Zeitschrift: Beiträge zur nordischen Philologie

Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Skandinavische Studien

Band: 22 (1993)

Artikel: På tross av : Paal Brekkes Lyrik vor dem Hintergrund modernistischer Kunsttheorie

Autor: Seiler, Thomas

Kapitel: 3: Ästhetik und Engagement des Modernismus

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-858272

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

III. ÄSTHETIK UND ENGAGEMENT DES MODERNISMUS

1. Ästhetik

1.1. Dichtung als Handwerk

Dass ein Gedicht nicht entsteht, sondern gemacht wird, ist ein Diktum aus Gottfried Benns Munde, das viele moderne LyrikerInnen unterstützen würden. Mit diesem polemisch formulierten Satz zieht Benn gegen eine idealisierende und verklärende Sichtweise der Dichterrolle zu Felde, wie sie z.B. von Emil Staiger (um ein ebenso berühmtes wie einflussreiches Beispiel zu nehmen) vertreten wurde. In seinen "Grundbegriffen der Poetik"[1] heisst es über lyrische Dichtung: "Der lyrische Dichter leistet nichts. Er überlässt sich - das will buchstäblich verstanden sein - der Eingebung. Stimmung und in eins damit Sprache wird ihm eingegeben. Er ist nicht imstande, der einen oder der anderen gegenüberzutreten. Sein Dichten ist unwillkürlich."[2] Und weiter: "Der Lyriker fordert nichts; im Gegenteil, er gibt nach; er lässt sich treiben, wohin die Flut der Stimmung ihn trägt."[3] Mit dieser Bestimmung der Dichterrolle rückt Staiger den Lyriker in die Nähe eines Mediums, durch das es - ohne Zutun des Dichters - dichtet. Diese Position stimmt ziemlich genau mit dem orphischen Dichterideal überein, das Algulin[4] in neun Punkten zu umreissen suchte. So heisst es unter Punkt neun: "I själva skapelseprocessen tenderar diktaren ibland att uppfatta sig som verbalinspirerad, dvs hans ord har ett okänt, gudomligt ursprung och han själv en medial karaktär."[5]

Von solchen (orphischen) Positionen wird in der literarischen Moderne abgerückt und statt dessen der handwerkliche Aspekt, der Aspekt des Machens, der Konstruktion betont und derjenige der Eingebung vernachlässigt, bisweilen sogar als der Lyrik unangemessen verworfen. "Das neue Gedicht, die Lyrik, ist ein Kunstprodukt. Damit verbindet sich die Vorstellung von Bewusstheit, kritischer Kontrolle und [...] die Vorstellung von Artistik", sagt Gottfried Benn[6]. Und Paul Valéry:

---

1 Emil Staiger: Grundbegriffe der Poetik, München ^{4}1978.

2 Ebd., S. 19.

3 Ebd., S. 33.

4 Algulin: Den orfiska reträtten, a.a.O.

5 Ebd., S. 9.

6 Gottfried Benn: Probleme der Lyrik, in: Gesammelte Werke in acht Bänden, hrsg. von Dieter Wellershoff, München 1975, Bd. 4, S. 1058-1096, S. 1059.

"Wenn man mich also befragt, [...] was ich in diesem oder jenem Gedicht habe sagen wollen, so antworte ich, dass ich nicht etwas habe sagen, sondern machen wollen, und dass eben diese Absicht zu machen, das gewollt hat, was ich gesagt habe."[7] Wie ein roter Faden zieht sich durch diese Äusserungen das Moment der Absicht, des Bewusstseins, das jetzt als unabdingbar für das poetische Gelingen angesehen wird: "There is a great deal, in the writing of poetry, which must be conscious and deliberate. In fact, the bad poet is usually unconscious where he ought to be conscious, and conscious where he ought to be unconscious. Both errors tend to make him 'personal'. Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion; it is not the expression of personality, but an escape from personality."[8] Modernes Dichten überlässt sich nach T.S. Eliot gerade nicht der Eingebung, die Staiger zufolge *das* Merkmal lyrischer Dichtung ist. Ganz im Gegenteil sind Begriffe wie 'Eingebung' und 'Stimmung' verdächtig geworden, weil sie mangelnde Distanz zum Gegenstand anzeigen. Moderne Lyrik will dem Stimmungshaften gegenübertreten, es modellieren. Das Dichten soll willkürlich sein, das Gegenteil dessen, was Staiger als sein Wesen bestimmte. "Wenn Sie vom Gereimten das Stimmungsmässige abziehen, was dann übrigbleibt, wenn dann noch etwas übrigbleibt, das ist dann vielleicht ein Gedicht", heisst es bei Benn in seiner berühmten Rede über "Probleme der Lyrik".[9] Auch Paul La Cour spricht davon, dass ein Begriff wie "Stimmung" den Tod der Poesie bedeute.[10] Bei Paal Brekke sind das Poetische und das Stimmungshafte zwei sich ausschliessende Prinzipien: "Hva jeg kaller poetisk blir da det motsatte av stemning."[11] Interessant ist seine Begründung für diese Behauptung, wir erachten sie als in hohem Masse typisch für die Moderne: "Å overgi seg til en stemning, heter det jo, det er passivt, man lukker øynene, man har det skjønt. Men poesi er synliggjørelse, du åpner øyne som du ikke visste om, du skaper skjønnhet."[12] Das Poetische wird in Opposition zum Stimmungshaften gesehen. Die LeserInnen sollen durch nüchterne, präzise Worte angesprochen und nicht durch eine Stimmung betört werden.

1.2. Dichtung als Erkenntnis

Moderner Lyrik geht es um Erfassung, um Erkenntnis der Wirklichkeit. Wir setzen den Ausdruck "Erkenntnis der Wirklichkeit" bewusst, weil wir denjenigen Stimmen

---

7 Höllerer: Theorie der modernen Lyrik, a.a.O., S. 109.

8 T.S. Eliot: Tradition and the Individual Talent, in: The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism, London ^{3}1969, S. 47-60, S. 58.

9 Benn: Probleme der Lyrik, a.a.O., S. 1059.

10 Paul La Cour: Fragmenter af en Dagbog, København 1949, S. 131: "Stemningen er Poesiens Død."

11 Brekke: Om kriterier for vurdering av lyrikk, a.a.O., S. 283.

12 Ebd., S. 283.

entgegentreten wollen, die behaupten, sie wende sich von der Wirklichkeit ab. Dagegen ist zu betonen, dass auch sogenannt schwerverständliche, hermetische DichterInnen oft darauf aufmerksam gemacht haben, dass sie versuchen, sich mit Hilfe ihrer Dichtung in der Wirklichkeit zu orientieren. Paul Celan beispielsweise schreibt folgendes: "Die deutsche Lyrik geht, glaube ich, andere Wege als die französische. Düsterstes im Gedächtnis, Fragwürdigstes um sich her, kann sie, bei aller Vergegenwärtigung der Tradition, in der sie steht, nicht mehr die Sprache sprechen, die manches geneigte Ohr immer noch von ihr zu erwarten scheint. Ihre Sprache ist nüchterner, faktischer geworden, sie misstraut dem 'Schönen', sie versucht, wahr zu sein. [...] Dieser Sprache geht es, bei aller unabdingbaren Vielstelligkeit des Ausdrucks, um Präzision. Sie verklärt nicht, 'poetisiert' nicht, sie nennt und setzt, sie versucht, den Bereich des Gegebenen und des Möglichen auszumessen. Freilich ist hier niemals die Sprache selbst, die Sprache schlechthin am Werk, sondern immer nur ein unter dem besonderen Neigungswinkel seiner Existenz sprechendes Ich, dem es um Kontur und Orientierung geht. Wirklichkeit ist nicht, Wirklichkeit will gesucht und gewonnen sein."[13] Und von Günter Eich stammt die berühmte Formulierung: "Ich schreibe Gedichte, um mich in der Wirklichkeit zu orientieren. Ich betrachte sie als trigonometrische Punkte oder als Bojen, die in einer unbekannten Fläche den Kurs markieren."[14]

Im Schaffen der beiden Norweger Brekke und Christie wird der Aspekt der Erkenntnis sogar explizit thematisiert. Für Christie ist es dem Modernismus zu verdanken, dass Gedichte wieder Erkenntnisinstrumente sein können. In "Poesien og det virkelige" schreibt er: "Med modernismen er poesien igjen blitt en måte å erkjenne på."[15] Im selben Aufsatz stellt er das Gedicht als einen "organischen Erkenntnisprozess" dar.[16] Auch für Paal Brekke muss ein Gedicht stets mehr sein als nur Wiedererkennung, da es ja die LeserInnen aktivieren soll. "Poesien skal være en form for erkjennelse"[17], verkündet er programmatisch. Und weil Erkenntnis der Wirklichkeit nur möglich ist, wenn ein Interesse an ihr vorhanden ist, müssen die LyrikerInnen der Welt zugewandt sein. Sie sollen mitten in der Zeit stehen, "sich mit Wirklichkeiten beladen", um mit Gottfried Benn zu reden.[18] "Der Lyriker kann gar

---

13 Paul Celan in einer Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker, Paris 1958; zitiert nach P.C.: Gesammelte Werke in fünf Bänden, hrsg. von Beda Allemann und Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rolf Bücher, Frankfurt am Main 1983, Bd. 3, S. 167 f.

14 Vgl. Mein Gedicht ist mein Messer. Lyriker zu ihren Gedichten, hrsg. von Hans Bender, München 1969, S. 23.

15 Erling Christie: Poesien og det virkelige, a.a.O., S. 119.

16 Ebd., S. 120.

17 Paal Brekke: Om kriterier..., a.a.O., S. 279 ff.

18 Gottfried Benn: Probleme der Lyrik, a.a.O., S. 1069.

nicht genug wissen, er kann gar nicht genug arbeiten, er muss an allem nahe dran sein, er muss sich orientieren, wo die Welt heute hält, welche Stunde an diesem Mittag über der Erde steht."[19]

Mit solchen Äusserungen wird mit der romantischen Vorstellung gebrochen, nach der das Dichten in Abgeschiedenheit von der Gesellschaft, gänzlich aus dem Inneren der AutorInnen hervorquillt und wonach Weltabgeschiedenheit die Voraussetzung für dichterisches Gelingen ist. Demgegenüber wird in der Moderne die Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit gesucht. Das schlägt sich auch im dichterischen Prozess nieder. Galt im Gefolge der Romantik das Werk als "tatsächlicher Ausdruck der Künstlerpersönlichkeit"[20], so geht es jetzt in bewusster Abkehr von der Romantik darum, das Werk unpersönlich zu machen. "Det er Digtets Maal at overstaa og tilintetgøre Digteren", formuliert Paul La Cour in seinen "Fragmenter af en Dagbog".[21] Für die LeserInnen wiederum heisst das nichts anderes, als dass ihr Interesse dem Kunstwerk zu gelten hat. Dieses muss als "unpersönliches Gebilde" aufgefasst werden und nicht als subjektive Äusserung eines Dichters, eine Vorstellung, die dem 19. Jahrhundert entlehnt ist und die mit dem Postulat der "Dichtung als Erkenntnis" nicht unbedingt vereinbar ist.[22] Es gilt also, Strategien zu entwickeln, damit das Gedicht "for det moderne Menneske en uundværlig Erkendelsesform"[23] sein kann und nicht als Privatmeinung der AutorInnen missverstanden wird. Für Brekke beispielsweise wird in diesem Zusammenhang das poetische Bild wichtig. "Modernismen, dengang, var utskjelt for å kretse om de enkeltvise dikternes fremmedhet i verden. Det kunne forøvrig være like legitimt som senere poeters kretsing om sitt kameraderi. Men i alvor: en fremmedfølelse, ofte kalt pessimisme, som vi forsøkte å gjøre ikke-privat ved alltid å billedomskrive den."[24]

Der nicht nur in Norwegen äusserst einflussreiche T.S. Eliot betont die Rolle des Wissens um die Tradition, in der sich der Dichter eingebunden fühlt und die sein Schaffen auch bestimmt. "What is to be insisted upon is that the poet must develop or procure the consciousness of the past and that he should continue to develop this consciousness throughout his career. What happens is a continual surrender of himself as he is at the moment to something which is more valuable. The progress

---

19 Ebd., S. 1087.

20 Jan Mukařovský: Die Persönlichkeit in der Kunst, a.a.O., S. 69 ff.

21 Paul La Cour: Fragmenter af en Dagbog, a.a.O., S. 32.

22 Vgl. hierzu Kaspar H. Spinner: Zur Struktur des lyrischen Ich, Frankfurt am Main 1975, S. 4 ff.

23 Bjørn Poulsen: Elfenbenstaarnet II, in: Heretica, Nr. 2, 1949, S. 138-158, S. 139.

24 Arngeir Berg, Espen Haavardsholm: Skrive og kjempe. Samtaler med seks skandinaviske samtidspoeter, Oslo 1977. Darin das Interview mit Paal Brekke auf den S. 86-100, S. 93.

of an artist is a continual self-sacrifice, a continual extinction of personality."[25] Diese Theorie der Entpersönlichung ist für die literarische Moderne sehr wichtig geworden und steht in krassem Gegensatz zu der Vorstellung des Dichtens als unwillkürlicher, spontaner Akt, der die Gemütsverfassung des Autors ausdrücken soll. Es ist bezeichnend, dass einige Fragmente in La Cours Tagebuch unter dem Stichwort "Unpersönlichkeit" zusammengefasst sind. Hellsichtig heisst es dort: "I al stor Digtning findes et Element af Afpersonalisering. Den vil ikke beherske dig med individuel Sjælfuldhed, men lyse ind i dig med upersonlig Aand. [!] Den bekender jævnt, at den er dit Værk."[26]

1.3. Dichtung als Verfremdung

1.3.1. Entautomatisierung der Wahrnehmung

> Jede Sicht der Dinge, die nicht befremdet, ist falsch. Wird etwas Wirkliches vertraut, so kann es nur an Wirklichkeit verlieren. (Paul Valéry)[27]

Bereits 1956 hat Hugo Friedrich in seinen berühmten "Strukturen der modernen Lyrik" darauf aufmerksam gemacht, dass das moderne Gedicht, wenn es Wirklichkeiten berührt, sie diese nicht beschreibend und "nicht mit der Wärme eines vertrauten Sehens und Fühlens" behandelt, sondern "es führt sie ins Unvertraute, verfremdet sie, deformiert sie."[28] Die Wirklichkeit ins Unvertraute führen - über diesen Aspekt wurde schon viel geschrieben und es wäre hier nicht interessant, nachzudoppeln. Für uns interessant wird es erst wieder, wenn wir die Tendenz zur Verfremdung und Deformierung in Zusammenhang bringen mit dem postulierten Erkenntniswert der Dichtung wie auch mit der kommunikativen Funktion der Lyrik, die von den Modernisten gerne betont wird. Wir haben es hier mit einer Spannung zu tun, wie sie für moderne Lyrik typisch ist. Was damit gemeint sein soll, möchten wir im folgenden zeigen.

Im letzten Kapitel haben wir darauf hingewiesen, dass es auch moderner Lyrik um möglichst präzise Erfassung der Wirklichkeit, um ihre Erkenntnis geht. Ein Aspekt, der angesichts der Hermetik des Modernismus gerne übersehen wird. Nun will modernistische Lyrik nicht nur erkennen, sie will sich auch mitteilen; trotz aller Dunkelheit des Stils wird auf der kommunikativen Funktion der Sprache beharrt.

---

25 T.S. Eliot: Tradition and the Individual Talent, a.a.O., S. 52 f.

26 Paul La Cour: Fragmenter af en Dagbog, a.a.O., S. 178.

27 Zitiert nach Walter Höllerer: Theorie der modernen Lyrik, a.a.O., S. 113.

28 Hugo Friedrich: Die Struktur der modernen Lyrik, a.a.O., S. 16.

Brekke hat vielfach darauf hingewiesen: "Og diktningen igjen er en funksjon av samfunnet. Den rører seg i språket, et sosialt kommunikasjonsmiddel."[29] "Men ordene er ikke speil, eller i så fall bare for trette diktere, - de er i nettopp vår situasjon først og fremst kommunikasjonsmidler."[30] Es ist auffallend, dass viele moderne LyrikerInnen auf der Isolation, der Abgeschiedenheit des Gedichts beharren und trotzdem in ihren theoretischen Überlegungen am Gedanken festhalten, ein Gedicht müsse sich mitteilen, ein Gegenüber suchen, ins Gespräch treten. Mit anderen Worten: Sie behalten den Weg im Auge, der zu einer Öffnung des in sich gekehrten Gedichts führen kann. Bei Benn etwa heisst es in seinen "Problemen der Lyrik": "Auch dieses Gedicht ohne Glauben, auch dieses Gedicht ohne Hoffnung, auch dieses Gedicht an niemanden gerichtet ist transzendent, es ist, um einen französischen Denker über diese Fragen zu zitieren: 'der Mitvollzug eines auf den Menschen angewiesenen, ihn aber übersteigernden Werdens'."[31] "Das Gedicht ist einsam. Es ist einsam und unterwegs. [...] Das Gedicht will zu einem Andern, es braucht dieses Andere, es braucht ein Gegenüber"[32], heisst es bei Celan. Auch Ekelöf hat den Weg zum anderen Menschen vor Augen, wenn er sagt: "En diktares första uppgift är att bli lik sig själv, att bli människa. Hans första plikt - eller snarare hans bästa medel att komma fram till detta - är att erkänna sin obotliga ensamhet och meningslösheten i sin vandring på jorden. Det är först så han kan rycka undan alla kulisser, dekorationer, förklädnader från verkligheten. Och det är bara på den bogen han kan bli till nytta för andra - genom att ställa sig i andra - i alla! - människors predikament. Det är meningslösheten som ger livet dess mening. Detta är i korthet mitt credo quia absurdum."[33] Die zitierten Stimmen sollen deutlich machen, worauf wir hinauswollen. Offenbar wird das Beharren auf dem kommunikativen Aspekt der Lyrik einerseits, das Verfremden der Wirklichkeit andererseits, wie wir dies im Anschluss an Hugo Friedrich eingangs dieses Kapitels kurz beleuchteten, nicht als Widerspruch empfunden. Es stellt sich uns deshalb die sehr interessante Frage, wie diese zwei sich scheinbar ausschliessenden Momente unter einen Hut zu bringen sind. Eine Antwort darauf geben uns die Theorien der russischen Formalisten.

Im russischen Formalismus wird der planmässige Verstoss der poetischen Sprache gegenüber der Sprache des alltäglichen Gebrauchs gerade als Merkmal der Kunst angesehen. Das Dichterische wird in einer bestimmten Darstellungsweise und nicht im thematischen Bereich gesucht. Gegenüber einer im damaligen Russland weitverbreiteten Auffassung, wonach das Spezifikum der dichterischen Sprache in

---

29 Paal Brekke: Å skrive dikt i dag, in: Vinduet, Nr. 2, 1967, S. 134-143, S. 137.

30 Paal Brekke: En 'konkret' poesi?, in: Til sin tid. Journalistikk 1945-70, Oslo 1970, S. 164-168, S. 168.

31 Gottfried Benn: Probleme der Lyrik, a.a.O., S. 1089.

32 Paul Celan: Der Meridian, in Ges. Werke, Bd. 3, a.a.O., S. 187-202, S. 198.

33 Gunnar Ekelöf: En outsiders väg, in: Promenader och utflykter, Stockholm 1963, S. 165-176, S. 175 f.

deren Fähigkeit besteht, eine 'Idee im sinnlichen Bild' zu konkretisieren und somit Unbekanntes durch das Bekannte zur unmittelbaren Anschauung zu bringen, betonen die russischen Formalisten ausdrücklich den Verfremdungscharakter der poetischen Sprache: "Die vom alltäglichen Sprachgebrauch abweichende Verwendung des Wortmaterials [...] habe gerade nicht die Funktion, das Unbekannte durch das Bekannte zu erklären, sondern Bekanntes neu sichtbar zu machen."[34] Neu sichtbar werden Dinge aber erst wieder, wenn sie verfremdet wiedergegeben werden, wenn sie aus dem "Automatismus der Wahrnehmung" herausgelöst sind. Viktor Šklovskij[35] geht von der Annahme aus, dass Dinge, die man mehrere Male wahrnimmt, mit der Gewöhnung nur noch als Wiedererkennen zur Kenntnis genommen werden. D.h. "der Gegenstand befindet sich vor uns, wir wissen davon, aber wir sehen ihn nicht."[36] Šklovskij zufolge ist es Aufgabe der Kunst, die Wahrnehmung von ihrem Automatismus zu befreien. "Um für uns die Wahrnehmung des Lebens wiederherzustellen, die Dinge fühlbar, den Stein steinig zu machen, gibt es das, was wir Kunst nennen. Das Ziel der Kunst ist, uns ein Empfinden für das Ding zu geben, ein Empfinden, das Sehen und nicht nur Wiedererkennen ist. Dabei benutzt die Kunst zwei Kunstgriffe: die Verfremdung der Dinge und die Komplizierung der Form, um die Wahrnehmung zu erschweren und ihre Dauer zu verlängern. Denn in der Kunst ist der Wahrnehmungsprozess ein Ziel in sich und muss verlängert werden. Die Kunst ist ein Mittel, das Werden eines Dings zu erleben, das schon Gewordene ist für die Kunst unwichtig."[37] Das, was gesagt wird, soll nicht bloss registriert, sondern in der Vorstellung reproduziert werden. Das ist mit ein Grund, warum die Modernisten ein aktives Lesen fordern.

Diese Bestimmung der poetischen Sprache zeigt, dass die Theorien der russischen Formalisten auch in erkenntnistheoretischer Hinsicht bedeutsam sind, da sie ja aus dem Befund der Abweichung wahrnehmungstheoretische Implikationen ableiten.[38] Damit wird eine Verbindung zum letzten Kapitel sichtbar. Das Beharren - nicht zuletzt von Brekke und Christie - auf dem, was wir als "erkennende Dichtung" bezeichnet haben, lässt die Frage aufkommen, ob diesen Poeten die Theorien der russischen Formalisten bekannt waren. Jedenfalls ist Christies Poesieauffassung der-

---

34 Vgl. das Kapitel "Der Begriff der 'poetischen Sprache' in der Theorie des Russischen Formalismus", in: Elke Austermühl: Poetische Sprache und lyrisches Verstehen. Studien zum Begriff der Lyrik, Heidelberg 1981, S. 70-75, S. 72.

35 Wir folgen hier seinem Aufsatz "Kunst als Verfahren", in: Jurij Striedter (Hrsg.): Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa, München 1969, S. 4-34 sowie seinem Buch "Theorie der Prosa", Frankfurt am Main 1966.

36 Viktor Šklovskij: Die Kunst als Verfahren, a.a.O., S. 15.

37 Viktor Šklovskij: Theorie der Prosa, a.a.O., S. 14.

38 Vgl. Elke Austermühl: Poetische Sprache und lyrisches Verstehen, a.a.O., S. 72 f.

jenigen des russischen Formalismus sehr ähnlich. Das machen folgende Zitate aus "Poesien og det virkelige" deutlich: "Poesien er blitt en måte å se og tenke på, eller et forhold til virkeligheten. [...] ...at poesien ikke bare er virkelighet, men *mer* virkelighet. At den, ved å rive vanemessighetens slør til side, gir en utdypet form for delaktighet i eller viten om det virkelige. Og i dens lidenskapelige vilje til å gjennomtrenge virkeligheten, til å favne stadig mer virkelighet... [...] Når den moderne poesi etter konvensjonelle begreper ofte er beheftet med 'uvirkelighet', består det i at den ikke er mindre, men *mer* virkelig enn 'virkeligheten', fordi vår vanemessige [!] virkelighet er produktet av en innsnevring i erkjennelsen."[39]

Christie hat unseres Erachtens die Entautomatisierung der Wahrnehmung vor Augen, wenn er die Aufgabe der Poesie darin sieht, "å rive vanemessighetens slør til side". Er redet ausserdem einer Wahrnehmung das Wort, die die benannten Gegenstände in der Vorstellung reproduziert, d.h. aktiv mit ihnen umgeht, statt sie nur passiv zu registrieren.[40] Deshalb wird Christie nicht müde zu sagen, dass die Poesie eine aktive und persönliche Aneignung fordere.[41] Die Dinge sollen der gewohnten Anschauung entrissen werden mit dem Ziel, sie verfremdend wiederzugeben, damit der Leser wieder erkennen kann und "um das Gefühl des Lebens wiederzugeben", wie Šklovskij sich ausdrücken würde. Er trifft sich in dieser Bestimmung mit Brekke, der in einem Interview sagte: "Jeg tror behovet for lyrikk har med vår trang til liv å gjøre."[42]

Die Konsequenz von Christies Losung - "som fortettet virkelighet skal diktet eksplodere i leserens sinn og slippe hans assosiasjoner fri"[43] - scheint uns unabweislich: nämlich, dass deshalb modernistische Lyrik gar nicht auf eine vertraute Wirklichkeit, die sozusagen als gemeinsame Basis zwischen der Lebenswelt der AutorInnen und derjenigen der RezipientInnen angesehen werden könnte, rekurrieren kann. Denn die Aufgabe der Poesie ist es ja zu erkennen. Das wiederum hat Konsequenzen, weil die nicht vorhandene gemeinsame Basis auch keine erste Verstehenshilfe abgeben kann. Die Lesenden werden gezwungen, hellwach mitzudenken, und sie müssen das Gelesene vorurteilslos aufnehmen. (Wir werden darauf im nächsten Kapitel noch zu sprechen kommen.) Letztlich - und darauf legen wir grossen Wert - zielt diese Lyrik auf ein Überwinden der Fremdheit ab, denn die Fremdheit zwischen Subjekt und Objekt ist ja erst durch Automatisation der subjektiven Wahr-

---

39 Erling Christie: Poesien og det virkelige, a.a.O., S. 120 ff.

40 Zu dieser Unterscheidung siehe Jurij Striedter: Transparenz und Verfremdung. Zur Theorie des poetischen Bildes in der russischen Moderne, in: Immanente Ästhetik - Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne, hrsg. von Wolfgang Iser, München 1966, S. 263-296, S. 287 ff.

41 Erling Christie: Poesien og det virkelige, a.a.O., S. 116.

42 Paal Brekke og diktets verden, a.a.O., S. 30.

43 Erling Christie: Poesien og det virkelige, a.a.O., S. 121.

nehmung entstanden.[44] Das ist bei Brekke deutlich zu sehen. Die Verfremdung ist in seiner Lyrik nie Selbstzweck, sondern sie wird begleitet durch ein ständiges Fragen nach dem Sinn unserer Handlungen, nach dem, was unentfremdetes Leben sein kann. Auch in seinen essayistischen Arbeiten hat Brekke betont, dass es ihm um Überwindung der Fremdheit gehe, und es ist seine Überzeugung, dass Lyrik, weil sie mit unserem Drang nach (richtigem) Leben zu tun hat, dazu da ist, das unrichtige (entfremdete) Leben als solches zu erkennen.[45] Der aufgerichtete Mensch ist ihr Massstab, wie La Cour sagt.[46]

1.3.2. Zur Funktion des Bildes

> Billedet er ikke Imitation. Det er selv
> en Verden. (Paul La Cour) [47]

Es scheint ein gemeinsamer Zug vieler Modernisten zu sein, dass sie das Eigenständige ihrer Lyrik gegenüber der Wirklichkeit betonen. In den "Fragmenter af en Dagbog" sagt La Cour immer wieder, es gelte auszusagen und nicht zu beschreiben.[48] An einer Stelle formuliert er kategorisch: "Billedet *beskriver* aldrig."[49] Und weiter: "Kun naar Digtet gav Liv til en Realitet, var det ikke forfængelig Tidsspilde."[50] Mit solchen Formulierungen wird mimetischer Kunst eine Absage erteilt. Ein Blick auf die erste Strophe von Brekkes "Brokker av kaos" bestätigt diesen Befund:

---

44 Wir verdanken diese Beobachtung Jurij Striedters Aufsatz "Transparenz und Verfremdung", a.a.O., S. 288.

45 Vgl. etwa Paal Brekke: Å skrive dikt i dag, a.a.O., S. 141 ff. Oder in: "Paal Brekke og diktets verden", a.a.O., S. 32: "...at selve det å dikte er en stillingtagen: *mot* ikke-dikt, mot formløshet og fantasiløshet, mot vanetenkning eller tanketomhet, mot vaneliv og altså overhodet uliv."

46 Paul La Cour: Fragmenter af en Dagbog, a.a.O., S. 72: "Digtets Maalestok er det oprejste Menneske."

47 Ebd., S. 36.

48 Ebd., S. 47 f.: "Det er Billedets Vilje at blive Digt i seg selv. [...] Teknik er altid Fortid, men det levende Digt er Begyndelse. Du kan kun aflæse den Teknik, du benyttede dig af, paa det færdige Digt. Du kendte den ikke, mens Digtet blev til. Var det anderledes, vilde det betyde, at du paa Forhaand vidste, hvordan dit Digt skulde være. Du vilde ikke skabe, men konstruere, *ikke udsige, men beskrive*. Dit Digt vilde udelukkende være i det intellektuelle."

49 Ebd., S. 52.

50 Ebd., S. 47.

En søvngjenger er det som vandrer
lyttende igjennom parken.
Fjerne stemmers ekko
svever under høstlig nakne lindetrær
som blader fra en svunnen sommer, bleke
gjennomsiktige og mer døde
enn dette brune løv som kanter
veiene han går på.[51]

Hier wird nicht etwas beschrieben, was den LeserInnen schon bekannt oder gar vertraut wäre; im Gegenteil, der Wirklichkeitsbegriff der RezipientInnen weist mit demjenigen des Gedichts wenige bis keine Berührungspunkte auf. Deshalb kann auch nicht die Rede davon sein, dass in dieser Strophe eine Erfahrung, die wir alle schon gemacht haben, mit Bildern ausgeschmückt werde. Das Wort von der "Dichtung als Einfühlung" passt hier ebenso schlecht wie die Behauptung, die Verse würden eine subjektive Erfahrung mitteilen. Eher scheint der Fall zu sein, dass, von der ersten Zeile weg, zunächst einmal eine 'neue Welt' konstruiert wird. Ein Vorgang, der nur möglich ist, wenn - und dies sagen wir auch mit Blick auf das letzte Kapitel - die vertraute Welt zuerst zertrümmert oder doch zumindest verfremdet wird.

Die Bilder des nun entstehenden Gedichtes stehen nicht mehr für die direkte Wahrnehmung einer Aussenwelt, das Gedicht schafft als Ganzes eine neue Realität. Deshalb kann es gar nicht anders als durch die ihm eigene Textstruktur verstanden werden. D.h. um die Bilder u.a. verstehen zu können, muss man ihre Funktion auf der Ebene des Gedichts betrachten. Dies ist vor allem deshalb wichtig, weil moderne Lyrik es gerade nicht auf die Vermittlung einer aussersprachlichen Wirklichkeit abgesehen hat, sondern sie stiftet einen Sinnzusammenhang, der nur kraft der Verknüpfung der Zeichen selbst besteht und "nur nach Massgabe des dort konstruierten Bezugsfeldes verstanden werden will."[52] Wenn modernistische Lyrik als "høystemt abrakadabra"[53] angesehen wird, dann sicher deshalb, weil sie abgesucht wird auf Aussagen über die Wirklichkeit, wie sie einem vertraut ist. Diese Erwartungshaltung wird aber enttäuscht, weil die dichterische Sprache zwar auch von einer empirisch

---

51 Paal Brekke: Skyggefektning, a.a.O., S. 13.

52 Elke Austermühl: Poetische Sprache und lyrisches Verstehen, a.a.O., S. 178. Vgl. auch insbesondere das Kapitel "Das lyrische Verstehen", S. 157 ff., aus dem die Formulierung stammt.

53 Für Arnulf Øverland bestand der Modernismus hauptsächlich aus "ullent snakk og høystemt abrakadabra". Vgl. "Tungetale fra Parnasset": "En klar og forståelig verseform eksponerer tankeinnholdet. Er det skrøpelig, da vil en klar form avsløre det. Alle vil se hvor enfoldig det er. Men det fyrtiotalistiska vers kan kamuflere ynkverdigheten i en strøm av ullent snakk og høystemt abrakadabra." In: Arnulf Øverland: Om bøker og forfattere, Taler og artikler i utvalg ved Philip Houm, Oslo 1972, S. 131-151, S. 146 f.

feststellbaren Realität ausgeht, diese Wirklichkeit wird aber derart ummodelliert und verzerrt, dass sie die LeserInnen nicht mehr als ihre vertraute Realität erkennen.

Dies Vorgehen hat Konsequenzen: Zum einen macht es die enorme Bedeutung des sprachlichen Bildes begreifbar, das nun von seiner ausschmückenden Rolle befreit wird[54], zum anderen bringt es die herkömmliche Metapherndefinition ins Wanken. Das griechische Wort 'metafora' bedeutet bekanntlich Überführung, Übertragung. "Es wird ein Wort (oder eine Wortgruppe) aus dem eigentlichen Bedeutungszusammenhang auf einen anderen, im entscheidenden Punkt vergleichbaren, doch ursprünglich fremden übertragen, doch ohne formale Ausführung des Vergleichs im Nebeneinander der Werte ('so-wie') unmittelbar und komplex anstelle desselben tritt: es steht nicht in eigentlicher Bedeutung, sondern 'übertragen'."[55] Diese Definition will bei moderner Lyrik nicht mehr richtig greifen, weil die Ebenen - eigentliche Bedeutung/übertragene Bedeutung - untrennbar geworden sind. Oft ist sogar "das in der Metapher mögliche Vergleichen absoluter Gleichsetzung gewichen."[56] Hinzu kommt, dass vielfach das als Vergleichbares Ausgegebene faktisch ein völlig Ungleiches ist, wie schon Hugo Friedrich festgestellt hat.[57] Mit solchen Kunstgriffen soll Spannung und Überraschung erzeugt, Erkenntnis ermöglicht werden, denn im Vergleich des Ungleichen wird beides in neuem Licht gesehen. Der Begriff 'Metapher' wird aber vollends fragwürdig, wenn eigentliche und übertragene Bedeutung nicht mehr unterscheidbar sind, weil - wie bereits gesagt wurde - die Bedeutung der "präsentierten Realität" nicht mehr erläutert werden kann im Hinblick auf eine potentielle empirische Aussenwelt.[58] Aus diesem Grunde mögen Begriffe wie 'absolute Metapher' oder 'absolute Chiffre' entstanden sein.

Die absolute Metapher ist in modernistischer Lyrik wohl zum Stilmittel par excellence geworden. Sie hat den formal durchgeführten Vergleich (so...wie) verdrängt.[59] Schon Gottfried Benn hat den Vergleich als unzeitgemäss empfunden: "Ich

---

54 Erik Lindegren: "Den poetiska 'bilden' bör befrias från sin underordnade, 'utsmyckande' ställning och bli diktens huvudelement." Zitiert nach Kjell Espmark: Själen i bild. En huvudlinje i modern svensk poesi, Stockholm 1977, S. 163.

55 Definition aus: Gero von Wilpert: Sachwörterbuch der Literatur, Stuttgart ^{6}1979, S. 506.

56 Vgl. das Kapitel "Einblendungstechnik und Metaphern", in: Hugo Friedrich: Die Struktur der modernen Lyrik, a.a.O., S. 206 ff. Die Formulierung findet sich auf S. 207.

57 Ebd., S. 207.

58 Vgl. hierzu den Vortrag "Auflösung und Verdinglichung in den Gedichten Georg Trakls" von Wolfgang Preisendanz wie auch die Diskussion darüber. In: Immanente Ästhetik - Ästhetische Reflexion, a.a.O., S. 227-263; bzw. 485-494.

59 Die Unterscheidung basiert auf Peter Hallberg: Diktens Bildspråk, Stockholm 1982, S. 13 ff. Hallberg zufolge ist die Metapher "en komprimerad liknelse", der Vergleich "en upplöst metafor".

nenne Ihnen vier diagnostische Symptome, mit deren Hilfe Sie selber in Zukunft unterscheiden können, ob ein Gedicht von 1950 identisch mit der Zeit ist oder nicht. [...] Das zweite Symptom ist das WIE. [...] Dies WIE ist immer ein Bruch in der Vision, es holt heran, es vergleicht, es ist keine primäre Setzung. [...] ...aber als Grundsatz können Sie sich daran halten, dass ein WIE immer ein Einbruch des Erzählerischen, Feuilletonistischen in die Lyrik ist, ein Nachlassen der sprachlichen Spannung, eine Schwäche der schöpferischen Transformation."[60] Benn räumt allerdings ein, dass es grossartige Gedichte mit WIE gebe, und er nennt Rilke als Beispiel.

Kommen in der Moderne duchgeführte Vergleiche vor, so haben sie nicht die Aufgabe, den Sachverhalt zu erhellen. Das mögen einige Beispiele aus "Skyggefektning" illustrieren: "Klippene, som oldinghender"(S.7); "Fjerne stemmers ekko / svever under høstlig nakne lindetrær / som blader fra en svunnen sommer"(S.13); "hvite asters, bleke / som syke barn"(S.19); "Din tanke leker / som kork på overflaten av det / irrasjonelle"(S.100).

Auch die häufige Verwendung von Personifizierungen - "de blinde trær"(S.105); "høstens tenner"(S.105); "tårene fra himlens / våte og fortrukne ansikt"(S.24) - leistet nicht das, was sie könnte, wird doch das Begreifen mittels einer Analogie unmöglich gemacht. Stattdessen bildet die metaphorische Sprache Brekkes, wie auch diejenige moderner Lyrik überhaupt, eine selbständige Realität, durch die hindurch die empirisch wahrnehmbare kaum noch erkennbar ist, "Digtet, som skapte en Realitet,..."[61]

---

60 Gottfried Benn: Probleme der Lyrik, a.a.O., S. 1067. - "Billedet er aldrig Sammenligning. Det er Identificering", schreibt Paul La Cour in seinen Fragmenter af en Dagbog, a.a.O., S. 35.

61 Paul La Cour: Fragmenter af en Dagbog, a.a.O., S. 44: "Digtet, som syndede ved for megen Virkelighed, hengav seg til Imitation. Du blev i Stoffet. Digtet, som skabte en Realitet, løftede dig ind i det underfulde, hvor alt er Tilblivelse."

2. Das lyrische Ich

Mens du klamrer om din tankes
ankerkjetting,
dirrende imot en ukjent havbunn:
- jeg!
er jeg er jeg [62]

Sich Gedanken über das lyrische Ich zu machen, halten wir aus folgenden Gründen für angezeigt:

1. Wir glauben, dass sich der orphische Rückzug und damit der literarische Prozess der Moderne an der veränderten Auffassung des lyrischen Ich besonders gut zeigen lässt. Im Zuge einer neuen Bestimmung des Lyrischen erfuhr auch der Begriff des lyrischen Ich eine neue Bewertung. Für das Verständnis des Modernismus ist es deshalb wichtig, sich zu überlegen, wie das lyrische Ich zu verstehen ist und welches seine Funktionen auf der Gedichtebene sind.

2. Das Vorgehen, den Autor oder die Autorin mit dem lyrischen Ich zu identifizieren, ist in der Theorie längst verpönt, in der Praxis wird aber die Trennung beider Instanzen immer noch zu wenig streng durchgeführt, das zeigte die "Syndromdebatte"[63] in Norwegen deutlich. Dass diese Identifikation einem Verständnis modernistischer Lyrik nicht förderlich ist, hat die genannte Debatte bewiesen (vgl. das Kapitel IV.3. dieser Arbeit). Deshalb gilt es, eine Bestimmung des lyrischen Ich ins Auge zu fassen, die auf der strikten Trennung zwischen Autor und 'Ich' des Gedichts fusst, in der Hoffnung, so zu einem adäquateren Verständnis des Modernismus zu gelangen. Mit dieser Trennung vermeidet man erstens zahlreiche der in der "Syndromdebatte" manifest gewordenen Probleme, und zweitens können damit Aussagen der LyrikerInnen ernst genommen werden, die auf eben dieser Trennung fussen.

Die Auffassung dessen, was das lyrische Ich eigentlich sei, hat sich im Laufe der Zeit sehr gewandelt. Vollends problematisch ist der Begriff in der literarischen Moderne geworden, weil sich das 'Ich' hier zusehends atomisierte und aufsplitterte. So schreibt Walter Höllerer im Nachwort zu seiner "Theorie der modernen Lyrik": "Das 'lyrische Ich' ist nicht der 'ganze Held' von einst, der alles umfängt und beurteilt; nur in der Triviallyrik der Gegenwart ist er noch anzutreffen, und selbst dort nur in einer besonderen Provinz. Er zergliedert sich oder benutzt andere Hilfsaktio-

---

62 Paal Brekke: Skyggefektning, a.a.O., S. 97.

63 "Syndromdebatte": Gemeint ist die Debatte, die Jan Erik Vold mit seinem Buch "Det norske syndromet" auslöste.

nen."[64] Identitätsverlust[65] ist zum Signum einer Epoche geworden. Damit aber sind wir weit von einer subjektivistischen Lyriktheorie entfernt, wie sie im 19. Jahrhundert noch vorherrschte. Ihr galt das Gedicht als subjektive und subjektbezogene Äusserung des Dichters. Diese Theorie wie auch die orphische Position[66], nach welcher der Dichter göttliches Medium ist und die z.B. Herder noch vertrat, wurden relativ früh kritisiert.[67] Nietzsche wandte sich gegen diese aus der Antike stammende Vorstellung und betonte den grundsätzlichen Unterschied zwischen dem 'Ich' in der Lyrik und der 'Ichheit' des empirisch realen Menschen. Damit wird gegen Hegels Bestimmung der Lyrik opponiert, "der im dritten Teil seiner Ästhetik die Lyrik im Gegensatz zur Epik folgendermassen charakterisiert: '...in der Lyrik dagegen befriedigt sich das umgekehrte Bedürfnis, *sich* auszusprechen und das Gemüt in der Äusserung seiner selbst zu vernehmen', und dann etwas weiter: 'Als der Mittelpunkt und eigentliche Inhalt der lyrischen Poesie hat sich daher das poetische konkrete Subjekt, der *Dichter*, hinzustellen."[68] Trotz der frühen Kritik an dieser Bestimmung durch Nietzsche und andere wurde sie in der Folge äusserst wirkungsvoll. Sie schwingt mit in Staigers Bestimmung des lyrischen Stils, wenn es unter anderem heisst: "Denn er [der Lyriker] ist einsam, weiss von keinem Publikum und dichtet für sich."[69]

Von solchen subjektivistischen Lyriktheorien setzen sich nicht nur die meisten modernen Theoretiker ab, sondern auch die Lyriker selbst machen im Gefolge von Rimbauds Losung "Je est un autre"[70] auf das Problematische des lyrischen Ich aufmerksam, wobei seine Distanz zum Autor stets betont wird. Ingeborg Bachmann sagt in ihrem Vortrag "Das schreibende Ich": "Ich weiss nicht, ob es eine Untersuchung des Ich und der vielen Ich in der Literatur gibt, bekannt ist mir keine, und obwohl ich mich nicht imstande fühle, eine regelrechte oder gar erschöpfende Untersuchung anzustellen, meine ich, dass es da viele Ich gibt und über Ich keine Einigung - als sollte es keine Einigung geben über den Menschen, sondern nur immer neue Entwürfe. Es tritt früh zutage und wird immer toller, faszinierender in der Literatur der letzten Jahrzehnte. Als wäre eine Fastnacht für das Ich veranstaltet, in der

---

64 Walter Höllerer: Theorie der modernen Lyrik, a.a.O., S. 420.

65 Ein Wort aus Michael Hamburgers "Wahrheit und Poesie. Spannungen in der modernen Lyrik von Baudelaire bis zur Gegenwart", Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1985; das Kapitel 3 ist mit "Identitätsverlust" überschrieben.

66 Zur orphischen Position vgl. Algulin, a.a.O., S. 7 ff.

67 Wir folgen bei diesen Ausführungen Kaspar H. Spinner, dem wir auch den Hinweis auf Herder verdanken. Spinner: Zur Struktur des lyrischen Ich, a.a.O., siehe besonders 1. Kap., S. 1-28. Das Herderzitat findet sich auf S. 4: "...in ihr [der Lyrik] spricht nicht die Person des Dichters, sondern ein Gottbegeisterter, ein Priester der Muse, also aus ihm die Muse, der Gott selbst."

68 Ebd., S. 4.

69 Emil Staiger: Grundbegriffe der Poetik, a.a.O., S. 36.

70 Zitiert nach Hugo Friedrich: Die Struktur der modernen Lyrik, a.a.O., S. 62.

es bekennen und täuschen, sich verwandeln und preisgeben kann, dieses Ich, dieses Niemand und Jemand, in seinen Narrenkleidern."[71] Unmittelbar nach dieser Stelle kommt Ingeborg Bachmann auf den Unterschied des 'Ich' in der Literatur und des 'Ich' eines Memoirenband einer historischen Persönlichkeit zu sprechen. Das 'Ich' der historischen Persönlichkeit ist Bachmann zufolge unproblematisch. Wir verlangen, dass dieses 'Ich' mit seinem Autor identisch sei, nur insofern interessiere es uns. Das 'Ich' in der Literatur hingegen werde fragwürdig, es sei ein 'Ich' "ohne Gewähr"[72] , ein 'Ich' "als Denkfigur, Handlungsfigur, ein 'Ich', stofflos oder in den Stoff gefahren."[73]

Diese Auffassung lässt sich theoretisch untermauern. So hat beispielsweise bereits vor mehr als 20 Jahren Roland Barthes gegen die Vorstellung opponiert, wonach der Erzähler und die Protagonisten wirkliche Personen sind.[74] Was Barthes für die Erzählung festhielt, gilt auch für die Lyrik, die ja auch nicht von ihrer referentiellen Seite her zu bestimmen ist.[75] "Erzähler und Protagonisten sind jedoch, zumindest aus unserer Sicht, ihrer Natur nach 'Wesen aus Papier'; der (materielle) Autor einer Erzählung ist keinesfalls mit dem Erzähler dieser Erzählung zu verwechseln; die Zeichen des Erzählers sind der Erzählung immanent und infolgedessen einer semiologischen Analyse vollständig zugänglich; um aber zu beschliessen, dass der Autor selbst (ob er nun ostentativ hervortritt, sich verbirgt oder in den Hintergrund tritt) über 'Zeichen' verfügt, die er in sein Werk einstreut, muss man zwischen der 'Person' und ihrer Sprache eine steckbriefartige Beziehung annehmen, die aus dem Autor ein sich voll besitzendes Subjekt und aus der Erzählung den instrumentalen Ausdruck dieses Vollbesitzes macht: dazu kann sich die strukturale Analyse nicht entschliessen: *Der* (in der Erzählung) *Sprechende* ist nicht *der* (im Leben) *Schreibende*, und *der Schreibende* ist nicht *der Seiende*."[76] Damit kommen wir nun zu dem Punkt, wo wir uns überlegen, was es heissen könnte, im Gedicht 'Ich' zu sagen.

Wie wir in den letzten Kapiteln zu zeigen versuchten, verschliesst sich die moderne Lyrik einem referentiellen Lesen, da sie eine eigene Wirklichkeit aufbaut, statt empirisch nachprüfbare Wirklichkeit abzubilden. Die Bedeutung der Zeichenbildung ist also, weil sie keine Funktion in einer empirischen Wirklichkeit hat, nur an der Textstruktur selbst ablesbar. Im Unterschied zum Memoirenband oder zum

---

71 Ingeborg Bachmann: Das schreibende Ich, in: Frankfurter Poetikvorlesungen. Probleme zeitgenössischer Dichtung, München/Zürich ²1984, S. 41-62, S. 43.

72 Ebd., S. 42.

73 Ebd., S. 45.

74 Roland Barthes: Einführung in die strukturale Analyse von Erzählungen, in: Das semiologische Abenteuer, Frankfurt am Main 1988, S. 102-144.

75 Vgl. ebd., S. 126.

76 Ebd., S. 126 f.

Zeitungsartikel muss der Leser darauf verzichten, "sein eigenes Verständnis von Wirklichkeit, sein Bezugsfeld, als Kriterium der Sinngebung zu betrachten"[77]. Für den konkreten Rezeptionsvorgang heisst das, dass es nicht darum gehen kann, das 'Ich' des Gedichts in einem gedichtfremden Bezugsfeld nachzuweisen, sondern seine Bedeutung existiert nur im Bezugsfeld des Gedichts selbst. Obwohl das lyrische Ich den Text formal als Ich-Aussage strukturiert, vermittelt es nicht die Vorstellung einer konkret fassbaren, individuellen Person.[78]

Das Verständnis des lyrischen Ich wird zusätzlich erschwert, weil in der Lyrik keine fiktive Person vorhanden ist, auf die das 'Ich' verweisen könnte.[79] Die deiktischen[80] Bezüge sind im Gegensatz zur fiktionalen Prosa unklar, so dass die Konstituierung eines fiktiven Bezugsfeldes im Hinblick auf die Personendeixis nicht eindeutig gelingen will.[81] Deshalb spricht Spinner davon, dass der aktuelle Bezug, den das Wort 'Ich' jeweils besitze, ins Leere weise; das lyrische Ich wird von ihm denn auch als Leerdeixis, in Anlehnung an Isers "Leerstellen", bezeichnet.[82] Wie weit solche Überlegungen von älteren Positionen entfernt sind, mag daraus ersichtlich werden, dass für Obstfelder beispielsweise das 'Ich' Garant für Authentizität war.[83]

Bei genauerer Betrachtung zeigt sich ausserdem, dass das lyrische Ich nicht aus einem, sondern aus mehreren Subjekten besteht. Als Ich-Person und als Ich-Erzähler übernimmt es sowohl auf der Ebene der Aussage (énoncé) als auch auf

---

77 Johannes Anderegg: Fiktion und Kommunikation. Ein Beitrag zur Theorie der Prosa, Göttingen 1973, S. 107.

78 Elke Austermühl: Poetische Sprache und lyrisches Verstehen, a.a.O., S. 175, siehe besonders das Kap. "Determinanten des lyrischen Verstehens", S. 172 ff. Hier weist die Autorin nach, "...dass die Rezeption lyrischer Texte unter grundsätzlich anderen Prämissen erfolgt als die Rezeption alltagssprachlicher Zeichenbildungen..." (S. 173).

79 Kaspar H. Spinner: Zur Struktur des lyrischen Ich, a.a.O., S. 15.

80 Den Begriff entnehmen wir Spinner, a.a.O., S. 12 f. Vgl. auch Theodor Lewandowski: Linguistisches Wörterbuch in drei Bänden, Heidelberg [4]1984, S. 198: Deixis: "Die Zeige- und Hinweisfunktion sprachlicher Ausdrücke in einem gegebenen Kontext oder in einer bestimmten Situation, z.B. Der Mann DA DRÜBEN hat IHN geschlagen."

81 Kaspar H. Spinner: Zur Struktur des lyrischen Ich, a.a.O., S. 15.

82 Ebd., S. 17 f.

83 Den Hinweis auf Obstfelders "Jeg-formen i literaturen" verdanken wir einem Artikel von Frank Stubb Micaelsen (vgl. Anm. 88). Obstfelder schreibt (als Entgegnung auf Edvard Brandes, der die "Ich-Form" angriff): "Herr Edv. Brandes ved nemlig meget godt, at pronomet afgjør det ikke, *han* er oftere et transponeret jeg, et falskt *han*, end jeg'et er forfatterens *jeg*." In: Sigbjørn Obstfelder: Samlede Skrifter, Oslo 1950, Bd. 3, S. 305-308, S. 306.

der Ebene des Aussageprozesses (énonciation) Funktionen.[84] Stierle spricht deshalb von einer "Subjektkonstellation", von einer "Subjektfigur".[85] Diese "Subjektfigur" setzt eine Strukturierung bereits voraus, es ist also von einer ihr übergeordneten Instanz (énonciateur) auszugehen. In Brekkes "Skyggefektning" ist dieser Wechsel der unterschiedlichen Ich-Funktionen zu beobachten. Das lyrische Ich erscheint im Eröffnungsgedicht als handelnde "Ich-Person". Es lenkt die Rezeption auf das, was mit ihm geschieht. Natürlich ist es auch als Ich-Erzähler anzusehen, denn es teilt sein Erlebnis des Stolperns ja auch mit bestimmten Worten mit. Auf der Ebene des Aussageprozesses bewegt sich das lyrische Ich mit dem Vers "Slik så jeg menneskene,..."[86] Es kommentiert mit diesem Vers das vorher Gesagte, wo das Ich der letzten Strophe ("Som i et lukket tjern / speiler disse unøyaktigheter seg / i mine sanser") eine andere Funktion, nämlich auf der Ebene der Aussage hatte.

Diese Unterscheidung scheint deshalb wichtig zu sein, weil Brekke sie als kompositorisches Mittel einsetzt, indem das Ich auf der Ebene des Aussageprozesses quasi als reflexives Element der Aussage eingesetzt wird. Dass die Reflexion eine in Bildern ist, wodurch eine Art Metaebene gesetzt wird, die als retardierendes Element den Erzählfluss hemmt oder gar unterbricht, dies zeigt eben die Strophe, deren erster Vers "Slik så jeg menneskene,..." ist. Aber noch etwas anderes zeigt diese Strophe. In ihr macht sich nämlich das lyrische Ich selbst zum Thema, was auf ein prekäres Identitätsgefühl hindeutet. Stierle drückt diesen Sachverhalt so aus: "Wenn das Subjekt sich selbst zum Thema wird, so zumeist dann, wenn seine gewöhnlichen, gesicherten Relationen zu den gesellschaftlichen Instanzen, von denen her das Subjekt sich allererst als Subjekt begreifen kann, problematisch, unsicher, fragwürdig geworden sind."[87] D.h. dass auch die Reflexion auf sich selbst ein gesellschaftliches Moment enthält und keinesfalls als "Rückzug aus der Gesellschaft" misszuverstehen ist.

Die sorgfältige Unterscheidung der Redeinstanzen ist auch deshalb wichtig, weil andernfalls die Texte leicht verharmlost werden. Frank Stubb Micaelsens "Fra dualisme til splittelse; det lyriske jeg fra romantikken til Paal Brekkes modernisme" ist hierfür ein Beispiel.[88] Die bei Brekke häufig vorkommenden Vergleiche deuten

---

84 Vgl. Georges Güntert: Das Gedicht "Tabakladen". Eine Analyse, in: Fernando Pessoa: "Algebra der Geheimnisse". Ein Lesebuch. Mit Beiträgen von Georg R. Lind, Octavio Paz, Peter Hamm und Georges Güntert, Zürich 1986, S. 159-180, S. 162 f.

85 Karlheinz Stierle: Die Identität des Gedichts - Hölderlin als Paradigma, in: Identität, hrsg. von Odo Marquard und Karlheinz Stierle, München 1979, S. 505-553, S. 520. Wir erinnern uns: Ingeborg Bachmann hat von einer "Denkfigur", von einer Handlungsfigur" gesprochen, was auf gleiche Überlegungen schliessen lässt.

86 Paal Brekke: Skyggefektning, a.a.O., S. 29; das Eröffnungsgedicht auf S. 7 f.

87 Karlheinz Stierle: Die Identität des Gedichts, a.a.O., S. 520.

88 Frank Stubb Micaelsen: Fra dualisme til splittelse. Det lyriske jeg fra romantikken til Paal Brekkes modernisme, in: Edda, Nr. 1, 1988, S. 33-41.

Micaelsen zufolge auf eine "übergeordnete Poetenstimme" (overordnet poetstemme) hin. Der Eröffnungsvergleich des ersten Gedichts von "Det skjeve smil i rosa" - "Som i en kinosal, men uten / at jeg selv vet hvordan jeg er kommet / hit,..." - wird bei Micaelsen folgendermassen kommentiert: "...i kinosal-diktet investerer poeten en sammenlikning. [...] Dermed har han konstruert en overordnet poetstemme som inviterer leseren til å se for seg *noe annet og bedre*; et plan hvor oversikt og kontroll er fullt mulig. For: *hva* eller *hvem* er det som har *noe* å sammenlikne med? Et annet, høyere-stående 'jeg' med full innsikt?"[89] "Verden er bare SOM noe annet", deshalb ist für Micaelsen "jeg-ets dilemma" letztlich nicht so ernst zu nehmen.[90] Wir werden in Kap.V.3. anhand dieses Vergleiches zu einem ganz anderen Schluss kommen. Eben dieser Vergleich problematisiert nämlich die Wahrnehmung nur noch stärker und macht keinesfalls eine Position kenntlich, von der aus das Ganze zu überblicken wäre. Ein Vergleich ist nicht unbedingt erhellend, das zeigt die Formulierung "Som i en kinosal" deutlich. Im Gedicht ist es eben das lyrische Ich, das spricht und den Vergleich anstellt, von einer "Poetenstimme" kann hier nicht gesprochen werden. Die übergeordnete Instanz ist also anhand des Vergleichs nicht auszumachen, und schon gar nicht ist ersichtlich, wie der Leser "etwas anderes und besseres" sehen sollte.

Dass das lyrische Ich mit dem Autor nicht gleichgesetzt werden sollte, dies versucht auch Adorno in seiner "Ästhetischen Theorie" nachzuweisen.[91] Adorno betont gerade im Hinblick auf das Gesellschaftliche der Kunst die Nichtidentität von Ich und empirischem Autor: "Der Sprachcharakter der Kunst führt auf die Reflexion, was aus der Kunst rede; das eigentlich, der Hervorbringende nicht und nicht der Empfangende, ist ihr Subjekt. Überdeckt wird das vom Ich der Lyrik, das für Jahrhunderte sich einbekannte und den Schein der Selbstverständlichkeit der poetischen Subjektivität zeitigte. Aber sie ist keineswegs mit dem Ich, das aus dem Gedicht redet, identisch. Nicht bloss des dichterischen Fiktionscharakters der Lyrik und der Musik wegen, wo der subjektive Ausdruck mit Zuständen des Komponisten kaum je unmittelbar zusammenfällt. Weit darüber hinaus ist prinzipiell das grammatische Ich des Gedichts von dem durch das Gebilde latent redenden erst gesetzt, das empirische Funktion des geistigen, nicht umgekehrt. Der Anteil des empirischen ist nicht, wie der Topos der Echtheit es möchte, der Ort von Authentizität. [...] Die Arbeit am Kunstwerk ist gesellschaftlich durchs Individuum hindurch, ohne dass es dabei der Gesellschaft sich bewusst sein müsste; vielleicht desto mehr, je weniger es das ist. [...] Dem ist gemäss der zentrale Sachverhalt, dass aus den Kunstwerken, auch den sogenannten individuellen, ein Wir spricht und kein Ich, und zwar desto reiner, je weniger es äusserlich einem Wir und dessen Idiom sich adaptiert."[92]

---

89 Ebd., S. 40.

90 Ebd., S. 40.

91 Th.W. Adorno: Ästhetische Theorie, hrsg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1973 (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft; 2).

92 Ebd., S. 249 f.

3. Engagement

> Dann möchte ich umgekehrt fragen, ob es überhaupt irgendein wirkliches Kunstwerk gibt, in dem nicht eine Substanz Realismus enthalten ist, nämlich ein Tendenz zur Bewusstmachung von Wirklichkeit.
> (Anna Seghers in einem Brief an Georg Lukács)[93]

3.1. Einleitung

Von modernistischer Dichtung wird immer wieder gesagt, sie wende sich von der Wirklichkeit ab. Sie wird im Gegensatz zur realistischen Dichtung gesehen, von welcher behauptet wird, sie wende sich der Wirklichkeit zu. In einer neueren Publikation über Dag Solstad lesen wir in der Einleitung "Litteratur og virkelighet" über realistisches Schreiben: "Det moment, der forener de to værker, [gemeint ist Brechts "Die Mutter" und Gorkis Roman gleichen Titels] er imidlertid deres fællesorientering mod en sandfærdig virkelighedserkendelse..."[94] Und über modernistisches Schreiben heisst es: "Det, der forener disse metoder og strømninger i modernismens retning [gemeint sind Symbolismus, Expressionismus, Dadaismus etc.] er den fundamentale erkendelsesmæssige orientering bort fra virkeligheden. [...] Men først med modernismens opståen søger digterne bevidst og målrettet at gøre op med litteraturens virkelighedsforbindelse."[95] Diese Vorstellung scheint auch die Profilgeneration gehabt zu haben, als sie in ihrer Zeitschrift den Modernismus zu kritisieren begann. Stein Mehren schreibt 1966: "Alt for mye modernistisk kunst er i dag innestengt i seg selv. [...] Diktene handler mer om dikterne selv, enn å handle om noe annet. Dette er et stadium i all selverkjennelse - men derfra må vi ut i verden."[96]

Beiden Ansichten liegen ähnliche Gedanken zugrunde, die wir im folgenden darzustellen versuchen, damit klar wird, wovon wir uns absetzen. Matthiesens und Mehrens Meinungen basieren auf einer undynamischen Literaturbetrachtung, ihre Perspektive ist undialektisch. So wird aus der Beobachtung, dass sich modernistische Dichtung von der Wirklichkeit abwendet (das ist von uns auch so behauptet

---

93 Das Motto ist einem Briefwechsel zwischen Anna Seghers und Georg Lukács entnommen. Es ist zu finden in Georg Lukács: Werke, Bd. 4, "Probleme des Realismus 1", Neuwied/Berlin 1971, S.351.

94 Søren Matthiesen: Dag Solstad. Kunst og politik, Aarhus 1981, S. 9.

95 Ebd., S. 10.

96 Stein Mehren: Bilde og avbilde i modernistisk poesi, in: Profil, Nr. 1, 1966, S. 22-25, S. 24.

worden), der Schluss gezogen, diese Literatur handle nicht von der Wirklichkeit, konstruiere ihr eigenes Reich und werde zur absoluten Dichtung, der die Wirklichkeit gleichgültig sei. Von der Hermetik (vgl. Kap. III.3.3.) wird keine Verbindungslinie zur Realität gezogen, stattdessen verläuft die Argumentation umgekehrt: *Weil* die Dichtung hermetisch ist, kann sie mit der Realität nichts zu schaffen haben. Von dieser Position aus ist es nur noch ein ganz kleiner Schritt zur Behauptung, modernistische Lyrik sei "l'art pour l'art", sie erschöpfe sich im Kunstwollen und habe kein gesellschaftliches Anliegen. Engagement oder ein kritisches Potential wird ihr nicht zuerkannt, da sie ja nicht von der Wirklichkeit spreche.

Von solchen Positionen möchten wir abrücken. Uns geht es darum, einerseits Begriffspaare wie 'Modernismus-Realismus', 'littérature engagée-l'art pour l'art' zu problematisieren, andererseits versuchen wir, den Rahmen abzustecken, innerhalb dessen modernistische Lyrik als engagierte begreifbar werden kann. Dabei sollen obige Begriffspaare nicht als isolierte Grössen betrachtet werden, sondern wir hoffen, indem wir sie aufeinander beziehen, das Engagement wieder in den Blickpunkt rücken zu können.

3.2. Zum Realismus modernistischer Lyrik

An modernistischer Lyrik lässt sich zeigen, wie unfruchtbar die Dichotomie 'Realismus' (littérature engagée) - 'Formalismus' (l'art pour l'art) im Grunde genommen ist. Unfruchtbar deshalb, weil sie die pragmatische Seite der Texte ausser acht lässt. Realistisches Schreiben bedeutet zu verschiedenen Zeiten etwas anderes. Ein Blick auf die Rezeptionsgeschichte zeigt das deutlich, führen wir uns nur einmal Fontanes Kritik an Kjelland vor Augen. Fontane wirft Kjelland das vor, was später modernistischer Literatur vorgeworfen wurde, wenn er schreibt: "Das Buch macht einen unerquicklichen und im einzelnen einen hässlichen Eindruck. Ist das Aufgabe der Kunst? Ich glaube nicht, dass der Pessimismus überhaupt eine besondere Berechtigung hat. Aber ich habe schliesslich nichts dagegen, dass er sich dem einzelnen als Lebenserfahrung und Lebensweisheit aufdrängt, nur das bestreite ich, dass diese Trostlosigkeitsapostel irgend ein Recht haben, sich im sonnigen Reiche der Kunst hören zu lassen."[97] Die Kritik macht deutlich, dass ein Werk im Laufe der Zeit wechselnde Beurteilungen erfährt. Hinzu kommt die Schwierigkeit, dass der Terminus 'Realismus' ein äusserst schillernder Begriff ist, der bei verschiedenen Verfassern Verschiedenes bedeutet. Von Brecht etwa ist bekannt, dass er die Wirklichkeit verfremdete, um sie durchschaubar zu machen. Seine Verfremdungstechnik steht im Dienste eines Realismus, dem es um Analyse der gesellschaftspolitischen Verhältnisse geht. Brecht selbst nannte diese Art zu schreiben realistisch.[98]

---

97 Eberhard Lämmert u.a. (Hrsg.): Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland seit 1880, Königstein/Ts. ^{2}1984, S. 16 f.

98 Vgl. hierzu: Stephan Kohl: Realismus: Theorie und Geschichte, München 1977, S. 160 ff.

Aber noch etwas anderes ist uns wichtig. Mit W. Preisendanz behauptet H.R. Jauss, dass der Begriff 'Realismus' nur als dialektischer zu brauchen sei. Er schreibt: "Baudelaires ironischer Satz: 'Tout bon poète fut toujours réaliste' gewinnt seinen Sinn erst aus dem Anspruch des Neuen, eine Gegenposition zum Alten errungen zu haben, das die Wirklichkeit verfehlt habe."[99] Der Modernismus ist - wie vermutlich jede neue Literaturepoche - aus dem Bedürfnis entstanden, etwas Neues machen zu wollen, das die Wirklichkeit nicht verfehlt, sondern sie präziser erfasst. Antrieb ist das Bedürfnis nach möglichst genauer Erfassung derselben. Die Schwerverständlichkeit, der dunkle Stil modernistischer Lyrik sollte im Zusammenhang mit diesem realistischen Anliegen gesehen werden. So gesehen wird die Frage nach der Funktion z.B. des dunklen Stils wichtig, und wir wollen im folgenden die Wirklichkeit und die "wirklichkeitsfremde" Dichtung aufeinander beziehen und sie nicht als isolierte Grössen stehen lassen, eingedenk des Satzes Adornos, wonach die "Distanzierung der Werke von der empirischen Realität in sich selbst durch diese vermittelt ist"[100]. Ein Aspekt übrigens, auf den auch die Lyriker gerne aufmerksam machen. Brekke schreibt zu diesem Punkt: "Og diktningen igjen er en funksjon av samfunnet. Den rører seg i språket, et sosialt kommunikationsmiddel og selv dens utbrytningsforsøk, snart i mystisk, nå i konkretisk retning, forutsetter et behov i nettopp samfunnet for nettopp dette."[101] Und weiter unten im gleichen Artikel heisst es: "Generelt er naturligvis all diktnings forutsetning språket, eller samfunnet, - men oftest som en motstrøms bevegelse, en oppsøken og en overvinnelse av motstand innenfor den større helheten. Uten språklig motstand, ingen diktning. Og uten jeg'ets støten-hodet-mot sin krenkende, til dels avskyelige omverden, heller ingen diktning."[102]

"Språklig motstand": das kann auch heissen, schwerverständlich schreiben, dunkel sich ausdrücken, weil das Gedicht einem vorschnellen Verstehen, das vielleicht bloss einem Registrieren[103] gleichkommen würde, entzogen werden soll. Mit einem Wort: Absolute Poesie zu schreiben, gerade weil der Abstand der Kunst von der empirischen Wirklichkeit als Bedingung dafür angesehen wird, dass die Realität kritisch erkannt werden kann. Zahlreiche LyrikerInnen haben diese Dialektik im

---

99 H.R. Jauss: Der literarische Prozess des Modernismus von Rousseau bis Adorno, in: Adorno-Konferenz 1983, hrsg. von Ludwig von Freideburg und Jürgen Habermas, Frankfurt am Main 1983, S. 95-129, S.117. Der Aufsatz findet sich neuerdings auch in: Epochenschwelle und Epochenbewusstsein, hrsg. von Reinhart Herzog und Reinhart Koselleck, München 1987, S. 243-269.

100 Th.W. Adorno: Engagement, in: Zur Dialektik des Engagements, Frankfurt am Main 1973, S. 7-31, S. 24.

101 Paal Brekke: Å skrive dikt i dag, a.a.O., S. 137.

102 Ebd., S. 140.

103 Vgl. das Kapitel "Dichtung als Verfremdung" der vorliegenden Arbeit.

Sinn, die von Adorno in seiner "Ästhetischen Theorie" entwickelt wurde. Im Hinblick auf unseren Versuch, das Engagement absoluter Poesie zu zeigen, spielt Adornos Theorie eine wichtige Rolle, deshalb soll sie im nächsten Kapitel, wo es um den dunklen Stil, um die Hermetik geht, zur Sprache kommen.

3.3. Hermetik

Einer der Standardvorwürfe an den Modernismus ist dessen Schwer- oder gar Unverständlichkeit. Es sind Begriffe entstanden wie das "absolute" oder das "hermetische" Gedicht, dessen Bilder bestenfalls als persönliche Chiffren Gehalt hätten, die aber kaum noch aufschlüsselbar seien. Es ist von hermetischer Dichtung die Rede, die in sich abgeschlossen gegen die Welt sei. Wichtig in unserem Zusammenhang ist zudem ein Vorwurf, der sich als Konsequenz obiger Charakterisierungen beinahe von selbst ergibt, nämlich der Vorwurf der Weltverneinung. Wir zitieren eine Stimme: "At den modernistiske verdensforkastelse er abstrakt og absolut - og at formeksperimentet bliver mål i seg selv - er to centrale tendenser der adskiller den modernistiske holdning fra den realistiske."[104] Zwei zentrale Einwände stecken in dieser Behauptung: 1. Der Vorwurf der Weltverwerfung "verdensforkastelse", daher auch der oft festgestellte und gleich auch kritisierte Zug des Pessimismus (pessimistisch ist die Lyrik, weil sie die Welt verwirft). 2. Der Vorwurf, der Modernismus bedeute 'l'art pour l'art', das meint ja wohl die Formulierung "formeksperimentet bliver mål i seg selv."

Diese Einwände beruhen unserer Ansicht nach auf einem Kurzschluss, der daher rührt, dass von der Unverständlichkeit, von der Hermetik undialektisch auf Weltverwerfung geschlossen wird, wodurch ein Formexperiment nur als Ziel in sich selbst begriffen werden kann, anstatt beide Momente aufeinander zu beziehen. Es wird übersehen, dass diese aufs engste zusammengehören. Gerade weil die Dichtung engagiert sein will, ist sie schwerverständlich. Gerade weil sie zeitgenössisch sein will, hat sie ihre sperrige Form. Günter Kunert drückt diesen Sachverhalt so aus: "Das zeitgenössische Gedicht ist auch darum kompliziert, weil es eben strukturell den Zustand des Zeitgenossen ausdrückt. Es musste ja deswegen zwangsläufig auf die Sinnfälligkeit überlieferter Formen verzichten oder sie zumindest deformieren, gerade weil es sich einer Erfahrungswirklichkeit auch strukturell nicht verschliessen konnte, in der die lange bekannten und gewohnten Daseinsformen zerfielen."[105]

Wir haben weiter oben (Kap. III.1.3.1.) eine mögliche Erklärung dafür gegeben, warum es einem die Gedichte nicht leicht machen. Wir haben dabei festgestellt, dass sie tradierte Sehweisen durchbrechen, um so wieder etwas sagen zu können, was auch wahrgenommen wird. Die durch Automatisation beherrschte Sehweise des Lesers soll irritiert werden, so, dass er gezwungen wird, wieder genau hinzuschau-

---

104 Ebbe Sønderriis: Modernismens ideologi - og realismen, in: Opgøret med modernismen, red. af Torben Brostrøm, Viborg 1974, S. 138-151, S. 148.

105 Günter Kunert: Vor der Sinflut. Das Gedicht als Arche Noah. Frankfurter Poetikvorlesungen, München/Wien 1985, S. 17.

en, wobei seine Erwartungshaltung nicht bestätigt wird, sondern zunächst einmal enttäuscht. Diesen Vorgang haben wir in begrifflicher Übernahme vom russischen Formalismus als Entautomatisierung der Wahrnehmung bezeichnet.

Nun geht es darum, in diesem Prozess der Entautomatisierung der Wahrnehmung das Moment des Engagement ins Blickfeld zu rücken. Damit wird die Frage zentral, wie Lyrik in einer Zeit der totalen Entfremdung, der Vermarktung und Verdinglichung noch möglich ist, bzw. wie sie auf diese Tendenzen reagieren soll. Die Hermetik lässt sich als Resultat eines solchen Fragens verstehen. Deshalb auch braucht eine Kunstrichtung wie der Modernismus, der sich von mimetischer Dichtung abgrenzt und Distanz schafft zur empirischen Realität, noch lange nicht unengagiert zu sein. Weil, wie La Cour sagt, Massstab des Gedichts der aufgerichtete Mensch ist[106], kann dieses nämlich nicht naiv und direkt die empirische Realität gleichsam unverwandelt zur Darstellung bringen. Die Dichtung würde sich dadurch zum Anwalt einer Wirklichkeit machen, die sie ja gerade auf ihre Menschlichkeit hin befragen will. So gesehen bezieht ein Grossteil modernistischer Dichtung seine Aktualität aus dem Protest gegen eine unmenschliche Realität, die verzerrt wird, um sie begreifbar machen zu können. Dies als Weltverwerfung zu interpretieren, geht unseres Erachtens an der Sache völlig daneben. Dichtung wird nicht nur von La Cour[107] als mächtiger Schutz gegen die Entstellung der Menschennatur gesehen, den Gedanken der Dichtung als Protest formulierte auch Paal Brekke ganz klar, z.B. in folgender Passage: "For han [der Dichter] har jo ikke gjort det lett for seg, og han befinner seg så langtfra på det jevne. Det er forbrukersamfunnet omkring som er anlagt på det jevne, på det jevne, det overglatte, det motstandsløse og identitetsopphevende - med døden, gassdøden, napalmdøden, atomdøden under den glatte overflaten. [...] Hvem roper opp om at hele vår forbrukertilværelse er onani? [...] Hvem roper opp og sier det er blod på hendene? Det ropes hele tiden opp av diktere."[108]

Wie aber protestiert das modernistische Gedicht? - Auch indem es sich verweigert und sich möglicher Funktionalität entzieht. Es will niemandem nach dem Munde reden. Günter Kunert sieht einen Zusammenhang zwischen der zunehmenden Industrialisierung und der Entwicklung des Gedichts in Richtung eines hermetischen Stils: "Mit der wachsenden und uns überwältigenden Instrumentalisierung der Gesellschaft, die sich immer rascher und unaufhaltsamer in 'La Grande Machi-

---

106 Vgl. Anm. 46.

107 Paul La Cour: Fragmenter af en Dagbog, a.a.O., S. 7. Im Vorwort schreibt La Cour: "Digterne har i disse formørkede Aar Brug for at dokumentere for sig selv, at det at beskæftige sig med Poesi saa langt fra at være en Flugt, tvært imod er høj og uundværlig Gerning i Tingenes Hjerte, og at det egentlige Forræderi vilde være at lade dette tilsyneladende saa skrøbelige, men mægtige Værn mod Menneskenaturens Forvanskning forfalde."

108 Paal Brekke: Å skrive dikt i dag, a.a.O., S. 141.

ne' verwandelt, wurde das Gedicht hermetischer, solitärer, elitärer."[109] Der hermetische Stil wird zum Mittel, das Gedicht sperrig zu machen, es von der Lebenspraxis zu entziehen, damit es kritikfähig bleibt und nicht vereinnahmt werden kann. So entsteht das autonome Kunstwerk, das seinen sozialen Rang aus der Negation der sozialen Bindungen bezieht, um mit Adorno zu reden.[110]

Seine nachgelassene Schrift, die "Ästhetische Theorie", betont diese Dialektik sehr stark, indem sie vom "Doppelcharakter" der Kunst spricht. Sie ist "fait social" ebenso, wie sie sich durch ihre "Autonomie" auszeichnet. Die beiden Begriffe werden von Adorno stets in Beziehung zueinander gedacht. Es gelingt ihm so, die Dichotomie von 'Formalismus' und 'Realismus' aufzuheben.[111] Seinem Begriff der Negation liegt die These zugrunde, dass das Wirkliche - eine vorgegebene Realität - verneint werden muss, "um es ins Bild zu setzen"[112] und eben dadurch werde "Welt konstituiert"[113]. "Der gesellschaftlichen Wirklichkeit gegenüber bleibt Kunst durch das ästhetische Formgesetz zwar blosser Schein; sie kann aber eben damit zur Instanz einer gesellschaftlichen Wahrheit werden, vor der sich der falsche Schein des Faktischen, das Unwahre und Unversöhnte des tatsächlichen Zustands der Gesellschaft enthüllen muss."[114] "Die Wirklichkeit der Kunstwerke zeugt für die Möglichkeit des Möglichen", sagt Adorno und sieht die Kunst als "promesse du bonheur".[115] Auch in der berühmten Rede über Lyrik und Gesellschaft betont Adorno diese Dialektik der Kunst, "die in Objektivität umschlagende Subjektivität".[116] "Sein [des Gedichts] Abstand vom blossen Dasein wird zum Mass von dessem Falschen und Schlechten. Im Protest dagegen spricht das Gedicht den Traum einer Welt aus, in der es anders wäre."[117] Brekkes berühmte und missverstandene Zeile "Jeg ville reise meg et dikt mot verden" spielt auf diesen Sachverhalt an (vgl. Kap. V.2.).

---

109 Günter Kunert: Vor der Sintflut, a.a.O., S. 24.

110 Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie, a.a.O., S. 334 ff. S. 335: "Vielmehr wird sie [die Kunst] zum Gesellschaftlichen durch ihre Gegenposition zur Gesellschaft, und jene Position bezieht sie erst als autonome."

111 Ebd., S. 380 ff.

112 Vgl. H.R. Jauss: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, Frankfurt am Main 1982, S. 44 ff.

113 Ebd., S. 45.

114 Ebd., S. 46.

115 Th.W. Adorno: Ästhetische Theorie, a.a.O., S. 200; S. 26.

116 Th.W. Adorno: Rede über Lyrik und Gesellschaft, in: Gesammelte Schriften, Bd. 11, Noten zur Literatur, Frankfurt am Main ^{2}1984, S. 48-69, S. 56.

117 Ebd., S. 52.