

Schlaffer
Geistersprache

Heinz Schlaffer
Geistersprache
Zweck und Mittel
der Lyrik

Reclam



MIX
Papier aus verantwortungsvollen Quellen
FSC® C105673

RECLAM TASCHENBUCH Nr. 20351

Alle Rechte vorbehalten

Copyright für diese Ausgabe

© 2015 Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart

Lizenzausgabe mit freundlicher Genehmigung des

Carl Hanser Verlags, München

© 2012 Carl Hanser Verlag, München

Umschlaggestaltung: Cornelia Feyll, Friedrich Forssman

Gesamtherstellung: Reclam, Ditzingen. Printed in Germany 2015

RECLAM ist eine eingetragene Marke

der Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart

ISBN 978-3-15-020351-4

www.reclam.de

Inhalt

	Einleitung	7
1	Anrufung	13
2	Gaben	29
3	Die andere Sprache	43
4	Namen	54
5	Tanzen und Singen	68
6	Wiederholung	83
7	Fest	93
8	Gemeinschaft	104
9	Aneignung	115
10	Übereinstimmung	126
11	Zauber	137
12	Liebeszauber	147
13	Dichter	157
14	Nachleben	169
15	Literatur	181
16	Ohne Zweck und Mittel	193
	Hinweise	203

Einleitung

Gedichte sind leicht zu erkennen, aber schwer zu begreifen. Ob sie gesungen, gesprochen oder gelesen werden, es fehlt ihnen nicht an auffälligen Merkmalen, die den Hörer oder Leser sogleich davon überzeugen, dass er es mit einem Exemplar der Lyrik zu tun hat, auch wenn er den Begriff ›Lyrik‹ nicht kennt und stattdessen ›Lied‹, ›Reime‹, ›Verse‹ sagt. Ohr und Auge täuschen sich fast nie: Was sich zu einer Melodie singen lässt, was Rhythmen und Klänge auffällig wiederholt, was in abgesetzten Zeilen geschrieben ist, dabei eine überschaubare Länge hat – das muss ein Gedicht sein.

Schwer jedoch ist zu begreifen, weshalb und wozu es diese apart geformte Ausnahme von der üblichen Art zu reden und zu schreiben gibt. Der ungewöhnlichen Form, den ausgefallenen Wörtern und Wortfügungen eines Gedichts begegnen die Bildungsinstitutionen, Deutschunterricht und literaturwissenschaftliche Seminare, mit dem Vorsatz, durch Interpretieren jenen unvernünftigen Aufwand poetischer Mittel auf eine vernünftige Aussage zurückzuführen. Anders verhalten sich Laien; sie begnügen sich damit, ein Gedicht zu lesen oder herzusagen, wie man ein Lied singt, manchmal sogar in einer fremden Sprache, ohne sich viel um die Bedeutung der Worte zu sorgen. Aber auch die Interpretation eines Gedichts, die ja die Existenz einer so merkwürdigen Art von Texten als gegeben hinnimmt, beantwortet nicht die Frage, wozu es Lyrik, eine der ältesten Erfindungen der Menschheit, einst gebraucht hat und noch immer braucht.

Auf diese Frage nach Herkunft und Aufgabe der Lyrik gibt es seit dem 18. Jahrhundert eine Antwort, die ebenso falsch wie erfolgreich ist. In einer rational konzipierten Welt nahm sich die lyrische Redeweise so irrational an, dass ihre Entstehung und Fortdauer nur aus einem irrationalen Motiv, aus dem Seelenzustand des Dichters, zu erklären war. Eigenschaften der Poesie, die den praktischen Verstand wie die theoretische Vernunft in Verlegenheit brachten – Verliebtheit in Klänge und Bilder, die Neigung zu Übertreibung und Dunkelheit –, versuchten die psychologisierenden Poetiken der Aufklärung aus dem Überschwang der Gefühle bei den Dichtern herzuleiten. Ein Gedicht sei, wie es damals hieß und wie es in anderen Worten noch heute eine verbreitete Meinung ist, »empfindungsvolles Selbstgespräch« und »ausgedrückte Empfindung«. Einwände gegen diese Annahme liegen nahe. Für den Ausdruck von Gefühlen, für die Darstellung von Erlebnissen würden sich Tagebuch, Brief und andere prosaische Bekenntnisschriften mit geringem Formzwang besser eignen als ein Gedicht. Dessen Verfasser muss Rücksicht auf das gefühllose Reglement von Metrum, Reim, Strophe nehmen, sich an der überpersönlichen Tradition der lyrischen Motive orientieren und auf Mitteilungen verzichten, die auf dem beschränkten Raum weniger Verse nicht Platz haben. Was das private Subjekt über seine inneren Zustände in so knapper Form sagen könnte, sei es Liebes-schmerz oder Frühling-lust, haben zudem andere Gedichte schon oft gesagt. Dem Versuch eines wahren Ausdrucks ist das konventionelle Schema längst zugekommen.

Da also Erlebnis und Gefühl nicht hinreichen, die Existenz von Lyrik zu erklären, bevorzugt die neuere Literaturwissenschaft eine emotionslose Bestimmung, die sich an die sichtbare und hörbare Form des Gedichts hält. Doch schafft der Hinweis auf die Anordnung von Verszeilen und die Abweichung von der Normalsprache nicht alle Vorbehalte aus der

Welt, wie sie das aufgeklärte Bewusstsein gegenüber der Lyrik vorbringen müsste. Was hat die Menschen dazu gebracht, Formen zu erfinden und zu bewahren, die einen derart großen Aufwand an Geboten und Verboten bei der Auswahl von Rhythmen, Klängen, Wörtern, Aufführungspraktiken verlangen? Warum sprechen diese mechanischen oder auch spielerischen Formen mit Vorliebe von den ernstesten Dingen des Lebens, von Not, Glück, Vergänglichkeit und Ewigkeit?

Den beiden alternativen Erklärungen, Lyrik sei aus einem Erlebnis zu verstehen oder sie sei allein als Form zu beschreiben, entzieht sich das vorliegende Buch. Sein Titel rückt dem zarten Wesen der Lyrik mit einem kruden Begriffspaar zu Leibe: Zweck und Mittel. Die Absicht, Gedichte als zweckgerichtete Handlungen zu verstehen, wird Befremden hervorrufen. Doch wer die ältesten überlieferten Gedichte liest – ägyptische und indische Gebete, hebräische Psalmen, frühgriechische Hymnen und Oden, althochdeutsche Zaubersprüche –, muss zugeben, dass diese etwas, und nicht wenig, bewirken wollten: die Götter gnädig stimmen, Krankheiten heilen, Missernten abwenden, den Feinden schaden. Der Glaube an eine solche Wirkung von Versen sei schon lange erloschen, wird man einwenden, aus der Lyrik sei etwas anderes, etwas Zweckfreies, wenn nicht Zweckloses geworden. Dem lässt sich entgegen: die ältesten Zwecke sind zwar verschwunden, nicht aber die Mittel, die einst dazu dienten, jene Zwecke zu befördern – und zu diesen Mitteln gehört, wie sich zeigen wird, mehr als die auffällige sprachliche Gestalt der Lyrik. Ohne das Verständnis ihres archaischen Zwecks lassen sich die bis heute eingesetzten Mittel nicht verstehen.

Das erste Kapitel dieses Buchs macht auf die Anrufung aufmerksam, die ein fester Bestandteil fast aller Gedichte von den Anfängen bis an die Schwelle der Moderne ist: »O Ewigkeit«, »O heilig Herz der Völker«, »O Täler weit, o Höhen«,

»O Brunnen-Mund«, »Du gabst im Schlafe, Gott«, »Du kömmt, o Schlacht«, »Du bist Orplid«. Es ist verwunderlich und bezeichnend, dass diese allgegenwärtigen Anrufungen von Lesern überlesen, von professionellen Interpreten übergangen werden. Man nimmt solche Formeln als bedeutungslose Gewohnheit lyrischen Sprechens, das feierlicher als die Umgangssprache klingen möchte. Doch in dieser Konvention ist ein elementarer Zweck der Lyrik, eine ursprünglich allein von ihr erbrachte Leistung verborgen: Geister anzusprechen. Wer jemanden anruft, will etwas von ihm. Mit dem Anruf geht ein Bündel weiterer Absichten einher, die sich als Bitten, Klagen, Wünsche äußern, also ebenfalls eine Handlung ausführen und eine entsprechende Handlung beim Angerufenen herbeizuführen trachten. Die Frage nach dem Zweck solcher Anrufung lohnt sich sogar bei Gedichten, die nicht mehr an diesen Zweck glauben, aber die Sprache der Anrufung beibehalten. Selbst beim Verzicht auf die Anrufung bleiben die Mittel erhalten, die zunächst der Anrufung dienen: die metrischen, tönenden, bildlichen Elemente. Doch werden dann in den Poetiken und Handbüchern diese Mittel nur noch angeführt, um durch oberflächliche Eigenschaften die Dichtart ›Lyrik‹ beschreiben zu können. Wendet man sich den Anfängen der Lyrik zu, ihren immer noch sichtbaren, aber unverständlich gewordenen Fundamenten, so geben sich die lyrischen Formen, die nur auf einer Konvention zu beruhen scheinen, als ungewöhnliche, doch wohlbedachte Wege zu dem hochgestimmten, wenn auch vergeblich erstrebten Ziel zu erkennen, mit außermenschlichen Wesen – mit Geistern, Göttern, beseelten Dingen – in eine nutzbringende Verbindung zu treten.

Was fängt eine Zeit, die aus guten Gründen nicht mehr an Geister glaubt, mit einer Sprache an, die für den Umgang mit Geistern geschaffen wurde? Es war ein kühnes, aber erfolgloses Unterfangen, sich der Sprache von nicht-existenten

Geistern anpassen zu wollen. Es war so kühn und verführerisch, dass man es auch nicht aufgeben wollte, nachdem sich seine Erfolglosigkeit erwiesen hatte. Nach der archaischen Epoche und außerhalb archaischer Situationen (worauf etwa Gebete und Nationalhymnen abgestimmt sind) konnte diese außergewöhnliche Sprache dennoch erfolgreich überdauern: als Spielart von Literatur. Die Mittel, deren Zweck verblasst und fast vergessen ist, leben zwecklos, aber nicht grundlos in der Geschichte der Lyrik weiter. Die moderne Lyrik hat zwar nicht ihre individuelle Attraktion verloren, doch ihre soziale Notwendigkeit. Diese akute Funktionslosigkeit wird zur Manifestation reiner Poesie verklärt. In der langen Geschichte der Lyrik greifen zwei entgegengesetzte Tendenzen ineinander: die Tradierung der ältesten Zweckformen und die Befreiung vom Zweck dieser Formen. Die Freistellung von den einstigen Aufgaben verschafft der Lyrik neue ästhetische Möglichkeiten. Wohllaut, Witz, der Reichtum an Themen und die Vielfalt der Sprachexperimente nehmen zu. Deshalb bereitet die Lektüre neuerer Gedichte kein geringeres Vergnügen als die älterer. Trotzdem bleibt es zweifelhaft, ob die Moderne Gedichte hervorgebracht hätte, würde sie nicht bewusst oder unbewusst Aufgaben zitieren, die in vormodernen Zeiten Gedichte übernommen haben. Das moderne Gedicht pocht darauf, autonomes Kunstwerk zu sein, und zehrt dennoch vom Erbe archaischer Funktionen. Da es Lieder und Gedichte gibt, wann und wo immer sich menschliche Kultur nachweisen lässt, müssen sie an Bedürfnisse und Wünsche gebunden sein, die dem Menschen eigentümlich sind. Deshalb liegt die Vermutung nahe, dass selbst in der Gegenwart die Motive, die eine so lange fortdauernde Institution wie die Lyrik hervorbrachten, ihre Erscheinung verändert haben, aber nicht vollständig untergegangen sind.

Bedürfnisse und Wünsche leben lange fort, auch wenn sich die Einsicht durchgesetzt hat, dass sie unerfüllbar sind. Sie

leben bis heute fort bei der Lektüre älterer Gedichte wie bei der Produktion der neuesten: in der Erinnerung an eine untergegangene Denk- und Sprechweise, von der die Imagination trotzdem angezogen wird; im Versuch, das Vergangene dennoch zu wiederholen; in der Rebellion gegen solche Wiederholung; im zweckfreien Spiel, das ironisch die alten Zwecke und Mittel zitiert.

Anrufung

Eines der ältesten unter den erhaltenen griechischen Gedichten, Sapphos Ode an Aphrodite, beginnt mit einer Anrufung, einer ›invocatio‹:

Aphrodite, Göttin auf buntem Throne,
dich, des Zeus listsinnende Tochter, ruf ich.

Gerufen wird sie, damit sie komme («komm« heißt es ausdrücklich) und helfe, ein geliebtes Mädchen zur Gegenliebe zu bewegen. Es ist nicht erstaunlich, wenn eine Göttin angerufen wird. Ein Gedicht von Horaz aber ruft einen vollen alten Weinkrug an, der auf seine Weise auch helfen kann: »O nata mecum consule Manlio« (O du, mit mir unter dem Konsul Manlius geboren). Keats' Ode an eine griechische Urne ruft ebenfalls einen toten Gegenstand an mit der Zuversicht, dass dieser die Verse vernehmen könne: »Thou still unravish'd bride of quietness« (Du noch unberührte Braut der Stille). Wie durch Zauberei verwandelt die Anrufung Weinkrug und Urne in menschenähnliche – doch nicht menschliche – Wesen. Mörike eröffnet die Sammlung seiner *Gedichte* mit einer Anrufung: »O flamenleichte Zeit der dunkeln Frühe!«

Nicht immer steht die Anrufung am Anfang des Gedichts, sie kann auch später oder erst am Ende kommen, so in Brentanos Gedicht »Was reif in diesen Zeilen steht«:

O Stern und Blume, Geist und Kleid,
Lieb', Leid und Zeit und Ewigkeit!

Hier wird eine Reihe von Dingen und Begriffen angerufen, als wären es Gottheiten. Manchmal wechseln die Adressaten des Anrufs innerhalb eines Gedichts. Klopstocks Ode *Der Zürchersee* wendet sich nacheinander an »Mutter Natur«, die »süße Freude« (dann »Göttin Freude« genannt), den »fröhlichen Lenz«, an »Liebe«, »fromme Tugend« und ferne Freunde.

Mit einer Anrufung beginnen nahezu alle Hymnen und Gebete der sumerischen, ägyptischen, altindischen Kultur. Sie rufen einen Gott an, um dessen Gunst zu gewinnen: »Herrin hoch über den anderen Göttinnen«, so wird die sumerische Göttin Inanna gepriesen; »O Weitausschreitender, der aus Heliopolis hervorgeht: / ich habe kein Unrecht getan«, so ein ägyptischer Totenrichter angefleht; »Gepriesen jetzt, Indra! Jetzt besungen, mögest du dem Sänger reichlich Nahrung geben«, so im Rig-Veda der Gott bestürmt. Vertraut ist die Anrufung im christlichen Kirchenlied: »Herr Gott, dich loben wir, / dich, Vater in Ewigkeit.«

Nicht einmal der Teufel ist aus dieser illustren Reihe ausgeschlossen; ihm widmet Giosuè Carducci seine rebellische Hymne *A Satana*:

Te invoco, o Satana,
Re del convito
(Dich rufe ich an, o Satan, / König des Festmahls)

Selbst die Verabschiedung des christlichen Gottes in einem anderen Gedicht Carduccis ruft eben diesen Gott noch einmal an: »Addio, semitico nume!« (Fort mit dir, semitischer Abgott!); der Abschiedsgruß »Addio« (wörtlich: »zu Gott!«) hält den verabschiedeten Gott präsent. Sogar das Nichts

rückt in den Rang eines Gottes auf, wenn es – was der Earl of Rochester bereits im 17. Jahrhundert wagt – angerufen wird: »Nothing! Thou elder brother ev'n to Shade« (Nichts, du älterer Bruder sogar des Schattens!).

Die Sprechweise der weltlichen Lyrik folgt weitgehend dem religiösen Vorbild, sodass die Mehrzahl aller Gedichte bis ins 19. Jahrhundert hinein Anrufungen enthält, an wen auch immer sie gerichtet sein mögen. Wenn durch alle Kulturen und Zeiten hindurch Anrufungen in Gedichten vorkommen und deren Sprechweise formen, liegt der Schluss nahe, dass die Anrufung eine elementare und spezifische Aufgabe des Gedichts ist.

Die neuzeitliche Lyrik benutzt Formeln, die dem neuzeitlichen Verstand fremd geworden sind. Was einst Ernst war, lebt als Spiel weiter; die Anrufung, mit der ein Gedicht John Donnes einsetzt, schmähst – als wäre sie noch Gottheit – die Sonne, weil sie der Liebesnacht ein Ende setzt: »Busy old fool, unruly Sun« (Geschäftige alte Närrin, störrische Sonne). In der Lyrik des 20. Jahrhunderts werden Anrufungen selten; zur Parodie allerdings taugen sie noch immer, so in Rolf Dieter Brinkmanns *Hymne auf einen italienischen Platz*: »O Piazza Bologna in Rom! Banca Nazionale Del/Lavoro und Banco Di Santo Spirito«. (Immerhin kehrt der Heilige Geist, wengleich nur als Name einer Bank, unter den Angerufenen wieder.) »O« ist in der Lyrik kein Ausruf, hervorgetrieben durch Schmerz oder Staunen, sondern ein Anruf, um durch einen lauten, langgezogenen Ton die angerufene Macht auf den Rufenden aufmerksam zu machen.

Enthält ein Gedicht eine Anrufung, so ist es als Ganzes eine Anrufung, und alle anderen Textteile dienen zur genaueren Unterrichtung der angerufenen Instanz. Wenn in Goethes Gedicht *Willkomm und Abschied*, das im Präteritum von einem zurückliegenden Liebeserlebnis erzählt (»Es schlug

mein Herz [...] Dich sah ich«), die Anrufung »Ihr Götter« eingeflochten ist, verwandelt sich die vermeintliche Erzählung von einer vergangenen Liebesnacht in ein jetzt gesprochenes Dankgebet an die Götter, die diese Liebesnacht gewährt hatten. Der frühgriechische Paian, in Notsituationen gesungen, endet meist mit dem Klageruf »ie ie Paian«, der das ganze Gebet zusammenfasst und dem Gott Paian (ein Beiname Apollons) zuschickt. In anderen Formen der griechischen Lyrik übernehmen die Ololyge, der schrille Aufschrei der Frauen beim Opfer, das Iakchos-Jauchzen beim Festgesang oder ein chorisches verstärkter Refrain die Aufgabe, die vorgetragenen Worte zum Anruf zu bündeln. »Halleluja«, »Hosianna«, »Kyrie eleison« leisten das Gleiche in christlichen Gesängen und Gebeten. Um gehört und erhört zu werden, ist eine beträchtliche Lautstärke nötig; Singen und Musikbegleitung sind darin dem einfachen Hersagen überlegen. Auch eine Verdoppelung der Namensnennung kann nützen: »Spieglein, Spieglein an der Wand«, »Deutschland, Deutschland über alles«.

Bei der Anrufung sind die grammatischen Rollen so verteilt, dass ein »Ich« im Nominativ sich an ein »Du« im Vokativ, Dativ oder Akkusativ wendet. »Ich« kann auch »wir« heißen oder ein Kollektiv vertreten. »Ich« ist dabei ein menschliches Subjekt, »Du« meist eine übermenschliche Macht. Die Lyrik kennt nicht die Höflichkeitsform »Sie«. (Redet Brecht einen Baum als Herrn »Green« per Sie an, so macht er die lyrische Sitte des Duzens durch ihre Verletzung bewusst.) Selbst Personen, die ein wohlherzogener Bürger mit Sie anredet – verehrte Fürsten, Jubilare, Damen –, spricht das Gedicht ungescheut mit Du an. Diese Konvention erinnert an eine Zeit, da es das »Sie« nicht gab und Anrufungen noch halfen.

Den Anruf trägt die Zuversicht, lyrisches Sprechen sei instrumentelles Handeln, vergleichbar dem Pflügen, Kämp-

fen, Heilen, verschieden nur in den Instrumenten. An die Stelle von Pflug, Waffe, Arznei treten sorgfältig ausgesuchte, rhythmisch organisierte, auf feierliche Weise gesprochene oder gesungene Verse. Lieder sind ihrer ältesten Bestimmung nach mehr als schöner Klang; sie besitzen einen gegenständlichen Charakter, werden als Vorrat aufbewahrt und bei besonderer Gelegenheit hervorgeholt. Diese durchaus praktisch gemeinten Sprechhandlungen in Versen schließen sich an die Anrufung an und lenken sie in die gewünschte Richtung. Meistens wird bereits am Anfang des Gedichts die besondere Absicht bekundet: Preisen, Grüßen, Segnen, Widmen, Willkommen heißen, Abschied nehmen, Hochleben lassen, Sich weihen, Beten, Glück wünschen, Beschwören, Klagen, Verkündigen, Danken, Gedenken, Mahnen, Verbanen, Verfluchen – die Aufzählung ist nicht vollständig. Zu jeder dieser Sprechhandlungen sei ein Beispiel aus der deutschen Lyrik vom 10. bis zum 20. Jahrhundert angeführt (entnommen der repräsentativen und leicht verfügbaren Anthologie des *Neuen Conrady*).

Preisen:

Du edler Brunnen du, mit Ruh und Lust umgeben (Opitz),

Grüßen:

Arkadien, sei mir begrüßt (Uz),

Segnen:

Sei fruchtbar, o teurer Boden,

Ich segne dich mild und gerührt (Chamisso),

Widmen:

Lange lieb' ich dich schon, möchte dich, mir zur Lust,

Mutter nennen, und dir schenken ein kunstlos Lied

(Hölderlin),

Willkommen heißen:

Willkommen, o silberner Mond,

Schöner, stiller Gefährt der Nacht! (Klopstock),

Abschied nehmen:

Wohlauf! noch getrunken
Den funkelnden Wein!
Ade nun, ihr Lieben! (Kerner),

Hochleben lassen:

Ich trink und rufe dreimal Hoch! (Karsch),

Sich weihen:

Für deutsche Sitt und Art -
Für jeden heiligen deutschen Hort,
Hurra, zur Kriegesfahrt! (Freiligrath),

Beten:

Aus tiefer Not schrei ich zu dir,
Herr Gott, erhöre mein Rufen (Luther),

Glück wünschen:

herzeliebez frouwelîn,
got gebe dir hiute und iemer guot! (Walther von der
Vogelweide),

Beschwören:

sizi, sizi, bina: inbot dir sancte Maria
hurolob ni habe du, zi holce ni fluc du
(Lorscher Bienensegen: Sitz, sitz, Biene! Das hat dir die
heilige Maria befohlen: / du hast keine Erlaubnis, in den
Wald zu fliegen),

Klagen:

Meister, ohne dein Erbarmen
Muß im Abgrund ich verzagen (Brentano),

Verkündigen:

Einmal kommt – ich habe Zeichen -
Sterbesturm aus fernem Norden (Lichtenstein),

Danken:

Dir sei Dank, daß du uns den Tag
Für Schaden, Fahr und mancher Plag
Durch deine Engel hast behüt't (Hermann),

Gedenken:

Ich denke dein, bis wehende Zypressen
Mein Grab umziehn (Brun),

Mahnen:

Seele, vergiß sie nicht,
Seele, vergiß nicht die Toten! (Hebbel),

Verbannen:

Laß, o Welt, o laß mich sein! (Mörrike),

Verfluchen:

Ein Fluch dem König, dem König der Reichen (Heine).

Zur Sprechhandlung des Preisens gehören auch Anrufe, die das Verb aussparen und sich damit begnügen, einen Namen (meist mit vorangestelltem »O«) zu nennen, wie es in Brentanos »O Stern und Blume« der Fall ist oder in der zugleich preisenden und schmähenden Hymne Brinkmanns, die bis zum Schluss Nomina aneinanderreicht: »Pomodoro! O Scio-pero! O Lire! O Scheiß!« Die Gattungen der Lyrik ließen sich statt, wie üblich, nach Form oder Thema besser nach ihren spezifischen Sprechhandlungen einteilen: Lobeshymnen, Gebete, Segenssprüche, Gelöbnisse, Beschwörungen, Klagen, Mahnungen usw.

Die in einem Gedicht bekundeten Intentionen des Preisens, Betens, Segnens, Dankens sollen – angelehnt an den linguistischen Begriff der ›Sprechakte‹, ohne sich mit ihm zu decken – ›Sprechhandlungen‹ heißen, weil es Handlungen sind, die im Sprechen vollzogen werden. Sie setzen das sprechende Ich mit einem ansprechbaren – wie die Beispiele zeigen: lediglich anrufbaren, also nicht zur Antwort verpflichteten – Partner in Verbindung. Gedichte sind einseitige Sprechhandlungen, die wegen der Nicht-Reaktion oder Nicht-Existenz des Adressaten ›Poesie‹ bleiben. Im Unterschied zur alltäglichen Anrede an eine reale Person erzeugt die Sprechhandlung des Gedichts selbst die Gestalt, die es anruft. Außerhalb von

Horaz' Ode nahmen weder ihr Verfasser noch dessen Publikum an, dass es möglich sei, einen Weinkrug anzurufen. In der Lyrik sind Sprechhandlungen Als-ob-Handlungen: Das Gedicht trägt sie vor, als ob es von der Möglichkeit eines Erfolgs überzeugt wäre. Es betet zu Aphrodite, auch wenn die Göttin der Bitte nicht entsprechen sollte; es grüßt Arkadien, auch wenn sich die aus Geographie und Phantasie gemischte Landschaft nicht um Grüße aus Deutschland kümmert; es beschwört die Bienen, nicht in den Wald zu fliegen, auch wenn sie es trotzdem tun. Sprechhandlungen werden nicht beschrieben und nicht im Präteritum erzählt, sondern eben jetzt im Augenblick des Sprechens vollzogen, wobei der Ausgang der Handlung nicht abzusehen ist. Das Gedicht endet, ehe das Wunder der Erhörung eintritt, auf das es hofft. Deshalb können Sprechhandlungen nur im Präsens stattfinden, dem typischen Tempus der Lyrik; ihr eigentliches Medium ist der mündliche Vortrag, nicht die schriftliche Aufzeichnung.

Nur Menschen können sprechen und Sprache verstehen. Über diese anthropologische Grenze geht die Sprache der Lyrik hinaus. Ihre Anrufe und Sprechhandlungen wenden sich an merkwürdige Adressaten: selten an lebende Menschen, die eine solche Ansprache wirklich vernehmen könnten (so immerhin bei Trink-, Jagd-, Soldaten-, Handwerksburschenliedern und Gratulationen); häufig an Gottheiten, die sich der Mensch nach seinem Ebenbild geschaffen und daher mit Ohren ausgestattet hat, darüber hinaus mit dem Vorzug, selbst in himmlischer Ferne zu vernehmen, was auf Erden gesprochen wird; häufiger noch an Dinge und Begriffe, die gewiss nichts hören können, an Weinkrug, Biene, Stern und Blume, an Arkadien, Vaterland, Tugend und Freude, in einem Gedicht Hagedorns sogar an den »verlorenen Schlaf«. Was abwesend ist, wird als anwesend, was taub ist, als hellhörig vorgestellt. Gedichte halten an der animistischen Überzeugung fest, dass alles auf der Welt von Geistern

belebt sei, die geneigt sind, Versen zu lauschen, ihnen mitunter sogar zu willfahren. In der archaischen, nur im Rahmen des Gedichts noch gültigen Denkweise sind Materie, Pflanzen, Tiere, Menschen, Seelen, Geister nicht scharf voneinander getrennt, sondern miteinander verwandt, ineinander verwandelbar und deshalb auf gleiche Weise ansprechbar. Es ist eine spezielle Leistung des Anrufs und eine generelle Aufgabe der Lyrik, die Seele und die Dinge einander anzunähern. Ob der Anruf im Ernst voraussetzt, dass der Angerufene ihn höre (wie in Sapphos Ode an Aphrodite oder in der althochdeutschen Beschwörung der Bienen), ob er mit Hilfe der poetischen Konvention das Vaterland oder die Tugend zu göttlichen Ehren erheben möchte, ob er nur mit dieser Konvention spielt und prosaische Sujets wie Wind und Morgenfrühe mit ungewohnter Schönheit zu schmücken versucht: die verschiedenen Grade des Glaubens und Unglaubens ändern nichts an der Diktion des Gedichts.

Poetische Sprache und naturkundliches Wissen gehen getrennte Wege. Ein Gedicht Richard Barnefields, eines Zeitgenossen John Donnes, spricht die Nachtigall an: »None takes pity on thy pain: / Senseless trees, they cannot hear thee« (Niemand hat Mitleid mit deinem Schmerz: / Bäume ohne Sinne, sie können dich nicht hören) – die Nachtigall kann, wie es Prämisse jeder Anrufung ist, die Sprache des Dichters verstehen; die Bäume jedoch können, wie es naturwissenschaftlicher Erkenntnis entspricht, die Sprache der Nachtigall nicht verstehen. Barnefields Feststellung, dass Bäume taub sind, hindert einen anderen Dichter derselben Epoche, John Fletcher, nicht daran, Bäume anzurufen und sie, als wäre er Orpheus, zum Tanz aufzufordern: »All ye woods, and trees, and bowers / [...] Move your feet / To our sound« (All ihr Wälder und Bäume und Lauben / [...] Bewegt eure Füße / Zu unserem Schall).

Anrufungen und Sprechhandlungen demonstrieren die

eigentümliche, anderen Menschen fehlende Befähigung der Dichter, alles auf und über der Welt als geistige Wesen anzusprechen zu können.

Die Anrufung ist im Gedicht kein einzelnes Element neben anderen. Sie durchdringt das Gedicht, prägt seine Gestalt, gibt ihm seine Einheit. Die erste Strophe von Goethes *Ganymed* lautet:

Wie im Morgenglanze
Du rings mich anglühst,
Frühling, Geliebter!
Mit tausendfacher Liebeswonne
Sich an mein Herz drängt
Deiner ewigen Wärme
Heilig Gefühl,
Unendliche Schöne!

Der Sachverhalt dieser Zeilen ließe sich auf die triviale Mitteilung ›Ich freue mich, dass Frühling ist‹ reduzieren. Doch alles wird anders durch den Anruf »Frühling, Geliebter!«, der sogleich die Rollen zweier Personen schafft: das sprechende Ich, verkleidet in die mythische Figur des von Zeus geliebten und entführten Knaben Ganymed, und den von ihm angesprochenen Frühling, verklärt zum liebenden Gott. Sobald der Frühling – als meteorologisches Phänomen wetterwendisch, oft enttäuschend und mit unscharfen Grenzen zu anderen Jahreszeiten – durch die Anrufung zu einer Person geworden ist, Name, Gesicht und Körper erhalten hat, besitzt er einen eindeutigen und idealen Charakter: Er ist wolkenlos (»im Morgenglanz«), warm (»anglühst«, »Wärme«), »rings« frei von störenden Spuren der Zivilisation, übermächtig (»tausendfach«, »unendlich«), doch bei all dieser Perfektion ein fühlendes und fühlbares Wesen. So kann zwischen Mensch und Jahreszeit eine Liebe auf den ersten Blick entstehen, als wären

sie Jünglinge mit erotischen Neigungen im griechischen Stil. Während der Vokativ vom Ich zum »Du« führt, nimmt das dem Anruf antwortende Begehren die umgekehrte Richtung: »Du« – »mich«. Im Anruf »Geliebter!« vereinigen sich die beiden Bewegungen: Der Geliebte liebt den Liebenden, der euphorisch seine Liebe erklärt. Im gewöhnlichen Leben ist die Freude des Menschen über den Wiederbeginn der Wachstumsperiode einseitig; dem Wetter, den Pflanzen und Tieren sind die Menschen gleichgültig. Ist jedoch die Jahreszeit in eine Person verwandelt, so kann sie das ihr entgegengebrachte Gefühl erwidern. Das Gedicht verschafft also durch das Mittel der Personifikation – was immer man anruft, wird zur Person – dem Leser die Illusion, er finde und empfinde in der seelenlosen Welt eine seelische Heimat.

Es läge nahe, Gedichte wie andere sprachliche Äußerungen als Kommunikation zwischen Sender und Empfänger so zu verstehen, dass der Dichter seinem Leser etwas in poetischer Form mitteilen wolle. Zahlreiche Theorien der Lyrik und zahllose Interpretationen einzelner Gedichte halten sich an dieses Modell. Doch die Kommunikation von Lyrik geht, wie sich an Anrufung und Sprechhandlung zeigt, einen anderen Weg. Sie gleicht weder der öffentlichen Rede noch der privaten Mitteilung, die beide in der Tat an anwesende Zuhörer adressiert sind. Vielmehr entspricht der Ablauf lyrischer Kommunikation dem Gottesdienst, in dem der Priester vor der Gemeinde und stellvertretend für sie Gott anruft. An diesen richten sich Lobpreis und Bitte des Priesters, nicht an die Gemeinde, die ihn bei der Verrichtung seiner Gebete nur von hinten sieht. An dieser Konstellation sind drei, nicht zwei Parteien beteiligt: der Sprecher, die angesprochene Instanz und die Mithörer, die als Zeugen und Nutznießer die priesterliche Sprechhandlung verfolgen, an einigen Stellen sie im Chor verstärken. Sie hoffen auf den Segen, den ihnen eine erfolgreiche Anrufung Gottes durch den Priester verschaffen

wird. So ist auch der Hörer oder Leser eines Gedichts nicht direkter Adressat, sondern indirekter Beobachter der Anrufung, die sich an ein anderes Wesen richtet. Damit unterscheidet sich Lyrik von den übrigen Formen der Literatur: Epen, Dramen, Romane, Erzählungen, Aphorismen werden von ihren Autoren so eingerichtet, dass sie auf Zuhörer, Zuschauer, Leser wirken, also auf Menschen und nicht auf Numinosa.

Ausnahmsweise nur reden Verse Hörer oder Leser direkt an, etwa in dem Nachtwächterlied »Hört, ihr Herrn, und laßt euch sagen, / unsre Glock hat zehn geschlagen!« Doch sogleich nach dieser Apostrophe der Bürger in Hörweite fährt das Lied mit der Anrufung des fernen Gottes fort: »Zehn Gebote setzt' Gott ein; / gib, daß wir gehorsam sein!«; mit Anruf und Bitte an ihn endet die Strophe: »Herr, durch deine Gunst und Macht / gib uns eine gute Nacht!« So hilft der »Herr«, bewegt vom Gesang des Nachtwächters, den »Herrn«. Ähnlich umrahmt Matthias Claudius' *Abendlied* die Anrede an menschliche Personen, »So legt euch denn, ihr Brüder, / in Gottes Namen nieder«, mit vorausgehender und nachfolgender Anrufung einer übermenschlichen Person: »Gott, laß uns dein Heil schauen« und »Verschon uns, Gott! mit Strafen«. Die Anrede ergeht also, durch die Anrufung ermächtigt, »in Gottes Namen«.

Widmungsgedichte verkürzen das lyrische Dreierverhältnis zur rhetorischen Zweierbeziehung der Anrede, da sie sich um die Gunst eines realen, wenngleich privilegierten Lesers bemühen (und dieses privilegierte Verhältnis wiederum vor Dritten, den gewöhnlichen Lesern, ausstellen). Baudelaire eröffnet *Les Fleurs du mal* mit der spöttischen Anrede *Au Lecteur*, die mit einer Apostrophe endet: »Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère!« (Heuchlerischer Leser, – meinesgleichen, – mein Bruder!). Nur auf eine solche Hinwendung zu den Zuhörern oder Lesern trifft der rhetorische Begriff der Apostrophe zu; er kommt aus dem

Gerichtsverfahren in der Antike, wo er die Wendung der Verteidigungsrede vom Richter zum Kläger oder zum Publikum bezeichnet. Die Apostrophe sollte nicht mit der Anrufung vermennt werden, die einem unsichtbaren, abwesenden Adressaten gilt, der nicht »meinesgleichen« ist.

Der Anrufung einer heidnischen oder christlichen Gottheit ist oft der bittende Imperativ »hör!« voran- oder nachgestellt. Indem er den Anruf eigens ankündigt, soll er dessen Chancen verbessern, ans Ziel zu gelangen. Shelleys *Ode to the West Wind* bittet den Westwind: »hear, oh, hear!« Kehrt diese Formel in der modernen Lyrik wieder, so gilt sie einem anderen Adressaten. Der Titel von Uwe Kolbes *ode an den sturm nach null uhr fünf* lässt eine Anrufung im Stil früherer Zeiten vermuten, als man dem Sturm noch die Fähigkeit und Neigung zutraute, Oden anzuhören. Doch trotz des traditionellen Einsatzes mit »hör« enttäuscht bereits die erste Zeile von Kolbes Ode diese Erwartung: »hör wie der wind geht höre wie mir die seele schlägt«. Dies ist nicht zum Sturm gesagt, sondern zu einem imaginären Hörer mit menschlichen Ohren, der dem poetischen Text lauschen möge. Vielleicht fühlt dieser Hörer sich von den dichterischen Worten angesprochen, gewiss jedoch nicht angerufen. Die Formel lebt weiter, ihr Sinn ist erloschen.

In der modernen Lyrik hören die Anrufungen allmählich auf, nachdem der Glaube an ihre Wirksamkeit schon lange vorher geschwunden war. Aus dem Widerspruch zwischen der lyrischen Konvention der Anrufungen und dem historischen Prozess der Aufklärung erwachsen Kompromisse, an denen sich das Ende der Konvention abzeichnet. Zwar bequemt sich Goethes Gedicht *Das Göttliche* noch zur traditionellen Anrufung – »Heil den unbekanntem / Höhern Wesen, / Die wir ahnen!« –, dann aber lässt es diese Wesen im Vagen verschwimmen. Was soll man von unbekanntem, lediglich geahntem Wesen fordern und erwarten? Es ist nur