sich zwei bzw. drei verschiedene Distanzmodelle des Elegischen im 20. Jahrhundert identifizieren.

Im ersten Distanzmodell manifestiert sich ein elegisches Ich, das sich nicht explizit durch das Personalpronomen „ich“ offenbart, sondern vielmehr als Sprachrohr eines gesellschaftlichen Kollektivs fungiert und dabei eine intersubjektive Distanz wahrt. Diesem Modell sind Trakls *Abendländisches Lied*, Klemms *Betrachtungen* und Kästners *Elegie nach allen Seiten* zuzuordnen.

Im *Abendländischem Lied* fungiert das Ich als Stimme eines Kollektivs, in welches es sich mittels des Personalpronomens „wir“ (V. 2, 9) einreihet. Stellvertretend für die Menschheit erzählt es die Geschichte des Abendlandes und stellt die kollektive Betroffenheit angesichts

²³¹ Karcher: *Sachlichkeit und elegischer Ton*, S. 279.

²³² Ebd., S. 282.

²³³ Schröder: „Blaue Stunde“, S. 500.

seines Untergangs dar. Auch in Klemms *Betrachtungen* reflektiert das Ich als repräsentative Stimme eines Kollektivs den Verfall von Werten und Moral in der Gesellschaft. Gleiches gilt für die Sprechsituation in der *Elegie nach allen Seiten*. Das Ich beobachtet die als defizitär wahrgenommene Gegenwart und beklagt diese in dem kollektiven, da unpersönlich konstruierten Ausruf „Das ist ein Jahr, da möchte alles sterben!“ (V. 25).

Es wird deutlich, dass das elegische Ich in jedem der Gedichte individuelle Empfindungen in sich trägt – sonst könnte es nicht als Stimme eines Kollektivs agieren –, diese aber nicht ungefiltert preisgibt, sondern reflektiert und auf einer allgemeingültigen Ebene zugänglich macht. Diese generierte Universalität ergibt sich aus seiner Rolle als Repräsentant eines Kollektivs. Das elegische Ich muss zunächst selbst zum „Zuschauer seiner Rührung“²³⁴ werden.

Im zweiten Distanzmodell, welchem Lasker-Schülers *Elegie*, Bechers *Neckar bei Nürtingen* und Benns *Blaue Stunde* zuzuordnen sind, nimmt ein sich explizit artikulierendes Ich aufgrund einer persönlichen Betroffenheit unterschiedliche Distanzhaltungen, entweder eine temporale, räumliche oder reflexive Distanz ein.

In Lasker-Schülers *Elegie* wird ersichtlich, dass das elegische Ich erst durch den zeitlichen Abstand zum Ende des Liebesverhältnisses emotional in der Lage ist, dieses zu reflektieren, und dabei trotzdem weiterhin von anhaltendem Schmerz erfüllt ist. In Bechers *Neckar bei Nürtingen* kann sich der gemäßigte Ausdruck des Ichs nur aufgrund der unüberbrückbaren räumlichen Distanz zum Sehnsuchtsort manifestieren. Das Ich der *Blauen Stunde* ist sich der Vergänglichkeit des Liebesmoments wiederum allzeit bewusst und reflektiert diese, wie die Erkenntnis des Eintrittes in das vergängliche Raum-Zeit-Gefüge der Blauen Stunde und die Beschreibung der Geliebten als nicht greifbarer, sich verflüssigender menschlicher Organismus bezeugt.

In den Gedichten wird deutlich, dass das elegische Ich persönlich involviert ist, aber aufgrund äußerer Umstände stets einen gemäßigten Gefühlsausdruck annehmen kann.

Klabunds *Die letzte Kornblume* ist als ‚Sonderfall‘ außerhalb der zwei Distanzmodelle anzusiedeln. Im Gedicht artikuliert sich kein elegisches Ich, sondern es spricht ein auktorialer Erzähler, der aufgrund seiner Stellung nicht persönlich im Geschehen involviert ist und somit zwar eine emotionale Distanz zum Geschehen einnimmt, die allerdings nicht mit der für

²³⁴ Schiller, Friedrich: „Über naive und sentimentalische Dichtung“. In: Ders.: *Werke und Briefe*. 12 Bde. Hrsg. von Otto Dann u.a. Frankfurt a.M. 1988-2004. Bd. 8: *Theoretische Schriften*. Hrsg. von Rolf-Peter Janz. Frankfurt a.M. 1992, S. 706-810, hier S. 753.

das Elegische konstitutiven Distanz gleichzusetzen ist. Die (elegische) Besonderheit besteht darin, dass beide Subjekte seiner Erzählung, die Frau und die Blume, aufgrund ihrer reflexiven Distanz einen gemäßigten Gefühlsausdruck annehmen können. Dies wird zunächst durch den Umstand angedeutet, dass beide jeweils sachlich und abwägend übereinander nachdenken (vgl. Z. 6-11), und offenbart sich schließlich in der Reaktion der Frau auf die Prophezeiung des Blumenorakels. Sie bricht nicht in Emotionen aus, aber ihre verhaltene emotionale Resonanz wird durch ihre von einem Tränenfilm glänzenden Augen offenbart (vgl. Z. 15).

Mit den Distanzmodellen sind zwei bzw. drei Hauptkonzeptionen des Elegischen in der Lyrik des 20. Jahrhunderts skizziert worden. Hier muss angemerkt werden, dass die Distanzhaltung des elegischen Ichs nicht immer eindeutig zu bestimmen ist, sondern dass sich die verschiedenen Spielarten der Distanz unter Umständen auch vermischen oder überlagern können. So könnte argumentiert werden, dass der intersubjektiven Distanz in Klemms *Betrachtungen* eine reflexive Distanz in Form der konkreten Wahrnehmung des Verfalls vorgelagert ist, welche die allgemeingültige Bewertung desselben erst ermöglicht. In Bechers *Neckar bei Nürtingen* erlangt das elegische Ich durch die temporale Distanz zu einer reflexiven Distanz, die möglicherweise erst den gemäßigten Gefühlsausdruck erzeugen kann. Schließlich würde im Sinne der Deutung von Benns *Blaue Stunde* als „flüchtiges Altersglück“²³⁵ eine temporale Distanz den gemäßigten Ausdruck des Ichs bewirken.

Die ersten beiden Distanzmodelle des Elegischen lassen sich weiter hinsichtlich ihres Grades der Besinnung auf den elegischen Gegenstand und der sich daraus ergebenden Zukunftsperspektive näher charakterisieren.²³⁶

Sowohl in der *Elegie* als auch im *Abendländischen Lied* findet eine aktive Rückbesinnung statt. In der *Elegie* besinnt sich das Ich auf vergangene „[z]wei Sommer“ (V. 8) und erinnert sich damit der positiven Phasen des Liebesverhältnisses. Der Kontrast zwischen den vergangenen „Wunschjahre[n]“ (V. 5) und den folgenden „Gramjahre[n]“ (V. 26) verdeutlicht allerdings, dass das elegische Ich keine Hoffnung auf eine Wiederaufnahme des Verhältnisses hegt. Im *Abendländischen Lied* werden der aktiven Rückbesinnung auf die abendländische

²³⁵ Karcher: *Sachlichkeit und elegischer Ton*, S. 201.

²³⁶ Die Betrachtung Klubunds *Die letzte Kornblume* soll erst im weiteren Verlauf der Untersuchung wieder aufgenommen werden.

Kultur drei Strophen gewidmet, welche die ideelle Grundlage einer utopischen Erneuerungs-vision darstellt, die in der vierten Strophe erwächst.

In den verbleibenden Gedichten erfolgt keine aktive Rückbesinnung auf die Vergangenheit. Das elegische Ich in Klemms *Betrachtungen* erinnert sich lediglich implizit der Vergangenheit durch die Reflexion des Verfalls der menschlichen Werte und Moral, die einst existierten. Angesichts der unberührten Existenz der „geheimnisvolle[n] Liebe“ (V. 13) inmitten des Verfalls erwächst am Ende des Gedichts eine verhaltene Erneuerungs-vision. Bei Kästner, Becher und Benn findet keine Rückbesinnung mehr statt; vielmehr liegt eine simultane Betrachtung des elegischen Gegenstandes vor, in der die Vergänglichkeit und der Verlust inmitten des aktuellen Geschehens verdeutlicht werden. So wird der beobachtete herbstliche Verfall in Kästners *Elegie nach allen Seiten* simultan auf den Zustand der Gesellschaft übertragen. Das Bewusstsein um die zyklische Erneuerung der Natur im Frühling wird genutzt, um analog dazu eine Perspektive der Erneuerung der Gesellschaft in Aussicht zu stellen, die allerdings mit einer großen Skepsis versehen ist (vgl. V. 32). Auch das elegische Ich in Bechers *Neckar bei Nürtingen* besinnt sich nicht auf die Vergangenheit zurück, sondern vergegenwärtigt sich bildlich den Sehnsuchtsort der Natur, die gleichzeitig die Quelle einer verhaltenen, ebenso mit Skepsis versehenen Hoffnung auf eine zukünftige Schicksalswende des Ichs darstellt (vgl. V. 15). Benns *Blaue Stunde* ist durch eine Simultanität vom Erleben des Liebesmoments und der Enthüllung von Vergänglichkeit geprägt. Das elegische Ich besinnt sich nicht zurück, sondern erlebt den Moment, der sich im Erleben bereits verflüchtigt. Das aktive Erleben der Vergänglichkeit verhindert die Darstellung einer Zukunftsperspektive. Es zeigt sich, dass die Zukunftsperspektive maßgeblich von dem bereits fortgeschrittenen Verfall bzw. Verlust des Gegenstandes beeinflusst wird, den das elegische Ich wahrnimmt und reflektiert.

Bis hierhin wurde versucht, das Elegische in der Lyrik des (frühen) 20. Jahrhunderts in zwei bzw. drei Distanzmodelle zu klassifizieren, die sich hinsichtlich ihres Grades der Besinnung auf den elegischen Gegenstand und der sich daraus ergebenden Zukunftsperspektive näher definieren lassen. Hier muss angemerkt werden, dass die Zuordnung der einzelnen Gedichte zu den verschiedenen Distanzmodellen keine Annahme ihrer Homogenität bezüglich Form und Inhalt impliziert. Vielmehr lassen sich die drei Distanzmodelle des Elegischen weiter in unterschiedliche thematische Varianten elegischen Sprechens ausdifferenzieren, die Gemeinsamkeiten in drei Aspekten teilen: Als Produkt der Moderne thematisiert das elegische

Gedicht erstens stets existenzielle Inhalte. Zweitens äußert sich in ihm keine ausgeprägte Rückwärtsgewandtheit oder die Klage über die unwiederbringliche Vergangenheit und es ist drittens durch ein elegisches ‚Setting‘ strukturiert, das durch Naturbilder, als ‚elegisch‘ zu identifizierende Motive und eine ausgeprägte Farbsymbolik erzeugt wird.

Wie eingangs konstatiert wurde, fungiert die ambivalente und plurale Erfahrungswelt der Moderne als fruchtbarer Nährboden für die Herausbildung des Elegischen, da das Ich an Halt in Form des Verlustes traditioneller Strukturen und Werte verliert und mit neuen Herausforderungen und Widersprüchen konfrontiert wird. Zeiten des Wandels und der Ungewissheit führen erfahrungsgemäß zu existenziellen Überlegungen, die in den elegischen Gedichten der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts aufgenommen werden. Trakl verfasst sein *Abendländisches Lied* im Jahr 1913 möglicherweise in Vorahnung des ein Jahr später ausbrechenden Ersten Weltkrieges im Dekadenzgefühl „des politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Niedergangs“.²³⁷ Klemms Gedicht kann wiederum als Produkt der eigenen Erfahrungen im Zuge des Krieges und der Auswirkungen auf die Gesellschaft betrachtet werden. Ein Jahrzehnt später macht Kästner in seiner *Elegie nach allen Seiten* implizit auf die Missstände der Weimarer Republik aufmerksam. Klabunds Gedicht kann zwar nicht eindeutig als gebrauchslirischer Text identifiziert werden. Da er besonders durch seine – oftmals gesellschaftskritisch gestaltete – Kabarettlyrik bekannt wurde, ist es aber möglich, dass sein Naturgedicht *Die letzte Kornblume* als Gegenentwurf zur Erfahrung der Großstadt und Massengesellschaft in den 1920er-Jahren fungiert, der eine letztendlich allumfassende Vergänglichkeit aufzeigt. Schließlich stellt die existenzielle Vergegenwärtigung der deutschen Heimat Bechers *Neckar bei Nürtingen* eine Strategie des seelischen Überlebens in seinem insgesamt zwölf Jahre andauernden Exil dar.

Lasker-Schüler und Benn sollen gesondert betrachtet werden, da sie nicht auf soziale, gesellschaftliche oder politische Umbrüche und damit nicht direkt auf die „existentielle [sic!] Not“²³⁸ des 20. Jahrhunderts eingehen, dafür aber eines der fundamentalsten Themen der Menschheit, die Liebe, aufgreifen, die sowohl um die Jahrhundertwende als auch knapp 50 Jahre später ein bedeutender Gegenstand lyrischer Betrachtung ist. Dies ist besonders insofern interessant, als die Entstehungskontexte der Gedichte verschieden sind. Lasker-Schülers *Elegie* entstand unter dem Einfluss des Vitalismus’ und dem „lebensphilosophisch

²³⁷ Wild: *Poetologie und Décadence*, S. 27.

²³⁸ Frey: *Bissige Tränen*, S. 199.

beeinflusste[n] Bild- und Motivinventar der Kunst und Literatur um 1900“²³⁹, während sich Benn in seinem Spätwerk seiner „Phase II des expressionistischen Stils“ verschrieb, aber dennoch einen Großteil seiner Gedichte mit einem „elegischen Ton“ erfüllt[e] [...], [die] in einer stark der lyrischen Tradition verpflichteten Form gestaltet“²⁴⁰ sind.

Sowohl bei Lasker-Schüler als auch bei Benn steht eine sinnlich-erotisch konnotierte Liebe im Vordergrund; in beiden Gedichten entsteht der Eindruck eines kurz andauernden, möglicherweise illegitimen Liebesverhältnisses. So steht in der *Elegie* der leidenschaftliche Aspekt durch das Kompositum „Venussehnen“ (V. 7) im Vordergrund, während die Dauer des Verhältnisses auf „[z]wei Sommer“ (V. 8) begrenzt wird. Die zeitliche Begrenztheit der Liebe wird in Benns Gedicht durch das Raum-Zeit-Gefüge der *Blauen Stunde* vermittelt, die analog zu dem ungefähr 30 bis 50 Minuten anhaltenden Naturphänomen wieder vergeht. Die sinnliche Komponente des Verhältnisses, das aufgrund der Erwähnung einer dritten Instanz durch das Personalpronomen „er“ (V. 28) als illegitim zu werten ist, wird durch das „Rot auf einem Munde“ (V. 3) und der sich ansammelnden „Lust“ (V. 15) erotisch konnotiert.

Die Bedeutung der Liebe als existenzielle Erfahrung im 20. Jahrhundert spiegelt sich in dem Umstand wider, dass sie als Motiv auch in den anderen Gedichten aufgenommen wird. So werden die „Liebenden“ (V. 20) bei Trakl zu den Subjekten der Erneuerungsvision. Ähnlich wie in der *Blauen Stunde* spielt die Liebe bei Klemm in abstrakter Form, da sie als „[h]alb Weib, halb Stern“ (V. 14) charakterisiert wird, eine zentrale Bedeutung, aus der die verhaltene Erneuerungsvision erwächst. In Klabunds *Die letzte Kornblume* wird die Sehnsucht nach Liebe durch die Kornblume selbst und durch ihre Instrumentalisierung für das Blumenorakel deutlich, welches die Frage nach Liebe beantwortet. Bei Kästner manifestiert sich die Liebe weniger offensichtlich durch den Verkauf von (verwelkten) Rosen als Symbole der Liebe, die trotz des gesellschaftlichen Verfalls weiterhin existent ist. Schließlich kann Bechers tiefe Sehnsucht zur deutschen Heimat auch als Form der Liebe interpretiert werden, die besonders durch die an den Neckar gerichtete Apostrophe (vgl. V. 15) offenkundig wird.

Die zweite Gemeinsamkeit der Varianten elegischen Sprechens bezieht sich darauf, dass sie keine ausgeprägte Tendenz zu einer Rückwärtsgewandtheit aufweisen. Dies gilt insbesondere für die Gedichte *Elegie* und *Abendländisches Lied*, in denen eine aktive Rückbesinnung auf die Vergangenheit stattfindet, die leicht zu einer Rückwärtsgewandtheit führen könnte.

²³⁹ Vgl. Sander: „Nachwort“, S. 464.

²⁴⁰ Karcher: *Sachlichkeit und elegischer Ton*, S. 224.

So hält das elegische Ich in Lasker-Schülers *Elegie* nicht an vergangenen Glücksmomenten der „[t]ausend Wunschjahre“ (V. 5) fest und verweilt nicht in der Vergangenheit, sondern kontrastiert diese mit den emotionalen Auswirkungen der Trennung. Dabei drückt es zu keinem Zeitpunkt Bedauern über die unwiederbringliche Vergangenheit aus oder hegt den expliziten Wunsch, das vergangene Liebesverhältnis wieder aufzunehmen.

Auch in Trakls *Abendländischem Lied* manifestiert sich keine Sehnsucht nach der Rückkehr in ein vergangenes Zeitalter der abendländischen Geschichte. Vielmehr wird inmitten des Bewusstseins um den Ablauf der Geschichte eine Vision der Erneuerung formuliert. Diese Tendenz kristallisiert sich auch bei den anderen Gedichten heraus. Der gegenwärtige Zustand wird – abgesehen von Benns *Blaue Stunde*, in dem die begrenzte Dauer des Zustandes offenkundig ist – meist als defizitär und reformbedürftig betrachtet. Der Rückblick bzw. die Besinnung auf den elegischen Gegenstand wird somit stets von einem Blick nach vorne begleitet.

Abschließend sollen als ‚elegisch‘ zu identifizierende Motive und die Farbsymbolik untersucht werden, die in den Gedichten eine elegische Grundstimmung bewirken. Die Vergänglichkeit tritt als zentrales Motiv des Elegischen hervor, da die Reflexion ihres Vorhandenseins in der Welt genau das darstellt, was das Elegische im Kern ausmacht. Die Vergänglichkeit wird in den Gedichten latent durch verschiedene Motive verdeutlicht, die meist in der Natur angesiedelt sind. Mithin bietet die Natur selbst den Schauplatz des Geschehens oder dient als Rahmen für introspektive Betrachtungen.

Zunächst lässt sich in allen Gedichten das Motiv der Jahres- und Tageszeiten identifizieren, da diese aufgrund ihrer zyklischen Natur dazu geeignet sind, den Verlauf der Vergänglichkeit darzustellen. Häufig ist das Geschehen in einer Schwellensituation vom Herbst zum Winter oder vom Tag zum Abend und ggf. zur Nacht angesiedelt.

Besonders der Herbst erscheint als wiederkehrendes elegisches Motiv, das den sich anbahnenden Verfall bzw. den unausweichlichen Lauf der Vergänglichkeit verdeutlicht. In Klambunds *Neckar bei Nürtingen* weisen die „braunen Stoppeln“ (Z. 2) und die „abgestorbene Erde“ (Z. 10f.) des brachliegenden Feldes im Spätherbst schon implizit auf die Vergänglichkeit hin, die sich letztendlich auf die Frau übertragen wird. Auch in Kästners *Elegie nach allen Seiten* wird der herbstliche Verfall der Natur, der durch die Metapher der sich schmin-kenden Gärten (vgl. V. 2) und die detaillierte Beschreibung der entlaubten Bäume dargestellt wird, analog auf den Verfall der Gesellschaft übertragen. Eine Ausnahme von der

Gleichsetzung des Herbstes mit Vergänglichkeit und Verfall findet sich in Trakls *Abendländischen Lied*, das „Zeiten [...] goldener Herbst“ (V. 12) besingt, die das Bild einer vergangenen Ära zeichnen, welche als überlegen angesehen wird. Wird die Szenerie in den Winter verlagert, werden entweder Zeiten der Kühle und Einsamkeit wie in Klemms *Betrachtungen* oder die Vollendung des durch den Herbst eingeläuteten Verfalls in Kästners *Elegie nach allen Seiten* (vgl. V. 26f.) impliziert.

Weiterhin dienen die Tageszeiten und insbesondere ihre zyklische Abfolge als Darstellungselemente des Laufes der Vergänglichkeit. Hier nimmt die Abenddämmerung als Übergangsphase eine maßgebliche Bedeutung in den Gedichten Klemms, Klabunds und Benns ein. Während der Sonnenuntergang in Klemms *Betrachtungen* sehnsüchtig erwartet wird, da er etwas Positives erahnen lässt, markiert die Abenddämmerung in Klabunds *Neckar bei Nürtingen* das Ende der letzten Phase der ‚Blütezeit‘ der Frau und läutet somit ihre Vergänglichkeit ein. Bei Benn stellt die kurz anhaltende Phase der Abenddämmerung den metaphysischen Erfahrungsraum der Liebe dar, der sich mit dem endgültigen Einbruch der nächtlichen Dunkelheit wieder schließt.

Die Nacht bildet ein weiteres bedeutungsvolles Motiv in den Gedichten Lasker-Schülers, Trakls und Bechers. In der *Elegie* markieren die „späten Nächte[“ (V. 9) den Beginn des Verfalls des Liebesverhältnisses, der schließlich mit dem Sonnenaufgang (vgl. V. 18) vollendet wird. Der Übergang von der Nacht zum Morgen veranschaulicht somit die Entwicklung von der Zerrüttung des Verhältnisses bis hin zu seinem Ende. Bei Trakl erscheint das Motiv der Nacht ambig; einerseits bildet der „nächtliche[“ Flügelschlag“ (V. 1) die Voraussetzung für die Imagination der abendländischen Geschichte, andererseits träumen die verwundeten „Kriegsleute [...] Sternenträume[“ (V. 10) und die Darstellung des Untergangs ist ebenfalls in einem nächtlichen Szenario verortet (vgl. V. 19). Gleichzeitig lässt die Erwähnung der „Auferstandenen“ (V. 22) auf den folgenden Morgen schließen, womit der Übergang von der Nacht zum Morgen genutzt wird, um eine positive Entwicklung darzustellen. In Bechers *Neckar bei Nürtingen* stellt die Nacht eine Phase der Reflexion und inneren Einkehr dar (vgl. dritte Strophe). Gleichzeitig wird ihr eine Handlungsfähigkeit zugesprochen, die möglicherweise das Schicksal des elegischen Ichs beeinflussen kann (vgl. V. 14).

Explizit positive Darstellungen der Rückbesinnung oder Vergegenwärtigung sind hingegen meist in einer frühlingshaften oder sommerlichen Szenerie verortet. So beschreibt Lasker-Schülers elegisches Ich das vergangene Liebesverhältnis als eines, das „[z]wei Sommer“ (V. 8) lang währte. Dies unterstreicht nicht nur die zeitliche Dimension, sondern vermittelt auch

die Vorstellung einer Phase des Glücks und der Lebensfreude. Auch Klemms Beschreibung der sich im „schweigenden Grün“ (V. 1) sättigenden Bäume und der „Unendlichkeit des Grases“ (V. 3) sowie die detaillierte Darstellung der grünen Flusslandschaft und der blühenden „Apfelbäume“ (V. 5) in Bechers *Neckar bei Nürtingen* evozieren ein frühlingshaftes, sommerliches Bild, in dem die Fruchtbarkeit und Harmonie der Natur dargestellt wird.

Darüber hinaus gewinnt die Symbolik von Blumen und anderer Elemente sowie Phänomene der Natur für die elegische Grundstimmung an Bedeutung.

Aufgrund ihrer vergehenden Blüte fungieren die in den Gedichten erwähnten Blumen trotz ihrer meist positiven Konnotation zugleich als Träger und Repräsentanten der Vergänglichkeit. So symbolisiert die Hyazinthe in Lasker-Schülers *Elegie* Liebe und Lebensfreude, verweist aber gleichzeitig auch auf das Vergehen (dieses Gefühls). Gleiches gilt für die Kornblume in Klabunds Gedicht, die neben der romantischen Sehnsucht auch Vergänglichkeit symbolisiert, welche wiederum durch das Pflücken der Blume aktiv eingeleitet wird. Auch die „bunten Asten“ (V. 1) sowie die „verwelkte[n] Rosen“ (V. 9) in Kästners *Elegie nach allen Seiten* und die „späten Rosen“ (V. 26) in Bennis *Blaue Stunde* tragen durch die attributiv gebrauchten Adjektive einen vergänglichen Charakter in sich.

Weiterhin fungieren Naturphänomene wie der „Abendtau“ in (Z. 17) in Klabunds Gedicht oder die bei Becher durch das Zusammenspiel von „Sternen, Mond und Wind“ (V. 14) erzeugte Dynamik im Himmel als direkter Ausdruck von aktivem Wandel und Vergänglichkeit.

Es wird deutlich, dass die Natur eine entscheidende Rolle für die Verwirklichung des elegischen ‚Settings‘ der Gedichte spielt. Auch wenn das Geschehen in Lasker-Schülers *Elegie* und Bennis *Blauer Stunde* nicht direkt in der Natur verortet ist, sind doch Naturbilder („Meine Hoffnung klagt vom Trauereschenbaum“, *Elegie*, V. 4; „vor lauter Schnee, vor lauter Blütenlos“, *Blaue Stunde*, V. 18) maßgeblich, um den Verfall bzw. die Vergänglichkeit zu symbolisieren. Die elegische Lyrik des (frühen) 20. Jahrhunderts ist damit oft als Naturlyrik zu identifizieren, da eine imaginierte Landschaft in den Gedichten oft Anlass zur Rückbesinnung und Reflexion gibt. So ist die vergangene abendländische Kultur in seiner harmonischen Einbettung in die durch Substantive wie „Quell“ (V. 3), „Hügel und Wald“ (V. 14) oder „Jagden und Schlösser“ (V. 15) detailliert beschriebene Landschaft der Natur Gegenstand der Rückbesinnung bei Trakl. In Kästners *Elegie nach allen Seiten* wird das Geschehen

zwar in einer Stadt verortet („Bank“, V. 11; „Pflaster“, V. 13; „Straße“, V. 22), der Fokus der Beobachtung liegt aber zunächst auf dem auch in der Stadt stattfindenden herbstlichen Verfall der Natur („Gärten“, V. 2; „Blätter an den Bäumen“, V. 5; „Wind“, V. 7).

Die Naturbilder gehen oft mit einer ausgeprägten Farbsymbolik einher, welche die elegischen Beschreibungen verbildlicht und intensiviert.

Besonders in den expressionistischen Gedichten werden die Farben mit einer Sinneswahrnehmung zu einer Synästhesie verknüpft, um eine Versinnlichung und Intensivierung des Ausgedrückten zu erlangen. So wird die Atmosphäre der Ruhe und Harmonie bei Trakl durch eine „grüne[] Stille“ (V. 6) und bei Klemm durch ein „schweigende[s] Grün“ (V. 1) verdeutlicht. Auch in den anderen Gedichten werden Farben verwendet, um bildhafte Darstellungen zu generieren und Gegenstände mit symbolischen Bedeutungen zu versehen. Sie spiegeln eine breite Palette an Farben wider, so beispielsweise bei Lasker-Schüler und Trakl vom positiv konnotierten Gold vergangener Zeiten bis hin zum düsteren Schwarz des Untergangs und Verfalls der Gegenwart. Auch der Farbbereich des Blaus, der bei Trakl als Cyan erscheint, bei Klabund die charakteristische Farbe der Kornblume darstellt, sich bei Kästner in einem „Himmelblau“ (V. 14) manifestiert und in Benns Raum-Zeit-Gefüge die charakteristische Farbgebung darstellt, ist in den Gedichten sehr präsent. Insbesondere bei Trakl und Benn ist die Verwendung von Farbadjektiven zur bildlichen Beschreibung der Landschaft bzw. der Geliebten stark ausgeprägt und trägt zu einer gewissen Emotionalisierung des Gegenstandes bei.

Insgesamt lässt sich festhalten, dass sich das Elegische in der (frühen) Lyrik des 20. Jahrhunderts aus einem Zusammenspiel der Distanz und des elegischen ‚Settings‘ ergibt. Es bezieht sich stets auf existenzielle Inhalte, die zwar zunächst wie bei Lasker-Schüler und Benn auf individueller Ebene thematisiert werden können, aber letztendlich nicht zuletzt aufgrund der Distanzhaltung des elegischen Ichs stets auf eine überpersönliche Ebene transzendiert werden. Die elegische Grundstimmung wird vornehmlich durch Naturbilder generiert, die bereits eine latente Vergänglichkeit implizieren.

Als besonderes Charakteristikum des Elegischen ist die intersubjektive Distanz zu identifizieren, die in Anlehnung an Schiller in modifizierter, an die Moderne des 20. Jahrhunderts angepasste Form einen Großteil der Gedichte ausmacht. Das elegische Ich muss sich angesichts der modernen Erfahrung der „industrialisierten und dynamisierten Massengesellschaft

[...], in der Subjektivität und Individualität [...] an Bedeutung verlieren“²⁴¹, in ein kollektives „wir“ einreihen und individuelle Empfindungen zugunsten der kollektiven Erfahrungswelt zurückhalten. Hieraus ergibt sich der gemäßigte Modus der Empfindung, der erforderlich ist, um eine allgemeine Erfahrung der Moderne darzustellen.

6. Fazit

Ziel der vorliegenden Arbeit war es, die Relevanz elegischen Sprechens in der Lyrik des (frühen) 20. Jahrhunderts, das sich unter dem Eindruck der Moderne als eine Zeit zahlreicher Umbrüche im kulturellen, sozialen, politischen und gesellschaftlichen Leben ausbilden und festigen konnte, aufzuzeigen.

Für die theoretische Grundierung wurde zunächst die äußerst heterogene und variable Entwicklung der lyrischen Gattung ‚Elegie‘ bis zu ihrer Neubestimmung im 18. Jahrhundert skizziert. Diese wurde besonders fokussiert, da die für den elegischen Empfindungsmodus der ‚klassischen‘ deutsche Elegie konstitutive Distanz auch im 20. Jahrhundert maßgebend bleibt. In einem weiteren Schritt wurde das literarische Umfeld der Moderne skizziert, um sowohl die Grundlegung des Elegischen zu veranschaulichen als auch eine angemessene literaturgeschichtliche Kontextualisierung der Gedichte zu gewährleisten. Schließlich wurden sieben exemplarische Gedichte in einem Entstehungszeitraum von 1902 bis 1951 auf ihren elegischen Gehalt hin untersucht und miteinander verglichen.

Auf Grundlage der textbasierten Untersuchungen konnte gezeigt werden, dass sich die elegische Dichtung im 20. Jahrhundert trotz gelegentlicher Gattungsverortung in den Gedichttiteln in ihrer metrischen und thematischen Ungebundenheit weitestgehend von ihrem Ursprung in der lyrischen Gattung ‚Elegie‘ löst. Stattdessen strukturiert das Elegische als Ausdruck des gemäßigten Gefühls die Betrachtung des lyrischen Gegenstandes und knüpft damit an den Empfindungsmodus der ‚klassischen‘ deutschen Elegie des 18. Jahrhunderts an, der erst durch eine Distanzhaltung des Sprechers zum Gegenstand generiert werden kann.

Der Vergleich der Gedichte hat gezeigt, dass trotz unterschiedlicher literaturgeschichtlicher, gesellschaftspolitischer sowie biographischer Entstehungskontexte Gemeinsamkeiten in der Gestaltung der elegischen Grundstimmung und der Wahrung der vier Spielarten der Distanz bestehen. So ist der Topos der Vergänglichkeit bzw. des Verfalls für das Elegische konstitutiv und wird stets durch ähnlich wiederkehrende Naturbilder implizit angedeutet. Das

²⁴¹ Becker: „Moderne“, S. 508.

elegische Ich nimmt in den Gedichten eine temporale, reflexive, intersubjektive oder räumliche Distanz ein oder vereint zwei Spielarten der Distanz, um den Ausdruck der gemäßigten Empfindung zu wahren.

Auf Grundlage der identifizierten Gemeinsamkeiten der Gedichte wurden zwei bzw. drei Distanzmodelle entwickelt, wobei besonders das erste Distanzmodell der intersubjektiven Distanz zeigt, dass das Elegische ein Ausdruck der kollektiven Erfahrung in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts sein kann, die sich angesichts der dynamisierten, entindividualisierten Lebenswelt der Moderne sowie ihrer gesellschaftspolitischen Herausforderungen entfaltet. Hier kann mit Görner übereingestimmt werden, dass das bislang nicht gekannte Ausmaß an Leid „unerhörte elegische Formen“²⁴² des Ausdrucks benötigte. Seiner Reduzierung des Elegischen auf den Klagecharakter ist allerdings nicht zuzustimmen; die elegischen Gedichte vermeiden durch den ihnen inhärenten gemäßigten Gefühlsausdruck stets die offenkundige Klage und zeichnen im Gegenteil sogar teilweise aus ihrer Besinnung auf den elegischen Gegenstand heraus Gegenentwürfe zu einer als defizitär wahrgenommenen Gegenwart.

Es muss betont werden, dass durch die Untersuchungen sieben exemplarischer Gedichte und der damit einhergehenden Identifikation von sieben verschiedenen Varianten elegischen Sprechens in der Lyrik der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben werden kann, da sich angesichts der Vielschichtigkeit und Ambivalenz der (literarischen) Moderne gewiss viele weitere Varianten in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts identifizieren lassen können. Zudem wirft die vorliegende Arbeit den Ausblick auf, wie sich das elegische Sprechen in den Folgejahrzehnten ab den 1950er-Jahren entwickelt, die auch von Zäsuren und gesellschaftspolitischen Umbrüchen wie der Teilung Deutschlands bis zur Wiedervereinigung, dem Kalten Krieg, den Terroranschlägen am 11. September 2001 und den jüngsten politischen Ereignissen geprägt sind, die genügend Anlass zum elegischen Sprechen geben.

Das Elegische als Modus einer gemäßigten Empfindung offenbart eine faszinierende Unergründlichkeit, da es sich der definitiven sprachlichen, formalen und inhaltlichen Fassbarkeit entzieht und eine Vielschichtigkeit und undefinierbarkeit aufweist. Die damit einhergehende Flexibilität, die es dem Elegischen möglicherweise auch erlaubt, die literarischen Grenzen zu transzendieren und sich beispielsweise in Prosatexten zu manifestieren, formt

²⁴² Görner: *Unerhörte Klagen*, S.232.

das Elegische letztendlich zu einem Modus, der stets – im Sinne des Fortschrittsdenkens der literarischen Moderne – ‚modern‘ und zeitlos ist, da er als Reaktion auf verschiedene Lebensrealitäten entsteht und sich damit stets den (zeitgenössischen) Gegebenheiten anpasst. Hierin liegt letztlich die Besonderheit des Elegischen, die es lohnenswert macht, einen größeren Korpus elegischer Texte im 20. Jahrhundert zu erkunden.

7. Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Becher, Johannes R.: „Neckar bei Nürtingen“. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. 18 Bde. Hrsg. vom Johannes-R.-Becher-Archiv der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin. Berlin u.a. 1966-1981. Bd. 4: *Gedichte 1936-1941*. Mit einem Nachwort und Sacherläuterungen von Ernst Stein. Berlin u.a. 1966, S. 28.
- Benn, Gottfried: „Blaue Stunde“. In: Ders.: *Gedichte in der Fassung der Erstdrucke*. Hrsg. von Bruno Hillebrand. Frankfurt a.M. 2006, S. 368f.
- Benn, Gottfried: „Doppelleben“. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe*. 7 Bde. Hrsg. von Gerhard Schuster u. Holger Hof. Stuttgart 1986-2003. Bd. 5: *Prosa 3. 1946-1950*. Hrsg. von Gerhard Schuster. Stuttgart 1991, S. 83-176.
- Evangelische Kirche in Deutschland (Hrsg.): *Die Bibel nach der Übersetzung Martin Luthers. Bibeltext in der revidierten Fassung von 1984*. Stuttgart 1999.
- Kästner, Erich: „Elegie nach allen Seiten“. In: Ders.: *Werke*. 9 Bde. Hrsg. von Franz Josef Görtz. 1998. Bd. 1: *Zeitgenossen, haufenweise. Gedichte*. Hrsg. von Harald Hartung in Zusammenarbeit mit Nicola Brinkmann. München u.a. 1998, S. 198f.
- Klabund: „Die letzte Kornblume“. In: Ders.: *Werke in acht Bänden*. Hrsg. von Christian v. Zimmermann. Heidelberg 1998-2003. Bd. 4.2: *Gedichte*. Hrsg. von Ralf Georg Bogner. Heidelberg 2000, S. 961.
- Klemm, Wilhelm: „Betrachtungen“. In: Ders.: *Gesammelte Verse*. Hrsg. von Imma Klemm u. Jan Volker Röhnert. Mainz 2022, S. 94.
- Lasker-Schüler, Else: „Elegie“. In: Ders.: *Gedichte*. Hrsg. und komm. von Gabriele Sander. Stuttgart 2020, S. 53f.
- Schiller, Friedrich: „Über naive und sentimentalische Dichtung“. In: Ders.: *Werke und Briefe*. 12 Bde. Hrsg. von Otto Dann u.a. Frankfurt a.M. 1988-2004. Bd. 8: *Theoretische Schriften*. Hrsg. von Rolf-Peter Janz. Frankfurt a.M. 1992, S. 706-810.
- Trakl, Georg: „Abendländisches Lied“. In: Ders.: *Dichtungen und Briefe*. Hrsg. von Hans Weichselbaum. Salzburg u.a. 2020, S. 119.

Sekundärliteratur

- Ansel, Michael: „Annotierte Lyrik. Die Funktion der Titelnachträge und Anmerkungen in Kästners Gedichtbänden der Weimarer Republik“. In: *Erich Kästner und die Moderne*. Hrsg. von Silke Becker, Sven Hanschek. Marburg 2016, S. 97-116.
- Anz, Thomas: *Literatur des Expressionismus*. Stuttgart 2002.
- Barth, Johannes: „Lasker-Schüler, Else“. In: *Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes*. Bd. 7. Hrsg. von Wilhelm Kühlmann. 2., vollständig überarb. Aufl. Berlin u.a. 2010, S. 242-246.
- Bauschinger, Sigrid: *Else Lasker-Schüler. Biographie*. Göttingen 2004.
- Becker, Sabina: „Die Weimarer Republik“. In: *Kästner-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. Hrsg. von Stefan Neuhaus. Berlin 2023, S. 27-32.
- Becker, Sabina: „Moderne“. In: *Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen*. Hrsg. von Dieter Burdorf u.a. 3., völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart 2007, S. 508f.
- Becker, Sabina: *Experiment Weimar. Eine Kulturgeschichte Deutschlands 1918-1933*. Darmstadt 2018.
- Becker, Sabina: *Neue Sachlichkeit. Bd. 1: Die Ästhetik der neusachlichen Literatur (1920-1933)*. Köln u.a. 2000.
- Beer, Fabian: „Urenkel der deutschen Aufklärung“, „Enkel der Romantik“ - und Sohn des Naturalismus? Naturalistische An- und Nachklänge im Werk Erich Kästners“. In: *Erich Kästner und die Moderne*. Hrsg. von Silke Becker, Sven Hanschek. Marburg 2016, S. 173-212.
- Behrens, Alexander: *Johannes R. Becher. Eine politische Biographie*. Köln 2003.
- Bellenberg, Karl: *Else Lasker-Schüler. Ihre Lyrik und ihre Komponisten*. Berlin 2019.
- Boerner, Maria-Christina: „Boheme“. In: *Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen*. Hrsg. von Dieter Burdorf u.a. 3., völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart 2007, S. 95.
- Bogner, Ralf Georg: „Die Harfenjule (1927)“. In: Klubbund: *Werke in acht Bänden*. Hrsg. von Christian v. Zimmermann. Heidelberg 1998-2003. Bd. 4.2.: *Gedichte*. Hrsg. von Ralf Georg Bogner. Heidelberg 2000, S. 1014-1017.
- Bogner, Ralf Georg: „Expressionismus“. In: *Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen*. Hrsg. von Dieter Burdorf u.a. 3., völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart 2007, S. 222-224.
- Borgstedt, Thomas: „Petrarkismus“. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Hrsg. von Jan-Dirk Müller. Bd. 3. [=Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte]. Berlin 2007, S. 59-62.

- Boser, Patricia: „Silber“. In: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Hrsg. von Günter Butzer, Joachim Jacob. 2., erw. Aufl. Stuttgart 2012, S. 401f.
- Burdorf, Dieter: „Fragmente. Neue Gedichte‘ (1951)“. In: *Benn-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. Hrsg. von Christian M. Hanna, Friederike Reents. Stuttgart 2016, S. 113-116.
- Burdorf, Dieter: „4.1. Übersicht und Einführung“. In: *Benn-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. Hrsg. von Christian M. Hanna, Friederike Reents. Stuttgart 2016, S. 70-73.
- Csúri, Károly: „Einzelgedicht und zyklische Struktur. Erklärungstheoretische Überlegungen zum Teilzyklus ‚Siebengesang des Todes‘ aus Georg Trakls ‚Sebastian im Traum‘“. In: *Georg Trakl und die literarische Moderne*. Hrsg. von Károly Csúri. Tübingen 2009, S. 31-76.
- Dechert, Jens: „Probleme der Lyrik. Die Neubestimmung der Lyrik nach 1945“. In: *Gottfried Benn (1886-1956). Studien zum Werk*. Hrsg. von Walter Delabar, Ursula Kocher. Bielefeld 2020, S. 211-230.
- Eichhorn, Kristin: *Johannes R. Becher und die literarische Moderne. Eine Neubestimmung*. Bielefeld 2020.
- Eißfeller, Cora: *‚Flaschenposten im Meere der Zeit‘. Wilhelm Klemm, ein Lyriker der Moderne im Kontext der literarischen Strömungen seiner Zeit*. Würzburg 2020.
- Englmann, Bettina: *Poetik des Exils. Die Modernität der deutschsprachigen Exilliteratur*. Tübingen 2001.
- Fähnders, Walter: „Klabund. Das lyrische Werk“. In: *Kindlers Literatur Lexikon*. Bd. 9. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. 3., völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart 2009, S. 122f.
- Fähnders, Walter: *Avantgarde und Moderne 1890-1933. Lehrbuch Germanistik*. 2. aktual. u. erw. Aufl. Stuttgart 2010.
- Finck, Adrien: „‚Ein Geschlecht‘. Nochmals zu Georg Trakls *Abendländischem Lied* in intertextueller Betrachtung“. In: *Androgynie und Inzest in der Literatur um 1900*. Hrsg. von Hans Weichselbaum. Salzburg/Wien 2005, S. 28-42.
- Finck, Adrien: „Georg Trakls ‚Abendländisches Lied‘“. In: *Recherches germaniques 4* (1974), S. 107-119.
- Franke, Konrad: „Becher, Johannes R(ober)“. In: *Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes*. Bd. 1. Hrsg. von Wilhelm Kühlmann. 2., vollständig überarb. Aufl. Berlin u.a. 2008, S. 387ff.
- Frey, Daniel: *Bissige Tränen. Eine Untersuchung über Elegie und Epigramm von den Anfängen bis zu Bertolt Brecht und Peter Huchel*. Würzburg 1995.
- Gehlhoff-Claes, Astrid: *Der lyrische Sprachstil Gottfried Benns*. Düsseldorf 2003.

- Goodbody, Axel: „Landschaften und Naturmetaphorik in der Lyrik von Exil und innerer Emigration“. In: *Deutschsprachige Exillyrik von 1933 bis zur Nachkriegszeit*. Hrsg. von Jörg Thunnecke. Amsterdam 1998, S. 49-65.
- Görner, Rüdiger: *Unerhörte Klagen. Deutsche Elegien des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt a.M. u.a. 2000.
- Grotheus, Silke: „Gottfried Benn und Thomas Mann. Aufbruch in die ‚Zweite Moderne‘ oder Durchbruch zur Postmoderne“. In: *Gottfried Benn (1886-1956). Studien zum Werk*. Hrsg. von Walter Delabar, Ursula Kocher. Bielefeld 2020, S. 269-288.
- Hahn, Hans-Joachim: „Gottfried Benns ‚großer Aufstieg‘ nach 1945“. In: *Gottfried Benn (1886-1956). Studien zum Werk*. Hrsg. von Walter Delabar, Ursula Kocher. Bielefeld 2020, S. 231-249.
- Hanna, Christian M./Reents, Friederike: „Vorwort“. In: *Benn-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. Hrsg. von Dies. Stuttgart 2016, S. X.
- Hartung, Harald: „Kommentar“. In: Erich Kästner: *Zeitgenossen, haufenweise. Gedichte*. Hrsg. von Harald Hartung in Zusammenarbeit mit Nicola Brinkmann (= Kästner, Erich: *Werke*. Hrsg. von Franz Josef Görtz. Bd. 1). München u.a. 1998, S. 401-488.
- Heidtmann, Horst: „Becher, Johannes R(ober)“. In: *Metzler Lexikon Autoren*. Hrsg. von Bernd Lutz, Benedikt Jeßing. 4., aktual. u. erw. Aufl. Stuttgart 2010, S. 41f.
- Henckmann, Gisela: „Zyklus“. In: *Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen*. Hrsg. von Dieter Burdorf u.a. 3., völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart 2007, S. 844f.
- Hotz, Karl: „Klabund“. In: *Metzler Lexikon Autoren*. Hrsg. von Bernd Lutz, Benedikt Jeßing. 4., aktual. u. erw. Aufl. Stuttgart 2010, S. 428f.
- Hug, Remo: „*Gesang zwischen den Stühlen (1932)*“. In: *Kästner-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. Hrsg. von Stefan Neuhaus. Berlin 2023, S. 103-110.
- Ishida, Lia Imenes: „Politik und Literatur in der Aktion. Eine Entstehungsgeschichte“. In: *Expressionismus 5* (2017), S. 11-24.
- Karcher, Simon: *Sachlichkeit und elegischer Ton. Die späte Lyrik von Gottfried Benn und Bertolt Brecht - ein Vergleich*. Würzburg 2006.
- Kemper, Dirk: „Elegie“. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 1. Hrsg. von Klaus Weimar. [=Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte]. Berlin 2007, S. 429-432.
- Kemper, Hans-Georg: *Komische Lyrik - Lyrische Komik. Über Verformungen einer formstrengen Gattung*. Tübingen 2009.
- Kiesel, Helmut: *Geschichte der literarischen Moderne*. München 2004.

- Kilcher, Andreas: „Else Lasker-Schülers *Nervus Erotis* und die Erotisierung der Literatur um 1900“. In: *Interpretationen. Gedichte von Else Lasker-Schüler*. Hrsg. von Birgit Lermen, Magda Motté. Stuttgart 2010, S. 16-30.
- Kirschner, Mechtild: *Die Metaphorisierung des vegetativen Lebensbereiches in der frühen Lyrik Else Lasker-Schülers und Georg Trakls*. Frankfurt a.M. u.a. 1990.
- Klein, Alfred: „Im Zwielficht des Jahrhunderts. Johannes R. Bechers Hölderlinbilder.“ In: *Im Zwielficht des Jahrhunderts. Beiträge zur Hölderlin-Rezeption*. Hrsg. von Ders. u.a. Leipzig 1993, S. 7-32.
- Klinger, Cornelia: „Modern/Moderne/Modernismus“. In: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 4. Hrsg. von Karlheinz Barck u.a. Stuttgart 2010, S. 121-168.
- Knopf, Jan: „Trakl, Georg“. In: *Metzler Lexikon Autoren*. Hrsg. von Bernd Lutz, Benedikt Jeßing. 4., aktual. u. erw. Aufl. Stuttgart 2010, S. 766f.
- Kraft, Stephan: „Briefwechsel mit Friedrich Wilhelm Oelze“. In: *Benn-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. Hrsg. von Christian M. Hanna, Friederike Reents. Stuttgart 2016, S. 268 -274.
- Kraft, Stephan: „Gottfried Benn im „Rosen“-Dickicht. Über das im Briefwechsel mit F.W. Oelze am häufigsten erwähnte Gedicht.“ In: *Benn Forum. Beiträge zur literarischen Moderne*. Bd. 6 2018/2019. Hrsg. von Holger Hof, Stephan Kraft. Berlin/Boston 2019, S.199-220.
- Kuhnle, Till R.: „Brust“. In: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Hrsg. von Günter Butzer, Joachim Jacob. 2., erw. Aufl. Stuttgart 2012, S. 64f.
- Lamping, Dieter: *Moderne Lyrik*. Göttingen 2008.
- Lawitschka, Valérie: „Kloster – Stift – Beruf“. In: *Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hrsg. von Johann Kreuzer. 2., rev. u. erw. Aufl. Berlin 2020, S. 27-51.
- Martínez, Matías/Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. 11., überarb. u. aktual. Aufl. München 2019.
- Meid, Volker: *Barocklyrik*. 2., aktual. u. erw. Aufl. Stuttgart 2008.
- Meineke, Eva: „Purpur“. In: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Hrsg. von Günter Butzer, Joachim Jacob. 2., erw. Aufl. Stuttgart 2012, S. 329f.
- Mengaldo, Elisabetta: „Zur Werkästhetik von Trakls Lyrik“. In: *Trakl-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. Hrsg. von Philipp Theisohn. Stuttgart 2023, S. 175-185.
- Methlagl, Walter: „Trakl, Georg“. In: *Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes*. Bd. 11. Hrsg. von Wilhelm Kühlmann. 2., vollständig überarb. Aufl. Berlin u.a. 2011, S. 568-572.

- Michelmann, Judith: „Rot“. In: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Hrsg. von Günter Butzer, Joachim Jacob. 2., erw. Aufl. Stuttgart 2012, S. 353ff.
- Nicklas, Pascal: „Aster“. In: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Hrsg. von Günter Butzer, Joachim Jacob. 2., erw. Aufl. Stuttgart 2012, S. 27f.
- Nicklas, Pascal: „Hyazinthe“. In: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Hrsg. von Günter Butzer, Joachim Jacob. 2., erw. Aufl. Stuttgart 2012, S. 195f.
- Ortheil, Hanns-Josef: *Wilhelm Klemm. Ein Lyriker der ‚Menschheitsdämmerung‘*. Stuttgart 1979.
- Overath, Angelika: *Das andere Blau. Zur Poetik einer Farbe im modernen Gedicht*. Stuttgart 1987.
- Peil, Dietmar: „Tau“. In: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Hrsg. von Günter Butzer, Joachim Jacob. 2., erw. Aufl. Stuttgart 2012, S. 440.
- Regn, Gerhard: „Petrarkismus“. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Hrsg. von Gert Ueding. Bd. 6. Tübingen 2003, S. 911-921.
- Röhnert, Jan Volker: „Magische Flucht am Rand des Expressionismus. Zum spurenlosen Œuvre Wilhelm Klemms“. In: *Akzente. Zeitschrift für Literatur* 53 (2006), S. 157-172.
- Sander, Gabriele: „Drucknachweise, Varianten und Kommentar“. In: Else Lasker-Schüler: *Die Gedichte*. Hrsg. von Gabriele Sander. Stuttgart 2020, S. 278-446.
- Sander, Gabriele: „Nachwort“. In: *50 Gedichte der Neuen Sachlichkeit*. Hrsg. von Gabriele Sander. Stuttgart 2022, S. 167-203.
- Sander, Gabriele: „Nachwort“. In: Else Lasker-Schüler: *Die Gedichte*. Hrsg. von Gabriele Sander. Stuttgart 2020, S. 460-495.
- Schäfer, Hans-Dieter: *Das gespaltene Bewußtsein. Über deutsche Kultur und Lebenswirklichkeit 1933-1945*. 2. Aufl. München u.a. 1982.
- Schandera, Gunter: „Sozialistischer Realismus“. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Hrsg. von Jan-Dirk Müller. Bd. 3 [=Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte]. Berlin 2007, S. 458ff.
- Schilling, Erik: *Liminale Lyrik. Freirhythmische Hymnen von Klopstock bis zur Gegenwart*. Stuttgart 2018.
- Schröder, Jürgen: „„Blaue Stunde“. Gottfried Benns Liebesgedichte“. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 29 (1985), S. 491-513.
- Schuster, Jörg: „Elegie“. In: *Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen*. Hrsg. von Dieter Burdorf u.a. 3., völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart 2007, S. 183f.

- Schuster, Jörg: „Rose“. In: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Hrsg. von Günter Butzer, Joachim Jacob. 2., erw. Aufl. Stuttgart 2012, S. 350-353.
- Schuster, Jörg: *Poetologie der Distanz. Die ‚klassische‘ deutsche Elegie 1750-1800*. Freiburg im Breisgau 2002.
- Schütz, Hans J.: „Klemm, Wilhelm“. In: *Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes*. Bd. 6. Hrsg. von Wilhelm Kühlmann. 2., vollständig überarb. Aufl. Berlin u.a. 2009, S. 471.
- Schweikle, Günther/Zabka, Thomas: „Klassizismus“. In: *Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen*. Hrsg. von Dieter Burdorf u.a. 3., völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart 2007, S. 183.
- Sinn, Christian: „Mond“. In: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Hrsg. von Günter Butzer, Joachim Jacob. 2., erw. Aufl. Stuttgart 2012, S. 273f.
- Sinn, Christian: „Stern“. In: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Hrsg. von Günter Butzer, Joachim Jacob. 2., erw. Aufl. Stuttgart 2012, S. 424f.
- Stiening, Gideon: „Bis zum Ende des Weltkriegs“. In: *Kästner-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. Hrsg. von Stefan Neuhaus. Berlin 2023, S. 23-25.
- Vietta, Silvio: *Lyrik des Expressionismus*. 4. Aufl. Tübingen 1999.
- Wagenknecht, Christian: *Deutsche Metrik. Eine historische Einführung*. 5., erw. Aufl. München 2007.
- Waldow, Stephanie: „Blau“. In: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Hrsg. von Günter Butzer, Joachim Jacob. 2., erw. Aufl. Stuttgart 201, S. 53f.
- Wild, Ariane: *Poetologie und Décadence in der Lyrik Baudelaires, Verlaines, Trakls und Rilkes*. Würzburg 2002.
- Zimmermann, Christian von: „Klabund – Vom expressionistischen Morgenrot zum Dichter der Jazz-Zeit. Eine biographische Skizze“. In: *Klabund: Werke in acht Bänden*. Hrsg. von Christian v. Zimmermann. Heidelberg 1998-2003. Bd. 8: *Aufsätze und verstreute Prosa*. Hrsg. von Joachim Grage u. Christian v. Zimmermann. Heidelberg 2001, S. 411-464.
- Zimmermann, Christian von: „Klabund“. In: *Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes*. Bd. 6. Hrsg. von Wilhelm Kühlmann. 2., vollständig überarb. Aufl. Berlin u.a. 2009, S. 442f.

Anhang

Anhang 1: *Elegie* von Else Lasker-Schüler

Elegie

[67.]

Du warst mein Hyazinthentraum,
Bist heute noch mein süßestes Sehnen,
Aber mein Wünschen zittert durch Tränen
Und meine Hoffnung klagt vom Trauereschenbaum.

Tausend Wunschjahre lag ich vor Deinen Knieen, 5
Meine Gedanken sprudelten wie junge Weine,
Ein Venussehnen lag vor Deinen Knieen!

Zwei Sommer hielten wir uns schwer umfangen,
Ich tauchte in den goldenen Strudel Deiner Schelmenlaunen,
Bis aus den späten Nächten unsere Sterbeglocken klangen. 10

Und Neide schlichen heimlich, ihre Geil zu rächen,
Die Wolken drohten wild wie schwarze Posaunen,
Wir träumten beide einen Schmerzenstraum:
Zwei böse Sterne fielen in derselben Nacht
Und wir erblindeten in ihrem Stechen. 15

Der erste Blick, der uns zu eins gehämmert,
Er quälte sich bis in die Morgenstunden,
Bis weh das Herz des Ostens aufgedämmert.

Da sprangen alle grausigen Sagen auf,
Träumte nur noch Plagen, 20
Alle Plagen erdrosselten mich
Und reißende Hasse kamen
Und verheerten
Die Haine unserer jung gestorbenen Liebe.
Und wehrten meiner Seele Flucht zu Gott, 25
Gramjahre bebte ich hin,
Kranke zurück,
Kein Himmel beugte sich zu meinem Harme!
Durch alle Sümpfe schleift' ich mein verhungert Glück,
Und warf mich müd dem Satan in die Arme. 30

ABENDLÄNDISCHES LIED

O der Seele nächtlicher Flügelschlag:
Hirten gingen wir einst an dämmernden Wäldern hin
Und es folgte das rote Wild, die grüne Blume und der lallende Quell
Demutsvoll. O, der uralte Ton des Heimchens,
5 Blut blühend am Opferstein
Und der Schrei des einsamen Vogels über der grünen Stille des Teichs.

O, ihr Kreuzzüge und glühenden Martern
Des Fleisches, Fallen purpurner Früchte
Im Abendgarten, wo vor Zeiten die frommen Jünger gegangen,
10 Kriegsleute nun, erwachend aus Wunden und Sternenträumen.
O, das sanfte Zyanenbündel der Nacht.

O, ihr Zeiten der Stille und goldener Herbstes,
Da wir friedliche Mönche die purpurne Traube gekeltert;
Und rings erglänzten Hügel und Wald.
15 O, ihr Jagden und Schlösser; Ruh des Abends,
Da in seiner Kammer der Mensch Gerechtes sann,
In stummem Gebet um Gottes lebendiges Haupt rang.

O, die bittere Stunde des Untergangs,
Da wir ein steinernes Antlitz in schwarzen Wassern beschaun.
20 Aber strahlend heben die silbernen Lider die Liebenden:
E i n Geschlecht. Weihrauch strömt von rosigen Kissen
Und der süße Gesang der Auferstandenen.

BETRACHTUNGEN

BÄUME sättigen sich in schweigendem Grün.
Und der Himmel dunkelt in einem vergeßnen Grau,
Die Unendlichkeit des Grases
Triumphiert mit tausend kleinen Spitzen.

Was haben wir eigentlich am meisten geliebt?
Die Tugenden verblaßten längst unter dem Achselzucken
Des Verstehens. Ruhm ist so dünn,
Macht keinen frei. Weisheit versinkt

In Schwermut. Erinnerungen verklingen,
Auch die schönsten. Auch an die Befreiung
Von Leid. Seltsam und unverständlich
Erstirbt das ferne Gemurmel der Erschauungen.

Eine geheimnisvolle Liebe bleibt
Halb Weib, halb Stern,
Die in unsagbarer Zartheit über dem dunkelnden Herzen
Zittert wie ein Tropfen Ewigkeit,

Während der Winter wieder kühl durch das Land geht,
Der Himmel einsamer wird über den Bäumen,
Und die aufatmende Brust sich nach Westen wendet
Wo der Abend heimkehrt, ein zögernder Träumer.

Die letzte Kornblume.

Sie ging, den Weg zu kürzen, übers Feld. Es war gemäht. Die Aehren eingefahren. Die braunen Stoppeln stachen in die Luft, als hätte sich der Erdgott schlecht rasiert. Sie ging und ging. Und plötzlich traf sie auf die letzte blaue Blume dieses Sommers. Sie sah die Blume an. Die Blume sie. Und beide dachten (sofern die Menschen denken können, dachte die Blume ...) dachten ganz das gleiche: Du bist die letzte Blüte dieses Sommers, du blühst, von lauter totem Gras umgeben. Dich hat der Sensenmann verschont, damit ein letzter lauer Blütenduft über die abgestorbene Erde wehe – Sie bückte sich. Und brach die blaue Blume. Sie rupfte alle Blütenblätter einzeln: Er liebt mich – liebt mich nicht – er liebt mich ... nicht. – Die blauen Blütenfetzen flatterten wie Himmelfetzen über braune Stoppeln. Ihr Auge glänzte feucht – vom Abendtau, der kühl und silbern auf die Felder fiel wie aus des Mondes Silberhorn geschüttet.

Elegie nach allen Seiten

Die bunten Asten winken durch die Gitter.
Die Gärten schminken sich. Das Jahr ist alt.
Der Herbst stimmt nur die Optimisten bitter.
Normale Menschen läßt er kalt.

Die Blätter an den Bäumen kann man zählen.
An manchen Zweigen schaukeln nur noch drei.
Der Wind wird kommen und auch diese stehlen.
Er stiehlt und findet nichts dabei.

Ein blinder Mann verkauft verwelkte Rosen.
Er kann nicht sehen, wie verwelkt sie sind.
Auf einer Bank, umringt von Arbeitslosen,
sitzt singend ein vergnügtes Kind.

Im Pflaster zittern Pfützen aus der Frühe.
Das Himmelblau ist wieder repariert.
Die Sonne scheint. Sie gibt sich große Mühe.
Man merkt die Absicht, und man friert.

Ein alter Mann, welcher vorüberwandelt,
spricht mit sich selber wie ein Wiederkäuer.
Es klingt, als ob er mit dem Tod verhandelt.
Wahrscheinlich ist der Sarg zu teuer.

Die Blätter flattern wie die Schmetterlinge.
Die Straße glüht und leuchtet und verfällt.
Der Herbst beschert uns den Verfall der Dinge
und dieses Mal auch den Verfall der Welt.

Das ist ein Jahr, da möchte alles sterben!
Die Welt verliert das Laub und den Verstand.
Der Winter und die Dummheit sind die Erben.
Und was sich Hoffnung nannte, wird verbrannt.

Vom andern Straßenufer wehen Lieder.
Das ist die Heilsarmee. Man singt zu sechst.
Die Blätter wachsen eines Tages wieder.
Doch ob auch die Vernunft von neuem wächst?

NECKAR BEI NÜRTINGEN

Die Ufer sind so flach, daß auch die Wiesen
Sanft mitzufließen scheinen mit dem Fluß.
Ein uferloses grünes Überfließen,
Ein Überfluß, drin alles mitziehn muß!

Die Apfelbäume blühen. Ein weicher Schimmer
Liegt überm Land. Es blüht aus dir heraus.
Still. Nur der Fluß, das Blühen... Ich wünsch mir:
immer
Möcht ich hier sein. Hier bin ich ganz zu Haus.

An einem Holztisch sitz ich in der Laube
Und schenk mir ein aus einem hohen Krug.
Die Nacht, wenn ich auch nicht an Gott mehr glaube,
Ist Wunder voll und rätselhaft genug.

O Nacht, belebt von Sternen, Mond und Wind –
Ob ich dich, Neckar, jemals wiederfind?!

Blaue Stunde

I

Ich trete in die dunkelblaue Stunde –
da ist der Flur, die Kette schließt sich zu
und nun im Raum ein Rot auf einem Munde
und eine Schale später Rosen – Du!

Wir wissen beide, jene Worte,
die jeder oft zu anderen sprach und trug,
sind zwischen uns wie nichts und fehl am Orte:
dies ist das Ganze und der letzte Zug.

Das Schweigende ist so weit vorgeschritten
und füllt den Raum und denkt sich selber zu
die Stunde – nichts gehofft und nichts gelitten –
mit ihrer Schale später Rosen – Du.

II

Dein Haupt verfließt, ist weiß und will sich hüten,
indessen sammelt sich auf deinem Mund
die ganze Lust, der Purpur und die Blüten
aus deinem angeströmten Ahnengrund.

Du bist so weiß, man denkt, du wirst zerfallen
vor lauter Schnee, vor lauter Blütenlos,
totweiße Rosen Glied für Glied – Korallen
nur auf den Lippen, schwer und wundengroß.

Du bist so weich, du gibst von etwas Kunde,
von einem Glück aus Sinken und Gefahr
in einer blauen, dunkelblauen Stunde
und wenn sie ging, weiß keiner, ob sie war.

III

Ich frage dich, du bist doch eines andern,
was trägst du mir die späten Rosen zu?
Du sagst, die Träume gehn, die Stunden wandern,
was ist das alles: er und ich und du?

»Was sich erhebt, das will auch wieder enden,
was sich erlebt, – wer weiß denn das genau,
die Kette schließt, man schweigt in diesen Wänden
und dort die Weite, hoch und dunkelblau.«