

"Centrallyrik" : ein obskurer Begriff im skandinavischen Diskurs über Lyrik

Objekttyp: **Chapter**

Zeitschrift: **Beiträge zur nordischen Philologie**

Band (Jahr): **54 (2014)**

PDF erstellt am: **29.06.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

„Centrallyrik“ – ein obskurer Begriff im skandinavischen Diskurs über Lyrik

Das Problem

Alle Skandinavisten wissen, was „Centrallyrik“ ist, und sie gebrauchen diesen Begriff mit größter Selbstverständlichkeit. Wenn man sie fragt, was er eigentlich meint, stößt man auf eine gewisse Verlegenheit, bevor man dann Antworten erhält, die an Emil Staigers begriffstheoretische Vorüberlegungen zur Idee „des Lyrischen“ erinnern. Staiger schreibt:

Ich habe [...] vom Lyrischen [...] eine Idee. Diese Idee ist mir irgendeinmal an einem Beispiel aufgegangen. Das Beispiel wird vermutlich eine bestimmte Dichtung gewesen sein. Aber nicht einmal dies ist nötig [...] Doch eine Idee von ‚lyrisch‘, die ich einmal gefaßt habe, ist so unverrückbar wie die Idee eines Dreiecks oder wie die Idee von ‚rot‘, objektiv, meinem Belieben entrückt.²

Ganz ähnlich beruft sich 1843 Johan Ludvig Heiberg bereits auf unser aller Evidenz, obwohl der Inhalt seiner Vorstellung des Lyrischen – er deckt sich vage mit dem, was Staiger in ihm sieht und wir alle wohl auch in „Centrallyrik“ legen – damals erst etwa fünfzig Jahre alt sein konnte: „Jeder, den man nach dem Unterschied zwischen dem Lyrischen und dem Dramatischen fragt, wird ohne Zweifel antworten, daß im Lyrischen der Dichter selbst oder seine Individualität sich mitteilt.“³

Dennoch, wenn man erst einmal stutzt und genauer wissen will, wo Begriff und Vorstellung herkommen und wie sie verwendet werden, merkt man rasch, dass sie historisch und sachlich höchst unterschiedliche Phänomene anpeilen und durchaus einem Bedeutungswandel unterworfen sind. Åke Ohlmarks nennt den altisländischen Skalden Egill Skallagrímsson „einen genialen Centrallyriker“; Sappho, Villon, Lasse Lucidor werden Centrallyriker genannt; Ragnar Strömberg rühmt Torbjörn Nilsson als „einen der drei großen Centrallyriker im schwedischen Fußball“; Per Simonson schreibt von Leonard Cohen, er befinde sich „im Schnittpunkt zwischen Judentum und europäischer Centrallyrik“. Und bereits 1903 muss der Begriff so bekannt gewesen sein, dass er in einer Zeitungs-Causerie metaphorisch für einen Singvogel verwendet werden konnte: „die Turmschwalbe, eine Verwandte des Fliegenschnäppers, die in Schwarz und Weiß gekleidete Centrallyrikerin“!

Wenn diese Belege verwirrend wirken sollten, glaubt man sich auf sichererem Grund, wenn man bei Torben Broström liest, Lars Gustafssons Gedichtsammlung *Artesianska brunnar* bedeute eine Rückkehr zur „Centrallyrik“. Oder – ebenfalls Broström: „Stein Mehren [...] schreibt eine modernistische Centrallyrik.“ Arild Linneberg postuliert in einer Anthologie norwegischer Lyrik der 80er Jahre, es sei eine Wende zu einer neuen – nicht Centrallyrik – sondern „zentralen Lyrik“ festzustellen.

² *Grundbegriff der Poetik* [1. Aufl. 1946], 2. Aufl. Zürich 1963, S. 9.

³ *Lyrisk Poesie* [1843], in: *Prosaiske Skrifter* Bd. IV. Köbenhavn 1861, S. 462.

Bei Broström und Linneberg schimmert das Bewusstsein durch, dass die Vorstellung von „Centrallyrik“ ebenso wie ihr entsprechende Texte historisch spezifische Phänomene sind. Neuerdings wird der Begriff oft in Anführungsstriche gesetzt oder mit Attributen versehen wie: „die sogenannte Centrallyrik“; „das, was man früher Centrallyrik nannte“, etc. Darin drückt sich ein gewisses Unbehagen bei der Verwendung, eine gewisse methodische oder historische Distanz aus: „nicht (...) Centrallyrik in der odiosen Bedeutung des Wortes“ (Linneberg).

Der Begriff selbst jedoch wird nirgends historisiert, nicht theoriegeschichtlich oder systematisch hinterfragt. Was meint eigentlich das Element „zentral“ in dem Kompositum? Einen privilegierten Ort in einem Gattungssystem? Oder einen relevanten Inhalt? Und dann: bei welchen Prämissen? Einen erkenntnistheoretisch privilegierten Standort bzw. Schreibprozess? In jedem Fall müsste die Relevanz solcher normativer Setzungen im Hinblick auf ihre literaturwissenschaftlichen, gattungsgeschichtlichen und philosophischen Kontexte und Begründungszusammenhänge explizit gemacht, problematisiert werden.

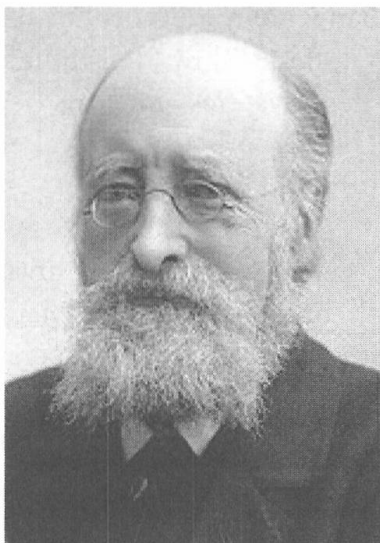
Der Begriff wird aber offensichtlich nicht terminologisch, sondern emphatisch gebraucht, umgangssprachlich, aber mit apodiktischem Evidenz-Gestus. Sucht man seine Implikate in den Kontexten, in denen er auftaucht, stößt man sogleich auf Widersprüche, Unklarheiten, Vagheiten. Dies halte ich für fatal, weil Wortbildungen mit „zentral-“ zumindest suggestiv, im schlimmsten Fall autoritär normativ und – wenn sie ohne klare Begründung bleiben – eigentlich demagogisch funktionieren! Dies könnte letztlich einer der Gründe sein für die häufige Verwendung des Begriffs. Denn eine präzise Beschreibungsfunktion erfüllt er, wie die angeführten Beispiele zeigen, kaum. Jeder kann hineinlegen, was er will: Stein Mehren schreibe „Centrallyrik in des Wortes eigentlicher Bedeutung (...)“. Die Gedichte gewinnen Relief gegenüber dem Schweigen, das nur der Tod uns lehrt zu respektieren und das uns daran erinnert, dass nicht alles, worüber man schreibt, gleich wichtig ist“, orakelt Per Thomas Andersen. Zentraler geht es offensichtlich nicht mehr ... Kritischer, aber nicht minder kryptisch kann es etwa bei Erik Skyum-Nielsen heißen, es gelte in der Lyrik der 80er Jahre die Poesie von innen heraus zu problematisieren: „indem man die Centrallyrik austreibt, wo sie sich selbst aufhebt oder gar den Begriff des Dichtens in Frage stellt.“

In dieser Situation greift man zu Lexika, um eine gesicherte Definition einzuholen. Doch dabei muß man feststellen, dass die Lexikonartikel auch nur Ad-Hoc-Formulierungen eines intuitiven Vorverständnisses sind. Einzig *Svenska Akademiens Ordbok* und Aarnes geben Belege, die deutlich machen, dass der Begriff einen historischen dichtungstheoretischen Ursprung hat, dass er einmal, in einem spe-



Professor Lorenz Dietrichson

Professor Lorenz Dietrichson



Lorenz Dietrichson

zifischen Kontext geprägt, begründet und propagiert worden ist. Dieser Ursprung weist auf die 1860er Jahre zurück. *Svenska Akademiens Ordbok* gibt Lorentz Dietrichsons *Det sköna verld* (1870) an. Asbjörn Aarnes zitiert in seinem norwegischen Literaturlexikon eine Definition von Markus Jakob Monrad, allerdings ohne die Fundstelle anzugeben. (Es handelt sich um eine Stelle aus *Litteraturen og dens Dele*, 1876.)

In literatur- und gattungstheoretischen Monographien, Einführungen in die Literaturwissenschaft, etc. wird der Begriff selten genannt und wenn, dann nicht diskutiert. Eine Ausnahme ist Peter Hallbergs *Litteraturteori og stilistik*, 1970, wo konstatiert wird, dass Hans Ruins und Emil Staigers Vorstellung des

Lyrischen als eines „sammelnden Jetzt“ [= Vischers „punktuelleres Zünden der Welt im lyrischen Subjekt“? oder Hans Larssons „Henide“?; W.B.] offensichtlich die Art Lyrik einkreise, „die meistens Centrallyrik genannt wird.“⁴

Entstehung des Begriffs

Es ist schon schwierig, die frühen Belege zu sammeln. Ich bin zum Beispiel unsicher, ob Dietrichson 1860⁵ die erste Prägung des Begriffs und die entscheidende Initialzündung für die Kettenreaktion, die sie auslöste, gegeben hat. Denn bereits Dietrichson, wie Monrad und später Wrangel und andere führen den Begriff als selbstverständlichen ein, ohne Lokalisierungen vom Typus: „Ich nenne dies und dies Phänomen fortan so“ oder: „Im Anschluss an X. Y. spreche ich von Z.“

Das hängt mit der Textsorte oder literaturwissenschaftlich-philosophischen Gattung „Ästhetik“ zusammen, die um die Mitte des letzten Jahrhunderts – in direkter Abhängigkeit von der deutschen Ästhetik – auch in Skandinavien florierte, um nicht zu sagen grassierte.⁶ In zahlreichen Kompilationen, kritischen oder unkritischen Übernahmen und Modifikationen wurden „ästhetische Systeme entwickelt“. In ihnen gehen idealistisch-



Markus Jakob Monrad

⁴ S. 14. Mit kluger Vorsicht führt Åsfrid Svensen, *Tekstens mønstre*, Oslo 1985, S. 405, den Begriff ein. Vgl. Beleg-Auswahl, Nr. 21. Ebenso, aber historisch nicht ganz korrekt, Per Buvik/Geir Mork, *Jeg fant, jeg fant! Lærebok i litteratur*, Oslo 1988, S. 123.

⁵ Dietrichson verwendet den Begriff bereits in seiner *Indledning i Studiet af Danmarks Litteratur*, Uppsala 1860. Also zehn Jahre früher als SAOB angibt!

⁶ Vgl. etwa Christer Westling, *Idealismens estetikk. Nordisk litteraturkritikk vid 1800-talets mitt mot bakgrund av den tyska filosofin från Kant till Hegel*, Stockholm 1985.

spekulative Setzungen von Kant und Hegel unheilige Allianzen ein mit vorphilosophischen Exempelklassifizierungen und rhetorischer Regelpoetik. Ihre Plausibilität beziehen sie vor allem aus der Stimmigkeit und Eleganz des „Systems“ und aus der Dignität des metaphysischen und geschichtsphilosophischen Überbaus, nicht aber aus dem Rekurs auf empirisches Textmaterial und Literaturgeschichte.

Man könnte glauben, dass der Begriff auf die Romantik, auf Atterbom z. B., zurückginge. Meine bisherigen Recherchen haben jedoch ergeben, dass die Romantiker weder in Deutschland noch in Skandinavien den Begriff, bzw. ein System, in dem er einen Platz hätte, kannten. Allerdings – Lyrik als eigentlicher Gattung wurde erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts ein gleichwertiger Rang neben Epik und Dramatik zuerkannt. Von einer lediglich formal definierten Gattung in – wegen ihres kleinen Formats und bloß gefühlvollen Inhalts – missachteter Randposition rückte sie in den literaturtheoretischen Äußerungen in England und Deutschland gegen 1800 schließlich sogar in eine Vorzugsposition – nun gerade wegen ihrer Gefühlsqualitäten. Ein Paradigmawechsel von intellektualistischem Dichtungsverständnis und Mimesis-Poetik (Nachahmung der Natur einerseits und großer Vorbilder andererseits) hin zur Ausdrucksästhetik hatte stattgefunden. Das lyrische Gedicht, so M.H. Abrams in *Spiegel und Lampe*,⁷ wurde unversehens zur poetischen Norm, d. h. zum Lebensnerv, zum Zentrum, wenn man so will, der ganzen Schönliteratur. Dies jedoch noch nicht im Sinne einer Gattungssystematik und -hierarchie. In einer solchen stand bekanntlich bei den Romantikern der Roman (manchmal auch das Drama) an höchster Stelle, weil er an allen Teilsystemen, Gattungen teilhat, also grenzüberschreitend ist. Das lyrische Gedicht aber galt jetzt als reinsten Ausdruck einer ästhetisch-psychologischen Qualität, die *alle* Poesie, auch die epische und die dramatische, besitzen muss, um sich als solche zu qualifizieren. Es ist der oft beschworene „Ton“, die musikalische Eigenschaft, die im lyrischen Gedicht am reinsten, quasi als literarische Essenz zutage tritt. Bei Abrams ist nachzulesen, welche Rolle die Musik in der Literaturtheorie der Zeit spielte. Und weiter – alles in erfrischender Vogelperspektive: wie die Tatsache, dass die meisten lyrischen Gedichte in der ersten Person gehalten sind, schon früh dazu führte oder verführte, als Referenz des Textes die Person des Autors selbst anzunehmen.⁸ Man vergleiche das Heiberg-Zitat oben!

Der Befund Abrams betreffend des Paradigmawechsels, der die Romantik hervorbrachte, lautet für die Lyrik: Emotionalisierung und Aufwertung der Gattung. In meinen Belegen zur Vorgeschichte des Begriffs „Centrallyrik“ sind die Charakteristika Abrams leicht wiederzuerkennen. Bei Per Daniel Amadeus Atterbom etwa sehen wir die Emotionalisierung, die Nähe zur Musik, das lyrische Gedicht als poeti-

⁷ *Spiegel und Lampe. Romantische Theorie und die Tradition der Kritik*, München 1978. Vgl. auch Peter Szondi, *Poetik und Geschichtsphilosophie II. Von der normativen zur spekulativen Gattungspoetik*, hg. v. Wolfgang Fietkau, Frankfurt a. M. 1974.

⁸ Vgl. dazu etwa Bernhard Asmuth, „Das gedankliche Gedicht“, in: Gerhard Knöpf (Hg.), *Neun Kapitel über Lyrik*, Paderborn 1984, S. 17.

sche Norm und als subjektiven Ausdruck – unvermittelt angeblich durch Konventionen und mediale Zwänge (vgl. Beleg-Auswahl im Anhang, Nr. 7).

Bezeichnend ist es nun, dass die romantischen Dichter in ihren poetologischen Äußerungen diese Charakteristika noch nicht einem strengen System unterwerfen, wenn sie von der Kunst-*Philosophie* zur Poetik der konkreten einzelnen Gattungen kommen. Der Anspruch, bis in die kleinste Untergattung hinein alles stimmig aus einer übergeordneten historischen Teleologie und einer Subjekt-Objekt-Dialektik heraus zu entwickeln und zu erklären, wird erst in der Mitte des 19. Jahrhunderts sichtbar, bei Ljunggren, Dietrichson, Monrad und später bei Wilkens und Wrangel. Ein Vorläufer ist allenfalls Johan Ludvig Heiberg.

In Almut Todorows Monographie über den Begriff der „Gedankenlyrik“ in der deutschen Ästhetik und Literaturkritik⁹ ist nachzulesen, dass genau dies auch typisch ist für die deutsche Ästhetik-Massenproduktion ab 1850. Todorows Arbeit ist überhaupt sehr aufschlussreich in unserem Zusammenhang. Sie zeigt, dass der neue Begriff für das „gedankliche Gedicht“ (Asmuth) teils zur Abwehr, teils zur Vereinnahmung eines Typus von Lyrik diente, der nicht zur Idee des Lyrischen passte. Der deutsche Begriff wird 1856 bereits von Ljunggren ins Schwedische übernommen (vgl. Beleg-Auswahl, Nr. 12). Und Dietrichsons erste literaturgeschichtliche Arbeit, 1860, ist dem Lehrgedicht in der nordischen Literatur gewidmet. Sie zeigt, dass einer der wichtigsten Propagandisten des Begriffs „Centrallyrik“ die Gedankenlyrik (und damit praktisch die ganze Literatur vor 1800!) aus dem System der Schönen Literatur überhaupt ausschließen wollte: Dietrichson warnt vor „der Gefahr, die jede Zeit, die auf unsicherem ästhetischem Grund steht, läuft, wenn sie die Didaktik für wirkliche Poesie hält“¹⁰ – ein Satz von unfreiwilliger Ironie. Er passt zu Todorows Feststellung, die Ästhetiken von Vischer, Carriere und Gottschall seien zunehmend empiriefremde, spätidealistisch-spekulative Konstruktionen geworden, sozusagen päpstlicher als der Papst, was hier heißt, hegelianischer als Hegel. Neben der schon von Abrams lakonisch als typisch deutsch apostrophierten Neigung, alles aus der Subjekt-Objekt-Relation erklären zu wollen, tritt laut Todorow in der Ästhetik der Jahrhundertmitte das zwanghafte Denken in Triaden.¹¹ Die drei Hauptgattungen müssen jeweils drei Untergattungen aufweisen – und zwar, wie man dem Vischer-Zitat (Beleg-Auswahl, Nr. 10) entnehmen kann – angeblich „naturgemäß“. Und diese müssen jeweils ein „innerstes Wesen“ haben. Der Begriff Gedankenlyrik ist um diese Zeit entstanden und gehört auf die eine Seite einer Triade, deren Mitte eine Idee des Lyrischen ausmacht, die genau dem entspricht, was die Skandinavier „Centrallyrik“ nennen. Ein entsprechendes Wort „Centrallyrik“ haben die deutschen Ästhetiker jedoch nie vorgeschlagen. Der Sache nach ist das Phänomen indes beschrieben von Vischer wie von Carriere: in Formulierungen, die bei schwedischen und norwegischen Ästhetikern und – etwas selbständiger entwickelt bei Monrad – in Definitionen von „Centrallyrik“ immer wieder auftauchen.

⁹ *Gedankenlyrik. Die Entstehung eines Gattungsbegriffs im 19. Jahrhundert*, Stuttgart 1980.

¹⁰ *Læredigtet i Nordens poetiske Literatur*, Stockholm/Christiania/Köbenhavn 1860, S. 5.

¹¹ Vgl. auch Klaus Scherpe, *Gattungspoetik im 18. Jahrhundert*, Stuttgart 1976, S. 57ff.

Meine vorläufigen Befunde zur Entstehung des Begriffs führen mich zu folgender Annahme: Der Begriff der „Centrallyrik“ ist in der Mitte des 19. Jahrhunderts, ein paar Jahrzehnte nach Abschluss der Romantik, aus dem Nährboden der Romantik, aber nicht aus ihrem Geist entstanden. Er war eigentlich schon damals – gemessen an der aktuellen literarischen Praxis – anachronistisch und scheint deshalb eine konservative Funktion gehabt zu haben. Bei der direkten Übernahme der triadischen Einteilung der Lyrik, inklusive der Bezeichnung für einen Pol, die Gedankenlyrik (tankelyrik), ist in Skandinavien für das, was Vischer „die wahre lyrische Mitte“ nennt, der Neologismus „Centrallyrik“ geprägt worden. Oft tritt er zusammen mit Varianten wie „echtlyrisch“ (äktlyrisk), „Kernlyrik“ (kärnlyrik) auf, die tautologisch anstatt einer Erklärung hinzugefügt sind. Der Begriff Kernlyrik verweist sehr schön auf das erkenntnistheoretische „Terrain“ des Poetischen Realismus und dessen von Ulf Eisele nachgewiesenes, einem empirischen Realismus entgegenwirkendes, essentialistisches Axiom: „Das ‚Gold der Ideen‘, ‚das Poetische, das Ideale in der Wirklichkeit‘ muss aufgespürt und aus seiner ‚gemeinen‘ Hülle befreit werden.“¹²

Der neue Begriff hat sich in Skandinavien rasch durchgesetzt und ist bis heute in Gebrauch.

Aspekte

Im Laufe der Zeit hat der Begriff „Centrallyrik“ seinen spezifisch historischen Begründungszusammenhang hinter sich gelassen und ist, wo er überhaupt definiert wurde, mit wechselnden Inhalten gefüllt worden. Der von Anfang an empiriefremde Begriff ist im Takt mit veränderten philosophischen und ideologischen Prämissen neuerer Ästhetiken gedehnt und modifiziert worden. Als stereotypes Paradebeispiel hat sich – offenbar in der Nachfolge von Hans Larsson und Algot Werin – Goethes „Über allen Gipfeln ist Ruh“ als Definitionselement durchgesetzt (vgl. z. B. *Svensk litteraturlexikon*). Dieses Gedicht wie der Begriff sind adaptierfähig genug. Konstant ist allerdings die irrationalistische Festlegung von „eigentlicher“ Lyrik, vom Zentrum und Lebensnerv der Gattung, auf das Subjektive und Emotionale geblieben, oder – etwas positiver ausgedrückt – seine Fixierung auf einen der von Goethe gepflegten Gedichttypen. Schon Heiberg hatte konstatiert, daß Goethe das „eigentliche“ und „romantische“ Gedicht antizipiert habe! Und der schwedische Ästhetiker Ewert Wrangel meinte 1912 noch: „Jeder echte Dichter ist trotz allem zu einem gewissen Grad Romantiker.“¹³ „Über allen Gipfeln“ ist denn auch bei Staiger und, erstaunlicher, bei Adorno Prototyp und Norm des lyrischen Gedichts.¹⁴ Zum Zeitpunkt, wo Larsson und Werin Goethes Gedicht als zentrallyrisch bezeichnen, scheint der Begründungszusammenhang von 1860 durch Auffassungen Diltheys ersetzt worden

¹² *Realismus und Ideologie. Zur Kritik im 18. Jahrhundert*, Stuttgart 1976, S. 57ff.

¹³ Ewert Wrangel, *Dikten och diktaren*, Lund 1912, S. 55f.

¹⁴ Vgl. Staiger op. cit., S. 13f.; Theodor W. Adorno, „Rede über Lyrik und Gesellschaft“, in: *Noten zur Literatur I*, Frankfurt 1958, S. 80. Vgl. weiter Hans Lund, „Über allen Gipfeln“, in: *Edda* H. 4 (1971), S. 229–238.

zu sein. „Centrallyrik“ wäre jetzt übersetzbar mit dem eben erst lancierten Begriff „Erlebnislyrik“.

In anderer Verwendung zu verschiedenen Zeitpunkten kann der Begriff lebensphilosophisch, psychologisch, ethisch, religiös-mystisch (Ruin), formal oder thematisch begründet sein – meist aber ist er dies bloß implizit. „Zentral“ kann meinen: das lyrische Ich, die Phantasie, das Herz, das Gefühl, die Intuition, das Unterbewusste jeweils als privilegiertes Erkenntniszentrum. Oder aber: Gewisse Themen, Inhalte, Motive gelten als zentral und konstituieren „Centrallyrik“. Es sind Sujets wie „Liebe, Tod und das Meer“, so die Parole nach dem Ende der sozialkritischen Periode der 1970er Jahre in Hans-Jörgen Niensens ironischer (?) Formulierung. Oft scheint mit „zentral-“ auch das rein bildliche Denken gemeint zu sein, wohl im Sinne eines Zentrums der Literarizität im Gegensatz zur begrifflichen Sprache anderer Textsorten.

Seit Heiberg trieben alle Ästhetiker großen argumentativen und dialektischen Aufwand, um das Subjektive als Konstituens von „Centrallyrik“ vor der Gefahr bloßer Privatheit zu retten. In Johan Sebastian Welhavens, gerade auch in neuester Zeit häufig analysiertem Gedicht „Digtets Aand“ (Der Geist des Gedichts, 1844),¹⁵ erhebt der Autor den Anspruch, via subjektive Gemütsevozierung und Versenkung ins Subjektive gar ein noch nicht mitteilbares Allgemeines und Wahres mitteilen zu können – „det Uudsigelige“ (das Unsagbare)! Und Heiberg schreibt 1843, die Lyrik müsse das partikulare Subjektive in der Totalität aufheben, im „innersten Zentrum (...), der Sphäre des Heiligen und des Spekultativen (...), wo der Mensch mit seiner Totalität sein kann.“ An die Peripherie gehört für ihn „das Weltliche und das Empirische“!¹⁶

In der neueren schwedischen Literaturkritik ist der Begriff „Centrallyrik“ indes derart ausgehöhlt, dass er eigentlich keine Daseinsberechtigung mehr hat. Eva Ström schreibt in *Sydsvenska Dagbladet* über Joen Gustafsson: „Seine Gedichte [*Så sover landet*, 1989] sind etwas so Ungewöhnliches wie das, was man früher Centrallyrik genannt hat. Sie enthalten das Wort Ich.“ In Nina Burtons Monographie über die neueste schwedische Lyrik¹⁷ ist von einer neu zum Leben erwachten Centrallyrik in den 1980er Jahren die Rede. Burtons Ausführungen zu den 70er Jahren machen jedoch deutlich, dass sich das „Ich-Gedicht“ ausdifferenziert hat in Rollengedichte, (feministische) Bekenntnisgedichte und ökologische Lyrik, in der das Ich ein Walplatz mentaler und physischer Prozesse sei, „bei denen die Vernichtung eine der Hauptrollen spielt“ (S. 192). Das lyrische Ich wäre spätestens jetzt kein Garant der Sammlung, Wahrheit und Mitte mehr!

Der Wandel des Begriffs (und seine Aushöhlung) kann in mühsamen Recherchen und Rekonstruktionen aus der Literaturkritik und den Ästhetiken des letzten

¹⁵ In unserem Zusammenhang ist hauptsächlich relevant Bjarne Markussen, „Diktets ironi. En retorisk kommentar til ‚Digtets Aand‘“, in: *Edda* H. 1 (1990), S. 48–51.

¹⁶ Op. cit., S. 470f.

¹⁷ *Den hundrade poeten. Tendenser i fem decenniers poesi*, FIB's Lyrikklubbs årbok 1988.

Jahrhunderts über diejenigen von Hans Larsson, Yrjö Hirn, Olle Holmberg, Alf Nyman, Hans Ruin u. a. abgelesen werden.

Funktion des Begriffs

Schließlich noch ganz kurz einige Andeutungen zu den vorläufig sich abzeichnenden Hypothesen zur Funktion des Begriffs im Diskurs über Lyrik, zu seiner literaturpolitischen, strategischen Verwendung. Es ist bereits angeklungen, dass der Begriff wohl einem ästhetisch wie ideologisch konservativen Denken entsprungen ist. Todorow stellt für die deutschen Ästhetiker fest, dass sie den Begriff „Gedankenlyrik“ als Kontrastbegriff zu dem, was der „lyrischen Mitte“ Vischers und damit unserer „Centrallyrik“ zugerechnet werden kann, lanciert haben, um eine ihnen suspekten intellektuelle, kritisch-rationale Spielart von Lyrik (hauptsächlich diejenige Schillers) als gerade *noch* lyrische Gattung für die Ästhetik zu retten. Gleichzeitig sollte sie dadurch irrationalistisch immunisiert (Roland Barthes) werden, bzw. doch wieder auf das Gefühl verpflichtet und auf den Boden der autonomen Kunst zurückgeholt werden. Literatur, mit der Lyrik im Zentrum, soll letzte Nische des Idealismus sein, Kompensation für den „Verlust der Mitte“ (Hans Sedlmayr) oder die Leere der Transzendenz (Hugo Friedrich), Bollwerk gegen die triviale schlechte und rechte Wirklichkeit und das fragmentarisierte Weltbild der Moderne mit ihrem aufgelösten Subjektbegriff. De facto ist so das Festhalten an der Norm einer Centrallyrik eine Verleugnungsstrategie angesichts der Herausforderungen der Moderne, denen die lyrische Praxis selbst schon lange offensiv und innovatorisch begegnet ist. Gegenüber der Gedankenlyrik oder gar der prosaischen Prosa soll „Centrallyrik“ kraft ihrer Subjektivität auch in Skandinavien definitionsgemäß – besser: laut einem emphatischen Postulat – noch immer mit Vischer „Welt-Einheit, Brennpunkt der Welt“ darstellen. Diese Konstruktion verpflichtet alle Lyrik, die echt sein will, auf Subjektivismus, Emotionalismus, Irrationalismus (Ruin: *Poesiens mystik*, 1935!) und Harmonie. Die Definitionselemente Innerlichkeit, Gemüt, Stimmung verbinden die Vorstellung von „Centrallyrik“ mit dem wirkungsmächtigen (ursprünglich progressiven, später defensiven) Kollektivsymbol „Herz“. Hier liegt sicher ein Grund für die Durchschlagskraft und Wirkungsdauer dieser ästhetisch-poetologischen Konzeption. „Die Poesie, wenn sie lyrisch ist, entspringt der Tiefe des Menschenherzen“ (zit. nach Westling, op. cit. S. 20).

Die Konzeption erscheint, wenn sie in den Rahmen der Ergebnisse des norwegischen Kritik-Geschichte-Projekts (Beyer/Moi, Linneberg u. a.) gestellt wird, geradezu als Schaltstelle und Popularisierungsmittel der Autonomsetzung der Literatur mit ihren „Versöhnungsparadigmen“ (Peter Bürger/Linneberg). Diese vollzog sich in Norwegen sehr spät¹⁸ und wurde 1870 von Georg Brandes, mit durchschlagendem Erfolg bei den literarischen Praktikern, angefochten, während sich gleichzeitig

¹⁸ Vgl. Edvard Beyer/Morten Moi, *Norsk litteraturkritikks historie 1770–1940*, Bd. I (1770–1884), Oslo 1990.

Leute wie Dietrichson und Monrad bemühten, sie – erst und auf Dauer mit Erfolg, zumindest was die Rezeptionshaltung des Publikums und vieler Kritiker betrifft, – durchzusetzen. Tatsächlich weiß man aus der biographischen Literatur zur zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, u. a. aus Dietrichsons vierbändiger Selbstbiographie, dass diese beiden einflussreichen Ästhetik-Professoren in Widerspruch gerieten zur Evolution der Literatur, zu Realisten und Naturalisten wie Ibsen, Strindberg, Hans Jæger, Arne Garborg und Amalie Skram. Und dass sie politisch konservativ und literarisch antirealistisch dachten und agierten. Kristian Elster, der dem Naturalismus gegenüber positiv eingestellt war, bescheinigt 1924 Monrad in seiner Literaturgeschichte einen „erstickenden Einfluss“ auf die literarische Diskussion zwischen 1850 und 1900. Und Arild Linneberg, in einem Aufsatz zur Geschichte der norwegischen Literaturkritik, spricht von Monrads „symbolischer Machtausübung (Bourdieu)“.¹⁹ Es lässt sich belegen, dass die Ästhetiker, die mit dem Begriff „Centrallyrik“ operierten, ihn und das Gedankengebäude, in dem er seinen Platz hat, im Kampf gegen literarische und weltanschauliche Erneuerungen einsetzten: gegen Materialismus, politische Lyrik und Formalismus. Ich gebe einen Beleg, diesmal aus Schweden, von Ewert Wrangel. In seinen *Estetiska studier*, 1898, sah er im zentrallyrisch vereinnahmten Symbolismus die Rückkehr einer wahren, tiefen, idealen Richtung in der Literatur: „Ist nicht der Symbolismus, der in Opposition zum materialistischen Naturalismus getreten ist, ein Vorbote einer tieferen und wahren, idealen Richtung des Zeitgeistes?“²⁰

Der praktische Begriff „Centrallyrik“ erfüllt also trotz – oder gerade wegen – seiner Disponibilität für wechselnde inhaltliche Füllungen und Implikationen literaturpolitisch oder ideologisch über viele Epochenwechsel hinweg eine gleichbleibende – antimoderne – Funktion. Eine solche Konstanz eines Diskurses bei gleichzeitigem Bedeutungswandel, oder, mit Luhmann: „Kontinuität eines Kommunikationszusammenhangs bei gleichzeitiger Diskontinuität seiner Sinnbezüge“ ist, womit die Diskurstheorie auch rechnet,²¹ in der Rezeptionsgeschichte nichts Ungewöhnliches. Sie relativiert Hans Robert Jauss' optimistische Annahme eines Horizontwandels im Gefolge eines jeden innovativen literarischen Werks.²²

Bereits von J. P. Jacobsen, der mit Brandes auf der Seite der innovativen Literatur stand, gibt es eine Abstandnahme von der damals neuen normativen Lyrikauffassung der Ästhetiker. In einem Brief just an Brandes von 1869 schreibt er, Central-

¹⁹ „Texten och läsaren i ett historiskt perspektiv“, in: *Umeå Studies in Humanities* 79 (1985), S. 60.

²⁰ *Estetiska studier*, Lund 1898, S. 220.

²¹ Vgl. Nikolaus Wegmann, „Zurück zur Philologie? Diskurstheorie am Beispiel einer Geschichte der Empfindsamkeit“, in: Jürgen Fohrmann/Harro Müller (Hg.), *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*, Frankfurt a. M. 1988, S. 359. Vgl. weiter Jürgen Link, *Elementare Literatur und generative Diskursanalyse*, München 1983, S. 13 f. über das „Fließen der Signifikate unter den Signifikanten“ (Lacan).

²² Vgl. Walter Baumgartner, *Triumph des Irrrealismus*, Neumünster 1979, S. 13 u. S. 278.

braucht nicht der ‚appollinische Augenblick‘ zu sein, in dem der Dichter an seinem Schreibtisch sitzt und Verse drechselt.²⁶

Auch historisch ist die Vorstellung nicht zu halten, wie Wulf Segebrecht just am Beispiel von Goethes „Über allen Gipfeln“ gezeigt hat, indem er dessen Rezeptionsgeschichte problematisierte und das Gedicht neu interpretierte, es in seinen intendierten Adressatenbezug und in seinen naturwissenschaftlichen und sozialgeschichtlichen Hintergrund einfügte.²⁷

Anhang

Kleine chronologische Belegauswahl

- (1) Seine eigene Natur stellt der Poet entweder unmittelbar als Gefühl dar (lyrisch) oder mittelbar als poetisch rasonierende Vernunft (didaktisch). [...] Wenn die lyrische Gedankenflucht in strenge Betrachtung übergeht, hebt sie sich selbst auf. [...] Die gewöhnliche Definition von Lyrik ist, daß sie wirklich das Gefühl des Poeten ausdrückt. (Esaias Tegnér, „Vorlesungen über Poetik“, 1808, in: *Filosofiska och estetiska skrifter*, utg. av Albert Nilsson och Beat Möller, Stockholm 1913, S. 340ff.).
- (2) Das Lyrische ist die Poesie in ihrer unmittelbaren Gestalt. [...] Das eigentlich Lyrische (oder die Ode), [...] ist ein freies Aufwärtsstreben aus innerer Kraft, eine Art Expansion. Das Entgegengesetzte dazu ist das Elegische, worin das Genie selbst von etwas Äußerlichem angezogen wird, so daß die Kraft hier Attraktion wird, [...], das Objektive oder Reflektierte im Lyrischen. Die Einheit des eigentlich Lyrischen und des Elegischen umfaßt die übrigen Arten der lyrischen Dichtkunst und kann passend das Zentrale genannt werden. (Johan Ludvig Heiberg, „Antwort auf Herrn Prof. Oehlenschlägers Schrift“, 1828, in: *Samlede Skrifter. Prosaiske Skrifter III*, Kjöbenhavn 1861, S. 208 u. 216).
- (3) Die dritte Stufe der Poesie, nämlich die Einheit von Ode und Elegie, diese Dichtart, die ich die zentrale genannt habe, und worunter ich das Idyllische, Graziöse, Erotische, Scherzhafte und Witzige fasse [...]. (J. L. Heiberg, zit. von Lorentz Dietrichson, „Johan Ludvig Heiberg als Ästhetiker“, in: *Nordisk Tidsskrift for Literatur og Kunst*, I, Kjöbenhavn 1863, S. 542ff.).

²⁶ *En bok om Georg Johannesen*, Oslo 1981, S. 156. Johannesen sagt übrigens von Bulls „zentrallyrischem Frühlingsmotiv“, dass der Dichter hier quasireligiöse Ziele verfolge: „die Überwindung der Verlusterfahrung“. Bulls Naturlyrik stemme sich einer „zerbrechenden Ganzheitserfahrung“ entgegen (S. 160).

²⁷ Wulf Segebrecht, *J.W. Goethe „Über allen Gipfeln ist Ruh“*. Texte, Materialien, Kommentar, München & Wien 1978, S. 164 ff.

- (4) Lyrische Poesie [...] Lieder, in denen das Gemüt bloß sich selbst und seine Gefühle auszusprechen sucht. (Fredrik Christian Sibbern, *Om Poesie og Kunst*, I, Kjöbenhavn 1834).
- (5) In der Lyrik [...] befriedigt sich das Bedürfniß, sich auszusprechen und das Gemüth in der Äußerung seiner selbst zu vernehmen. [...] Indem es [...] im Lyrischen das Subjekt ist, das sich ausdrückt, so kann demselben hierfür zunächst der an sich geringfügigste Inhalt genügen. (G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, III, posthum 1835, in: *Sämtliche Werke* Bd. 14, Stuttgart–Bad Cannstadt 1964, S. 422 u. 424).
- (6) Wir teilen die Lyrik, d.i. den poetischen Ausdruck eines mehr oder weniger ideenbelebten Gefühls, nach folgendem Schema ein: 1. Übergänge von Epik zu Lyrik, wo die Anschauung überwiegt. 2. Die spekulative Lyrik, wo die Vernunft überwiegt. 3. Die intuitive Lyrik, wo das Gefühl überwiegt (der Gesang oder das Lied). 4. Die reflektierende Lyrik, wo der Verstand überwiegt (Elegie, Satire, Epigramm). (C. J. Lenström, *Försök till Lärobok i Ästhetiken*, Stockholm 1836, S. 91).
- (7) In der Lyrik wendet sich die Phantasie des Skalden nach innen – auf die Modifikationen und Gefühle seiner eigenen Seele. (P. D. A. Atterbom, *Grundbegreppen af Ästhetik och Vitterhet i korthet antydd*, 1839 und posthum in: *Samlade skrifter i obunden stil*, Femte delen, Örebro 1866, S. 48).
- (8) Paludan-Müller ist einer der wenigen, oder viel mehr der einzige, der sich an das hält, was man die zentrale Lyrik nennen könnte, die [...] lieber aus sich selbst produziert, als sich eines von außen gegebenen Stoffes bemächtigt. [...] Die wirkliche, die recht eigentlich dezidierte, die zentrale Lyrik verspürt keinen Drang nach anderen Formen als denen, die die lyrische Poesie selbst bereithält. (J. L. Heiberg, „Lyrisk Poesie“, 1843, in: *Prosaiske Skrifter*, IV, S. 446ff.).
- (9) [...] das Lyrische, und insbesondere, je näher es dem Zentrum der Lyrik steht, je mehr es sich von dessen objektiver Seite entfernt hat [...]. (J. L. Heiberg, „Det Dramatiske i det Lyriske“, 1843, in: *Prosaiske Skrifter*, IV, S. 469).
- (10) Wenn im engsten Sinne lyrisch diejenige Form ist, in welcher der gegenständliche Inhalt des Lebens ganz in Empfindung verwandelt aus dem Subjekt spricht, so wird diese reine Mitte naturgemäß zwei Extreme neben sich haben. [...] Der Einteilungsgrund für die Arten der lyrischen Poesie liegt in den verschiedenen Schritten des Prozesses, durch welchen das Gemüt den Weltinhalt in sein inneres Leben verwandelt. [...]: eine Lyrik des *Aufschwungs* zum Gegenstand, eine andere des reinen *Aufgehens* des letzteren im Subjekt und eine dritte der beginnenden und wachsenden *Ablösung* aus ihm oder der *Betrachtung*. [...] Die wahre lyrische Mitte [...] begreift die große Masse des Liederartigen. Alle Grundzüge des Lyrischen gelten vorzüglich von dieser Form. (Friedrich Theodor Vischer, *Ästhetik*, 1846–57, Bd. 6: *Dichtkunst*, München 1923, S. 223; 221; 232f.).

- (11) Die Lyrik als Poesie der Subjectivität kann einmal das innere Empfindungsleben unmittelbar aussprechen; sie kann dann eine objectivere Form annehmen [...]; endlich kann sie die Ideenwelt des Geistes darstellen [...]. Wir dürfen demgemäß wohl von einer Lyrik des *Gefühls*, der *Anschauung* und des *Gedankens* sprechen. (Moriz Philipp Carriere, *Das Wesen und die Formen der Poesie*, Leipzig 1854, S. 209).
- (12) In der ersten Form der Lyrik erscheint dem Skalden der Inhalt als ein Sublimes, so daß er es nicht in sich hineinzuziehen vermag (die hymnenartige Lyrik) [...]. Die zweite Form umfaßt die große Masse des Liedartigen. Das Objekt ist ganz im Subjekt aufgegangen. [...] Es ist vor allem das Lied, das den echten lyrischen Stil aufweist. [...] Die dritte Form ist die Lyrik der Betrachtung (Schöne Gedankenpoesie). (Gustaf Ljunggren, *De förnämsta ethetiska systemerna*, I, Lund 1857, S. 385 [= Vischer-Referat!]).
- (13) Oehlenschlägers Lyrik hat sich sehr wenig mit dem inneren Leben des Dichters beschäftigt, sondern dieses ist für gewöhnlich durch eine auf objektivem Grund ruhende Stimmung hervorgetreten. [...] So hat Oehlenschläger kaum ein einziges zentrallyrisches Liebesgedicht geschrieben. (Lorentz Dietrichson, *Indledning i Studiet af Danmarks Literatur i vort Aarhundrede*, Upsala 1860, S. 32).
- (14) Wir können drei Hauptformen unterscheiden. Die erste Form ist die *Hymne*: der Inhalt ist sublim und verbleibt außerhalb und über dem Skalden. [...] Die zweite Hauptform der Lyrik ist die *liedartige*, in der der Skalde in und mit seiner momentanen Stimmung seine ganze Bestimmung und die des Liedes ausspricht, die also in der Stimmung aufgeht. [...] Auch das Lied, der Gesang kann von zentrallyrischer oder epischer Art sein. Stellt sich die Bestimmung des Gesangs als die eigene innerste Stimmung des Skalden dar, so erscheint der Gesang in rein lyrischer Form. [...] Die dritte Hauptform der Lyrik ist die *betrachtende* Lyrik. Sie liegt, wie der Name andeutet, der Reflexion näher als die anderen Arten. / Der Skalde [...] läßt durch eine dunkle Symbolik sein Seelenleben in seinem physischen Leben reflektieren (zentrale Lyrik). (Lorentz Dietrichson, *Det sköna verld*, I, Stockholm 1870, S. 501f.).
- (15) Der lyrische Dichter hat das innere Leben darzustellen, dessen Stimmungen und Bewegungen. [...] 1. Epische (chorische oder Gesellschafts-Lyrik). 2. Freie (zentrale) Lyrik. Stimmungslirik, Betrachtungslirik, humoristische Lyrik. [...] Diese freie, zentrale Lyrik zeigt sich vor allem in eigentlichen *Stimmungs-* oder *Gefühls-*Gedichten, nämlich entweder in der Ode, [...] oder im Gesang oder dem Lied (melische Lyrik), wo das Gefühl in sich selbst ruht und wo die Bilderpracht der Ode erstattet ist durch eine umso tiefere und wärmere Innerlichkeit, oder endlich in der Elegie, die einen mehr oder weniger wehmütigen Nachklang vergangener Gefühle, geschwundener Freude oder Trauer gibt. [...] 3. Dramatische oder Charakter-Lyrik (Romanze und Ballade). (Marcus Johan Monrad, *Litteraturen og dens Dele*, Kristiania 1876, S. 27ff. Vgl. auch: Den

lyriske Poesie og dens Arter, in: *Nordisk Tidsskrift* 1879, S. 7ff. und *Aestetik*, II, Christiania 1890, S. 522ff.).

- (16) Indem die Lyrik in der Tiefe der Stimmung gründet, ist der lyrische Dichter der am meisten subjektive, individuelle und innerliche. [...] Die Lyrik ist die ursprünglichste und poetischste aller Dichtarten. [...] Vier Hauptformen: die eigentlich schöne (sogenannte zentrale) Lyrik: Das Lied und das einfache lyrische Gedicht; die erhabene Lyrik: die Ode, die Hymne, der Dithyrambus; die kontemplative Lyrik: die Gedankenlyrik; die episch gefärbte Lyrik: die Ballade. (Clemens Wilkens, *Poesien. En fremstilling af Poetiken paa psykologisk Grundlag*, Köbenhavn 1893, S. 141; 144 u. 146f. Vgl. auch den Artikel „Lyrik“ von Wilkens in *Salmonsens Konversations Lexikon*, Köbenhavn 1924).
- (17) Die Lyrik, die ganz und gar in der Stimmung ruht [...], die „rein emotionale“ oder „freie zentrale“ Lyrik wird auch als die „echtlyrische“ bezeichnet; wir können sie die *Lyrik der Innerlichkeit* nennen. Hierher gehört der Gesang und das einfache lyrische Gedicht bzw. das Lied. [...] Die *Lyrik der Betrachtung*: die Stimmung vermischt sich hier mit der Reflexion. [...] „Gedankenlyrik“ und kontemplative Lyrik gehören hierher. [...] Wenn die Motive von außen geholt werden, kann die Lyrik eine des *Enthusiasmus* und des *Gesellschaftsgefühls* genannt werden (Hymne). [...] Die *ethisierende Lyrik* (lyrische Didaxis, an der Grenze zu pädagogischer und Erbauungs-Lyrik). (Ewert Wrangel, *Om diktkonsten*, Lund 1903, S. 30ff.).
- (18) Die Lyrik ist wesentlich eine Gefühlskunst und steht von allen Kunstarten der Musik am nächsten. [...] Man unterscheidet deshalb zwei große Richtungen: die emotionale und die reflektierende, Gefühlslyrik und Gedankenlyrik. [...] Die Gefühlslyrik ist vor allem innerlicher Natur, ein Aufgehen in dem inneren Zustand („Centrallyrik“). (Ewert Wrangel, *Dikten och diktaren*, Lund 1912, S. 207).
- (19) *Centrallyrik*. Lyrik, die den direkten Ausdruck der persönlichen Stimmungen und Gefühle eines Autors darstellt, Lyrik im engeren Sinne, Kernlyrik. (*Svenska Akademiens Ordbok*, Stockholm 1925).
- (20) *Centrallyrik*, konzentrierte, subjektive Lyrik, die dem Lebensgefühl des Poeten unmittelbar Ausdruck verleiht (z. B. Sappho, Goethes Über allen Gipfeln). (*Bonniers Lexikon*, Stockholm 1964).
- (21) Eine große Anzahl Gedichte gehört in die weite und vage Kategorie, die Centrallyrik genannt wird. Es sind Gedichte mit relativ zeitlosen Motiven, wie das Meer, der Tod und die Liebe, und sie haben das Gepräge persönlichen Erlebens. Gedanken- und Stimmungsinhalt sowie formale Gestalt variieren indes so stark, daß die zentrallyrischen Gedichte keine einheitliche Gattung ausmachen. (Åsfrid Svensen, *Tekstens mønstre*, Oslo–Bergen–Stavanger–Tromsø 1985, S. 407).

Gule bønner

**Dagene ruller
umerkelig
videre på
denne underlige reise
jeg utmerket godt
vet hvor
fører hen**

**snart hit, snart
dit, nå sitter
jeg på kjøkkentrappen
og stringler
gule bønner!**

(Arild Nyquist, 1972)