

# "Unvergleichlich grösseres Genie" - aber "Missachtung aller Gesetze der Kunst" : Dysfunktionalität des Begriffs "Centrallyrik" in der Kritik innovativer 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.

## „Unvergleichlich größeres Genie“ – aber „Missachtung aller Gesetze der Kunst“

### Dysfunktionalität des Begriffs „Centrallyrik“ in der Kritik innovativer Lyrik

Wie die von mir oben skizzierte innere Problematik der Ästhetik, ihr Wegdriften von ihrem Gegenstandsbereich, sich in der Literaturkritik manifestiert, möchte ich nun zuerst anhand zweier Lyrik-Rezensionen um 1850 herum und dann in einem kurso-rischen Längsschnitt durch die schwedische Lyrik-Kritik der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts aufzeigen. Das Unbehagen an dem schönen System manifestiert sich nämlich bereits lange vor dem Erscheinen der großen Ästhetiken Monrads und Dietrichsons. In der Applikation auf eine moderne Lyrik vom Format Gunnar Eke-löfs führt das System dann zu einer formidablen Blockierung.

I

Henning Junghans Thue war ein Mitstreiter Monrads. 1846 hatte er ein *Lesebuch in der Muttersprache*<sup>45</sup> herausgegeben, das eine große norm- und kanonbildende Wirkung hatte. Ohne den Ausdruck Centrallyrik zur Verfügung zu haben, definiert er dort lyrische Poesie in Übereinstimmung mit den späteren Monrad und Dietrichson. Im selben Jahr schrieb er für die *Literatur-Tidende* einen Übersichtsartikel über „Die norwegische Lyrik“. Bis ungefähr 1830 habe man, heißt es dort, in Norwegen eine Art „Fabrikpoesie“ geschrieben, Nachahmungen<sup>46</sup> dänischer sentimentaler Gedichte, Gesellschaftslieder und patriotischer Gesänge, spießbürgerliche Kunst in Übereinstimmung mit dem Geschmack des Publikums. Keiner der Lyriker habe eine reiche Dichterindividualität mitzuteilen gehabt. Dann ist Henrik Wergeland aufgetreten, der heute als eine der überragenden Gestalten der norwegischen Literatur gilt und infolge neuerer Textanalysen – u. a. von Andreas Lombnæs<sup>47</sup> – auf Baudelaire und Obstfelder vorausweist. Thue betont zuerst stolz, dass gleichzeitig mit Wergeland eine Literaturkritik, eben die philosophische, aufgetreten sei, die das ästhetische Bewusstsein der Menschen geklärt und gereift habe. Was kann nun Thue als Repräsentant dieses ästhetischen Bewusstseins mit Wergeland anfangen?

---

<sup>45</sup> Vgl. oben, S. 34, Fußn. 33.

<sup>46</sup> Christiane Bocklenberg verdanke ich den Hinweis, dass Thue sich hier wohl auf Edward Youngs *Conjectures on Original Compositions*, 1759, bezieht, wo es, in der deutschen Übersetzung von 1760, heißt: „Nachahmungen sind oft eine Art von Manufactur-Arbeit, die durch die beyden Meister, durch Kunst und Fleiß aus Materialien, die nicht ihr eigen sind, und schon vorher da waren, hervorgebracht worden.“

<sup>47</sup> Vgl. Andreas Gisle Lombnæs, „Å dikte verden. Skapelsen i Henrik Wergelands ‚Digte. Förste Ring‘“, in: Oskar Bandle et. al. (Hg.), *Nordische Romantik*, Basel & Frankfurt a. M. 1991, S. 472–477.

Er sieht sehr wohl das überragende Format Wergelands. Und die nationalen Saiten, die Wergeland anschlägt, werden als Eintrittskarte in die literarische Institution akzeptiert. Doch dann kommt das große ABER:

Ein junger Dichter trat auf, ausgerüstet mit großen Gaben, aber unklar und exzentrisch (...) wild und unbändig glaubte er in jugendlichem Übermut alle Schranken der Kunst brechen zu können und ließ sich von einer Art poetischen Berserkergangs hinreißen, wobei unschöne Bewegungen genauso oft den Unwillen der Zuschauer erregen mussten, wie seine ungeheure Kraftentfaltung deren Bewunderung.

Hier bricht also endlich ein Dichter die spießbürgerlichen Erwartungen des Publikums, aber jetzt geht es Thue doch zu weit. Kritiker „mit größerem ästhetischem Verstand“ hätten indes „gegen die Vermessenheit protestiert, mit der der jugendliche Dichter in jedem Augenblick die Gesetze der Kunst und des guten Geschmacks mit Füßen trat.“ Und – Erleichterung – viele dieser Kritiker seien selbst als Lyriker aufgetreten. „Eine geschmackvolle und korrekte Form kennzeichnete ihre Poesie, und sie ermangelte auch nicht nationaler Anknüpfungspunkte.“

Wergeland sei zweifellos ein genuiner Lyriker, mit einem Reichtum von genialen Momenten, schönen Bildern und hohen Gedanken. ABER: mit auffälliger Geschmacklosigkeit, Regellosigkeit und Verachtung der Gesetze der Kunst, entstehenden Auswüchsen, exzentrisch, geschraubt und dunkel, mit einem Mangel an ästhetischer Bildung und kultiviertem Geschmack, ohne die Fähigkeit, die aufgehäuften Bilder zu einem harmonischen Ganzen zu formen, abhängig vom Instinkt, der keineswegs sicher und korrekt sei, ohne künstlerische Ruhe und Ordnung, mit Hang zu Satire und einer rücksichtslosen Einmischung in den tagespolitischen Streit...

Mitten in dieser Tirade räumt Thue ein, dass Wergelands Gedichte trotz solcher großer Fehler „eine erstaunliche(!) Anziehungskraft“ besitzen. Man fühle sich in all ihrem Dunst doch vom kräftigen Flügelschlag des Dichtergenius umbraust. Unter der Einwirkung der Kritik habe sich bei Wergeland später eine gesündere Richtung durchgesetzt. Der Dichter habe Reife und Geschmack errungen, ohne etwas von seiner Feurigkeit und Kraft zu opfern. „Die Subjektivität des Dichters scheint überall hervor und verstreut duftende und glänzende Blumen.“ Und außerdem sei jetzt auch „die Sprachform korrekt“, wenn auch der Bilderreichtum noch immer ermüdend wirke.

Wenn Thue den bedeutendsten Vertreter richtig verstandener Lyrik, Johan Sebastian Welhaven, den ein modernes Literaturlexikon denn auch Centrallyriker nennt,<sup>48</sup> mit Wergeland vergleicht, zeigt sich eine bemerkenswerte Ambivalenz. Bei Wergelands „talentvollstem Widersacher“ wird Thues eigene Rhetorik merklich kühler. „Welhaven verfolgte mit besonnener Kraft ein niedereres, aber sichereres Ziel (...) er ließ sich bei all seinen Schritten von einer strengen Kritik leiten (...) fast allzu ängstlich(!), den Regeln der Kunst gerecht zu werden.“ Wergeland besitze ohne Zweifel mehr Genie, aber Welhaven größere Klarheit, besseren Geschmack,

<sup>48</sup> Vgl. Willy Dahl, *Nytt norsk forfatterleksikon*, Oslo 1971, S. 241.

„eine außerordentliche Sprachkunst und die sorgfältigste Korrektheit in der Behandlung des Metrums.“

Thue zählt zum Schluss noch eine Reihe vielversprechender junger Lyriker auf, darunter sich selbst und Monrad. Aber er hält nicht besonders viel von ihnen. Man müsse abwarten, ob nicht bald der Wind die schlaffen Segel der norwegischen Poesie fülle ...

Die Gegenüberstellung von Wergeland und Welhaven sieht dann übrigens ganz gleich aus in Dietrichsons *Norwegischer Literaturgeschichte* von 1869:

Wergeland verblüfft uns, weil er so kühn alle Schranken sprengt und sich vor die Unendlichkeit stellt. Welhavens vornehmste Stärke als Dichter besteht in dem harmonischen Gleichgewicht, womit alle die Fähigkeiten der dichterischen Phantasie sich schwesterlich umschlingen (S. 65).

Sähe man Wergelands Dichtung nicht im Lichte seiner ganzen Persönlichkeit, bliebe nur eine verwirrte, unschöne Masse von Phantasien (S. 59), mehr „ein merkwürdiges psychologisches Phänomen als eine vollendete Kunsthervorbringung“ (S. 57). Erst in den späten Gedichten

kann Wergeland *ganz* als Lyriker genossen werden (nydes), die störenden Elemente fallen weg, und wir können uns recht eigentlich freuen über die Töne, die aus einer Brust strömen, der sich der Tod bereits mit starken Schritten nähert (S. 98).

Was für Wergeland dennoch nie gelte, Goethes „In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister“, gilt dann eben für Welhaven (S. 109). Seine

Begabung war (jedenfalls ursprünglich) zentral lyrisch [...], er suchte das Ideal in dem von menschlicher, störender Tätigkeit abgesonderten und doch mit den Bewegungen der Menschenseele so übereinstimmenden Leben der Natur. Man erhält das Gefühl von etwas wunderbar Schönem [...], wie es ein ‚Gedankenexperiment‘, ‚die Reflexion‘ nicht hervorbringen kann (S. 112f.).

Offensichtlich unter dem Systemzwang seiner Ästhetik, deutet Dietrichson „die Begrenzungen“ von Welhavens Talent mehrmals nur an, ohne sie auf den Begriff zu bringen. Welhaven bleibt einfach „der diametrale Gegensatz zu der seltsamen [!] Offenbarung auf dem Gebiet der Poesie“, die Wergeland gemessen an Dietrichsons Poetik bleiben muss!

Was ich hier vorführen wollte, ist nicht ein Beispiel für bornierte, reaktionäre Literaturkritik, sondern sind die unfreiwilligen oder nicht offen eingestandenen Anzeichen eines Ungenügens der ästhetisch vororientierten Kritik dort, wo sie wirklich interessanter und innovativer Lyrik hätte gerecht werden sollen.

\*

Mein zweites Beispiel stammt von Monrad selbst. Er besprach 1855 die Lyrik des heute als unbedeutend geltenden Theodor Kjerulf in größter Ausführlichkeit. Ich habe diesem Text oben bereits Elemente der Centrallyrik-Konzeption entnom-

men.<sup>49</sup> Erst nach vielen Seiten mit Ausführungen über die „Natur der lyrischen Dichtung“ kommt Monrad zu Kjerulf. Er sei ein Lyriker der subjektiven Stimmungen als solcher und lege wenig Gewicht auf die Form – also ein Centrallyriker, mit dem fünf Jahre später von Dietrichson lancierten Terminus. Trotzdem hat Monrad eine ganze Menge eigentlich unerwarteter Einwände. Zuerst:

Von den mehr allgemeinen, objektiven Ideen und Interessen, die die Menschheit im Großen bewegen, merkt man nur schwache Spuren. (...) Freiheit z. B. und Vaterland erküht er sich nur unter größter Schamhaftigkeit zu berühren. (...) Aber ich weiß nicht, ob es nicht, besonders in unseren Tagen, natürlicher und schöner wäre, wenn der Dichter nicht allzu bange wäre, sich in das Getümmel zu wagen, selbst wenn dies gewiß mit der größten Gefahr verbunden wäre, sich darin zu verlieren.

Ganz offenbar wünscht sich Monrad, jedenfalls in den 1850ern, doch keine affirmative oder eskapistische Lyrik. Sein zweiter Einwand:

Besonders die Form dieser Gedichte ist nicht ganz frei von Tadel. Ich meine nicht die äußere Technik, Metrum und Reim, worüber der Dichter keineswegs die Herrschaft vermissen läßt. (...) Aber es ist zuweilen etwas Unverhältnismäßiges und Zerrissenes in der Anlage, etwas Steiles in den Übergängen, ein Teil kühn hingeworfener Zwischensätze, und endlich einzelne Dunkelheiten in der Detailausführung, die oft die klare Auffassung erschweren und den Genuß stören.

Eine dritte Reservation: Kjerulf sei „ein durchreflektierter Geist, der u.a. auch eine bedeutende Prägung durch die europäische Reflexions-Bildung erfahren hat, obwohl diese allerdings nicht, wie es so oft geschieht, sein Wesen auszuhöhlen vermochte.“

Und jetzt offenbart Monrad *seine* Ambivalenz – nicht so sehr Kjerulfs Lyrik, sondern seiner eigenen Ästhetik gegenüber:

Was meine persönlichen Gefühle angeht, kann ich nicht leugnen, daß ein Neigen zu dieser Seite (gemeint ist das Steile) doch eher meine Sympathie hat als das Gegenteil; ich liebe es mehr, entlang steiler und sogar etwas holpriger und mühsamer Pfade geführt zu werden, wo die Aussicht rasch wechselt, als gemächlich durch lauter flache Blumenwiesen zu wandern – um von der staubigen Landstraße gar nicht erst zu sprechen.

(In seinem Verhältnis zu den poetischen Blumen ist Monrad also weniger biedermeierisch als Thue!)

Wenn Monrad aber dann zu seiner Konklusion ansetzt, ist er wieder ganz affirmativer, aber auch resignierter Philosoph:

Mit seiner ernsten, edlen Geistesausrichtung, mit seinen tiefen Gedanken und seiner reichen Phantasie und endlich seiner technischen Meisterschaft wird Kjerulf in Zukunft Werke hervorbringen können, die einen umso größeren Einfluß auf die Wenigen, die sie sich aneignen können, ausüben wird.

Monrad kommt noch einmal auf die gegenwärtigen Zeiten zu sprechen, die für lyrische Poesie ungünstig seien. Es geht offenbar um ihren Materialismus, denn er ruft

---

<sup>49</sup> Vgl. oben, S. 32.

seinen Lesern, Kjerulfs Motto und damit Paulus zitierend, zu: „Löschet den Geist nicht aus!“

Arild Linneberg, der diese Monrad-Rezension ebenfalls ausgewertet hat, verliert an dieser Stelle nach langen loyalen, dialektischen Monrad-Exegesen die Geduld. Er schiebt einen Exkurs ein, in dem er Leo Löwenzahns Meinung in Osloer Arbeiterdialekt, aber mit Referenzen zu Derrida und Foucault wiedergibt, eine witzige Erinnerung an die doch nicht ganz entbehrlich gewordene Ideologiekritik etwa eines Leo Löwenthal. Der fiktive Proletarier Löwenzahn empört sich über den Ausschluss alles Rohen, Ungebildeten, über den bürgerlichen Bildungsterror von Monrads System und dessen symbolische Machtausübung und ruft u. a. aus:

Nackte Machtsprache, wenn du mich fragst. Das System stinkt zum Himmel, und Foucault hat recht: alles wird ins System eingesperrt. Dort erfüllt es eine Funktion im System selbst: es braucht die unebenen Außenkanten, um total hierarchisch zu werden. (S. 112f.)

(Mit einem Graffito in der Ruhr-Universität Bochum, wo offenbar auch unter Machtsprache gelitten wird, könnte man auch ausrufen: „Dialektik, Dialektik, tralala“.)

Im weiteren Verlauf seiner Arbeit zeigt Linneberg, differenzierter und z. T. an anderen Features als ich, ebenfalls die blinden Stellen von Monrads System auf und interpretiert sie als Ansätze, die Einsichten hätten produzieren können. Leo Löwenzahns Befund möchte ich allerdings noch hinzufügen, dass sich das ästhetische System nicht nur sozial anders gelagerte Erfahrungen und Diskurse unterwarf, sondern dass es das eigene, bürgerliche Emanzipationspotential einschnürte und neutralisierte, das um 1800 herum in der Aufwertung des Individuellen und des Gefühls lag.

Wiederum – um was es mir ging: Thue hatte Gespür für die Größe Wergelands und für das Mittelmaß Welhavens – aber seine ästhetisch disziplinierte Vernunft gab ihm für Wergelands Kunst fast nur negative Wertungskriterien an die Hand. Monrad, der in den 50ern, wenn er nicht als Philosoph ex cathedra sprach, durchaus liberal und politisch engagiert in der politischen Öffentlichkeit mitredete, möchte eigentlich eine entsprechend engagierte und politisch aktuelle Literatur sehen. Und er bevorzugt „persönlich“ eine formal widerborstige Lyrik. Aber seine Ästhetik lässt das nicht zu. Ein dänischer Zeitgenosse Monrads hat treffend von ihm gesagt, er besitze Sinn, aber keinen Verstand für Kunst. Als ca. 50 Jahre nach Wergeland in Norwegen wieder eine Literatur geschrieben wurde, wie Monrad sie sich 1855 eigentlich gewünscht hatte, als der Wind die schlaffen Segel, um in Thues Bild zu bleiben, füllte, da war sein Denken so unflexibel geworden, dass er „nicht mehr mitmachen“ wollte. Er hatte ja gerade seine 900-seitige *Ästhetik* auf den Tisch geknallt, mit einem Knall allerdings, den fast niemand mehr wahrnahm. Monrad war ein „Fossil“ (Linneberg) geworden.

Ibsen, der sich sowohl in Ästhetik als auch in Politik auskannte, eröffnete sein erstes gesellschaftskritisches Drama, *Die Stützen der Gesellschaft*, 1877, mit einer Modellsituation, die kritisch die literarische Institution und ihr Verhältnis zur gesellschaftlichen und politischen Realität abbildet. Im Teesalon der Damen des Hau-

ses Bernick liest ein naiver Hauslehrer aus einem Buch mit Goldschnitt vor. Als die „niederere“ Realität sich auf der Straße in Gestalt einer Zirkustruppe meldet, werden die Gardinen zugezogen. Und vor den unharmonischen Tönen im Büro des Konsuls, wo sich trübe kapitalistische Machenschaften, unkontrolliert von den Ideen und Idealen in Goldschnittbüchern, abspielen, verschließen die Frauen und Töchter per Definition oder per Bildung und „gutem Geschmack“ die Ohren. Sie werden darin ausdrücklich bestärkt von Adjunkt Rörlund, dem Hauslehrer. Dieser Adjunkt Rörlund könnte auch ein Porträt Monrads sein.

## II

Trotz all dieser Fragwürdigkeiten haben sich der Begriff Centrallyrik und die dazugehörigen Axiome in Skandinavien durchgesetzt, wenn auch in ausgedünnten, verflachten oder modifizierten Formen und eingebettet in modernere Paradigmen als das spätidealistische. Schwedische und dänische neuere Ästhetiker haben ihn übernommen. Darauf und auf die möglichen Gründe dafür kann ich hier nicht mehr eingehen. Ich mache einen Sprung von den Norwegern 1850–70 zur schwedischen Lyrikkritik der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

Was hier deutlich wird, ist die konservative normative Funktion des Begriffs und seine Dysfunktionalität angesichts des schwedischen Modernismus, der sich ab ca. 1920 geltend machte. Was bei Wergeland virulent war, zeigt sich erst recht anhand des bis heute bedeutendsten schwedischen Lyrikers, des Modernisten Gunnar Ekelöf. Wo seine Lyrik die Kritiker nicht zur Aufgabe der Centrallyrik-Konzeption zwingt, geraten sie ihr gegenüber in Schwierigkeiten und Argumentationszusammenbrüche. Das Erscheinen der Poetik des finnlandschwedischen Ästhetikers Hans Ruin schließlich, wo die Centrallyrik-Konzeption modernisiert aufgehoben ist, ja verabsolutiert wird, veranlasste wohl nicht ihre längst fällige Überwindung. Die Besprechungen des Buches melden jedoch einen deutlichen Widerstand, eine große Skepsis an. Dennoch hat Ruins glänzend geschriebenes und um Empirie bemühtes Buch – in vielem vergleichbar mit Emil Staigers *Grundbegriffen der Poetik*, 1946, – noch lange großen Einfluß ausgeübt. Das Buch heißt *Die Mystik der Poesie* und erschien in der ersten Auflage 1935, in der zweiten 1961. Der tendenzielle Irrationalismus der lyriktheoretischen Doxa, um die es uns geht, ist endlich manifest geworden.

\*

Der *grand old man* der schwedischen Literaturgeschichtsschreibung Fredrik Böök (1883–1961), wie vor ihm Monrad und Dietrichson eine Stütze der Gesellschaft und ein Großordinarius, dazu Goethemedailienträger und Nazisympathisant, fand neben seiner enormen wissenschaftlichen Produktion noch Zeit, für *Svenska Dagbladet* Literaturkritiken zu schreiben. Böök verwendete in seinen Schriften den Begriff Centrallyrik sporadisch, er war ja auch kein Ästhetiker. 1922, in einer Rezension

von Gedichten Anders Österlings, kommt er ohne den Begriff aus, aber die Sache ist unmissverständlich angesprochen, mit leicht vitalistischem Zungenschlag: „Das Gefühl des jungen Dichters ist so echt und heftig, dass es sich völlig ungezwungen nach dem Almanach formte und ein poetisches Kalendarium hervorbrachte.“ Seine Gedichte „haben etwas Elementares, etwas Primitives (...) eine Form von Sensualismus (...) aber ohne Schwere und Grobheit, ohne brennendes Begehren oder robusten Materialismus. Sie sind beseelt und beflügelt.“ In einer Rezension eines Buches von Vilhelm Ekelund rühmt Böök:

Aus dem Flachland des poetischen Realismus, wo der schonische Skalde einst wandelte, aus diesem modernen Zeitalter des theoretischen Naturalismus erhebt sich plötzlich der transzendente Idealismus wie eine strahlende Alpenkette.

Ein anderer Kritiker fand bei Österling zwar keine „reinen Stimmungsgedichte“, sie seien meist „reflektierend“. Aber die folgende Charakteristik weist deutlich in Richtung Centrallyrik: „(Österling) versteht es auf eine besondere Weise, Natur und Seele zu verknüpfen, so dass diese nicht miteinander verglichen werden, sondern zu einer Einheit verschmelzen.“

Einige Kritiker finden bei Ekelund formalistischen „Krimskrams“. Aber dort, wo er ohne diesen auskomme, schaffe er vollendete „Kernlyrik“ (Sten Lidner, 1925). Kernlyrik ist ein schwedisches Synonym für Centrallyrik. Ein anderer Kritiker nimmt 1933 Österlings Gedichte zum Anlass einer Definition von Centrallyrik. Er findet

Vieles, was die Motive direkt aus der inneren Welt holt, wo Freude und Trauer, Lust und Leid zusammen die Farbe bestimmen, und in dessen Schimmer wir unser allerpersönlichstes Leben leben. Hier gibt es mit anderen Worten sehr viel Centrallyrik.

Das Fazit dieser Rezension hätte fast von Monrad sein können, wenn es nicht so plump wäre.

[T]iefster Brustklang (...) männliche Wärme, Charakterfestigkeit, geistige und künstlerische Verfeinerung – alles nicht zuletzt heute wertvolle Eigenschaften – prägen den vornehmsten jetzt lebenden schwedischen Lyriker des Humanismus.

Heute, jetzt, das ist 1933. Und ein Jahr davor hatte Gunnar Ekelöf debütiert – mit surrealistischen Gedichten!

Bis 1963 habe ich explizite Zuordnungen Österlings und Ekelunds zur Centrallyrik gefunden,<sup>50</sup> u. a. mit der in Schweden inzwischen eingebürgerten Reverenz vor Goethe. „Aber am ergreifendsten sind die kurzen, zentrallyrischen Gedichte (Ekelunds), wie das goetheklingende klare ‚Ruhe‘.“ Der Rezensent, Björn Julén, ist Literaturhistoriker. Der angeführte Gedichtbeleg erinnert tatsächlich an Goethes „Über allen Gipfeln“. Bereits 1933 nannte Sten Selander ein Gedicht Österlings „zentrallyrisch, fast goethanisch“. (Gérard Genette zeigt übrigens, dass auch in

---

<sup>50</sup> Für Teil II dieses Aufsatzes habe ich das Pressearchiv für schwedische Literaturkritik von Literaturvetenskapliga institutionen der Universität Lund ausgewertet, ohne hier die Quelle im Einzelnen nachzuweisen.



Frankreich Goethes Nachtlied als Prototyp des rein Lyrischen – zwischen Lyrisch-Dramatischem und Lyrisch-Epischem – gilt.<sup>51</sup>)

Was mir in diesen Rezensionen, wo die Zuordnung zur Centrallyrik gleichzeitig ein positives Werturteil und nicht selten Anlass zu Polemik gegen andere Lyrikarten ist, noch auffiel, ist die traditionalistisch-akademische Sprache ihrer Verfasser. Sie steht in einem starken Kontrast zur gleichzeitigen Literatursprache. Die Rezensenten sprechen ständig von der Leier des Dichters, von seiner Muse oder seinen Gesangesgöttinnen; der Dichter wird altertümelnd (und unsachgemäß<sup>52</sup>) Skalde genannt ...

Österling und Ekelund sind beide hervorragende Lyriker innerhalb eines nachromantisch/symbolistischen Mainstreams, in Deutschland vielleicht vergleichbar mit Loerke und Lehmann. Sie kommen einem gemäßigt modernen Geschmack entgegen.<sup>53</sup> In Rezensionen von ausgesprochen intellektualistischen Lyrikern wie Hjalmar Gullberg dient die Gegenüberstellung von Reflexion und Stimmung vorerst bloß der Charakterisierung der Texte. Dennoch haben die Rezensenten nachher Mühe, zu ihrer durchaus intendierten positiven Wertung zu kommen. In Rezensionen modernistischer Gedichte, die gerade noch zentrallyrisch gelesen werden können, gibt dieser Umstand Anlass zu polemischen Ausgrenzungen von modernistischen Tendenzen, die den Rezensenten zu weit gehen. Dies fällt besonders in der Rezeption Harry Martinsons auf, und zwar bis in die 1950er Jahre hinein. Martinson wird oft als Centrallyriker bezeichnet – trotz seiner intellektuellen Reflexionen und seiner modernistischen Neigungen; dann ist er eben „ein philosophischer“ oder „modernistischer Centrallyriker“ (so z. B. wurde auch Karin Boye eingestuft!). Wichtig ist den Kritikern nur, dass er frei ist von „allem Quasi-Tiefsinn und aller Künstelei der Lyrik unserer Tage“ (GHT 1958). Er besitzt „zentrallyrische Einfühlung“, ist aber kein „Egozentralschauer und Tiefenbohrer im eigenen Zahn“ (*Göteborgs Posten*, 1958), usw., usw.

\*

<sup>51</sup> Vgl. weiter Wulf Segebrecht, *J. W. Goethes Gedicht „Über allen Gipfeln ist Ruh“ und seine Folgen*, München & Wien 1978.

<sup>52</sup> Vgl. oben, S. 38, Fußn. 41.

<sup>53</sup> Per Erik Ljung, *Vilhelm Ekelund och den problematiska författarrollen*, Lund 1980, zeigt allerdings, dass Ekelunds Lyrik viele modernistische Züge aufweist.

När man kommit så långt

När man kommit så långt som jag i meningslöshet  
är vart ord åter intressant:

Fynd i myllan

som man vänder med en arkeologisk spade:

Det lilla ordet du

kanske en glaspärla

som en gång hängt om halsen på någon

Det stora ordet jag

kanske en flintskärva

med vilken någon i tandlöshet skrapat sitt sega

kött

(Gunnar Ekelöf, 1955)

In den Rezensionen der Gedichtbände Gunnar Ekelöfs, der nun gewiss ein eminenter Lyriker und einer der Großen der Weltliteratur ist, glänzt zu Anfang, während seiner surrealistischen Phase, der Begriff Centrallyrik mit Abwesenheit, und die Besprechungen sind ablehnend und verständnislos. Allenfalls findet ein Kritiker „esoterische Ich-Lyrik“, und esoterisch ist ein Ausschließungskriterium.

Die frühe Rezeption Ekelöfs ist von Bengt Landgren genau dokumentiert und analysiert worden.<sup>54</sup> Ohne den Begriff Centrallyrik zu verwenden oder in seinen Dokumenten zu finden, ortet Landgren die Gründe der „Blockierung“ der Kritik in einem „Normensystem“, das der Sache nach identisch ist mit dem Begriff der Centrallyrik:

Die Ablehnung von Ekelöfs Formexperiment (...) gründet auf einer Expressionsästhetik, deren Fundament die Forderung ist, dass Poesie ein reiner Gefühlsausdruck sein, eine unmittelbare Stimmung übertragen soll (...) etwas, das direkt vom Herzen kommt (S. 14).

Wie bei Thue, als er mit Wergeland konfrontiert war, erscheint das Problem, das der inadäquate Lyrik-Begriff aufbrechen läßt, in Formeln wie:

Ekelöfs Gedichtbuch (...) ist bei weitem nicht talentlos, der Autor scheint große poetische Möglichkeiten zu besitzen, und es irritiert (!) einen deshalb um so mehr, dass er sich in einer so exklusiven Form isoliert hat (Georg Svensson, in BLM 1935).

Landgren zeigt, dass „die romantische Expressionsästhetik, mit ihrem grundlegenden Echtheitskriterium“ auch diejenigen Rezensenten blockiert, die sich zu einer positiven Würdigung von Ekelöfs Innovation verpflichtet fühlen.

Dann schrieb Ekelöf romantische Pastischen, von denen er später Abstand nahm. Die Kritik war erleichtert. Hier war wieder Gefühl, Stimmung, wenn auch mit einer gewissen Distanzierung, wie sie „die modernen Tendenzen“ nun mal verlangen. Hier kann nun „von einem echten Lyriker“ gesprochen werden. „Echtlyrisch“ ist neben „kernlyrisch“ ebenfalls ein Synonym für zentrallyrisch. Und endlich kann dann auch Ekelöf noch als Centrallyriker vereinnahmt werden, mit folgender Begründung: „Innerlichkeit ist das Kennzeichen dieser Dichtung (...) echte Mystik“ – so Erik Blomberg, 1938, drei Jahre nach Erscheinen von Hans Ruins Buch *Die Mystik der Poesie*. „Sein (Ekelöfs) Gefühl hat die ästhetizistischen Begrenzungen gesprengt“! Und ironischerweise nimmt gerade der Modernist Artur Lundkvist in der ersten Nummer der Avantgarde-Zeitschrift *Karavan* Ekelöf vor dem Surrealismus-Vorwurf in Schutz, indem er ihn zentrallyrisch vereinnahmt. Ekelöf schreibe „eine Centrallyrik, die oft zu Symbolen greife, um das sagen zu können, was sie wolle“!

Dann schrieb Ekelöf wieder „ausgesprochene Gedankenlyrik, dann wieder musikalische Lyrik, die an unser Gefühl appelliert und in unserem Inneren Stimmungen auslöst“ (Ragnar Hoppe in einer Rezension von Ekelöfs Essay-Band *Promenader*, 1941). In seiner Gedichtsammlung *Strountes* (1955, = Quatsch!) ist Ekelöf programmatisch antipoetisch – die Kritik reagierte hilf- und fassungslos.

<sup>54</sup> Bengt Landgren, *Den poetiska världen. Strukturanalytiska studier i den unge Ekelöfs lyrik*, Uppsala 1982, S. 13–43.

Schließlich bringt ein Kritiker das Dilemma auf den Begriff: „Ekelöfs Poesie ist ausgespannt zwischen den Extremen (...) mit einer Beweglichkeit in der Technik, die imponierend ist, und sie ist geprägt von kühler Ironie.“ (Bertil Gedda, 1951) Imponierend, aber eben leider nicht zentrallyrisch! Man fühlt sich an Thues Reaktion auf Wergeland erinnert – hundert Jahre später ...

Ein modernistischer junger Kollege Ekelöfs – seit den 40er Jahren hatte sich im literarischen Feld Schwedens, in der lyrischen Praxis, die modernistische Lyrik durchgesetzt – sagt es polemisch gegen ungleichzeitige Kritik: „Ekelöfs Lyrik ist ein Schlag ins Gesicht aller, die soft music lieben“ (Lars Forsell, 1959). Er hätte auch eine Zeile aus einem Gedicht von Edith Södergran zitieren können, die mit einem Gedichtband von 1916 als erste schwedischsprachige Modernistin gilt: „Schönheit ist nicht die dünne Soße, in der die Dichter sich selbst servieren“!

Ein Kritiker schließlich nimmt zustimmend zur Kenntnis: „Ekelöfs Poesie erweist sich immer mehr als eine Poesie über den Gattungen“ (Stig Sjödin, 1961).

\*

Wir haben gesehen, dass die Rede von der Poesie als Mystik von der Kritik bereits aufgegriffen wurde. Hans Ruins Buch von 1935 baut auf Abbé Bremonds Theorie der *poésie pure* auf und transformiert die Mitte der idealistischen Triade ins Tiefenpsychologische und Mystische. Ein Rezensent Ruins schreibt:

Es sind in aller zentralen Poesie nicht die einzelne Ausdrucksweise und die Gedanken, die das Wesentliche ausmachen, sondern die Totalität und die Atmosphäre, das, was jenseits, hinter, ober- und unterhalb liegt. Das ist kaum neu (...). Es hat den Kern eines Arsenal ausgemacht, mit dem die Romantiker sich gegen die Dichtung des 17. Jahrhunderts wappneten. Oft scheint es, als ob die Poesie, die Ruin meint, identisch sei mit dem, was man in den Begriff Centrallyrik zu legen pflegt.

Doch der Rezensent hat einen Einwand: „Dies gilt kaum für alle Lyrik (...), sondern bloß für einen Bruchteil.“ Diesen Einwand bringen – eigentlich erstaunlich bei dem Bild, das ich bis jetzt von der zentrallyrisch indoktrinierten Literaturkritik gezeichnet habe – fast alle Rezensionen, und sie führen ihn gründlich aus. Es wird nun plötzlich die Berücksichtigung der intellektuellen Gedankenlyrik, der realistischen Lyrik, der altisländischen, hochartifizialen und formalistischen Skaldik und der barocken Lyrik eingeklagt. In einer Rezension der Neuauflage von 1961 erscheint sogar Dietrichsons Vorwurf der Verwechslung von Rhetorik und Ästhetik umgedreht: Die Wiederholung, die als formales Kennzeichen echter, zentraler oder mystischer Lyrik gelten sollte, sei ja schließlich eine barocke lyrische Technik!

Ruins Poesie-Begriff gilt also als einseitig. Nur ein einziger Rezensent zitiert unkritisch die Quintessenz Ruins – für uns ist sie verräterisch durch ihre Nähe zum alten Monrad, nur dass Monrads lebenspraktische Applikation nicht so naiv war: „Die Gabe der Poesie an uns ist vor allem, dass sie uns gleichsam in den Mittelpunkt der Dinge versetzt, uns hilft, zentral zu leben.“

