

Germanistik

Auf dem Weg zum Meta-Symbolismus
Symbolistische Tradition bei Arendt und
den Dichtern vom Prenzlauer Berg

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades

der

Philosophischen Fakultät

der Westfälischen Wilhelms-Universität

Münster, Westfalen

vorgelegt von

Evelyne v. Beyme

aus Kiel

2010

Dekan: Prof. Dr. Christian Pietsch

Erste Gutachterin: Prof. Dr. Cornelia Blasberg

Zweite Gutachterin: Prof. Dr. Martina Wagner-Egelhaaf

Tag der Disputatio: 13.12.2010

Vorbemerkung

Diese Arbeit wurde vom Evangelischen Studienwerk Villigst e.V. in Form eines Promotionsstipendiums unterstützt. Ich danke dem Evangelischen Studienwerk für die individuelle Förderung, die dadurch entstandenen Kontakte und die finanzielle Unterstützung. Mein besonderer Dank gilt Frau Professor Cornelia Blasberg für die intensive Betreuung, ihre Kritik und Impulse, die in diese Arbeit mit eingeflossen sind. Für fachliche Hinweise in der Anfangsphase des Projekts danke ich Frau Dr. Renate Werner, für Anregungen und Kritik Nico Schulte-Ebbert M.A. und Daniel Langner M.A. Auch gilt mein Dank Frau Susanne Thiers vom Wolfgang Hilbig Archiv, die mir bei der Sichtung der Dokumente behilflich war. Vor allem aber möchte ich meiner Familie, der Familie Zweig und ganz besonders meinem Freund Michael Kasprzak für ihren Zuspruch und ihre Unterstützung danken. Gewidmet ist diese Dissertation Wilhelm Kujus (1919-2004), den ich sehr schätzte.

Auf die Ergänzung weiblicher Affixe in Bezug auf die verschiedenen Genera wird zugunsten des Leseflusses in der folgenden Arbeit verzichtet. Das Bewusstsein und die Relevanz der Differenzierung zwischen weiblichem und männlichem Geschlecht für Kultur und Gesellschaft, auf die die Gender Studies in den letzten Dekaden verstärkt aufmerksam gemacht haben, soll damit jedoch keineswegs infrage gestellt werden. Ich bitte die Leserin/den Leser hierfür um Verständnis.

Inhaltsverzeichnis

Zur Forschungssituation des Symbolismus	1
Vorgehensweise	10
I. Theoretische Grundlagen	12
1. Zum Begriff ›Symbolismus‹	12
2. Über die Möglichkeiten einer zeichentheoretischen Erfassung symbolistischer, post- und meta-symbolistischer Dichtung	37
3. <i>Tel Quel</i>	46
3.1. Jacques Derrida	49
3.2. Julia Kristeva	59
4. Intermedialität, Intertextualität, Dialogizität, Interdiskursivität	73
5. Die Übersetzertätigkeit als Stimulus der Verbreitung des (Post-)Symbolismus	85
II. Meta-Symbolismus als subkulturelle Erscheinung am Beispiel ostdeutscher Lyrik	93
1. Literarische Tradition in der DDR – Meta-Symbolismus als subkulturelles Phänomen	93
2. Erich Arendt: Von <i>Ägäis</i> zu <i>Entgrenzen</i>	103
2.1. (Post-)Symbolismus und hermetische Lyrik	105
2.2. Erich Arendt und Paul Celan	109
2.3. Arendts Tätigkeit als Übersetzer	116
2.4. Veränderung des Kompositionsprinzips – das Aufbrechen der Form	121
2.5. Konzentration des Wortmaterials	122
2.6. Motivik und Symbolik	124
2.7. Farben	128
2.8. Meta-Ebene	129
2.9. Geschichtsthematik	138
2.10. Bildgedichte	144
2.11. Gedichtanalyse: <i>ins Offne</i>	149

2.11.1. Visualisierung der Verse	150
2.11.2. Graduelle Kontrastierung und Verschmelzung der Ebenen	151
2.11.3. Intertextualität	153
2.11.4. Das Symbol der Zypresse	159
2.11.5. Das Motiv der Leere	160
3. Wolfgang Hilbig: <i>abwesenheit</i>	162
3.1. Hilbigs Bezüge zu Rimbaud	164
3.2. Poetik der Abwesenheit und Entgegenständlichung	171
3.3. Ästhetik des Abjekten	174
3.4. Musikalisierung	177
3.5. Kleinschreibung und Interpunktion	179
3.6. Gedichtanalyse: <i>stimme stimme</i>	181
3.6.1. Formaler Aufbau	183
3.6.2. Das Motiv der Mohnblüte und des Mohns	184
3.6.3. Das Motiv des Phosphors	186
3.6.4. Meta-symbolistische Dialogizität	188
3.6.5. Intertextualität	190
4. Uwe Kolbe: Die Gedichte der 1970er- und 1980er-Jahre	194
4.1. Symbolismus-Rezeption: Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Rilke	196
4.2. Die Übersetzertätigkeit als Traditionsspur	205
4.3. In der symbolistischen Tradition des Dinggedichts	207
4.4. Dissonanz und Degenerierung	209
4.5. Metasprache	214
4.6. Gedichtanalyse: <i>Zu vergessen</i>	216
4.6.1. Formaler Aufbau	216
4.6.2. Hermetik	217
4.6.3. Vergessen	217
4.6.4. Sprache	219
5. Elke Erb: <i>Winkelzüge</i>	220
5.1. Rezeption und Nachdichtung russischer (Post-)Symbolisten	221
5.2. Genreauflösung	225
5.3. Innerzirkuläre Variation und Innertextualität	226

5.4. Metasprache	227
5.5. Hermetik	229
5.6. Interdiskursivität	230
5.7. Das Motiv der Sphinx	233
5.8. Licht-Symbolik und das Motiv der schwarzen Seiten	236
5.9. Textanalyse: <i>Das Rot des Symbols</i>	238
5.9.1. Zwischen Metatextualität und Hypertextualität	247
5.9.2. Hypertext	249
5.9.3. Rot als Symbolfarbe	250
5.9.4. Meta-symbolistisches Verfahren transpositioneller Expansion	252
Zusammenfassung	257
Bibliographie	261

Zur Forschungssituation des Symbolismus

Bei näherer Durchsicht der Forschungsliteratur, die seit Beginn des 20. Jahrhunderts zum Symbolismus publiziert worden ist, wird ersichtlich, dass diese hinsichtlich des Terminus ›Symbolismus‹ in der Regel zwischen drei Untersuchungsgegenständen differenziert: zwischen dem Symbolismus als einer Gruppe bzw. Schule, einer literarischen Strömung und dem Symbolismus als einem Epochenbegriff. Seit der von Hoffmann Ende der 1980er-Jahre publizierten ›Symbolismus‹¹-Monographie wird zudem davon ausgegangen, es handle sich beim Symbolismus um einen Stilbegriff – eine These, die implizit bereits Hugo Friedrichs ›Struktur der modernen Lyrik‹² enthält. Bevor es zu einer Beschäftigung mit dem Symbolismus auf wissenschaftlichem Gebiet kam, verwendete die Literaturkritik den Terminus zur Bezeichnung einer in Frankreich aufkommenden literarischen Gruppe, die diesen von Jean Moréas herstammenden Begriff mehr oder weniger für sich in Anspruch nahm.³ Die Betrachtung des Symbolismus als eine literarische Bewegung setzt erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein, nachdem Jean Moréas 1891 diesen für ›tot‹ erklärte.⁴ Die Anfänge sind bei Barre zu verzeichnen, der im Jahre 1911 mit einem historischen Essay über die in Frankreich aufgekommene literarische Strömung promovierte.⁵

Einen ersten Periodisierungsversuch im Hinblick auf den Symbolismus, der auch eine perspektivische Erweiterung auf das 20. Jahrhundert mit sich bringt, unternimmt der amerikanische Literaturwissenschaftler Cornell bereits Ende der 1950er-Jahre mit der Postulierung einer ›nachsymbolistischen‹ bzw. einer ›postsymbolistischen‹ Periode. Diese umfasst jedoch lediglich die Zeit von 1900 bis 1920 und bezieht sich auf die französischen Symbolisten der zweiten Generation wie Valéry, Jammes und Gide.⁶ Erst seit den 1940er-Jahren betrachtet die Literaturwissenschaft den Symbolismus als ein länderübergreifendes Phänomen. Mit dem Erscheinen von Bowras von der heutigen Forschung eher kritisch betrachteten komparatistischen Studie ›Das Erbe des Symbo-

¹ Hoffmann, Paul: Symbolismus. München: Wilhelm Fink 1987, S. 7, 20f.

² Friedrich, Hugo: Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts. Neuausg. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006, S. 141.

³ Moréas, Jean: Un Manifeste littéraire. In: *Le Figaro littéraire* (18. September 1886). In: Guy Michaud: La Doctrine symboliste. Documents: Paris: Librairie Nizet 1947, S. 23-26; siehe auch Michaud, Guy: Message poétique du symbolisme. Bd. 2. Paris: Librairie Nizet 1954, S. 331. Zu den bedeutenden Kritikern des Symbolismus zählen Charles Morice mit seinem Buch ›La Littérature de toute à l'heure‹ (1889) und Théodore de Wyzéwa mit seinem Essay ›M. Mallarmé. Notes‹ (1886).

⁴ Jean Moréas. In: *Le Figaro*. 14. September 1891; siehe auch Décaudin, Michel: La crise des valeurs du symbolisme. Vingt ans de la poésie française 1895-1914. Privat verlegt. Toulouse 1960, S. 22.

⁵ Barre, André: Le Symbolisme: Essai historique sur le mouvement symboliste en France de 1885-1900. Dissertation. Paris: Jouve 1911.

⁶ Cornell, Kenneth: The Post-Symbolist Period. French poets currents, 1900-1920. New Haven: Yale University Press 1958; siehe hierzu auch Décaudin, Michel: Pré-symbolisme, symbolisme, post-symbolisme. In: Oldrich Bělič (Hg.): Problèmes de périodisation dans l'histoire littéraire. Prag: Universita Karlova 1968, S. 41-46.

lismus⁷ wird der Symbolismus erstmals als eine europäische Erscheinung verstanden – eine Ansicht, die sich bis heute auf weiten Strecken durchgesetzt hat. Eine Ausnahme bildet darunter allerdings die französische Literaturgeschichtsschreibung. Nicht nur die Monographien, sondern auch die literaturwissenschaftlichen Nachschlagewerke versäumen es bis heute, auf den europäischen Charakter, der dem Symbolismus trotz seiner französischen Wurzeln innewohnt, aufmerksam zu machen. So umgeht der französische Literaturwissenschaftler Philippe Forest den Verweis auf die europäischen Ausläufer des Symbolismus in seiner Monographie »Le symbolisme ou naissance de la poésie moderne«⁸ bereits über den gewählten Titel. Mit dem im Jahr 2006 publizierten »Dictionnaire de la poésie«⁹ von Jacques Charpentreau verhält es sich keineswegs anders. Vor allem in den 1980er-Jahren, durch den von Balakian herausgegebenen Sammelband »The Symbolist Movement in the literature of European Languages«¹⁰, der Beiträge von 49 Literaturwissenschaftlern verschiedener Nationalitäten enthält, hat die Symbolismusforschung eine entscheidende Prägung erfahren. Auf dieser Untersuchungsbasis, die die Rezeption der französischen Symbolisten und den Kontakt fremdsprachiger Dichter zu diesen stärker beleuchtet, gerät auch die zeitliche Verzögerung in den Blick, mit der der Symbolismus außerhalb Frankreichs und Belgiens in anderen Ländern wie Deutschland, Italien, Spanien, England, Holland, Schweden und Russland nach und nach in Erscheinung tritt. Allerdings bleiben die einzelnen Beiträge des Sammelbands in den symbolistischen Nationalliteraturen stecken und vernachlässigen dabei das internationale Moment der Bewegung und ihre länderübergreifenden Vernetzungen.

Die nationalen Symbolismen sind bis heute unterschiedlich weit erforscht. Reichliche Studien liegen zum französischen und belgischen Symbolismus als dem symbolistischen Archetypus vor. Neben den französischen Veröffentlichungen von Michaud, Decaudin, Lemaire und Illouz ist hier die deutschsprachige Untersuchung des Romanisten Josef Theisen zu nennen.¹¹ Auch der russische Symbolismus ist mit einer Reihe von Publikationen vertreten, was auf die Größe der russisch-symbolistischen Bewegung zurückzuführen ist. Zu den deutschsprachigen Publikationen zum russischen Symbolismus zählen: Holthusens ästhetisch-poetisch orientierte Habilitationsschrift aus dem Jahr 1957, Hansen-Löves motivisch angelegte, einem formalistischen Ansatz folgende zweibändige Studie (1989/1998) sowie der 2000 von Ohme und Steltner edierte Sammel-

⁷ Bowra, Cecil Maurice: Das Erbe des Symbolismus (The Heritage of Symbolism, London 1943). Übersetzung ins Deutsche von Ernst Sander. Hamburg: J. P. Toth 1947.

⁸ Forest, Philippe: Le symbolisme ou naissance de la poésie moderne. Paris: Bordas 1989.

⁹ Charpentreau, Jacques: Dictionnaire de la poésie. Paris: Fayard 2006.

¹⁰ Balakian, Anna (Hg.): The Symbolist Movement in the literature of European Languages. Budapest: Akadémiai Kiado 1982.

¹¹ Michaud, Guy: La Doctrine symboliste. Documents. Paris: Librairie Nizet 1947; ders.: Message poétique du symbolisme. 3 Bde. Paris: Librairie Nizet 1951-54; Decaudin 1960; Lemaire, Michel: Le dandysme de Baudelaire à Mallarmé. Montréal: Les Presses de l'Universitaire 1978; Illouz, Jean-Nicolas: Le Symbolisme. Paris: Librairie Générale Française 2004; Theisen, Josef: Die Dichtung des französischen Symbolismus. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1974 (= Erträge der Forschung 31).

band »Der russische Symbolismus«¹². Eine recht gute Charakterisierung des russischen Symbolismus findet sich in Willichs Einleitung zu ihrer Dissertation (1996), die sich dem Leben und Werk des eher unbekanntes russischen Symbolisten der zweiten Generation, Lev Kobylinskij-Éllis, widmet.¹³ Hansen-Löve, der eine ästhetische, paradigmatisch orientierte Studie über den russischen Symbolismus geschrieben hat, sieht diesen in seiner Gesamtheit in drei wesentliche Phasen untergliedert: eine Frühphase in der Zeit um 1890 (diabolischer Symbolismus), eine Hochphase um 1900 (mythopoetischer Symbolismus) und eine Phase für die Zeit nach 1907, die er als »grotesk-karnevaesk« beschreibt und welche die Degenerierung des Symbolismus einleitet. Bezeichnend für den russischen Symbolismus ist zudem, dass dieser in der dritten, degenerierenden Phase eine metatextuelle Ausrichtung einschlägt.¹⁴ Den Akzent auf die Ausläufer des russischen Symbolismus legt Annette Werberger in ihrer Dissertation über »Postsymbolistisches Schreiben«¹⁵, die sich auf die Poetik und Ästhetik der russischen Akmeisten konzentriert.

Zum spanischen Symbolismus liegen bisher nur wenige deutschsprachige Publikationen vor. Zu nennen sind hier vor allem Emmy Neddermanns stilistische Einzelstudie über »Die symbolistischen Stilelemente im Werke von Juan Ramón Jiménez«¹⁶ aus dem Jahr 1935 und Gerhard Lepiorz' Dissertation zu »Themen und Ausdrucksformen des spanischen Symbolismus«¹⁷ von 1938, deren Forschungsergebnisse mitunter immer noch Gültigkeit besitzen. Unter den neueren Beiträgen zu nennen ist ferner Brothersons Aufsatz »Reactions to Symbolism in Spain«¹⁸ (1982).

Seit den 1960er-Jahren hat der Symbolismus in der Literaturwissenschaft zunehmend an Aktualität gewonnen. Abseits der rezeptiven Annäherung setzt in dieser Zeit eine verstärkte Beschäftigung mit dem Symbolismus auf theoretischem Gebiet ein. In Umberto Ecos breit rezipierter Monographie »Das offene Kunstwerk«¹⁹, das die Debatte um Offenheit und Geschlossenheit zunächst am Gegenstand der Kunst eröffnet, wird die Argumentationsweise auf weiten Strecken von einer intensiven Auseinandersetzung mit literarisch-symbolistischen Werken getragen. Eine wesentliche Rolle fällt auf theoretischem Gebiet auch den Poststrukturalisten zu. So greift Derri-

¹² Ohme, Andreas/Steltner, Ulrich (Hgg.): Der russische Symbolismus. Zur sinnlichen Seite seiner Wortkunst. München: Otto Sagner 2000 (= Specimina Philologiae Slavicae 128).

¹³ Hansen-Löve, Aage A.: Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive. 2 Bde. Bd. 1: Diabolischer Symbolismus, Bd. 2: Mythopoetischer Symbolismus. Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften 1989/1998; Willich, Heide: Lev L. Kobylinskij-Éllis: Vom Symbolismus zur ars sacra. Eine Studie über Leben und Werk. Dissertation (Tübingen, 1996). München: Otto Sagner 1996, S. 11-24.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Werberger, Annette: Postsymbolistisches Schreiben. Studien zur Poetik des Akmeismus und Osip Mandel'stams. München: Otto Sagner 2005.

¹⁶ Neddermann, Emmy: Die symbolistischen Stilelemente im Werke von Juan Ramón Jiménez. Hamburg: Seminar für romanische Sprachen und Kultur 1935. Allerdings unterscheidet Neddermann nicht zwischen Modernisten und der *Generación del 98*.

¹⁷ Lepiorz, Gerhard: Themen und Ausdrucksformen des spanischen Symbolismus. Dissertation (Tübingen, 1938). Düsseldorf: Nolte 1938.

¹⁸ Brotherson, Gordon: A Graver Decadence: Reactions to Symbolism in Spain. In: Balakian 1982, S. 157-163.

¹⁹ Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk (Opera aperta, Mailand 1962). Übersetzt von Günter Memmert. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 222).

da in seiner »Dissemination«²⁰ bei der Erarbeitung eines neuen Mimesis-Konzepts auf die symbolistischen Texte Mallarmés zurück; Julia Kristeva nutzt symbolistische Schriftsteller, um in ihrer poststrukturalistischen Schrift »Die Revolution der poetischen Sprache«²¹ unter Einbezug des Unbewussten auf die revolutionäre Praxis aufmerksam zu machen, die in einigen poetischen Texten seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Frankreich zum Vorschein tritt.

Erst aus diesem Kontext heraus wendet sich die Forschung auch verstärkt dem Symbolismus in den deutschsprachigen Ländern zu. Zwar gibt es bereits Einzelstudien zum Einfluss des französischen Symbolismus auf deutschsprachige Schriftsteller aus der Zeit der ausgehenden 1920er- und 1930er-Jahre; diese drängen aber – wie die George-Forschung dieser Zeit verdeutlicht – auf eine Absetzung vom französischen Symbolismus zum Zweck einer Exponierung der Besonderheiten der eigenen Nationalliteratur, für die die eigenen Dichter als repräsentativ einzustehen hatten.²² Ähnliche Tendenzen lassen sich selbst noch bei der ungarischen Symbolismus-Forschung der ausgehenden 1960er-Jahre beobachten.²³ In den 1950er-Jahren, nach der Publikation von Bowras Monographie »Das Erbe des Symbolismus« in deutscher Übersetzung im Jahr 1947, erscheinen eine Reihe komparatistischer Studien, die sich mit den Auswirkungen des französischen Symbolismus auf die deutschsprachige Literatur der Jahrhundertwende befassen. Hierzu zählen insbesondere die Aufsätze von Böschenstein, Grimm, Lindenberger und Pamp, die den Einfluss Rimbauds auf Georg Trakls Werk untersuchen.²⁴ Ferner hinzuzurechnen sind Gsteigers Aufsatz über »George als Übersetzer Baudelaires«²⁵ (1963) sowie Wais' Dissertation »Studien zu Rilkes Valéry-Übertragungen«²⁶ (1967). Eine Tendenz, die in der Symbolismus-Forschung bis heute angehalten hat. Viel beigetragen zur Untersuchung der Auswirkungen des französischen Symbolismus auf den deutschsprachigen Raum hat Gsteigers 1971 publizierte Monographie »Französische Symbolisten in der deutschen Literatur der Jahrhundertwende«²⁷, in der er sich unter rezeptionsästhetischem Gesichtspunkt mit der symbolistischen Dichtung in Deutschland auseinandersetzt unter

²⁰ Derrida, Jacques: *Dissemination (La dissémination)*, Paris 1972). Übertragung ins Deutsche von Hans-Dieter Gondek. Wien: Passagen-Verlag 1995 (= Passagen Philosophie).

²¹ Kristeva, Julia: *Die Revolution der poetischen Sprache (La révolution du langage poétique)*, Paris 1974). Übersetzung ins Deutsche von Reinold Werner. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978 (= edition suhrkamp 949).

²² Hobohm, Freya: *Die Bedeutung französischer Dichter in Werk und Weltbild Stefan Georges (Baudelaire, Verlaine, Mallarmé)*. Dissertation. Marburg an der Lahn: Elwert 1931; Sior, Marie-Luise: *Stefan George und der französische Symbolismus*. Dissertation. Gießen 1932.

²³ Karátson, André: *Le Symbolisme en Hongrie. L'influence des poétiques françaises sur la poésie hongroise dans le premier quart du XXe siècle*. Paris: Presses Universitaires de France 1969.

²⁴ Böschenstein, Bernhard: *Wirkungen des französischen Symbolismus auf die deutsche Lyrik der Jahrhundertwende*. In: *Euphorion* 58 (1964), S. 375-386; Grimm, Reinhold: *Georg Trakls Verhältnis zu Rimbaud*. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 9 (1959), S. 288-315; Lindenberger, Herbert: *Georg Trakl and Rimbaud. A Study in Influence and Development*. In: *Comparative Literature* 10,1 (1958), S. 21-35; Pamp, Friedhelm: *Der Einfluss Rimbauds auf Georg Trakl*. In: *Revue de Littérature Comparée* 32 (1958), S. 396-406.

²⁵ Gsteiger, Manfred: *Die Blumen des Bösen. George als Übersetzer Baudelaires*. In: *Manfred Gsteiger: Literatur des Übergangs. Essays*. Bern/München: Francke 1963. S. 49-91.

²⁶ Wais, Karin: *Studien zu Rilkes Valéry-Übertragungen*. Dissertation. Tübingen: Max Niemeyer 1967.

²⁷ Gsteiger, Manfred: *Französische Symbolisten in der deutschen Literatur der Jahrhundertwende*. Bern/München: Francke 1971.

Einbezug der Übersetzertätigkeit. Bereits ein Jahr später erscheint der zuvor in den USA veröffentlichte Aufsatz des Literaturwissenschaftlers René Wellek zu »Das Wort und der Begriff ›Symbolismus‹ in der Literaturgeschichte«²⁸ in deutscher Übersetzung. Dem vorangegangen war in den 1950er-Jahren ein Aufsatz von Wolfgang Kayser über den europäischen Symbolismus, in dem sich dieser für eine europäische Ausweitung des Begriffs auf Dichter wie D'Annunzio, Yeats, Woolf oder etwa Faulkner ausspricht und damit von Bowras umstrittenem Folgeband »The creative experiment«²⁹ entschieden absetzt, bei dem der Verfasser in den indistinkten Sammelbegriff der modernen Lyrik für die Dichtung des 20. Jahrhunderts zurückverfällt.³⁰ Eine wegweisende Studie zur Erforschung des Symbolismus im deutschsprachigen Raum stellt die im Jahr 1989 von Fridrun Rinner vorgelegte soziologisch-komparatistische Studie »Modellbildungen im Symbolismus«³¹ dar. Es handelt sich hierbei um die erste Monographie, die den französischen, deutschen und russischen Symbolismus vergleichend nebeneinanderstellt.

Dem Ansatz nach lassen sich die deutschsprachigen Veröffentlichungen zum Symbolismus folgendermaßen klassifizieren in

1. Arbeiten, die den Symbolismus in seiner historischen Genese untersuchen bzw. sich diesem als literarische Bewegung und Gruppierung zuwenden,
2. Publikationen, die einer ästhetischen Ausrichtung folgen und
3. Untersuchungen, die einen zeichentheoretischen Ansatz zugrunde legen.

Bezogen auf den ersten Aspekt sind insbesondere die Veröffentlichungen Wolfgang Kayzers, Manfred Gsteigers, René Welleks und Fridrun Riners zu nennen.³² Oftmals nimmt der französische Symbolismus dabei einen starken Stellenwert ein. Zu den Publikationen mit einer ästhetischen Ausrichtung zählen die Arbeiten Hugo Friedrichs, Paul Hoffmanns und Annette Werbergers.³³ Ansätze, den Symbolismus zeichentheoretisch zu bestimmen, sind erst von der neueren Forschung unternommen worden. Erwähnt werden müssen hierbei die Studie Hans-Jost Freys und der von Patricia Ward herausgegebene Sammelband zu »Baudelaire and the poetics of modernity«.³⁴ Gerade mit Blick auf die Suche nach einem gemeinsamen Nenner der verschiedenen

²⁸ Wellek, René: Das Wort und der Begriff »Symbolismus« in der Literaturgeschichte. In: Ders.: Grenzziehungen. Beiträge zur Literaturkritik (*Discriminations: Further Concepts of Criticism*, New Haven 1970). Übersetzung ins Deutsche von Marlene Lohner. Stuttgart u.a.: W. Kohlhammer 1972, S. 63-83.

²⁹ Bowra, Cecil Maurice: *The creative experiment*. London: Macmillan 1949.

³⁰ Kayser, Wolfgang: Der europäische Symbolismus. In: Kayser, Wolfgang: *Die Vortragsreise*. Bern: Francke 1958, S. 287-304.

³¹ Rinner, Fridrun: *Modellbildungen im Symbolismus. Ein Beitrag zur Methodik der Vergleichenden Literaturwissenschaft*. Heidelberg: Carl Winter 1989.

³² Kayser 1958; Gsteiger 1971; Wellek 1972; Rinner 1989.

³³ Friedrich 2006; Hoffmann 1987; Werberger 2005.

³⁴ Frey, Hans-Jost: *Studien über das Reden der Dichter*. München: Wilhelm Fink 1986; Ward, Patricia A. (Hg.): *Baudelaire and the poetics of modernity*. Nashville: Vanderbilt University Press 2001.

nationalen Symbolismen beweist ein solcher Ansatz seine Effizienz. Wie die Arbeiten von Hugo Friedrich und Paul Hoffmann zeigen, erweist sich das bloße Herausarbeiten stilistischer Gemeinsamkeiten in dieser Hinsicht als unzulänglich. Weder Friedrich, noch Hoffmann vermochten es, mittels Stilanalysen den kleinsten gemeinsamen Nenner diverser symbolistischer Texte aus Frankreich, Belgien, den Niederlanden, Deutschland, England, Spanien, Italien sowie Russland oder den USA ausfindig zu machen.³⁵

Seit Welleks vor über dreißig Jahren geäußelter Feststellung, dass sich »der Ausdruck in der deutschen Literaturwissenschaft nicht durchgesetzt«³⁶ hat, hat sich einiges verändert. So bleibt die Beschäftigung mit dem Symbolismus in den 1970er- und 1980er-Jahren nicht ausschließlich den Sammelbänden Balakians, Gsteigers und Žmegačs vorbehalten. Durchaus setzen in dieser Zeit erneut Bestrebungen ein, die Auswirkungen des französischen Symbolismus auf die deutschsprachigen Länder zu untersuchen – dieses Mal mit Blick auf den Symbolismus als einer europäischen Erscheinung. Aufgrund dieser Entwicklung ist es nicht verwunderlich, dass Wolfgang Kayzers Aufsatz über den europäischen Symbolismus mit Erscheinen des von Viktor Žmegač herausgegebenen Sammelbands »Deutsche Literatur der Jahrhundertwende« Anfang der 1980er-Jahre eine Neuauflage erfährt.³⁷ Die zu dieser Thematik erscheinenden Kataloge und Fallstudien konzentrieren sich hauptsächlich auf die Dichter Rilke, George und Hofmannsthal als Symbolisten.³⁸ Unter die neuere Forschungsliteratur, die den Symbolismus im deutschsprachigen Raum untersucht, fällt auch Hoffmanns 1987 publizierte »Symbolismus«³⁹-Monographie. Doch gerät in seiner Studie der deutsche Symbolismus nur als Korrelat gegenüber dem französischen Symbolismus in Betracht. Der geplante zweite Band, in dem der deutsche Symbolismus in den Mittelpunkt der Untersuchung rücken sollte, konnte von Hoffmann nicht mehr verwirklicht werden.

Rein quantitativ überwiegen gegenüber dem deutschsprachigen Symbolismus die auf Deutsch verfassten Studien zum französischen Symbolismus. Doch sollte man das Gewicht dieser Arbeiten für die deutsche Symbolismus-Forschung keineswegs unterschätzen, da gerade diese auch die komparatistischen Studien über den Symbolismus mit vorangetrieben haben bzw. weiter vorantreiben.

Von den unterschiedlichen Erscheinungsweisen des europäischen Symbolismus ist der französische Symbolismus bisher am intensivsten erforscht worden. Dies hängt hauptsächlich damit zu-

³⁵ Friedrich, Hugo: Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts. Neuausg. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006 [1956]; Hoffmann, Paul: Symbolismus. München: Wilhelm Fink 1987.

³⁶ Wellek 1972, S. 74.

³⁷ Kayser, Wolfgang: Der europäische Symbolismus. In: Viktor Žmegač (Hg.): Deutsche Literatur der Jahrhundertwende. Königstein: Athenäum – Hain – Scriptor – Hanstein 1981, S. 49-59.

³⁸ So etwa Sohnle, Werner Paul: Stefan George und der Symbolismus. Ausstellung d. Württemberg. Landesbibliothek Stuttgart [Zeitraum: 2.12.1983 – 31.1.1984]. Stuttgart: Württembergische Landesbibliothek 1983.

³⁹ Hoffmann 1987.

sammen, dass der Symbolismus in Frankreich seinen Ursprung hat und damit den Archetypus verkörpert. Seine Ausbreitung auf die europäischen Nachbarländer erfolgt in zeitlicher Versetzung, bedingt durch die unterschiedlichen Verbreitungswege. Er wächst so zu einer internationalen Bewegung heran. Aufgrund der engen Zusammenarbeit von französischen und belgischen Symbolisten bei den symbolistischen Zeitschriften, ihrer intensiven Kontakte und des verbindenden Elements der französischen Sprache wird in der Symbolismus-Forschung zwischen französischem und belgischem Symbolismus in der Regel nicht differenziert.

Im Hinblick auf den Symbolismus im 20. Jahrhundert ist die Forschungsliteratur ergänzungsbedürftig. Zwar gibt es – vor allem im Rahmen von Monographien, die sich mit moderner Lyrik auseinandersetzen – immer wieder Ansätze, der symbolistischen Tradition in der deutschsprachigen Literatur nach 1945 nachzugehen; diese beschränken sich jedoch auf die Werke der Dichter Ingeborg Bachmann, Gottfried Benn und Paul Celan und reichen kaum über diese hinaus. Wo doch, verharren die Studien in Andeutungen.⁴⁰ Die Beschäftigung mit einer symbolistischen Tradition in Deutschland, bezogen auf die Zeit des letzten Drittels des 20. Jahrhunderts, ist bisher noch kein Gegenstand deutscher Symbolismusforschung gewesen. Gleiches gilt für die Literatur der DDR⁴¹, deren Befragung auf symbolistische Einflüsse bis jetzt aussteht. Auch heben sich die Versuche, die DDR-Lyrik allgemein nach ihren Bezügen zur Moderne zu befragen, als einzelne heraus.⁴² Einen nicht unwesentlichen Anteil an diesem Dilemma trägt die Literaturgeschichtsschreibung. Kortes neu aufgelegte »Deutschsprachige Lyrik seit 1945«⁴³ setzt für das letzte Drittel des 20. Jahrhunderts lediglich zwei Akzente: die visuelle Poesie und den amerikanischen Einfluss auf die Poesie, der sich in der *New-Beat-Generation* manifestiert.

Seit Mitte der 1970er-Jahre werden mehrere Versuche unternommen, im Rahmen von Kunstausstellungen den Begriff »Symbolismus« auch auf die bildende Kunst (insbesondere auf die Malerei) auszudehnen. Den Anfang wagt die zwischen 1975 und 1976 gezeigte Wanderausstellung »Symbolismus in Europa« (Rotterdam, Brüssel, Baden-Baden, Paris). Nur wenigen Besuchern von Kunstausstellungen ist der Symbolismus zu dieser Zeit ein Begriff, was vor allem damit zusammenhängt, dass der Symbolismus von den exponierten und damals mehr geschätzten Stilrichtungen

⁴⁰ So etwa Andreotti, Mario: Die Struktur der modernen Literatur. 3. überarb. und erw. Aufl. Bern u.a.: Haupt 2000, S. 272f.

⁴¹ Der Begriff »DDR-Literatur« bezeichnet im Folgenden diejenige Literatur, die nach 1945 in der sowjetischen Besatzungszone bzw. in der 1948 gegründeten DDR entstanden ist und sich deren poetischen Normen und Bekenntnissen unterzuordnen hatte.

⁴² Beispielsweise Erbe, Günter: Die verfemte Moderne. Die Auseinandersetzung mit dem »Modernismus« in Kulturpolitik, Literaturwissenschaft und Literatur der DDR. Opladen: Westdeutscher Verlag 1993; Mann, Ekkehard: Lyrik in der DDR und die Moderne. In: Hans Joachim Piechotta u.a. (Hg.): Die literarische Moderne. Bd. 3. Opladen: Westdeutscher Verlag 1994, S. 198-219.

⁴³ Korte, Hermann: Deutschsprachige Lyrik seit 1945. 2. völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart/Weimar: Metzler 2004.

gen des Historismus, Jugendstil und Spätimpressionismus größtenteils verdrängt worden war.⁴⁴ Die Entwicklung im Ausstellungsbereich setzt sich fort und führt von den 1990er-Jahren an zu einer regelrechten internationalen Kette von Ausstellungen: »Symbolismus in den Niederlanden. Von Torop bis Mondrian« (1991), »Der Symbolismus in England 1860-1910« (1997-1998), »Impressionismus und Symbolismus – Malerei der Jahrhundertwende in Polen« (1999), »Sehnsucht und Aufbruch. Der russische Symbolismus als historische und aktuelle Dimension« (2002) – um nur einige davon zu nennen. Einen Überblick über den europäischen Symbolismus in der Malerei bietet ferner die Ausstellung »Lost Paradise. Symbolist Europe« (1995) des Montreal Museum of Fine Arts.

Als wissenschaftlicher Wegbereiter für eine Ausweitung der Symbolismus-Rezeption auf den Bereich der Malerei gilt Hans Hofstätter mit seiner heute zum Standardwerk gewordenen Monographie »Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende«⁴⁵, in der er sich nicht nur für eine Ausdehnung des Symbolismus auf die Malerei und den Film ausspricht, sondern in Bezug auf das 20. Jahrhundert erklärt, dass »der Symbolismus nicht als abgeschlossene Epoche hinter uns liegt [...], sondern mitten in unsere Gegenwart hereinragt.«⁴⁶ Implizit daran an knüpft auch die Ausstellung »Symbolismus und die Kunst der Gegenwart. Das deutungsreiche Spiel« (2007) des Von der Heydt-Museums in Wuppertal, die die malerischen Entwicklungen in der Zeit des Übergangs vom 20. ins 21. Jahrhundert im Kontext des Symbolismus näher beleuchtet.

Allgemein lässt sich festhalten, dass der Symbolismus – trotz der Zunahme an Forschungsbeiträgen – in seiner Bedeutung als Inspirationsquelle und historische Bezugsgröße für die Literatur des letzten Drittels des 20. Jahrhunderts bisher zu wenig gewürdigt wurde. Während dem Traditionsstrang der Romantik im Hinblick auf ihren Einfluss auf die Gegenwartsliteratur bereits weitreichende Beachtung geschenkt worden ist, ist der Symbolismus in der plakativen Phrase als »Wegbereiter der modernen Lyrik« steckengeblieben.⁴⁷ Die deutsche Literaturgeschichtsschreibung wie auch Fachartikel enden in ihrer Beschreibung des Symbolismus in der Regel bei einem Verweis auf eine symbolistische Affinität bei Celan als Vertreter der hermetischen Lyrik und Gottfried Benn.⁴⁸ Bereits hier wird aufgrund der zeitlichen Diskrepanz eine Berücksichtigung der Transformationsprozesse, denen der Symbolismus ausgesetzt ist, notwendig. Sich in das letzte Drittel

⁴⁴ Vgl. Finckh, Gerhard: Vorwort. In: Ders. (Hg.): Symbolismus und die Kunst der Gegenwart. Das deutungsreiche Spiel. Ausstellungskatalog. Wuppertal: Von der Heydt-Museum 2007, S. 7.

⁴⁵ Hofstätter, Hans H.: Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende. Voraussetzungen, Erscheinungsformen, Bedeutungen. 3. Aufl. Köln: DuMont 1975 [1965].

⁴⁶ Ebd., S. 9.

⁴⁷ Beispielsweise bei Hilzinger, Sonja: »Avantgarde ohne Hinterland«. Zur Wiederentdeckung des Romantischen in Prosa und Essayistik in der DDR. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Literatur in der DDR. Rückblicke. text+kritik (1991), S. 93-100.

⁴⁸ Barner, Wilfried (Hg.): Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart. München: Beck 1994; Fritz, Horst: Symbolismus. In: Dieter Borchmeyer/Viktor Žmegač (Hgg.): Moderne Literatur in Grundbegriffen. 2. neu bearb. Aufl. Tübingen: Max Niemeyer 1994, S. 413-419.

des 20. Jahrhunderts der deutschsprachigen Literatur vorzuwagen und diese nach einer symbolistischen Tradition zu befragen, setzt einen Denkprozess voraus, der nicht die Identität mit dem Symbolismus der Jahrhundertwende als Ausgangsbasis postuliert, sondern in der Lage sein muss, die Veränderungen, denen der Symbolismus im Kontext seiner Zeit ausgesetzt ist, mitzudenken. Diese Problematik macht sich bereits bei einem Teil der Symbolismus-Forschung, die ansatzweise einen Blick auf das 20. Jahrhundert wirft, bemerkbar durch ein zunehmendes Abrücken von der Auffassung des Symbolismus als einem Epochenbegriff und der Überleitung zu einem Stilbegriff.⁴⁹ Der Symbolismus ist jedoch kein reiner Stilbegriff. Dies würde eine absolute Konstante der symbolistischen Schreibweise über einen Zeitraum von mehr als 100 Jahren bedeuten und schließt bereits eine komparatistische Betrachtung der nationalen Symbolismen aus. Möglicherweise ist es gerade diese Schwierigkeit, an der Hoffmann, der noch vor seinem Tod im Jahr 1999 die Publikation eines zweiten Symbolismus-Bandes mit dem Schwerpunkt auf dem 20. Jahrhundert im deutschsprachigen Raum plante, scheiterte.

Die Erforschung des Symbolismus mit dem ausgeweiteten Blick auf das 20. Jahrhundert bedeutet eine Abwendung von einer rein synchronen Perspektive, wie sie die Literaturgeschichtsschreibung diktiert, zugunsten einer diachronen Perspektive. Eine diachrone Perspektive auf das Untersuchungsfeld der symbolistischen Bewegung ist selbst konstruiert, da es nie nur eine literarische Bewegung gibt und infolge dessen auch nie nur eine literarische Tradition, die in einem bestimmten Zeitraum wirksam ist. Vielmehr durchdringen sich die verschiedenen Strömungen gegenseitig, verhalten sich mitunter sogar konkurrierend zueinander, wie es die verschiedenen *Ismen* des 19. und 20. Jahrhunderts vor Augen führen. Es gibt folglich keine fließenden Übergänge zwischen den einzelnen literarischen Traditionen, wie es die Literaturgeschichtsschreibung häufig nahelegt. Anstelle einer Literaturgeschichte ist eine Vielfalt literarischer Perspektiven zu setzen, was bereits Lyotard mit seiner Distanzierung vom *grand récit* erkannte.⁵⁰ Literarhistorische Abläufe weisen Diskontinuitäten – d.h. Brüche, Sprünge und Leerstellen auf. Dem gerecht zu werden, vermag nur eine perspektivische Literaturgeschichtsschreibung, die den Blick auf das Partiale lenkt.⁵¹

Was hier entworfen werden soll, ist eine Geschichte des literarischen Symbolismus und seiner verschiedenen Entwicklungsphasen mit deutschsprachiger Perspektive, die vom Symbolismus über den Post-Symbolismus verläuft und im Meta-Symbolismus mündet. Der Akzent bei dieser

⁴⁹ So etwa bei Hoffmann 1987; implizit auch Friedrich 2006.

⁵⁰ Lyotard, Jean-François: Das postmoderne Wissen. Ein Bericht (La condition postmoderne, Paris 1979). Übersetzung ins Deutsche von Otto Pfersmann. 5. Aufl. Wien: Passagen-Verlag 2005.

⁵¹ Vgl. Žmegač, Victor: Vorwort. In: Ders. (Hg.): Deutsche Literatur der Jahrhundertwende. Königstein: Athenäum – Hain – Scriptor – Hanstein 1981; Emmerich, Wolfgang: Für eine andere Wahrnehmung der DDR-Literatur. Neue Kontexte, neue Paradigmen, ein neuer Kanon. In: Klaus Städtke/Wolfgang Emmerich: DDR-Literatur und Literaturwissenschaft in der DDR. Zwei kritische Bilanzen. Bremen 1992, S. 15-30.

Geschichte des literarischen Symbolismus liegt auf der dritten Phase, dem Meta-Symbolismus, den es anhand des ostdeutschen Raums zu erforschen gilt. Gleichzeitig widmet sich die Arbeit der Frage nach den Entstehungsbedingungen literarischer Tradition, ihrem ›Versinken‹ und den Ursachen für ihr Wiederaufkommen. Die in dieser Arbeit zu untersuchenden meta-symbolistischen Texte umfassen einen Zeitraum von dreißig Jahren und sind in der Zeit zwischen den 1960er- und 1980er-Jahren anzusiedeln. Im Hinblick auf den Untersuchungsraum DDR ist eine solche Geschichte des literarischen Symbolismus in der Lage, den konstruktiven Charakter der sozialistischen Nationalliteratur, wie sie noch im elften, der DDR gewidmeten Band der »Geschichte der deutschen Literatur«⁵² präsentiert wird, bloßzulegen und ihr anhand des Meta-Symbolismus ein differenzierteres Bild der DDR-Literatur entgegenzusetzen, das die subkulturellen Entwicklungen auf literarischem Gebiet mit einbezieht.

Vorgehensweise

Formal untergliedert sich die Arbeit in zwei Teile. Im ersten Teil sollen die theoretischen Grundlagen für den Meta-Symbolismus erarbeitet werden. Dies erfolgt zunächst über eine historische Annäherung (Kapitel I.1.), wodurch die Genese des Symbolismus, seine Ausbreitung zu einer europäisch-literarischen Bewegung dargelegt und die Entstehung der nachfolgenden Phasen des Post- und insbesondere des Meta-Symbolismus beschrieben werden. Es wird davon ausgegangen, dass Post- und Meta-Symbolismus sich nicht nur zeitlich, sondern auch qualitativ von der ersten Phase des Symbolismus abheben. Diese qualitativen Unterschiede gilt es im Folgenden zu ergründen. Daran an schließt eine zeichentheoretische Argumentation (Kapitel I.2.), die semiotisch die Beziehungen zwischen den drei symbolistischen Phasen aufzudecken sucht. Dem ›Dunklen‹, Rätselhaften bzw. Unverständlichen und der Polysemantizität der symbolistischen, post- und meta-symbolistischen Texte soll so erneut nachgegangen werden unter Zuhilfenahme eines semiotischen Modells, das eine Klärung des spezifischen, im Symbolismus, Post- und Meta-Symbolismus wirksam werdenden Zeichenmodus ermöglicht. Im darauf folgenden Arbeitsschritt (Kapitel II.3.) werden wesentliche Theorien *Tel Quels* vorgestellt, die im Zusammenhang mit symbolistischen Texten entstanden sind und auf die Entwicklung des Meta-Symbolismus Einfluss genommen haben – wodurch diese wissenschaftlichen Texte nicht nur inhaltlich relevant werden, sondern darüber hinaus eine optionale Form der Tradierung darstellen.

⁵² Haase, Horst (Hg.): Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Bd. 11: Geschichte der Literatur der Deutschen Demokratischen Republik. Berlin: Volk und Wissen 1976.

Die Merkmale ›Intermedialität‹, ›Intertextualität‹, ›Dialogizität‹ und ›Interdiskursivität‹, die in den symbolistischen, post- und meta-symbolistischen Texten zutage treten, werden in einem gesonderten Kapitel (I.4.) abgehandelt. Beschließen soll den theoretischen Teil ein Kapitel über die Übersetzertätigkeit (I.5.), die zur Verbreitung des Symbolismus wesentlich beigetragen hat und von Symbolisten, Post- und Meta-Symbolisten gleichermaßen ausgeübt wurde. Ferner widmet sich der erste Teil der Arbeit der Suche nach einem gemeinsamen *tradicum*⁵³, einem ›Übergeben‹, das Symbolismus, Post- und Meta-Symbolismus miteinander verbindet.

Der zweite Teil der Arbeit wendet sich konkret dem Meta-Symbolismus in der DDR zu. Das eröffnende Kapitel ›Literarische Tradition in der DDR – Meta-Symbolismus als subkulturelles Phänomen‹ folgt in seiner Ausrichtung der Frage nach den Gründen für das Wiederanknüpfen an die symbolistische Tradition in der DDR durch den Meta-Symbolismus. Veranschaulichung finden soll dies anhand von vier Einzelstudien zu den ostdeutschen Dichtern Erich Arendt, Wolfgang Hilbig, Uwe Kolbe und Elke Erb (Kapitel II.2.-II.5). Innerhalb der verschiedenen Einzelstudien wird der Versuch unternommen, die Traditionsspuren und Rezeptionswege, die die jeweiligen Dichter eingeschlagen haben und als Bezugsmomente ihrer meta-symbolistischen Schreibweise dienen, offenzulegen. Ferner soll darin auf ihre je spezifische meta-symbolistische Schreibweise eingegangen werden. Jede dieser Einzelstudien schließt mit einer Gedichtanalyse.

⁵³ Blasberg, Cornelia: Erschriebene Tradition. Adalbert Stifter oder das Erzählen im Zeichen verlorener Geschichten. Freiburg im Breisgau: Rombach 1998 (= Rombach Wissenschaften Reihe Litterae 48), S. 183.

I. Theoretische Grundlagen

1. Zum Begriff ›Symbolismus‹

Der Begriff ›Symbolismus‹ lässt sich sowohl in einem weiteren als auch in einem engeren Sinn fassen. Obgleich in dieser Arbeit vor allem der breiter angelegte Gebrauch des Ausdrucks als europäischer Epochenbegriff interessiert, soll die Unterscheidung zugunsten einer terminologisch exakteren Bestimmung wieder aufgegriffen und seine historische Entwicklung von einer Gruppenbezeichnung über einen literarischen Epochenbegriff dargelegt werden, um dann ein historisch-qualitatives Drei-Phasen-Modell vorzustellen, das den Symbolismus neben einer Epoche ferner als europäische Bewegung zu erfassen sucht. Im engeren Sinn bezeichnet ›Symbolismus‹ in der Literaturwissenschaft eine literarische Bewegung in Frankreich, deren poetische Texte im Zeitraum zwischen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und den 1910er-Jahren entstanden sind. Als namhafte Vertreter der symbolistischen Dichtung gelten Charles Baudelaire, René Ghil, Jules Laforgue, Stéphane Mallarmé, Arthur Rimbaud, Paul Valéry und Paul Verlaine. Seinen begrifflichen Ursprung findet der Symbolismus in einer Bezeichnung für eine literarische Schule, die der französische Dichter griechischer Herkunft Jean Moréas im Zuge des Angriffs eines Journalisten gegen die *Décadents* in seinem Manifest »Le Symbolisme«¹ offiziell vorstellt, welches am 18. September 1886 im *Figaro* erschienen ist.² Darin führt Moréas Charles Baudelaire als Vorgänger dieser literarischen Schule an. Als Vertreter nennt er Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine und Théodore de Banville. Die zeitliche Wirkung der literarischen Schule, der der Symbolismus seine Herkunft verdankt, umfasst jedoch nicht mehr als eine Dekade (1885-1895). Aufgrund der Heterogenität der Vorstellungen der einzelnen Dichter und der mangelnden Kohärenz in programmatischer Hinsicht zieht die Literaturgeschichtsschreibung für diesen Zeitraum häufig den Begriff der Gruppe gegenüber dem der Schule vor. Die von Moréas im Jahr 1886 gegründete Zeitschrift *Le Symboliste* muss ihr Erscheinen bereits nach vier Nummern einstellen. Zudem verkündet Moréas schon fünf Jahre später, am 14. September 1891, im *Figaro* den Tod des Symbolismus.³ Hinzu kommt, dass sich einige zeitgenössische Dichter gegen die Etikettierung als Symbolisten zur Wehr setzen. Zu den eigentlichen Symbolisten der literarischen Gruppierung, die in der Forschung jedoch als ›Symbolisten der zweiten Generation‹ bezeichnet werden, zählen neben Moréas die Dichter Gustave Kahn, Paul Verlaine und Stéphane Mallarmé.

¹ Moréas, Jean: Le Symbolisme. In: Guy Michaud: La doctrine symboliste. Documents. Paris: Librairie Nizet 1947, S. 23-26.

² Zum journalistischen Angriff gegen die *décadents*, zu denen sowohl Moréas selbst als auch Mallarmé gezählt werden, siehe Michaud 1954, S. 331.

³ Abgedruckt in: Décaudin 1960, S. 22.

Hervorgegangen sind die Symbolisten aus einem subkulturellen Milieu, dessen Bedingungen in der Demokratisierung der Literatur zu suchen sind. Ende des 19. Jahrhunderts ersetzen Cafés und Cabarets die Salons. Viele der späteren Symbolisten gehören zunächst den kleineren literarischen Zirkeln der *Décadents*, *Zutistes*, *Hydropathes*, *Hirsutes* oder *Harmonistes* an, die sich in literarischen Cafés (*La Rive Gauche*) und Cabarets (z.B. *Le Chat noir*) auf der rechten Seite des Seine-Ufers versammeln.⁴ Die *poètes maudits* wenden sich gegen die vorherrschende imperialistische, von Kapitalismus und Positivismus bestimmte Weltanschauung des Spätbürgertums, was sich ästhetisch in der Entwicklung einer hermetischen, antirealistischen, dem Leser unzugänglichen Schreibweise niederschlägt.

Erst rückblickend wird der Begriff – zunächst noch ausschließlich national im Zuge einer zweiten Rezeptionswelle Ende der 1880er- bzw. zu Beginn der 1890er-Jahre, später dann vor allem durch die Literaturgeschichtsschreibung – revitalisiert und ausgeweitet auf Dichter wie den Comte de Lautréamont (Isidor Ducasse), Charles Baudelaire und Arthur Rimbaud, die in der heutigen Forschung neben Mallarmé und Verlaine als Hauptvertreter der symbolistischen Dichtung gelten.⁵ Wie man an dieser Entwicklung erkennen kann, wird der Symbolismus also erst nachträglich zu einer Epoche gemacht. Es ist der französische Literaturwissenschaftler André Barre, der 1911 die erste Monographie über den Symbolismus verfasst. Er – wie auch ihm nachfolgend Guy Michaud – unterscheidet zwischen vier Phasen des französischen Symbolismus: Die erste Phase steht für das Werk Charles Baudelaires, der als wesentlicher Wegbereiter erkannt wird, die zweite bezieht sich auf die Schaffensphase Paul Verlaines und Stéphane Mallarmés, die dritte Phase fällt mit der Zeit der sich herausbildenden Gruppe der Symbolisten zusammen und reicht bis zum Ende des 19. Jahrhunderts, während die vierte Phase mit Vertretern wie Paul Valéry und Paul Claudel den Übergang des Symbolismus ins 20. Jahrhundert markiert.⁶ Von der gegenwärtigen Forschung betrachtet Jean-Nicolas Illouz Baudelaire sogar nicht mehr nur als einen Wegbereiter, sondern erblickt in ihm neben Rimbaud, Verlaine und Mallarmé einen der »véritables ›phares‹ du Symbolisme«⁷. Die Perspektive, Baudelaire als Prä-Symbolisten aufzufassen, rührt von dessen Symbolverständnis her, das dem des Mittelalters entspricht, welches sich an einem konventionellen Gebrauch von Symbolen orientiert.⁸ Für die Zuordnung Baudelaires zu den Symbolisten sprechen hingegen das sich bei ihm abzeichnende neuartige Mimesis-Verständnis und das Analogie-

⁴ Vgl. Michaud, Guy: *Message poétique du symbolisme*. Bd. 1. Paris: Librairie Nizet 1951, S. 225-229.

⁵ Vgl. Illouz 2004, S. 17, 22f.

⁶ Barre, André: *Le Symbolisme. Essay historique sur le mouvement poétique en France de 1885 à 1900*. Genève u.a.: Slatkine 1993 [Paris: Jouve 1911]; Michaud, Guy: *Message poétique du symbolisme*. 3 Bde. Paris: Librairie Nizet 1951-54.

⁷ Illouz 2004, S. 22f.

⁸ Vgl. Forest, Philippe: *Le symbolisme ou naissance de la poésie moderne*. Paris: Bordas 1989, S. 10f.; so beispielsweise Décaudin 1968, S. 45.

Denken.⁹ Wesentliche Impulse empfängt Baudelaire (und durch ihn der französische Symbolismus) über Edgar Allan Poes Werk und dessen »Philosophy of Composition«¹⁰, die der Form gegenüber dem Inhalt den Vorrang einräumt und das Schöne zum einzig Legitimen des Gedichts erklärt. Sie wird von Baudelaire ins Französische übertragen.

Eine Zeit lang hatte sich in der Literaturwissenschaft die Ansicht durchgesetzt, Baudelaire als den Symbolisten schlechthin anzuerkennen, während man seit Ausgang der 1980er-Jahre langsam wieder dazu übergegangen ist, Mallarmé gemäß der Quellenlage als den wesentlichen Symbolisten zu erachten.¹¹ Dass Mallarmé heutzutage als wichtigster Vertreter des Symbolismus gilt, liegt nicht allein in seinen poetologischen Schriften begründet. Wie sich historisch belegen lässt, wird Mallarmé bereits am 10. April 1886 – also drei Monate vor Moréas’ Manifest – von Anatole Baju im *Décadent* als Meister und Begründer der symbolistischen Doktrin bezeichnet.¹² Der 1877 unter der Leitung Mallarmés gegründete Dichterkreis, der sich in regelmäßigen Abständen an den Dienstagabenden in dessen Pariser Wohnung in der Rue de Rôme trifft, gerät zum Zentrum für die französischen Symbolisten (Gustave Kahn, René Ghil, Jean Moréas, Henri de Régnier). Zugleich legt er den Grundstein für die europäische Verbreitung des Symbolismus durch die Teilnahme fremdsprachiger Dichter wie Stefan George, Rubén Darío oder Arthur Symons sowie der zwei Belgier Émile Verhaeren und Maurice Maeterlinck an Mallarmés Dichterkreis.¹³

Im weiteren Sinn ist der Symbolismus vor allem eine europäische Erscheinung, die neben Frankreich und Belgien die Länder Spanien, England, Deutschland, Italien, die Niederlande, Österreich, Polen, Ungarn und Russland mit umfasst. Doch auch außerhalb Europas, in Lateinamerika etwa, stößt die literarische Strömung auf fruchtbaren Boden. Innerhalb der einzelnen Nationalliteraturen entfaltet sich der Symbolismus weder zeitlich synchron, noch identisch. Dies hängt vor allem mit den Transformationen zusammen, denen der französische Archetypus durch nationale Einflüsse ausgesetzt ist. So spielt bei den deutschen Symbolisten Hölderlin eine wesentliche Rolle, bei den englischen Symbolisten William Blake, bei den französischen Symbolisten hingegen Gérard de Nerval, während die spanischen Symbolisten auf den Barockdichter Luis de Góngora y Argote zurückgreifen.¹⁴

⁹ Baudelaire betrachtet den kompositorischen Akt als eine kreative Leistung der Einbildungskraft. Das dabei entstehende Bild ist kein Produkt mehr naturhafter Nachahmung, sondern das Abbild eines inneren, nicht in der Realität vorhandenen Vorbilds. Zum neuartigen Mimesis-Verständnis bei Baudelaire siehe Frey 1986, S. 56-64.

¹⁰ Poe, Edgar Allan: *Philosophy of Composition* (1846). In: *The Complete Works of Edgar Allan Poe*. Bd. 14: *Essays and Miscellanies*. Hg. v. James A. Harrison. New York: Ams Press 1965 [1902], S. 193-208.

¹¹ Vgl. Forest 1989, S. 15.

¹² Michaud 1954, S. 335: »Le maître qui a formulé le premier la doctrine symbolique«. Wellek vermutet, dass eine begriffliche Ausweitung innerhalb der Literaturgeschichtsschreibung ca. nach dem Erscheinen von Barres früherer Dissertation »Le Symbolisme« (1911) einsetzt: Wellek, René: *What is Symbolism?* In: Anna Balakian (Hg.): *The Symbolist Movement in the Literature of European languages*. Budapest: Akadémiai Kiadó 1982, S. 21f.

¹³ Vgl. Fritz 1994, S. 414f.; Kayser 1958, S. 289.

¹⁴ Auch im Kreis der französischen Symbolisten gilt Góngora als Geheimtipp; siehe hierzu auch Kayser 1958, S. 290.

Die Bezeichnung ›Symbolismus‹ wie auch die Selbstbezeichnung findet nicht in allen Ländern gleichermaßen Anklang. So wird etwa in Deutschland eine begriffliche Adaption eher gemieden und anstelle von ›Symbolismus‹ von ›Neuromantik‹ gesprochen. Auch in Italien stößt die Bezeichnung auf Ablehnung. Anders verhält es sich in Russland, wo der Terminus unmittelbar übernommen wird. Obwohl der Lyrik unter den literarischen Gattungen im Symbolismus die beherrschende Rolle zufällt, beschränkt er sich nicht ausschließlich auf diese. Wie der Franzose Joris-Karl Huysmans mit seinem Roman »A rebours«¹⁵ (1884), Andrej Belyj mit seinem russischen Roman »Peterburg«¹⁶ (1917), der Belgier Maurice Maeterlinck mit seinem Stück »Pelléas et Mélisande«¹⁷ (1892) es beweisen, erstreckt sich der Symbolismus auch auf die Prosa und das Drama. Ebenso lässt sich im Symbolismus eine Überschreitung der Gattungsgrenzen beobachten, die sich zunächst in den Prosagedichten (*poèmes en prose*) von Stéphane Mallarmé und Arthur Rimbaud andeutet.

Die Symbolisten um Mallarmé sind zu einem Großteil aus der literarischen Gruppierung der *Décadents* hervorgegangen; sie nehmen eine Oppositionshaltung gegenüber den *Parnassiens* ein.¹⁸ Was die zeitgenössischen Definitionsversuche des Symbolismus anbelangt, so liefert Moréas in seinem literarischen Manifest keine eindeutige terminologische Bestimmung. Seine Aussage, die symbolistische Dichtung versuche, die Idee in eine sensitive Form zu kleiden, ohne die Idee jedoch zu konkretisieren bzw. begrifflich auszudrücken, liefert eine recht unpräzise Definition von Symbolismus, die die Auseinandersetzung mit dem Symbolbegriff ausspart.¹⁹ Eine etwas genauere Bestimmung findet sich hingegen bei Mallarmé und Kahn. Im Rahmen einer literarischen Umfrage verweist Mallarmé auf die Obskürität und die Suggestivität als eine Eigenschaft symbolistischer Dichtung. Den Symbolbegriff und dessen Konstitution umschreibt Mallarmé folgendermaßen:

Es ist der vollendete Gebrauch dieses Mysteriums, der das Symbol konstituiert: Einen Gegenstand Stück für Stück benennen, um einen Seelenzustand aufzuzeigen oder, in seiner Umkehrung, einen Gegenstand auswählen und mittels einer Folge von Dechiffrierungen einen Seelenzustand aus diesem heraus freisetzen.²⁰

¹⁵ Huysmans, Joris-Karl: *A rebours*. Paris: Sedes 1992 [1884].

¹⁶ Belyj, Andrej: *Peterburg*. Moskva: Izd. Nauka 1981 [1917].

¹⁷ Maeterlinck, Maurice: *Pelléas et Mélisande* (Uraufführung 1892). Bruxelles: Labor u.a. 1983.

¹⁸ Was das generelle Verhältnis von *Décadence* und Symbolismus zueinander anbelangt, so hat sich in der Forschung die bereits von Michaud vertretene Ansicht durchgesetzt, dass es sich bei *Décadents* und Symbolisten keineswegs um zwei verschiedene Schulen handelt, sondern um zwei aufeinanderfolgende Phasen ein und derselben Bewegung: Michaud 1954, S. 234.

¹⁹ Moréas, Jean: *Le Symbolisme*. Abgedruckt in: Michaud 1947, S. 25: »Ennemi de l'enseignement, la poésie symbolique cherche à vêtir l'Idée d'une forme sensible à exprimer l'Idée, demeurerait sujette. L'Idée, à son tour, ne doit point se laisser voir privée des somptueuses simarres des analogies extérieures; car le caractère essentiel de l'art symbolique consiste à ne jamais aller jusqu'à la concentration de l'idée en soi.«

²⁰ Interview mit Mallarmé. In: Jules Huret: *Enquête sur l'évolution littéraire*. Hg. v. Daniel Grojnowski. Paris: Corti 1999 [Paris: Charpentier 1894], S. 60: »C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole: évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, par une série de déchiffrements.« In eigener Übersetzung.

Einen Gegenstand an sich zu benennen, würde nach Auffassung Mallarmés bedeuten, »drei Viertel des Genusses des Gedichts zu zerstören, der darin besteht, es Stück für Stück zu erraten«²¹. Stattdessen erblickt er in der Technik des Suggestierens die wesentliche Eigenschaft des Symbols, wobei er sie mit den Vorgängen des Traums vergleicht. Die Deutungsschwierigkeiten, die bei der Rezeption symbolistischer Texte auftreten, sind also bereits dem Symbolbegriff selbst inhärent.

1894 nennt Kahn im Kontext der symbolistischen Doktrin die Schlagwörter ›Antinaturalismus« und ›Antiprosaismus«. Er verweist auf das freiheitliche Bestreben in Bezug auf die Kunstausübung, die eine Reaktion auf die strikten Reglementierungen der *Parnassiens* sowie der Naturalisten darstellt.²² Aus ideengeschichtlicher Perspektive üben Elemente des Platonismus, die philosophischen Schriften Schopenhauers, Nietzsches, aber auch die Philosophie Henri Bergsons sowie die Musik Richard Wagners und die englischen Präraffaeliten einen Einfluss auf die Ausbildung einer symbolistischen Ästhetik aus. Ferner sind die symbolistischen Texte durch alchemistisches und mystisches Gedankengut inspiriert.²³

Wendet man nun den Blick ab von den theoretischen Reflexionen in Richtung der literarischen Praxis der französischen Symbolisten, so lassen sich deskriptiv folgende Charakteristika symbolistischer Dichtung anführen: *vers libre*, Synästhesie, Visualisierung der Verse, Sprachsuggestivität, Hermetik, Ästhetik des Abjekten sowie ein verstärkter Vokalismus, der bei den später aufkommenden Avantgardebewegungen auf die Konsonanten ausgedehnt und oftmals als ›Musikalisierung« umschrieben wird. Eine unmittelbare Anlehnung an die Musik findet sich in den symbolistischen Gedichten jedoch auch aufgrund der Titelgebungen: Nicht wenige Gedichte stellen mittels ihrer Titel (z.B. »Sinfonie«, »Sinfonía« oder »Sonatine«) und gesanglich-instrumentaler Motive (Chor, Violinen, Harfen) Analogien zur Musik her.

Der Bruch mit traditionellen Versformen zugunsten einer Hinwendung zu einer freieren poetischen Darstellungsweise, die im *vers libre* kulminiert, wo sich das Versmaß ins Beliebigere auflöst, vollzieht sich im französischen Symbolismus und wird bereits von Mallarmé registriert.²⁴ Allgemein erfährt die Lautgestalt als konstitutives Element der poetischen Sprache im Symbolismus eine starke Aufwertung, die mit einer Schaffung von Ähnlichkeitsbeziehungen zwischen einzel-

²¹ Ebd., S. 60f.: »Nommer un objet c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème, qui est fait du bonheur de deviner peu à peu: le *suggester*, voilà le rêve« (Hervorhebung im Original). In eigener Übersetzung.

²² Gustave Kahn in *La Société nouvelle* (April 1894). In: Décaudin 1960, S. 15.

²³ Siehe hierzu Fischer, Friedhelm Wilhelm: Geheimlehren und moderne Kunst. Zur hermetischen Kunstauffassung von Baudelaire bis Malewitsch. In: Roger Bauer/Eckhard Heftrich u.a. (Hgg.): *Fin de siècle. Zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 1977, S. 344-377.

²⁴ Mallarmé, Stéphane: *Crise de vers*. In: Ders.: *Œuvres complètes*. Bd. 2. Hg. v. Bertrand Marchal. Paris: Gallimard 2003, S. 204-213. Mallarmé verweist hier auf Charles Morice, Verhaeren, Dujardin und Mockel. Ebenso bezeichnend für diese Tendenz der Abwendung von traditionellen Versformen und Versmaßen ist das Werk Rimbauds.

nen Wörtern mittels des klanglichen Moments einhergeht.²⁵ Charles Baudelaire ist der erste unter den Symbolisten, der diese Ähnlichkeitsbeziehungen in seinem Sonett »Correspondances«²⁶ (1845-1855) als poetisches Gestaltungsmittel ausspielt. In die Praxis umgesetzt findet sich das Ähnlichkeitsprinzip insbesondere bei Mallarmés »Un coup de dés«²⁷ (1895-1914), in dem auch die Technik der Visualisierung ein zentrales Kompositionsmittel darstellt, mittels dessen das Nicht-Gesagte bzw. das Nicht-Sagbare in den poetischen Text integriert wird. Das Analogieprinzip bewirkt durch die neu geschaffenen Beziehungen eine Entrealisierung, die dem in der realistischen Ästhetik gepflegten Mimesiskonzept mit seiner Abbild-Gegenstand-Beziehung entgegensteht.²⁸ Einen gesonderten Fall der analogischen Beziehung stellt die Synästhesie dar, bei der verschiedene Sinneswahrnehmungen ineinander übergleiten, so dass sich Farben, Töne und Düfte vermischen. Neben Baudelaires »Correspondances« findet die Synästhesie in Rimbauds »Voyelles«²⁹ (1871) ihre intensivste Verwirklichung, während sie von René Ghil in »Traité du verbe«³⁰ (1886) poetologisch verhandelt wird.

Eine Veränderung in der Verwendung von Metapher, Allegorie und Symbol stellt sich ein, indem die Symbolisten diesen die Rolle des Organisationsprinzips ihrer poetischen Texte einräumen. Ebenso gewinnen das Detail und das Ephemere in der Darstellung an Gewicht. Das bisher immer noch gültige, auf Verbindlichkeit und somit Verständigung abzielende Beschreibungskonzept der Dichtung wird verlassen zugunsten der Zentrierung der subjektiven Wahrnehmungsweise des Einzelnen. Dies manifestiert sich auch in der zunehmenden Verwendung von Symbolen, die nicht mehr, wie noch in literarischen Texten des Mittelalters, ausschließlich auf allgemeiner Verbindlichkeit beruhen, sondern individueller Natur sind.³¹ Neben dieser »individuellen Symbolik« lässt sich jedoch insbesondere bei den russischen Symbolisten (beispielsweise bei Blok) der Rückgriff auf traditionelle Symbole diverser kulturell-religiöser Bereiche beobachten. Unter »Symbol« wird hier die im Zusammenhang mit dem Symbolbegriff aufkommende neuplatonische Vorstellung von einer »Form des »uneigentlichen« Sprechens«³² verstanden. In Anlehnung an Todorov, der in seiner historischen Abhandlung über Symbolkonzepte in Auseinandersetzung mit Augustinus auf ein wesentliches Charakteristikum des Symbols zu sprechen kommt, wird in der Eigenschaft semantischer *Zweithheit* ein entscheidendes Merkmal des Symbols erkannt – d.h. der aus

²⁵ Funk, Gerald u.a.: Symbole und Signaturen. Charakteristik und Geschichte des Ähnlichkeitsdenkens. In: Ders. u.a. (Hg.): Ästhetik des Ähnlichen. Zur Poetik und Kunstphilosophie der Moderne. Frankfurt am Main: Fischer 2001, S. 25.

²⁶ Baudelaire, Charles: Correspondances. In: Ders.: Œuvres complètes. Bd. 1. Hg. v. Claude Pichois. Paris: Gallimard 1975, S. 11.

²⁷ Mallarmé, Stéphane: Un coup de dés. In: Œuvres complètes, Bd. 2, S. 365-387.

²⁸ Vgl. Funk 2001, S. 30.

²⁹ Rimbaud, Arthur: Voyelles. In: Ders.: Œuvres complètes. Hg. v. Antoine Adam. Paris: Gallimard 1972, S. 53.

³⁰ Ghil, René: Traité du verbe. Hg. v. Tiziana Goruppi. Paris: Nizet 1978 [Paris: Giraud 1886].

³¹ Vgl. Friedrich 2006, S. 119.

³² Symbol. In: Karlheinz Barck (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Bd. 5. Stuttgart/Weimar: Metzler 2003, S. 810.

einer ersten hervorgegangenen zweiten Bedeutung eines Zeichens. Das Signifikat entwickelt sich hierbei selbst zu einem vollständigen Zeichen.³³ Wesentliches Merkmal des literarischen Symbols ist, dass seine Bedeutung durch eine analoge oder synekdochische Relation motiviert ist.³⁴ Symbole können durch einen konventionellen Gebrauch auf sprachlich-kultureller Ebene intersubjektiv nachvollziehbar werden. Diese intersubjektive Nachvollziehbarkeit verliert im Symbolismus an Bedeutung. Entsprechend wird auch keine Mimesis der gegenständlichen Erfahrung und Wirklichkeit angestrebt, was sich in der Problematik der sprachlichen Fassbarkeit von Wirklichkeit äußert.

Den thematischen Gegenstand symbolistischer Texte bilden antike Mythen, Rätsel, Träume, das Ewig-Weibliche sowie unrealistische Begebenheiten und Abstraktes wie insbesondere das Nichts. Aber auch Motive wie der Spiegel, die Maske, die Großstadt, der Schwan, der Pfau, Fabelwesen wie das Einhorn oder alte Parks, Teiche und Weiher sowie Ziergegenstände sind Bestandteil symbolistischer Topik. Aussparungen und die Arbeit mit negativen Kategorien prägen die Kompositionsweise symbolistischer Dichtung. In der Behandlung von Gegenständen und gesonderten Aspekten innerhalb der Dichtung, die zuvor von diesem Bereich kategorisch ausgeschlossen wurden, deutet sich ein neues Verständnis von Ästhetik an.

Formal gewinnt – entsprechend der in der Lyrik auftretenden Abweichung von den strengen metrischen Reglementierungen, die noch in der parnassischen Dichtung ihre Geltung beanspruchen – der visuelle Aspekt an Gewicht. Dies trifft sich nicht nur mit dem, was Poe in seiner »Philosophy of Composition« niederschreibt, sondern weist zugleich deutliche Parallelen zu dem auf, was Friedrich Nietzsche in seinem Nachlass um 1888 über die Dichtung sagt:

Man ist um den Preis Künstler, daß man das, was alle Nichtkünstler Form nennen, als Inhalt, als die Sache selbst empfindet.³⁵

In einem weiteren Sinn ist der literarische Symbolismus eine europäische Erscheinung. Durch den literarischen Zirkel Mallarmés, über Rezitationen, Artikel über die symbolistische Bewegung und insbesondere durch die Übersetzungen breitet sich der Symbolismus zunächst auf die Nachbarländer und – mit einer gewissen zeitlichen Verzögerung – sogar bis nach Ostmitteleuropa aus.

³³ Todorov, Tzvetan: *Symboltheorien (Théories du symbole, Paris 1979)*. Tübingen: Niemeyer 1995 (= *Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft* 54), S. 42, 46, 49; siehe auch Jung, Carl Gustav: *Symbole der Wandlung. Analyse des Vorspiels zu einer Schizophrenie (1952)*. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 5. Olten: Walter 1973, S. 336: »Ein Symbol definiert oder erklärt nicht. Es weist über sich selbst hinaus auf eine Bedeutung, die dunkel erahnt wird, aber doch jenseits unseres Fassungsvermögens liegt und durch vertraute Wörter unserer Sprache nicht zum Ausdruck gebracht werden kann.«

³⁴ Siehe hierzu Kurz, Gerhard: *Metapher, Allegorie, Symbol*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1982 (= *Kleine Vandenhoeck-Reihe* 1486), S. 67.

³⁵ Nietzsche, Friedrich: *Nachgelassene Fragmente (Juli-August 1888)*. In: *Kritische Studienausgabe*. Bd. 13. Hg. v. Giorgio Colli undazzino Montinari. München: dtv 1999, S. 533.

Zunächst sind es die in symbolistischen Zeitschriften publizierten Übersetzungen und Essays, die zum länderübergreifenden Austausch und zur Vernetzung der europäischen Symbolisten beitragen. In Belgien/Frankreich erscheinen diese in den Zeitschriften *Le Symboliste*, *La Vogue*, *Le Décadent*, *La Revue indépendante*, *L'art moderne*, *La Revue wagnérienne*, *La Plume*, *La Revue blanche* und *Mercur de France*; in Deutschland in den Zeitschriften *Blätter für die Kunst* und *Pan*; in Polen ist es *Zycie*; in Russland geraten die Zeitschriften *Весы* (*Die Waage*) und *Золотое руно* (*Das goldene Vließ*) zum symbolistischen Medium; in Ungarn dienen *A hét* (die Woche) und *Nyugat* (Westen) dem Symbolismus als Plattform. Zu den Ländern, in denen der französische Symbolismus rezipiert und neue symbolistische Texte hervorgebracht werden, zählen unter anderem:

- *Belgien* (Charles Van Lerberghe, Géoire Leroy, Maurice Maeterlinck, Albert Mockel, Émile Verhaeren)
- *Dänemark* (Sophus Claussen, Johannes Jørgensen)
- *Deutschland/Österreich* (Richard Dehmel, Stefan George, Rainer Maria Rilke, Karl Gustav Vollmoeller, Gottfried Benn, Hugo von Hofmannsthal, Georg Trakl)
- *England* (Algernon Charles Swinburne, Oscar Wilde, Arthur Symons)
- *Irland* (William Butler Yeats)
- *Italien* (Gabriele d'Annunzio, Eugenio Montale)
- *Niederlande* (Albert Verwey)
- *Norwegen* (Knut Hamsun, Henrik Johan Ibsen, Sigbjørn Obstfelder)
- *Polen* (Stanislaw Wyspiański, Stefan Żeromski, Władysław Stanislaw Reymont)
- *Portugal* (Eugénio de Castro, Mário de Sá-Carneiro)
- *Russland* (Innokentij Annenskij, Andrej Belyj, Alexander Blok, Valerij Brjusov, Zinaida Gippius, Vjačeslav Ivanov, Kobylinskij-Éllis, Fjodor Sologub)
- *Schweden* (August Strindberg, Ola Hansson)
- *Spanien/Lateinamerika* (Gustavo Adolfo Bécquer, Ruben Darío, Federico García Lorca, Juan Ramón Jiménez, Manuel Machado, Amado Nervo, Ramón Pérez, Julio Herrera y Reissig, Ramón del Valle-Inclán, Francisco Villaespesa)
- *Tschechien* (Otokar Březina, Karel Hlaváček, Antonín Sova)
- *Ungarn* (Endre Ady, Béla Balázs)

Die Teilnahme fremdsprachiger Dichter wie Stefan George oder Maurice Maeterlinck an Mallarmés erlesenem Zirkel und die gemeinsamen Projekte zwischen den Dichtern unterschiedlicher Länder, die sich vor allem in literarischen Zeitschriften wie den *Blättern für die Kunst* manifestieren, leisten einen wesentlichen Beitrag zur internationalen Verbreitung des Symbolismus. Eine Aus-

bildung symbolistischer Gruppen bzw. Zirkel erfolgt neben Frankreich in Deutschland (*George-Kreis*), in Russland (*Argonauten*) und in Spanien (*Generación del 98*). In Bezug auf die deutschsprachigen Länder findet der Symbolismus in den frühen 1890er-Jahren zuerst in Wien Anklang und setzt sich dann in Süddeutschland durch, während er in Berlin zunächst nur in kleineren Zirkeln anzutreffen ist.³⁶ In Deutschland ist es insbesondere Stefan George, der für eine Verbreitung des Symbolismus innerhalb der deutschsprachigen Länder bzw. einen länderübergreifenden Austausch sorgt mittels seiner Nachdichtungen zu Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, de Régnier und Albert Verwey, über die Gründung des *George-Kreises* sowie die Herausgabe der literarischen Zeitschrift *Blätter für die Kunst*. Jedoch findet die Bezeichnung ›Symbolismus‹ unter den zeitgenössischen deutschsprachigen Literaten keinen Anklang. Dass sich in der Forschung für die mit dem Symbolismus in Berührung geratene deutschsprachige Literatur stattdessen vielfach der Terminus ›Neoromantik‹ bzw. ›Neuromantik‹ durchsetzt, lässt sich als Indiz lesen für die heterogene Verbreitungsweise des französischen Symbolismus, der durch die Adaption in den Nachbarländern aufgrund der spezifischen sprachlichen und nationalen Impulse, auf die er stößt, eine Transformation erfährt.³⁷ Der Begriff ›Neuromantik‹ führt gleichzeitig vor Augen, dass der Symbolismus in Deutschland an die Tradition der Romantik anknüpft und möglicherweise auch deswegen eine weitaus weniger revolutionäre Wirkung bei den zeitgenössischen Lesern auslöst als etwa in Frankreich, wo der Symbolismus die Romantik nachholt.³⁸ Anders als in Frankreich nimmt daher innerhalb der Dichtung des deutschen Symbolismus das Problem der Sprachlichkeit einen zentralen Stellenwert ein.³⁹ Im Unterschied zu Frankreich und Russland, wo sich sogar eine diabolische Phase im Symbolismus abzeichnet, bleibt das Diabolische im literarischen Symbolismus des deutschsprachigen Raums eine singuläre Erscheinung.⁴⁰

Auch in Russland gerät der Symbolismus unter den Dichtern zu einer eigenständigen Bewegung. Im Unterschied zu anderen europäischen Ländern wie Deutschland, Österreich, England oder Italien setzt sich in Russland unter den symbolistischen Dichtern die Bezeichnung ›Symbolismus‹ unmittelbar durch. In der russischen Literaturgeschichte wird er auch als das ›Silberne Zeitalter‹ bezeichnet. Allerdings erfolgt in Russland (unter programmästhetischen Gesichtspunkten) eine Spaltung der symbolistischen Bewegung in einen französischen Symbolismus der älteren Generation, deren Köpfe Dmitrij Merežkovskij und Valerij Brjusov bilden, sowie einen russischen Sym-

³⁶ Gsteiger 1971, S. 38, 59.

³⁷ Hoffmann 1987, S. 17.

³⁸ Vgl. Kayser 1958, S. 290.

³⁹ So insbesondere bei Hofmannsthal und George. Siehe hierzu Apel, Friedmal: Die Kunst als Garten. Zur Sprachlichkeit der Welt in der deutschen Romantik und im Ästhetizismus des 19. Jahrhunderts. Heidelberg: Universitätsverlag Carl Winter 1983 (= Beiheft zum Euphorion 20), S. 50f. Apel verwendet allerdings nicht den Ausdruck ›Symbolismus‹, sondern ordnet die in der Dichtung Hofmannsthals und Georges auftretende Sprachthematik dem Ästhetizismus zu.

⁴⁰ Diabolische Elemente sind in dem bisher wenig erforschten symbolistischen Roman »Der schwarze Vorhang« von Alfred Döblin aufzufinden, der um die Jahrhundertwende entstanden ist.

bolismus der jüngeren Generation, dessen Mentoren Vjačeslav Ivanov und Andrej Belyj sind.⁴¹ Der Symbolistenstreit entfacht sich im Zuge einer Auseinandersetzung zwischen den Dichtern Alexander Blok und Valerij Brjusov, bei der Blok Brjusov des Dekadentismus bezichtigt und dessen französischen Symbolismus einen Symbolismus russischer Herkunft entgegensetzt mit Vertretern wie Andrej Belyj, Vjačeslav Ivanov, Michail Kuzmin, Tjutčev, Fet, Polonskij und Solovjev. Zu den Symbolisten der älteren Generation zählen neben Brjusov Innokentij Annenskij, Konstantin Bal'mont, Zinaida Gippius, Fedor Sologub und Maksimilian Vološin, deren Werk sich durch die Orientierung am französischen Symbolismus auszeichnet. Der »russische« Symbolismus trägt – im Unterschied zum Symbolismus französischer Prägung – Elemente des russischen Nationalismus und der Mystik in sich. In späteren Jahren befassen sich die russischen Symbolisten der jüngeren Generation zudem mit Okkultismus und dem Werk des Anthroposophen Rudolf Steiner. Ferner verbindet sie (insbesondere Blok und Belyj) der Kult des Ewig-Weiblichen.⁴²

Ähnlich wie im russischen Symbolismus trifft man auch im spanischen Symbolismus auf eine Spaltung innerhalb der symbolistischen Bewegung in die Modernisten (Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, Ramón del Valle-Inclán und Manuel Machado) als einer stärker am französischen Vorbild orientierten Gruppierung und die Vertreter der *Generación del 98* (Azorín [José Martínez Ruiz], Pío Baroja, Miguel de Unamuno, José Ortega y Gasset, Antonio Machado, Vicente Blasco Ibáñez), bei denen das nationale Element in den Vordergrund rückt.⁴³ Der spanische Symbolismus nimmt seinen Ausgangspunkt über den zunächst in den 1880er-Jahren in Lateinamerika einsetzenden *modernismo*, der wenig später auch auf dem spanischen Festland Einzug hält. Der *vers libre* lässt sich im Spanischen in erster Linie auf die Rhythmik zurückführen.⁴⁴ Obgleich auch die Vertreter der *Generación del 98* eine literarische Orientierung am französischen Symbolismus aufweisen und in ihren späten Jahren selbst noch Kontakte zu französischen Post-Symbolisten aufrechterhalten, suchen sie verstärkt eine nationale Ausrichtung, was sich bereits in

⁴¹ Tucker, Janet G.: Innokentij Annenskij and the Acmeist Doctrine. Columbia/Ohio: Slavica Publishers 1986, S. 11f.

⁴² Zum Symbolistenstreit siehe Tucker 1986, S. 13f.; Wellek 1972, S. 75; Werberger 2005, S. 40-43.

⁴³ Die Nähe der Modernisten zum französischen Symbolismus erklärt sich daher, dass der Modernismus zunächst in Lateinamerika einsetzt, wo die spanischsprachigen Südamerikaner eine kulturelle Unabhängigkeit gegenüber Spanien anstreben. Siehe hierzu Neddermann 1935, S. 2.

⁴⁴ Zum spanischen Symbolismus siehe Neddermann 1935. Neddermann unterscheidet allerdings nicht zwischen *modernismo* und *Generación del 98*, sondern fasst diese als eine Gesamtbewegung auf; Lepiorz 1938; Brotherson, Gordon: A Graver Decadence: Reactions to Symbolism in Spain. In: Balakian 1982, S. 157-163. Im Unterschied zu Brotherson, der eine symbolistische Gruppenbildung in Spanien ausschließt, geht diese Arbeit davon aus, dass es sich bei der *Generación del 98* durchaus um eine literarische Gruppierung handelt, während der um die Jahrhundertwende aufkommende *modernismo* aufgrund seiner Offenheit und der Heterogenität seiner Vertreter – der Modernisten – als eine symbolistische Bewegung erachtet wird.

der Namensgebung bemerkbar macht.⁴⁵ Trotz ihrer vermeintlich stärkeren Orientierung am französischen Vorbild wirken die häufig im melancholischen Timbre gehaltenen Verse der Modernisten mitunter simpel, was vom Einfluss der spanischen Ballade und volksliedhaften Elementen herrührt.⁴⁶ Wie die französischen Symbolisten streben die spanischen Modernisten, die sich als eine *L'art-pour-l'art*-Bewegung umschreiben lassen, nach dem Absoluten, dem sie sich mittels Symbolen und Metaphern anzunähern suchen. Sie teilen mit den französischen Symbolisten die Vorliebe für Synästhesien. Musikalisierung findet hauptsächlich über die Rhythmik Eingang in ihre Verse.⁴⁷ Im Unterschied zum *modernismo* messen die Vertreter der *Generación del 98* der klanglichen Komponente in ihrem Werk einen höheren Stellenwert bei. Dekadenz und Manieriertheit spiegelt sich in den Gedichten, aber mitunter auch in der Lebensweise der *Generación*-Dichter wider. Ästhetisch-Äußeres zeichnet sich in ihren Gedichten ab, was sich in einem Hang zum Exotismus offenbart.

In die italienische Literaturkritik und Literaturgeschichtsschreibung findet die Bezeichnung »Symbolismus« keine Aufnahme. Stattdessen wird für den französischen Symbolismus der Ausdruck »decadentismo« verwendet, der allerdings erst einige Dekaden später entsteht und sich bis heute gehalten hat. Auch umfasst der *decadentismo* nicht allein die symbolistische Literatur, sondern bezieht sich gleichermaßen auf den italienischen Hermetismus der 1930er-Jahre.⁴⁸ Die Verwirrung, die lange Zeit in der europäischen Literaturkritik und später auch in der Literaturgeschichtsschreibung angesichts der Unterscheidungskriterien zwischen den Ausdrücken »Décadence« und »Symbolismus«, herrscht, mag ihr Übriges dazu beigetragen haben. Wie jedoch bereits erwähnt wurde, sind die *Symbolistes* aus den *Décadents* unmittelbar hervorgegangen. Es findet lediglich eine Umbenennung derselben statt, wobei der Name *Symbolistes* ein Einfall Moréas' ist. Rein stilistisch betrachtet lässt sich eine präzise Unterscheidung zwischen *Symbolistes* und *Décadents* nicht vornehmen. Wohl aber lässt sich in Bezug auf den Gebrauch der Ausdrücke »Décadence« und »Symbolismus« differenzieren, insofern »Décadence« die sozialhistorische Komponente stärker betont, indem der Begriff die Lebensweise und die Haltung der Dichter gegenüber der Gesellschaft in den Blick rückt, während »Symbolismus« die sprachlichen und poetologischen Besonderheiten akzentuiert.⁴⁹

⁴⁵ Zu den spanischen post-symbolistischen Bewegungen der Modernisten und der *Generación del 98* siehe Brotherson, Gordon: A Graver Decadence: Reactions to Symbolism in Spain. In: Balakian 1982, S. 157f.

⁴⁶ So insbesondere bei Machado. Sie hierzu: Young, Howard T.: The Victorious Expression. A Study of Four Contemporary Spanish Poets. Madison: The University of Wisconsin Press 1964, S. 46.

⁴⁷ Vgl. Young 1964, S. 80.

⁴⁸ Koppen, Erwin: Décadence und Symbolismus in der französischen und italienischen Literatur. In: Helmut Kreuzer (Hg.): Jahrhundertende – Jahrhundertwende. Bd. 1. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion 1976 (= Neues Handbuch der Literaturwissenschaft 18), S. 96.

⁴⁹ Vgl. Koppen, Erwin: Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle. Berlin/New York: de Gruyter 1973, S. 46.

Die Verwendung des Begriffs ›Symbolismus‹ in seinem weitesten Sinn als eine europäische Erscheinung und zum Zweck literarhistorischer Periodisierung hat sich in den letzten fünfzig Jahren in der Literaturwissenschaft auf weiten Strecken durchgesetzt. Weitere Ausdrücke, die im Zusammenhang mit dem Symbolismus Verwendung finden und auf die in diesem Kontext eingegangen werden muss, sind die der *poésie pure* und des *l'art pour l'art*. Der französische Begriff der *poésie pure* – was in deutscher Übersetzung so viel heißt wie ›reine Dichtung‹ – entspricht im Deutschen dem Ausdruck ›absolute Dichtung‹. Verwendung findet der Ausdruck erstmalig 1830 bei Charles-Augustin Sainte-Beuve, während er durch die symbolistischen Dichter Baudelaire und Mallarmé seine entscheidende Prägung erlangt. Der Begriff der *poésie pure* steht für die im Symbolismus einsetzende Selbstthematization und Selbstzweckhaftigkeit der Lyrik, bei der die ästhetische Komponente stark in den Vordergrund rückt und eine Verdrängung von Stoffen, Moral und Realität bewirkt.⁵⁰ Mallarmés intensiver poetologischer Reflexion über die gemeinsamen Berührungspunkte zwischen Dichtung und Musik fällt eine wesentliche Rolle zu im Hinblick auf die später einsetzenden Definitionsversuche der *poésie pure*.⁵¹

Etwas älter und umfassender hingegen ist der Begriff des *l'art pour l'art*, was so viel bedeutet wie ›die Kunst um der Kunst willen‹. Die zuerst von Benjamin Constant im Jahr 1804 verwendete Bezeichnung wird vierzehn Jahre später von Victor Cousin wiederaufgegriffen; sie erlangt ihren gegenwärtigen Bekanntheitsgrad jedoch erst durch Théophile Gautier, der die Formulierung in das Vorwort seines Romans »Mademoiselle de Maupin«⁵² (1835) integriert und sie erstmals im Sinne einer Forderung nach Kunstautonomie gebraucht. Dahinter verbirgt sich der im Rahmen der *poésie pure* aufkommende Gedanke einer nahezu zweckfreien, von politischen, moralischen, religiösen und sozialen Werten unabhängigen Kunst. *L'art pour l'art* steht für das theoretische Konzept einer autonomen Kunst, die größtenteils dem Prinzip der Selbstreferenz folgt.⁵³ Eine philosophische Begründung erfährt die Kunstautonomie erstmals unter Friedrich Nietzsches radikaler These, dem Leben könne lediglich aus ästhetischer Perspektive eine Sinnhaftigkeit zugesprochen werden.⁵⁴ Die Programmatik des *l'art pour l'art* gerät im Symbolismus zur prägenden Formel, nachdem die Symbolisten diese von den *Parnassiens* übernommen haben unter Verabschiedung des strengen Formprinzips sowie der thematischen Konventionalität der parnassischen Verse. Im deutschsprachigen Raum ist der Anspruch nach einer autonomen Kunst im *George-Kreis*

⁵⁰ Vgl. Wilpert, Gero von: *Poésie pure*. In: Ders.: *Sachwörterbuch der Literatur*. 8. verb. u. erw. Aufl. Stuttgart: Alfred Kröner 2001, S. 615.

⁵¹ Friedrich 2006, S. 136.

⁵² Gautier, Théophile: *Mademoiselle de Maupin* (1835). In: Ders.: *Œuvres complètes*. Bd. 5. Nachdruck. Genève: Slatkine 1978.

⁵³ *L'art pour l'art*. In: *Sachwörterbuch der Literatur* 2001, S. 451f.;

⁵⁴ Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. In: Ders.: *Kritische Studienausgabe* in 15 Bänden. Bd. 1. Hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München: dtv 1999, S. 47: »[N]ur als ästhetisches Phänomen [ist] das Dasein und die Welt ewig gerechtfertigt«.

anzutreffen. Unter den russischen Symbolisten ist es Valerij Brjusov – Symbolist der älteren Generation – der sich für die Programmatik des *l'art pour l'art* stark macht. Allerdings – wie nicht nur Adorno anführt, sondern es sich bereits in den Debatten der russischen Symbolisten zeigt – existiert eine völlige Zweckfreiheit der Kunst nicht.⁵⁵ Dies lässt sich besonders gut anhand des russischen Symbolismus nachweisen, wo der von Brjusov noch 1910 verkündete autonomieästhetische Anspruch der Kunst von den Symbolisten der jüngeren Generation infrage gestellt wird. Auch bei den ungarischen Symbolisten bleibt die *poésie pure* gemäß dem französischen Vorbild à la Mallarmé nur ein zeitweiliger Versuch.⁵⁶

Es lohnt sich, an dieser Stelle einen Moment inne zu halten und die bisher behandelten Aspekte dieses Kapitels zu repetieren: Erörtert wurde der Entstehungshintergrund symbolistischer Dichtung. Es folgte eine Auflistung wichtiger Vertreter, die Zusammenfassung wesentlicher Stilmerkmale, die Erläuterung der Ausweitung des Symbolismus zu einem europäischen Phänomen und eine Klärung der Bezeichnung ›Symbolismus‹ zu terminologisch nahestehenden Literaturbegriffen. Betrachtet man den Symbolismus aus einer historischen Perspektive, so stellt sich ferner die Frage: Was wird aus dem Symbolismus in und nach der Zeit der zwei Weltkriege? Hat er tatsächlich in den 1910er-Jahren, mit Beginn des Ersten Weltkriegs, aufgehört zu existieren, wie es von einigen Literaturwissenschaftlern behauptet wird oder ist der Symbolismus gar nicht ›verstorben‹⁵⁷? So plakativ diese Frage klingen mag, muss sie gestellt werden, da auch in der Forschungsliteratur darüber ganz offensichtlich Uneinigkeit herrscht.⁵⁸ Historisch gesehen kann der Erste Weltkrieg als äußerste Zäsur genommen werden, der das Ende des ›Epochenphänomens‹ markiert. Der Symbolismus ist jedoch weitaus mehr als ein Epochenphänomen. Es ist eine literarische Bewegung, die sich – mit Unterbrechungen – über einen Zeitraum von zwei Jahrhunderten erstreckt und aufgrund der unterschiedlichen sprachlichen, sozialhistorischen und kulturellen Einflüsse gewissen Transformationsprozessen unterliegt, die in der Unterscheidung der drei Phasen Symbolismus, Post-Symbolismus und Meta-Symbolismus zum Ausdruck kommen. Das Wiederaufkommen symbolistischer Tradition lässt sich für Europa sowohl in der Zeit zwischen den zwei Weltkriegen als auch in der Zeit nach 1945 beobachten. Die zweite Phase zwischen den Weltkriegen kann mittels des Begriffs *Post-Symbolismus*⁵⁹ umschrieben werden, während die dritte

⁵⁵ Vgl. Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003 [1970] (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1707), S. 26; zur *L'art-pour-l'art*-Programmatik bei den Parnassians siehe auch Fritz 1994, S. 414.

⁵⁶ Karátson, André: The translation and refraction of symbolism: a survey of the hungarian example. In: Balakian 1982, S. 174.

⁵⁷ So beispielsweise bei André Barre und Guy Michaud: Barre 1993; Michaud 1951-1954.

⁵⁸ Im Unterschied zu André Barre und Guy Michaud, die die Grenze mit Ausbruch des Ersten Weltkriegs ziehen, postuliert der amerikanische Literaturwissenschaftler Kenneth Cornell eine postsymbolistische Phase, deren Ende das Jahr 1920 markiert: Cornell 1958.

⁵⁹ Cornell, der zuerst eine ›nach-‹ bzw. ›post-symbolistische‹ Phase einführte, situiert den Post-Symbolismus zwischen 1900 und 1920. Dabei geht es ihm vor allem um den Einfluss, den die Symbolisten Baudelaire, Rimbaud und Mallarmé auf Dichter wie Claudel, Jouve und Valéry ausüben: Cornell 1958. Unter transnationalen Gesichtspunkten

Phase des Symbolismus nach 1945 unter die Bezeichnung *Meta-Symbolismus*⁶⁰ fällt. Obgleich in dieser Arbeit insbesondere die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg, eingegrenzt auf den deutschsprachigen Raum, untersucht werden soll, lässt sich die Zeit zwischen den beiden europäischen Kriegen nicht umgehen, da die Traditionsspuren, um die es in dieser Arbeit ebenso geht, durch diese ›Zwischenzeit‹ hindurchführen.

Bereits der französische Dichter Pierre Camo stellt 1922 fest, dass es unmöglich ist, dem literarischen Symbolismus zu entkommen.⁶¹ In dieser nach dem Ersten Weltkrieg einsetzenden post-symbolistischen Phase findet der europäische Symbolismus einen seiner Ausläufer in der Dichtung, die begrifflich unter der Bezeichnung ›Hermetik‹ bzw. ›Hermetismus‹ gefasst wird. Die Bezeichnung ›Hermetismus‹ (*poesia ermetica*) selbst wird um 1930 zunächst von der italienischen Literaturkritik (F. Flora) polemisch zur Beschreibung von Ungarettis Gedichten verwendet und dann von Autoren wie Ungaretti oder Montale selbstbezeichnend adaptiert, was den Begriff zugleich als Fremdbezeichnung etabliert.⁶² Beachtenswert daran ist, dass jene Autoren sich mithin ganz bewusst in die Tradition des europäischen Symbolismus stellen. Der Begriff bildet also einen unmittelbaren Anknüpfungspunkt an die französische Dichtung des 19. Jahrhunderts, den Symbolismus, indem er den Blick auf das mit den konnotativen Begriffen des Obskuren bzw. Rätselhaften Beschriebene in der Poesie lenkt, das in größerem Ausmaß erstmals bei Mallarmé offen zutage tritt.⁶³ Auch erscheint der wortgeschichtliche Bezug auf den Symbolismus nachvollziehbar. Denn bereits über ein halbes Jahrhundert zuvor taucht der Ausdruck ›Hermetismus‹ erstmalig auf innerhalb eines Briefwechsels zwischen Mallarmé und dem Dichter Victor-Émile Michelet. Michelet, der für die Verbreitung der spätantiken Geheimlehren des Hermēs Trismégistos sorgt, prägt die Bezeichnung ›Hermetismus‹ in einem der Briefe an Mallarmé, in dem er sich für eine

verliert Cornells Ansatz an Schlüssigkeit. Auch stellen die 1900er-Jahre – ungeachtet der Krise, in die der Symbolismus in Frankreich seit Mitte der 1890er-Jahre gerät – maximal eine Wiederholung alter Definitionen dar, jedoch keinesfalls eine Erweiterung. Szabolcsi hingegen läuft mit dem hier entwickelten Drei-Phasen-Modell teilweise konform, wenn er in den 1920er-Jahren für den französischen Raum eine erneute Hinwendung zum Symbolismus beobachtet. Allerdings sieht er um 1905 eine zweite symbolistische ›Welle‹ im Gang. Auch bei ihm ist von einer ›post-symbolistischen‹ Dichtung die Rede, jedoch ist nicht ganz klar, ob er damit die Zeit um 1905 und die 1920er-Jahre gemeinsam meint oder lediglich Letzteres. Auch reicht seine Erforschung des Symbolismus über das Jahr 1930 nicht hinaus: Szabolcsi, Miklós: On the Spread of Symbolism. In: Balakian 1982, S. 184.

⁶⁰ Bereits Hansen-Löve verwendet in seiner formalistischen Studie über den russischen Symbolismus den Terminus in der geschlossenen Schreibweise ›Metasymbolismus‹ zur Bezeichnung der degenerierten Fortsetzung des russischen Symbolismus innerhalb der zweiten Phase der dritten Periode, die er jedoch überwiegend als ›Periode der Degenerierung‹ beschreibt: Hansen-Löve, Aage A.: Der russische Symbolismus, Bd. 1, S. 17, 22, 31f. Im Unterschied zu dieser Arbeit nutzt jedoch Hansen-Löve den Terminus ausschließlich dazu, die Abgeschlossenheit des russisch-symbolistischen Modells im Rückblick auf die vorangegangenen drei Phasen zu betonen.

⁶¹ Varillon, Pierre/Rambaud, Henri: Enquête sur les maîtres de la jeune littérature. Paris: Bloud & Gay 1923, S. 148.

⁶² Baßler, Moritz: Hermetik. In: Harald Fricke (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 2. 3. Neubearb. Aufl. Berlin/New York: Walter de Gruyter 2000, S. 34.

⁶³ Vgl. Fritz, Horst: Hermetismus. In: Borchmeyer/Žmegač 1994, S. 189; Jaeger, Stephan: Hermetik. In: Nünning 2004, S. 257; Schulz, Georg-Michael: Hermetismus. In: Günther Schweikle/Irmgard Schweikle (Hgg.): Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen. 2. überarb. Aufl. Stuttgart: Metzler 1990, S. 198.

Übertragung der Geheimlehren auf die Lyrik ausspricht.⁶⁴ Zum Zusammenhang von Okkultismus und Literatur äußert sich Mallarmé selbst 1890 in einem seiner Briefe an Michelet:

Mein lieber Kollege,
vielen Dank für die Zusendung Ihrer Studie *De l'Ésotérisme dans l'Art*. Sie interessiert mich persönlich sehr. Denn es fällt mir schwer, etwas zu ersinnen oder nachzuvollziehen, ohne dabei das Papier mit Geometrie zu bedecken, auf der sich der Mechanismus meines Gedankens selbsterklärend reklektiert. Okkultismus ist der Kommentar der reinen Zeichen, dem jede Literatur Folge leistet, der unmittelbare Auswurf des Geistes.

Ihr sehr überzeugter,
Stéphane Mallarmé⁶⁵

Schon Rimbaud spricht von einer »Alchimie du verbe«⁶⁶, was vermuten lässt, dass er mit dem »Corpus Hermeticum«⁶⁷ des Hermēs Trismégistos in Berührung kam. Doch hat gerade dieses historische Begriffsverständnis von Hermetismus, das hier verbalisiert wird, mit der um 1930 einsetzenden Verwendung des Begriffs »Hermetismus« – für den oftmals der Ausdruck »Hermetik« adäquat gebraucht wird – und seiner Rückbezüglichkeit auf den Symbolismus nicht allzu viel zu tun. Das Adjektiv »hermetisch« existiert in seiner Bedeutung als »dicht verschlossen« schon seit dem 16. Jahrhundert. Es steht in unmittelbarem Bezug zu Hermēs Trismégistos als dem Begründer der Alchemie, der in der Gestalt des ägyptischen Gottes Thot als der Erfinder eines Siegels für den luftdichten Verschluss einer Glasröhre gilt.⁶⁸ Bezogen auf den italienischen Raum geht René Wellek sogar so weit, von einer adäquaten Verwendung der Bezeichnung »ermetismo« (»Hermetismus«) anstelle von »Symbolismus« zu sprechen.⁶⁹ Der Begriff der Hermetik taucht bereits im 18. Jahrhundert in der Aufklärung bei Goethe auf. Sein Gebrauch ist dort jedoch rein historisch und steht im Kontext von Alchemie, Naturmystik und Geheimbünden.⁷⁰ Er hat mit dem durch Literaturkritik und Literaturwissenschaft gewandelten Begriffsverständnis und dessen

⁶⁴ Friedrich 2006, S. 134.

⁶⁵ Mallarmé an Michelet (18. Oktober 1890). In: Victor-Émile Michelet: *Les compagnons de la hiérophanie: Souvenirs du mouvement hermétiste à la fin du XIXe siècle*. Paris: Dorbon 1977 [1937], S. 67: »Mon cher confrère, / Merci pour l'envoi de votre étude *De l'Ésotérisme dans l'Art*. Elle m'intéresse personnellement presque. Car ce me serait difficile de concevoir quelque chose ou de le suivre sans couvrir le papier de géométrie où se réfléchit le mécanisme évident de ma pensée. L'occultisme est le commentaire des signes purs, à quoi obéit toute la littérature, jet immédiat de l'esprit. / Votre très persuadé, / Stéphane Mallarmé«. In eigener Übersetzung; zum Okkultismus bei Mallarmé siehe auch: Pauen, Michael: *Dithyrambiker des Untergangs. Gnostizismus in Ästhetik und Philosophie der Moderne*. Berlin: Akademie Verlag 1994, S. 105.

⁶⁶ Rimbaud, Arthur: *Alchimie du verbe*. In: Rimbaud 1972, S. 106.

⁶⁷ Trismegistus, Hermes: *Das Corpus Hermeticum*. 2 Bde. Hg. u. Übersetzung ins Deutsche von Carsten Colpe und Jens Holzhausen. Stuttgart/Bad Cannstadt: Frommann-Holzboog 1997 (= *Clavis pansophiae* 7).

⁶⁸ Kluge, Friedrich: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. 24. erw. Aufl. Berlin/New York: Walter de Gruyter 2002, S. 408.

⁶⁹ Wellek 1982, S. 25.

⁷⁰ Zimmermann, Rolf Christian: *Das Weltbild des jungen Goethe. Studien zur hermetischen Tradition des deutschen 18. Jahrhunderts*. Bd. 1. München/Köln: Fink 1969, S. 140; zur Begriffsgeschichte der Hermetik siehe Sparr, Thomas: *Celans Poetik des hermetischen Gedichts*. Dissertation (Hamburg, 1987). Heidelberg: Winter 1989, S. 11-20.

Anwendung auf den Symbolismus nur noch wenig gemein. Ein entscheidendes Charakteristikum ist allerdings das Analogiedenken, das über die Hermetik Eingang in die Literatur findet und nach den Romantikern insbesondere von den Symbolisten nutzbar gemacht wird. Es äußert sich im Symbolismus vor allem über eine, das bisherige poetische Sprechen weit überschreitende, Aussageweise des Unverständlichen, die ihre Auswirkung auf das Verständnis moderner Lyrik zeitigt.⁷¹ Für den russischen Symbolismus lässt sich zwischen der Entstehungsphase des Symbolismus in Russland und dem Aufkommen des Post-Symbolismus (Akmeismus) kein Bruch statuieren. Der Übergang in den Post-Symbolismus verläuft hier fließend – aus folgenden Gründen: Einerseits ignoriert die russische Intelligenzija den Ersten Weltkrieg weitestgehend und führt ihr literarisches Leben ungeachtet der bestehenden äußeren Verhältnisse fort. Andererseits setzt der Akmeismus bereits um 1910 ein. Akmeismus und Symbolismus existieren eine Zeit lang nebeneinander.⁷² Erst die jüngste Forschung macht darauf aufmerksam, dass der Akmeismus, der von der älteren Literaturgeschichtsschreibung stets als avantgardistische Gegenbewegung gegenüber dem russischen Symbolismus gedeutet wurde, weitaus mehr Gemeinsamkeiten als Unterschiede mit diesem aufweist.⁷³ Zu den Gemeinsamkeiten zählen das Denken in Analogien, das sich in den akmeistischen Manifesten in Form einer Korrespondenztheorie niederschlägt, die Nähe zur französischen Literatur sowie der soziologische Gesichtspunkt, dass ein Teil der akmeistischen Dichter zuvor selbst Symbolisten waren (z.B. Nikolai Gumilev). Ferner spricht für diese Perspektive die Tatsache, dass es einen regen gedanklich-theoretischen, aber auch poetischen Austausch zwischen Akmeisten und Symbolisten gab. Darüber hinaus greift der Akmeismus auf eine Reihe symbolistischer Motive wie das des Doppelgängers oder des Spiegels zurück und lädt diese semantisch-kulturell neu auf. Eine weitere Gemeinsamkeit mit dem Symbolismus liegt in der Bezugnahme auf den Mythos, speziell auf die griechische Mythologie. Metonymisch ist dies zugleich in Mandel'stams Definition des Akmeismus als »Sehnsucht nach Weltkultur«⁷⁴ impliziert. Eine Distanzierung sucht der Akmeismus im Hinblick auf den russischen Symbolismus der jüngeren Generation, der dem französischen Symbolismus gegenüber seine Unabhängigkeit postuliert.⁷⁵ Hiermit ist bereits ein erster Grundstock für die Zeit zwischen den zwei Weltkriegen gelegt. Wo aber ist der Symbolismus nach dem Zweiten Weltkrieg aufspürbar? Was ist seitdem hinzu gekommen, was verändert sich? Nach 1945 erfolgt im deutschsprachigen Raum unter der als »hermetische Lyrik« bezeichneten Dichtung mit Vertretern wie Paul Celan, Ingeborg Bachmann und

⁷¹ Insofern erscheint auch die Verbindung zwischen dem historischen Hermetik-Begriff und dem in der Literaturwissenschaft geprägten Hermetikverständnis keineswegs völlig konstruiert, wie Baßler es behauptet: Baßler, Moritz: Hermetik. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 2, S. 34.

⁷² Vgl. Razumovsky, Maria: Marina Zwetajewa. Mythos und Wahrheit. Wien: Age d'Homme – Karolinger 1981, S. 105.

⁷³ Doherty, Justin: The acmeist movement in Russian poetry. Oxford: Clarendon Press 1995; Werberger 2005.

⁷⁴ Zitiert nach Kissel 2002, S. 273.

⁷⁵ Werberger 2005, S. 63f.

Erich Arendt eine Wiederanknüpfung an den (Post-)Symbolismus, dessen weitere Spuren bis in die 1970er- und 1980er-Jahre hinein nachweisbar sind. Schon Hugo Friedrich erkennt 1956 in seiner »Struktur der modernen Lyrik«, dass sich der Symbolismus nicht allein als abgeschlossener Epochenbegriff begreifen lässt. Obwohl er den Terminus »Symbolismus« weitgehend meidet, sieht auch er den Symbolismus im 20. Jahrhundert nachleben:

In den Literaturgeschichten ist es üblich, vom »Symbolismus« zu sprechen und ihn um 1900 sterben zu lassen. Wir haben diesen Schulbegriff in unserer bisherigen Darstellung vermieden. Denn er verdeckt die Tatsache, daß die damit gemeinten Lyriker – an der Spitze Mallarmé – Eigentümlichkeiten aufweisen, die noch solche der Gegenwart sind, so bei Valéry, Guillén, Ungaretti, Eliot, Trakl. Entweder ist also der »Symbolismus« nicht verstorben, oder der Begriff drückt ein dichterisches Stilgefüge in ganz unzulänglicher Weise aus und muß daher durch Beschreibung der Einzelheiten dieses Gefüges ersetzt werden.⁷⁶

Wie ersichtlich wird, beschreibt Friedrich in diesem Passus nichts anderes als den Symbolismus in seinen Ausläufern. Dies zeigt sich insbesondere an den Vertretern, die er auflistet. Dabei stellt Friedrich den Symbolismus als Epochenbegriff infrage, um stattdessen einen Stil zu postulieren, der seine Auswirkungen bis ins 20. Jahrhundert hinein zeitigt. Für diesen Stil verwendet er den Ausdruck »moderne Lyrik«. Keineswegs jedoch wird die moderne Lyrik schlechthin in Friedrichs Monographie präsentiert. Friedrichs Verständnis von moderner Lyrik offenbart sich gemäß der angeführten Vertreter als eines, das sich mit der symbolistischen Tradition deckt. Er verwendet den Terminus »moderne Lyrik« synonym für diese. Ähnlich sieht dies auch Hamburger, der in Friedrichs Auswahl eine Beschränkung auf eine bestimmte Entwicklungslinie der modernen Lyrik erkennt, die er jedoch als hermetisch begreift.⁷⁷ Die Kontinuität, von der Friedrich ausgeht, führt ihn zwar auch bis in die 1950er-Jahre zu Celan. Allerdings gibt es bei ihm weder einen symbolistischen Epochenbegriff, noch geht er von verschiedenen historischen Phasen des Symbolismus aus. Dies hat zur Folge, dass die Dichte, mit welcher sich der Symbolismus erstmals in Frankreich und Europa in der Zeit zwischen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und dem Ersten Weltkrieg entfaltet, als solche nicht wahrgenommen wird. Für Friedrich gibt es nur eine Kontinuität ohne Unterbrechungen. Eine solche Sichtweise lässt die Transformationen, denen der Symbolismus aufgrund der nationalen und zeitlichen bzw. kulturellen Divergenzen ausgesetzt ist, weitestgehend unberücksichtigt. Historische Prozesse, die einen Einfluss auf die Lyrik ausüben und zur Entstehung oder »Unterbrechung« eines literarischen Stils führen können, werden in dieser Sichtweise ausgeblendet.

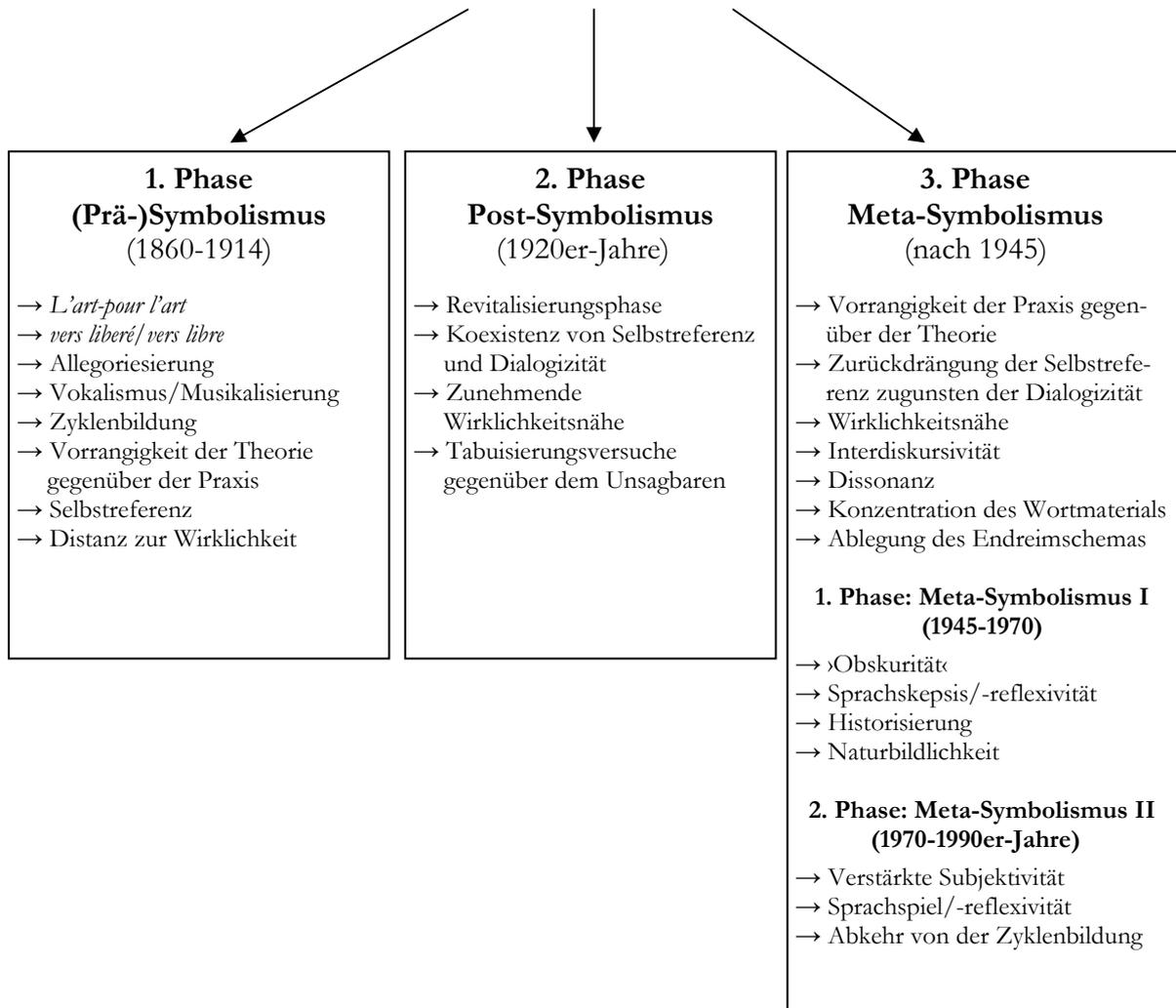
⁷⁶ Friedrich 2006, S. 141.

⁷⁷ Hamburger, Michael: Wahrheit und Poesie. Spannungen in der modernen Lyrik von Baudelaire bis zur Gegenwart (The Truth of Poetry, 1972). Übersetzung ins Deutsche von Hermann Fischer. Frankfurt am Main u.a.: Ullstein 1985, S. 44.

Die Transformationen, die der Symbolismus während der zwei Periodisierungsphasen im 20. Jahrhundert erfährt, sind ein Produkt der Wiederaneignung, die dem Einfluss historischer und kultureller Umstände, aber auch literarischer bzw. literaturtheoretischer/literaturgeschichtlicher Texte – unterliegen. Zur graphischen Veranschaulichung der drei symbolistischen Periodisierungsphasen des Symbolismus, Post- und Meta-Symbolismus soll jenes unten abgebildete Modell dienen. Da insbesondere der Begriff »Meta-Symbolismus« nicht nur historisch im Sinne eines Periodisierungsbegriffs zu verstehen ist, sondern zugleich als ein qualitativer Begriff fungiert, trägt das Drei-Phasen-Modell neben der zeitlichen Verortung der einzelnen symbolistischen Phasen hauptsächlich den qualitativen Unterschieden Rechnung. Zudem ermöglicht das Schema, gewisse Entwicklungszüge des Symbolismus von seinem Ausgangspunkt im Frankreich des 19. Jahrhunderts und seiner Verbreitung bis ins letzte Drittel des 20. Jahrhunderts hinein aufzuzeigen. Ferner verdeutlicht das Modell, dass literarische Traditionen sich nicht invariant verhalten. Bedingt durch die beiden Latenzphasen der zwei Weltkriege und der damit einhergehenden zeitlichen Diskrepanz unterliegt die symbolistische Tradition Wandlungen. Sie wird also nicht bloß ins 20. Jahrhundert hinein »verlängert«. Dies belegen die aufgelisteten qualitativen Unterscheidungsmerkmale von Symbolismus, Post- und Meta-Symbolismus. Damit widerspricht das hier vorgestellte Traditionskonzept Hobsbawms These, Traditionen zeichneten sich durch das Charakteristikum der Invarianz aus.⁷⁸

⁷⁸ Hobsbawm, Eric: Introduction: Inventing Traditions. In: Eric Hobsbawm/Terence Ranger (Hgg.): The Invention of Tradition. Cambridge/New York u.a.: Cambridge University Press 1989 [1983], S. 2.

Drei-Phasen-Modell



Die erste Phase bildet der *(Prä-)Symbolismus*, der um ca. 1860 in Frankreich einsetzt und bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs als literarische Bewegung in Europa wirksam ist. Ästhetisch kennzeichnen ihn das *L'art-pour-l'art*-Prinzip, die Hinwendung zum *vers libéré* bzw. *vers libre* sowie ein Hang zum Vokalismus bzw. zur Musikalisierung der Verse. In der Dichtung kommt es verstärkt zur Zyklenbildung. In dieser ersten Phase des Symbolismus wird der Theorie eine Vorrangigkeit gegenüber der Praxis zugestanden. Semiotisch erfährt in dieser Phase die Selbstreferenz eine Dominantsetzung, mit der eine Distanzierung von der Wirklichkeit einhergeht. Dies äußert sich beispielsweise im verstärkten Einsatz von Neologismen. Der Poet fungiert nicht mehr als Transmitter zwischen Irdischem und etwas ›Höherem‹, er wird zum Schöpfer. Zudem schlägt sich die Identitätsproblematik in der Dichtung nieder: Das Subjekt bildet nicht mehr den Fixpunkt der poetischen Texte, was eine entpersönlichte Schreibweise zur Folge hat. Im Hinblick auf den französischen Symbolismus ließe sich eine Untergliederung des Symbolismus in die Un-

terphasen des Symbolismus und Neo-Symbolismus geltend machen, wie dies Michaud getan hat: Der französische Neo-Symbolismus löst den Symbolismus um 1905 ab und endet mit dem Ersten Weltkrieg. Es handelt sich dabei um eine symbolistische Restauration, die auf die Attacken ihrer Kritiker reagiert und Elemente der Bergsonschen Philosophie in sich aufnimmt. Zum Hauptorgan des französischen Neo-Symbolismus gerät dabei die neo-symbolistische Zeitschrift *Vers et Prose* von Paul Fort, die zwischen 1905 und 1913 erscheint sowie die 1906 vom Neo-Symbolisten Jean Royère gegründete *La Phalange*.⁷⁹ Mit ihrer Demarkationslinie des Ersten Weltkriegs entspricht die erste Phase des Symbolismus damit dem Epochenbegriff »Symbolismus« aus transnationaler Perspektive. Zu den bekanntesten Werken des deutschsprachigen Symbolismus zählen Stefan Georges Gedichtzyklus »Algabal«⁸⁰ (1892) und Rilkes »Neue Gedichte«⁸¹ (1907). Auffällig ist, dass in der ersten Phase ausschließlich männliche Dichter den Symbolismus vertreten – sowohl der Mallarmé-Zirkel als auch der *George-Kreis* sind reine Männergruppen.⁸² Dies ändert sich erst mit dem Aufkommen des Post-Symbolismus.

Der *Post-Symbolismus* stellt die zweite Phase dar und erlebt in den 1920er-Jahren sowie zu Beginn der 1930er-Jahre seine Blütezeit. Die Übergänge zwischen Symbolismus und Post-Symbolismus verlaufen nahezu fließend, wie es die zeitliche Überlagerung von Symbolismus und Post-Symbolismus in Russland zeigt. Mitunter sind es die Symbolisten selbst, die – wie im Fall Deutschlands oder Spaniens – in eine post-symbolistische Phase eintreten. Andererseits bringt diese Zeit aber auch völlig neue Dichter hervor und es bilden sich neue literarische Gruppen aus. In dieser Zeit erlebt das *Œuvre* Rimbauds in Frankreich eine neue Rezeption. Da sich teilweise eine Revitalisierung symbolistischer Grundsätze ereignet (so insbesondere im französischen Sprachraum), sind viele symbolistische Merkmale im Post-Symbolismus in abgeschwächter Form vorzufinden. Ungeachtet der Gemeinsamkeiten mit dem Symbolismus weist der Post-Symbolismus einige Besonderheiten auf, wie beispielsweise das Auftreten von Dialogizität, die mit der Selbstreferenz koexistiert. Dialogizität bezieht sich hier in erster Linie auf die dialogische Ausrichtung des Gedichts sowie den Einbezug des Rezipienten in den poetischen Produktionsprozess.⁸³ In den russischen Post-Symbolismus fließen folkloristische Elemente mit ein, die vereinzelt schon im russischen und ungarischen Symbolismus der ersten Phase auftreten. Generell betrachtet wird die Nähe zur Wirklichkeit von den Dichtern dieser zweiten Phase des Symbolismus

⁷⁹ Michaud, Guy: *Message poétique du symbolisme*, Bd. 3, S. 550-555; siehe auch Illouz 2004, S. 78-80.

⁸⁰ George, Stefan: *Algabal*. In: Ders.: *Sämtliche Werke in 18 Bänden*. Bd. 2. Hg. von der Stefan-George-Stiftung. Stuttgart: Klett-Cotta 1987, S. 55-85.

⁸¹ Rilke, Rainer Maria: *Neue Gedichte*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Bd. 1. Hg. v. Ernst Zinn. Frankfurt am Main: Insel 1962, S. 479-554.

⁸² Eine Ausnahme bildet hier lediglich Russland mit der Symbolistin Zinaida Gippius. Allerdings ist das lyrische Ich in Gippius' Gedichten seinem Geschlecht nach nahezu ausschließlich grammatisch maskulin angelegt. Selbst für ihre Literaturkritiken greift Gippius auf Andronyme wie Anton Krajnij (Anton der Extreme) zurück. Vgl. Kissel 2002, S. 232.

⁸³ Zur Dialogizität im Post- und Meta-Symbolismus siehe Kapitel I.4.

zunehmend gesucht. Wesentliche Vertreter des Post-Symbolismus sind in *Frankreich*: Paul Valéry⁸⁴, André Gide, Paul Claudel, Jules Supervieille und Marcel Proust; in *Irland*: James Joyce; in *Italien*: Giuseppe Ungaretti; in *Deutschland/Österreich*: Rainer Maria Rilke, Stefan George; in *Ungarn*: József Erdélyi, István Sinka. Ferner ist der sich in *Russland* ausbildende Akmeismus mit Vertretern wie Innokentij Annenskij, Anna Achmatova, Osip Mandel'stam, Marina Cvetaeva, Boris Pasternak und Nikolai Gumilev Bestandteil der post-symbolistischen Phase. In *Spanien* ist das Spätwerk der spanisch-symbolistischen Modernisten und der *Generación del 98* dem Post-Symbolismus zuzurechnen, das in die 1920er-Jahre fällt und sich durch die Nähe zum französischen Zeitgenossen und Post-Symbolisten Valéry sowie der Orientierung an den französischen (Prä-)Symbolisten Baudelaire, Rimbaud und Mallarmé auszeichnet. Auch die Werke der spanischen Dichtergruppe *Generación del 27* (Federico García Lorca, Pedro Salinas, Miguel Hernández, Rafael Alberti, Gerardo Diego, Luis Cernuda und Vicente Aleixandre) lassen sich dem Post-Symbolismus zuordnen. Der Name der Gruppe leitet sich aus Luís de Góngoras 300. Todesjahr ab. Sie verfolgte vor allem das Ziel, Góngoras Werk bekannter zu machen, was im Stil des Neo-Gongorismus, der spanischen Variante des Post-Symbolismus, zum Ausdruck kommt. Zudem prägt die Forderung nach einer *poesía pura* – das spanische Gegenstück zur französischen *poésie pure* – die Schreibweise dieser post-symbolistischen Gruppierung. Französische Vorbilder bilden auch hier der Prä-Symbolist Charles Baudelaire sowie der Post-Symbolist Paul Valéry. Zu den spanischen Vorbildern der *Generación del 27* zählen neben Góngora die Vertreter der symbolistischen *Generación del 98* (darunter hauptsächlich Jiménez, Machado und Unamuno).⁸⁵ Nur vereinzelt kommt es in der Phase des Post-Symbolismus zur Gruppenbildung: In Russland entsteht die bereits erwähnte post-symbolistische Gruppierung der *Akmeisten*, während in Spanien die post-symbolistische *Generación del 27* gegründet wird. Zu den bekanntesten Werken der post-symbolistischen Phase zählen Valérys Gedicht »Le Cimetière marin«⁸⁶ (1920) sowie Rilkes Gedichtsammlung »Duineser Elegien«⁸⁷ (1923) und »Sonette an Orpheus«⁸⁸ (1923).

Als dritte Phase wird der *Meta-Symbolismus* bezeichnet, der nach 1945 einsetzt und bis in die Gegenwartsliteratur hinein seine Wirkung zeigt. Der Meta-Symbolismus, der in dieser Arbeit hauptsächlich für den deutschsprachigen Raum erschlossen wird, untergliedert sich in zwei Phasen: Die erste Phase umfasst den Zeitraum zwischen 1945 und 1970 (Meta-Symbolismus I), während die zweite Phase (Meta-Symbolismus II) 1970 einsetzt und bis in die 1990er-Jahre hineinreicht. Die

⁸⁴ Lamping bezeichnet Valérys Lyrik als »neo-symbolistisch«: Lamping, Dieter: *Moderne Lyrik. Eine Einführung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1991, S. 12f.

⁸⁵ Vgl. Spang, Kurt: Rafael Alberti. Dichter der Unrast. Dissertation. Berlin: Werner Blasaditsch 1971, S. 23. Alberti nennt unter seinen Vorbildern auch den französischen Prä-Symbolisten Charles Baudelaire: Spang 1971, S. 29.

⁸⁶ Valéry, Paul: *Le Cimetière marin*. In: *Œuvres*, Bd. 1, S. 1340.

⁸⁷ Rilke, Rainer Maria: *Duineser Elegien*. In: *Sämtliche Werke*, Bd. 1, S. 685-727.

⁸⁸ Rilke, Rainer Maria: *Sonette an Orpheus*. In: *Sämtliche Werke*, Bd. 1, S. 727-771.

Bezeichnung »Meta-Symbolismus« erklärt sich schon daraus, dass insbesondere in den meta-symbolistischen Texten der ersten Phase das reflektive Moment in den Vordergrund rückt, was Vitiello dazu verleitet, von der dichterischen Sprache Celans als einer »Sprache der Reflexion«⁸⁹ zu sprechen. Ferner geraten (post-)symbolistische Texte im Meta-Symbolismus II selbst zum Gegenstand der Reflexion. Einerseits wird »Meta-Symbolismus« in dieser Arbeit als ein historischer Periodisierungsbegriff verwendet, der sich auf die dritte, nach 1945 einsetzende Phase symbolistischer Tradition bezieht. Andererseits fungiert »Meta-Symbolismus« als ein qualitativer Begriff, der Differenzen zu den qualitativen Merkmalen des Symbolismus und Post-Symbolismus aufweist. Die meta-symbolistische Schreibweise zeichnet sich insbesondere durch die Merkmale der Dialogizität, der Interdiskursivität, der Gestaltung von poetischen Meta-Ebenen und durch die Rückgriffmöglichkeit auf theoretische Texte und die Literaturgeschichtsschreibung als einer optionalen Rezeptionsgrundlage aus. Wesentliche Impulse gewinnt der Meta-Symbolismus zudem vom post-symbolistischen Akmeismus. Mit diesem gemein hat der Meta-Symbolismus das Merkmal der Dialogizität, wobei dieses im Meta-Symbolismus gegenüber der Selbstreferenz stärker hervortritt als im Post-Symbolismus, in dem Selbstreferenz und Dialogizität miteinander koexistieren. Die Nähe der meta-symbolistischen Dichter zu den Symbolisten der Jahrhundertwende und auch den (russischen) Post-Symbolisten schlägt sich neben motivischen und stilistischen Anleihen in der Referenz auf diese, der Einflechtung intertextueller Bezüge wie unter anderem Wortentlehnungen, Zitate, Widmungen oder aber auch – wie im Fall von Ingeborg Bachmann, Celan, Nelly Sachs, Erich Arendt, Uwe Kolbe und Elke Erb – in der Nachdichtung (post-)symbolistischer Gedichte nieder. Das Charakteristikum der Dialogizität beinhaltet zwar die Dialogisierung, d.h. die Anrede in der zweiten Person Singular; es macht jedoch nicht vor dem Aspekt des Adressaten halt. Dialogizität umfasst, jenseits des Adressatenspekts, zugleich die Öffnung des Wortes gegenüber anderen, außerliterarischen Bereichen. Die Kunst vertritt nicht mehr den autonomen Anspruch einer *poésie pure* wie noch im französischen Symbolismus des Mallarmé-Kreises oder unter den russischen Symbolisten der älteren Generation bei Brjusov.

Ein weiteres Merkmal des Meta-Symbolismus bildet die Dissonanz. Die Meta-Symbolisten knüpfen zwar an die Bestrebungen der französischen Symbolisten an, andererseits vollzieht sich in ihren Texten eine Distanzierung gegenüber der Musikalisierung im Symbolismus, indem die Dichter sie mit Dissonanzen anreichern. Ein gutes Beispiel hierfür bietet Paul Celans Gedicht »Huhediblu«⁹⁰ aus dem Lyrikband »Die Niemandrose« (1963), das über die Verbindung zu Paul Verlaine in einer symbolistischen Tradition steht, gleichzeitig aber über das Einfügen von Disso-

⁸⁹ Vitiello, Vincenzo: Antwort. Paul Celan und die Sprache der Dichtung. In: Celan-Handbuch 5 (1993), S. 9.

⁹⁰ Celan, Paul: Huhediblu. In: Ders.: Gesammelte Werke in sieben Bänden (= GW). Bd. 1. Hg. v. Bodo Allemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000 (= suhrkamp taschenbuch 3202), S. 275-277.

nanzen (Vulgärwörter, Collage heterogener Bild- und Erzählfragmente, Wortzersprengung) mit der ›Schönheit‹ der Worte und des Klangs, der ein typisches Merkmal des Symbolismus der ersten Phase darstellt, bricht.⁹¹ Ferner zeichnen sich meta-symbolistische Texte durch eine verstärkte Konzentration des Wortmaterials und die Ablegung des Endreimschemas aus.

Neben Intertextualität, Dialogizität und Intermedialität, die bereits im Symbolismus bzw. Post-Symbolismus zu verzeichnen sind, gewinnt im Meta-Symbolismus die Interdiskursivität einen höheren Stellenwert, bei der verschiedene Spezialdiskurse in den poetischen Text miteinfließen.⁹² Des Weiteren erweisen sich Literaturgeschichtsschreibung und Literaturtheorie (hier sei insbesondere auf die Poststrukturalisten verwiesen, die sich in ihren Studien oftmals auf symbolistische Texte berufen) neben den Originaltexten und Übertragungen für den Meta-Symbolismus als ein weiteres Glied in der symbolistischen Tradentenkette. Im Meta-Symbolismus I erscheinen die Texte mitunter sehr ›dunkel‹. Sie zeichnen sich durch Sprachskepsis aus und sind in einem sprachreflexiven Stil gehalten, der die Sprachthematik in ihrem Spektrum von Sprechen, Verstummen bis hin zum vollständigen Schweigen einfängt. Während im deutschen Symbolismus um die Jahrhundertwende die Sprachkrise, die in Hofmannsthals »Chandos«⁹³-Brief verhandelt wird, von einem Verlust des persönlichen Bezugs zu den Dingen herrührt, ist die Sprachskepsis des Meta-Symbolismus I den historischen Umständen geschuldet: der Erfahrung der Diktatur des Dritten Reichs, die sich die Sprache ideologisch nutzbar machte, und der Schoah.⁹⁴ Der kritische Umgang mit der Sprache, der sich in der Verwendung eines von der Kommunikation der Alltagssprache – ihrem phrasenhaften, sich mitunter auf Schlagwörter reduzierenden Gebrauch – stark abweichenden, aus seinen historischen Bedingungen heraus reflektierten Sprachgestus absetzt, bildet zugleich den entscheidenden Differenzpunkt gegenüber der sprachlichen Entwicklung der literarischen Avantgarde des 20. Jahrhunderts (jenseits der symbolistischen Traditionslinie), die die kritische Form der Sprachreflexivität noch für sich ablehnt und sich stattdessen größtenteils auf das Wortspiel beschränkt. Häufig ist der Inhalt meta-symbolistischer Texte historisch aufgeladen. In den meta-symbolistischen Gedichten der ersten Phase lässt sich zudem der Einsatz von Naturbildlichkeit beobachten. Im Meta-Symbolismus II hingegen bildet die Naturbildlichkeit eher eine Ausnahme. Sie liegt dort partiell bei Kolbe vor.

Die zweite Phase des Meta-Symbolismus zeichnet sich durch eine verstärkte Hinwendung zur Subjektivität aus, die mit der Situation der Prenzlauer-Berg-Dichter, ihrem Ausschluss vom offi-

⁹¹ Zu Paul Celans »Huhediblu« siehe Colin, Amy: Geschichte und Innovation. Paul Celans »Huhediblu«. In: Celan-Jahrbuch 5 (1993), S. 89-114.

⁹² Siehe hierzu Kapitel I.4.

⁹³ Hofmannsthal, Hugo von: Ein Brief. In: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Bd. 31. Hg. v. Ellen Ritter. Frankfurt am Main: S. Fischer 1991, S. 99-106.

⁹⁴ Vgl. Schnell, Ralf: Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945. 2. überarb. u. erw. Aufl. Stuttgart/Wie-mar: Metzler 2003, S. 136.

ziellen DDR-Kulturbetrieb und ihrer Zurückdrängung in gesellschaftliche Randpositionen ganz offensichtlich in Zusammenhang steht.⁹⁵ Die im Meta-Symbolismus I zu beobachtende Sprachskepsis bleibt zwar im Meta-Symbolismus II erhalten; sie drückt sich jedoch hier über das Sprachspiel aus. Auch macht sich im Meta-Symbolismus II eine Abkehr von der für Symbolismus, Post- und Meta-Symbolismus I typischen zyklischen Konstruktionsweise bemerkbar.⁹⁶ Sowohl die zeitliche Diskrepanz vom symbolistischen Archetypus – die Unmöglichkeit eines unmittelbaren Kontakts und gegenseitigen Austauschs zwischen Symbolisten und Meta-Symbolisten –, als auch die Verschränkung mit der Postmoderne haben zur Folge, dass sich gerade in dieser letzten Periodisierungsphase des Symbolismus Degenerierungserscheinungen einstellen.

Auch im Meta-Symbolismus I/II sammeln sich die Dichter in Gruppen: In der Bundesrepublik ist es die *Gruppe 47*, denen die Meta-Symbolisten Ingeborg Bachmann, Paul Celan und Günter Eich angehören. In der DDR sind die Meta-Symbolisten Erich Arendt, Wolfgang Hilbig, Uwe Kolbe und Elke Erb innerhalb der Gruppe der Prenzlauer-Berg-Dichter anzutreffen, wobei es sich jedoch – ähnlich wie im Fall der *Gruppe 47* – um keine rein meta-symbolistische Gruppierung handelt. Dies unterscheidet den Meta-Symbolismus I/II vom (Post-)Symbolismus. Zeitschriften, die als *das* Medium fungieren, wie noch im Symbolismus, gibt es im Meta-Symbolismus nicht mehr. Wohl aber kann im Hinblick auf die DDR der Zeitschrift *Sinn und Form* zur Zeit der Herausgebertätigkeit Peter Huchels ein gewisser Anteil am Aufkommen des Meta-Symbolismus in Ostdeutschland zugesprochen werden. Gegenüber dem Meta-Symbolismus I in der Bundesrepublik setzt der Meta-Symbolismus I in Ostdeutschland zeitlich verzögert ein: Er lässt sich erst seit den 1960er-Jahren nachweisen.

Als wesentliche Charakteristika, die Symbolismus, Post- und Meta-Symbolismus prägen, sind die subkulturelle Verortbarkeit und die supranational ausgerichtete Übersetzertätigkeit zu nennen. Letztere spielt in den Rezeptions- und Verbreitungsprozess, also für das Auswachsen des Symbolismus zu einem europäischen Phänomen und das Zustandekommen der letzten beiden Periodisierungsphasen des Post- und Meta-Symbolismus, eine Rolle. Bei einem formalen Vergleich von symbolistischen und meta-symbolistischen Texten machen sich Divergenzen bemerkbar: Bei den frühen Symbolisten des 19. Jahrhunderts in Frankreich, Russland und Spanien lässt sich an den Gedichten eine deutliche Übernahme der rigiden Formprinzipien der *Parnassiens* beobachten (so etwa bei Verlaine, Sologub, Bécquer und Darío), was sich in der Zuwendung zu klassischen Metren niederschlägt. Wie es sich bereits im Symbolismus der Jahrhundertwende mit der Bevorzu-

⁹⁵ Vgl. Heising, Bärbel: »Briefe voller Zitate aus dem Vergessen«. Intertextualität im Werk Wolfgang Hilbigs. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 1996 (= Bochumer Schriften zur deutschen Literatur 48), S. 215.

⁹⁶ Zur zyklischen Konstruktionsweise als Merkmal symbolistischer Tradition siehe Heselhaus, Clemens: Deutsche Lyrik der Moderne von Nietzsche bis Yvan Goll. Die Rückkehr zur Bildlichkeit der Sprache. 2. Aufl. Düsseldorf: Bagel 1962, S. 12.

gung der freien Form ankündigt, so erfährt gerade im Meta-Symbolismus I/II das klassische Metrum immer weniger Berücksichtigung. Anzutreffen ist der Meta-Symbolismus auch in Frankreich in den Werken des *Telqueliens* Philippe Sollers wie beispielsweise »Drame«⁹⁷ (1965), das die sich im deutschsprachigen Raum abzeichnende zweite Phase des Meta-Symbolismus antizipiert.

⁹⁷ Sollers, Philippe: *Drame*. Roman. Paris: Éditions du Seuil 1965.

2. Über die Möglichkeiten einer zeichentheoretischen Erfassung symbolistischer, post- und meta-symbolistischer Dichtung

Die historisch-qualitative Perspektive auf die drei Phasen des Symbolismus soll im Folgenden durch eine systematische erweitert werden, die ein zeichentheoretischer Ansatz ermöglicht. Dem ›Dunklen‹/Rätselhaften und Unverständlichen symbolistischer, post- und meta-symbolistischer Texte soll so erneut nachgegangen werden unter Zuhilfenahme eines semiotischen Modells. Eine Option bietet hierbei der Zugang über die dem Symbolismus, Post- und Meta-Symbolismus inhärente ästhetische Kategorie der Hermetik. In seiner 1989 publizierte Dissertation befasst sich bereits Thomas Sparr mit der Herausarbeitung der Hermetik als ästhetischer Kategorie anhand der hermetischen Lyrik Paul Celans und sucht dabei sogenannte Vorformen in der Romantik auf.¹ Was er jedoch – ungeachtet seiner dezidierten Bezüge zu Mallarmé – übersieht, ist, dass die ästhetische Kategorie der Hermetik erstmals im französischen Symbolismus vollends greifbar wird.

Systematisch nutzbar wird die Kategorie der Hermetik für den zeichentheoretischen Ansatz, sobald man den Blick auf die im Symbolismus, Post- und Meta-Symbolismus anzutreffende Unverständlichkeit und das Merkmal der Selbstreferenz lenkt. Selbstreferenz bedeutet, dass sich ein Ausdruck augenscheinlich von referenziellen Bezügen löst. Diese sind zwar immer noch vorhanden, aber das polysemantische Spiel mit Assoziationen rückt die poetische Sprachfunktion in den Vordergrund und drängt dabei vorhandene Referenzen zurück. Das Wort ist hier nicht mehr auf referenzielle Bezüge angewiesen, sondern eröffnet über seine semantische Aufladung eine von der Realität unabhängige Darstellungsebene. Rezeptionsästhetisch betrachtet erzeugt dies beim Leser den Eindruck, dass der entsprechende Ausdruck nur noch auf sich selbst verweist. Die Selbstreferenz ist dabei nicht mit Kommunikationsverweigerung gleichzusetzen.²

Unter den Strukturalisten ist es Mukařovský, der die Auffassung vertritt, jedes Kunstwerk zeichne sich durch die Antinomie von autonomem und mitteilendem Zeichen aus.³ Sparr sieht im »Verhältnis der kodifizierten Bedeutungen zum innovativen Sinn«⁴ das entscheidende Kriterium einer zeichentheoretischen Begründung der Hermetik. Selbstreferenz und innovativer Sinn gehen dann

¹ Sparr 1989.

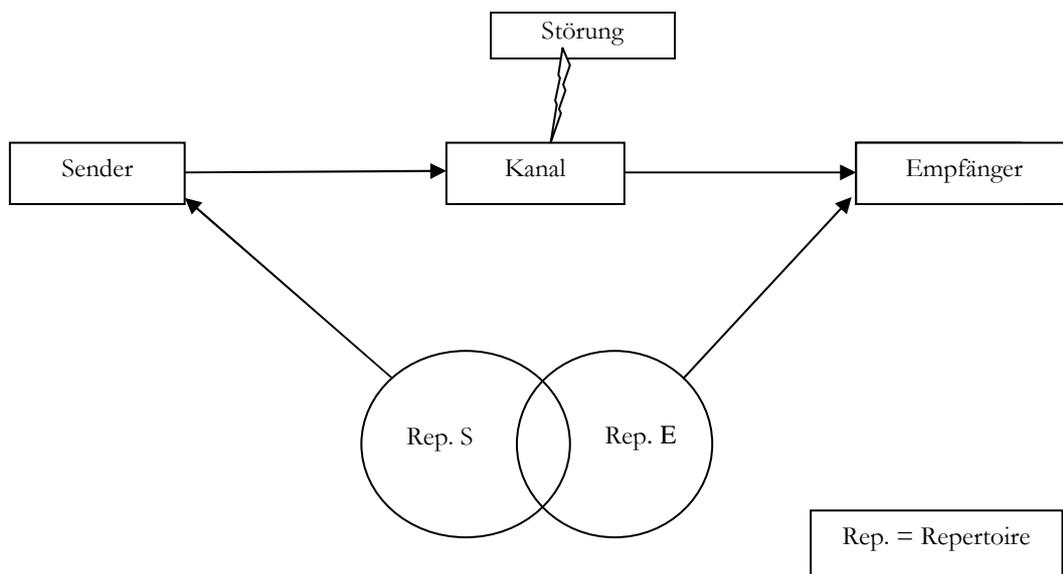
² Die Selbstreferenz im Symbolismus umschreibt auch Franke, allerdings legt er diese negativ aus als »absolute Selbstgenügsamkeit jedes einzelnen Partikels«, frei von jeglichen externen Relationen: »The total self-sufficiency of a linguistic universe turns into an equally total self-sufficiency of every particle, since each is endowed with an absolute identity already in itself, unconditioned by any external relations«. Zitiert aus: William Franke: *The Linguistic Turning of the Symbol: Baudelaire and His French Symbolist Heirs*. In: Patricia A. Ward (Hg.): *Baudelaire and the Poetics of Modernity*. Nashville: Vanderbilt University Press 2001, S. 24.

³ Mukařovský, Jan: *Die Kunst als semiologisches Faktum*. In: Ders.: *Kapitel aus der Ästhetik*. 3. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978 (= edition suhrkamp 428), S. 143.

⁴ Sparr, Thomas: *Celans Poetik des hermetischen Gedichts*. Dissertation (Hamburg, 1987). Heidelberg: Carl Winter 1989, S. 80.

eine Verbindung ein, wenn der innovative Sinn mittels der Ausdrucksebene – die beim Symbolismus, Post- und Meta-Symbolismus von einer Phonemfolge her gedacht werden muss – produziert wird.

Im Folgenden sollen die Möglichkeiten einer zeichentheoretischen Erfassung des Symbolismus anhand des Kommunikationsmodells Abraham Moles' diskutiert werden. Dabei wird, in Anlehnung an Peirce, von einem allgemeinen Zeichenbegriff ausgegangen, demzufolge ein Zeichen verstanden wird als »etwas, das für jemanden in einer gewissen Hinsicht oder Fähigkeit für etwas steht«⁵. Was die Lyrik wie auch die Literatur im Allgemeinen anbelangt, so ist diese in einer Korrelation zur Alltagskommunikation zu sehen. Dies wird über den Rezeptionsakt ersichtlich, der sich nicht nur in der Alltagskommunikation vollzieht, sondern in leicht veränderter Form ebenso für das sprachliche Kunstwerk wirksam wird. Zur Veranschaulichung soll das informationstheoretische Kommunikationsmodell Abraham Moles' dienen:



Das Kommunikationsmodell nach Abraham A. Moles (1963)⁶

Moles' Kommunikationsmodell, das eine Erweiterung des Shannon'schen Kommunikationsmodells (1949) darstellt, setzt sich zusammen aus einem Sender, einem Kanal, einem Empfänger sowie zwei Zeichenrepertoires bzw. Codes, die eine gemeinsame Schnittstelle aufweisen. Ein Zeichenrepertoire ist dem Sender zugeordnet, das andere dem Empfänger der Nachricht, die ihm

⁵ Hartshorne, Charles/Weiss, Paul (Hgg.): Collected Papers of Charles Sanders Peirce (= CP x.y., wobei x den Band, y den Paragraphen repräsentiert). Bd. 2: Elements of Logic. Cambridge: Harvard University Press 1960, CP 2.228 (Hervorhebung im Original): »A sign [...] is something which stands to somebody for something in some respect or capacity.«

⁶ Moles, Abraham A.: Les bases de la théorie de l'information et leur application aux langages. In: Ders. (Hg.): Communications et langages. Paris: Gauthier-Villars 1963 (= Information et cybernétique), S. 16.

der Sender über den Kanal zukommen lässt. Der Sender codiert, d.h. er konzipiert mittels seines Zeichenrepertoires eine Nachricht, womit die Umwandlung von Inhalt in Ausdruck gemeint ist. Diese codierte Nachricht sendet er an den Empfänger. In realen Kommunikationssituationen können auf den Kanal Störungen einwirken, worauf im Verlauf der Untersuchung noch näher eingegangen wird. Der Empfänger decodiert die erhaltene Nachricht, indem er den Ausdruck wieder in Inhalt (zurück-)verwandelt. Das Entscheidende bei der Transformation einer Nachricht von Inhalt in Ausdruck bzw. umgekehrt ist also der Code, das sprachliche Repertoire. Wie aus Moles' Grafik ersichtlich wird, ist der Code des Senders mit dem des Empfängers nicht identisch. Was in der Komponente des Codes, um die Moles das Shannon'sche Kommunikationsmodell erweitert, unter anderem zur Darstellung gelangt, ist der Rezeptionsakt, der über die Vermittlung einer Nachricht durch einen Sender an den Empfänger zustande kommt. Gerade der Rezeptionsakt erfährt in Bühlers viel zitiertem Organon-Modell der Sprache keine entsprechende Berücksichtigung.⁷ Die gemeinsame Schnittmenge von Repertoire E und Repertoire S stellt dabei die Bedingung dar für die Decodierung der Nachricht und somit für das Gelingen der alltagsprachlichen Kommunikation. Der Prozess der Decodierung, bei dem der Ausdruck durch den Empfänger wieder in Inhalt verwandelt wird, verhält sich jedoch nur in äußerst geringen Fällen in einer Eins-zu-eins-Relation zum Prozess der Codierung, bei dem der vom Sender intendierte Inhalt der Nachricht in Ausdruck transformiert wird. Geht man von der gemeinsamen Schnittmenge der beiden Codes aus, so steht diese für die Wahrscheinlichkeit einer Rücktransformation von Ausdruck in den intendierten Inhalt des Senders durch den Empfänger. Welche Konsequenzen lassen sich nun daraus für das sprachliche Kunstwerk ziehen? Inwiefern lässt sich das Kommunikationsmodell auf das (post-)symbolistische bzw. meta-symbolistische Kunstwerk übertragen? Es bietet sich hierfür ein Verweis auf den Prager Strukturalisten Jan Mukařovský an, der in seinen späteren Studien ebenfalls auf zeichentheoretischem Weg die Auseinandersetzung mit dem literarischen Kunstwerk sucht. Semiotisch betrachtet Mukařovský das sprachliche Kunstwerk als

ein Zeichen, das zwischen dem das Zeichen gebenden Subjekt und dem das Zeichen empfangenden und interpretierenden Subjekt als Mitgliedern einer bestimmten Kommunikationsgemeinschaft vermittelt.⁸

Die Übertragung von Mukařovskýs zeichentheoretischem Ansatz auf das Moles'sche Kommunikationsmodell erweist sich insofern als fruchtbar, als er mit ähnlichen Begriffen wie der französische Informationstheoretiker Moles arbeitet. Mukařovský räumt dem literarischen Kunstwerk die

⁷ Bühler, Karl: Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache. 3. Aufl. Stuttgart: Lucius und Lucius 1999, S. 24-33.

⁸ Siehe Vorwort von Květoslav Chvatík. In: Jan Mukařovský: Kunst, Poetik, Semiotik. Hg. v. Květoslav Chvatík. Übersetzung ins Deutsche von Erika und Walter Annuß. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989, S. 39.

Rolle der Mitteilung in diesem kommunikationstheoretischen Zusammenhang ein. Problematisch an Mukařovskýs Ansatz ist jedoch, dass dem Dichter die Position des Senders zufällt. Dies hat zur Folge, dass dem Dichter – einem biographisch-positivistischen Ansatz gemäß – die endgültige Autorität über den poetischen Text zugesprochen werden muss. Ein solcher Ansatz schließt den produktionsästhetischen Gesichtspunkt, der die Rezeptionsleistung des Lesers als produktiven Akt berücksichtigt (welcher im Symbolismus erstmals bei Mallarmés Texten an Relevanz gewinnt) völlig aus. Gerade dies stellt jedoch einen entscheidenden Aspekt des Post- und Meta-Symbolismus dar: Die Forderung eines schöpferischen Lesers, der sich über den Rezeptionsprozess aktiv in die Texte mit einbringt. Diese Forderung findet sich erstmals bei Mallarmé ausgedrückt, der im Vorwort zu seinem Fragment »Igitur« festhält, dass sich seine Erzählung an die Intelligenz des Lesers wende, die selber die Dinge in Szene setzt.⁹ Dieser Einbezug des Lesers findet sich hauptsächlich bei den russischen Post-Symbolisten, aber auch beim französischen Post-Symbolisten Valéry wieder, wenn jener den Leser nicht mehr als »Konsument«, sondern als »Produzent« wahrnimmt.¹⁰ Ähnliches äußert auch der russische Symbolist Innokentij Annenskij in seinem Aufsatz »O sovremennom lirizme« (1909):

Ich bedarf überhaupt keiner Verpflichtung zu einem ausschließlichen und allgemeinen Verständnis. Im Gegenteil, ich rechne es einem lyrischen Gedicht als Verdienst an, wenn man es auf zwei und mehr Weisen auffassen kann, wenn man es ohne letztes Verständnis nur fühlt und dann in Gedanken selbst zu Ende bringt.¹¹

Der Sender der Botschaft kann daher nicht der Dichter sein, sondern es ist der Text selbst, während die Rolle des Empfängers dem Leser zufällt. Text und Leser treten also in ein Wechselverhältnis, wobei die Form der Auslegung sich in der individuellen Lektüre manifestiert. Das Gedicht selbst, also die Grapheme in ihrer spezifischen Form und Anordnung, entsprechen dem Kanal. Die Frage nach dem Verständigungsakt im Bereich der Literatur schließt in jedem Fall die Frage nach der Methode mit ein. So geht etwa ein Zweig der Hermeneutik unter Eric Donald Hirsch davon aus, dem poetischen Text als einer eindeutig bestimmbarer Substanz liege die Autorintention zugrunde (der Autor wird also mit dem Sender gleichgesetzt), worüber sich eine ebenso eindeutige Bedeutungszuweisung ergibt.¹² Würde man dies mittels des Moles'schen Modells veranschaulichen wollen, so bedeutete es die Deckungsgleichheit der beiden Codes von Sender und Empfänger. Die beiden Kreise »Rep. S« und »Rep. E« würden Hirschs verjährtem An-

⁹ Mallarmé, Stéphane: Vorwort. In: *Œuvres complètes*, Bd. 1, S. 219: »Ce Conte s'adresse à l'Intelligence du lecteur qui met les choses en scène, elle-même.«

¹⁰ Valéry, Paul: *Théorie poétique et esthétique*. In: *Œuvres*, Bd. 1, S. 1347.

¹¹ Annenskij, Innokentij: *O sovremennom lirizme I*. In: *Apollon 1* (1909), S. 17.

¹² Hirsch, Eric Donald: *Validity in Interpretation*. New Haven/London: Yale University Press 1967, S. 8: »*Meaning* [...] is that which is represented by a text, it is what the author meant by his use of particular sign sequence« (Hervorhebung im Original).

satz zufolge also zu einem Kreis verschmelzen. Doch würde dieser Ansatz im Falle der selbstreferenziellen Dichtung des Symbolismus bedeuten, dass – wie bei Mukařovský – autonomes Zeichen und subjektiver Ausdruck zusammenfallen. Dies trifft jedoch nur im Hinblick auf den individuellen Symbolgebrauch im Symbolismus, Post- und Meta-Symbolismus zu. Die Verwendung des autonomen Zeichens innerhalb der symbolistischen Tradition ist nicht gleichzusetzen mit dem bei den Avantgarde-Bewegungen des Futurismus und Dadaismus auftretenden Fall des unabhängigen Signifikanten, bei dem sich die Ausdrucksebene nahezu komplett von der des Inhalts abkoppelt bzw. eine verstärkte Loslösung der Phoneme von den Semen bemerkbar macht.¹³ Im Symbolismus, Post- und Meta-Symbolismus findet zwar eine Aufwertung der Ausdrucksebene gegenüber der Inhaltsebene statt bzw. eine Stärkung des Signifikanten gegenüber den Signifikanten – um mit de Saussures Termini zu sprechen –, allerdings entzieht sich der Text dadurch nicht völlig der Kommunikation. Vielmehr erfolgt hier eine polysemantische Bedeutungsvermittlung, die über den bewussten Einsatz konnotativer Bedeutungsmerkmale eines Lexems und dessen formales Zusammenspiel mit den Konnotaten anderer in dem poetischen Text auftretenden Signifikanten unter Einschluss graphisch-visueller Gestaltungsaspekte zustande kommt. Einen Lösungsweg bietet die Rezeptionsästhetik, welche die dem Text zugrunde liegende Bedeutung nicht als eine rekonstruierbare Substanz, sondern als ein Produkt des Rezeptionsprozesses betrachtet, das über die bereits angesprochene Interaktion von Text und Leser entsteht.¹⁴

Im Unterschied zur Alltagskommunikation, in der der sprachliche Kommunikationsakt situativ gebunden und die unmittelbare bzw. mittelbare (z.B. Telefon) Anwesenheit eines Senders und eines Empfängers voraussetzt, erfolgt die ›Kommunikationssituation‹ innerhalb des poetischen Textes aufgrund seiner graphischen Beschaffenheit zeit- und situationsentbunden. Das bedeutet, die Decodierung bzw. Rezeption der Nachricht kann sich um Jahre, wenn nicht sogar um Jahrhunderte verzögern; Empfänger und Sender können in einem anonymen Verhältnis zueinander stehen. Diese ›Anonymität‹ ist der Literatur inhärent, da der Autor in der Regel davon auszugehen hat, dass seine poetischen Texte von Rezipienten erschlossen werden, die ihm nicht bekannt sind oder um Jahrzehnte (wenn nicht sogar Jahrhunderte) jünger sind als er selbst.

Was die Dichtung im Allgemeinen betrifft, ist eine Übertragung des Moles'schen Modells auf diese nur mit Einschränkung ausführbar. Dies rührt insbesondere daher, dass die kommunikative Komponente im Bereich der Dichtung stark eingeschränkt ist. Da aber die Literatur einen Sonderfall der Sprache darstellt und Sprache sich innerhalb eines sozialen Felds ereignet, deren

¹³ Zum Futurismus und Dadaismus siehe Zima, Peter V.: *Literarische Ästhetik. Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft*. 2. überarb. Aufl. Tübingen/Basel: A. Francke 1995, S. 92.

¹⁴ So beispielsweise Iser, Wolfgang: *Die Appellstruktur der Texte. Die Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*. 4. Aufl. Konstanz: Universitäts-Verlag 1974 [1971].

Konstituenten aus dem Sprecher und dem Hörer bestehen, die durch die Mitteilung miteinander verbunden sind, ist der Vergleich mit dem Moles'schen Modell durchaus zulässig.¹⁵

Übertragen auf die poetischen Texte würde – leistet man den im vorigen Kapitel erörterten Definitionskriterien Folge – der Autor als Sender in Klammern gesetzt werden müssen, da der Sender lediglich im Hinblick auf den zeitlichen Entstehungshintergrund von Belang ist. Im Fall der klassischen Dichtung etwa kann noch von einem eingeschränkten Verständigungsakt gesprochen werden, insofern der Dichter sein Gedicht in der Regel einem speziellen Adressatenkreis – dem Adel sowie dem Bildungsbürgertum – widmet und diesem eine durch den vorgelegten Kontext vermittelte Orientierung mit an die Hand gibt. Auf einen solchen Verständigungsakt sind die poetischen Texte des Symbolismus, Post- und Meta-Symbolismus nicht mehr ausgerichtet. In gradueller Abstufung zu anderen poetischen Traditionen verliert hier die kommunikative Komponente an Gewicht, da der Kontext fehlt. Die Texte sind – trotz der im Post- und Meta-Symbolismus zu verzeichnenden Dialogizität – nicht mehr Jedem zugänglich. Das Moles'sche Kommunikationsmodell, dem ein pragmatischer Informationsansatz zugrunde liegt, ist durchaus in der Lage, das Hermetische innerhalb der (post-)symbolistischen und meta-symbolistischen Dichtung zum Ausdruck zu bringen, eben gerade weil es sich hierbei um eine Form der Botschaft handelt, die von der alltagssprachlichen Kommunikationsweise stark abweicht. Diese extreme Abweichung von der Alltagssprache, die sich auf einer ersten Stufe auf die Dichtung an sich bezieht, auf einer zweiten Stufe aber auf die symbolistische, post- und meta-symbolistische Dichtung, vermag die von Moles eingefügte Störung zum Ausdruck zu bringen. Allerdings ist das Moles'sche Kommunikationsmodell lediglich imstande, die ästhetische Kategorie der Hermetik aus der Perspektive eines Rezeptionsästhetischen Ansatzes zu erfassen. Es beschränkt sich auf die Frage nach der Unverständlichkeit, bei der in der Regel eine negative Konnotation mitschwingt. Das Hermetische ist einerseits das Produkt von Leerstellen, die durch Kürzungen bzw. Auslassungen zustande kommen; andererseits resultiert es aus einem Konnotationsüberschuss, der sich den grammatikalisch-syntaktischen Regeln der Alltagssprache nicht fügt. Gerade dieser Konnotationsüberschuss wird von dem Moles'schen Modell nicht erfasst. Es berücksichtigt lediglich die »Störungen«, die die symbolistische, post- und meta-symbolistische Sprache in Anbetracht ihrer Abweichung von der Alltagssprache produziert. Die Botschaft wird durch ihre Polysemantizität, ihre Abweichung von den geltenden Regeln der Kommunikation, unverständlich.¹⁶ Sparr erklärt dies folgendermaßen:

¹⁵ Vgl. Hörmann, Hans: *Psychologie der Sprache*. Verb. Neudruck. Berlin/Heidelberg/New York: Springer-Verlag 1970 [1967], S. 17.

¹⁶ Zu einem ähnlichen Ergebnis gelangt auch Frey: Frey 1986, S. 15f.: »Die Mitteilung ist dann gestört, wenn es ungewiß ist, was sie mitteilt, wenn also ihre Eindeutigkeit verloren geht und die Mehrdeutigkeit des dunklen Textes die Linearität der Rede in Frage stellt.«

Als hermetisch gilt eine Aussage, die für den Empfänger oder Rezipienten nicht eindeutig entschlüsselbar ist, weil entweder die Übertragung gestört oder aber die Intention und Motivation dessen, was der andere aussagt, nicht offenbar wird.¹⁷

Die Unverständlichkeit ist als solche jedoch nur durch den Vergleich mit der Alltagssprache wahrnehmbar. Es ist die Kontextualisierung, die in der Alltagskommunikation dem Adressaten das Verstehen ermöglicht. Unverständlichkeit entsteht dann, wenn dem Rezipienten ein Zuviel an Bedeutungen vorliegt, wie dies im Symbolismus, Post- und Meta-Symbolismus der Fall ist. Damit einher geht ein Verlust an Referenzialität, wie es in Rilkes »Neuen Gedichten« ersichtlich wird. Es gibt keine vorrangige Bedeutung mehr. De Man hat dieses (post)-symbolistische bzw. meta-symbolistische Phänomen in seiner Untersuchung der »Neuen Gedichte« deutlich erkannt und bemerkt, dass zwischen dem Verlust einer im Referenten zu lokalisierenden Bedeutung und Rilkes Ausdruck der Innerlichkeit ein unmittelbarer Zusammenhang besteht. Das Imaginäre gewinnt darüber an Gewicht gegenüber der Wirklichkeit.¹⁸

In eine ähnliche Richtung zielt Eco mit seinem Begriff des offenen Kunstwerks, wenn er »Offenheit« »im Sinne einer fundamentalen Ambiguität der künstlerischen Botschaft«¹⁹ definiert. Das »offene Kunstwerk« dient ihm als ein hypothetisches Modell zur Erfassung eines bestimmten Entwicklungsstrangs der modernen Kunst, die er an anderer Stelle auch als »Offenheit zweiten Grades« bezeichnet.²⁰ »Offenheit« in diesem Sinn definiert sich als Zuwachs an Information. Dieser ist das Produkt des Zusammenwirkens von Polysemantizität und ästhetischer Organisation.²¹ Eine solche, bewusste Inszenierung des »offenen Kunstwerks« sieht Eco in der Literatur erst im Zuge des aufkommenden Symbolismus verwirklicht, dessen Höhepunkt sich in Mallarmés Poetik offenbart. Die »Offenheit« derartiger literarischer Texte zeichne sich aus durch das bewusste Spiel mit »emotiven und imaginativen Elementen«²², die über die Suggestivkraft des Wortes zur Entfaltung gelangen. Ein weiteres Kennzeichen dieser Texte spiegele sich in der andersartigen Verwendung des Symbols wider, das als »Ausdruck des Unbestimmten«²³ zutage trete. In Mallarmés unverwirklicht gebliebenem Konzept des »Livre« erblickt Eco auf literarischem Gebiet den Sonderfall eines »Kunstwerks in Bewegung«. In diesem sollten die Seiten keiner festen Anordnung unterliegen, das Werk in seiner Kombinierbarkeit einzelner Elemente nicht an die Regeln der Syntax oder diskursiver Bedeutungshaftigkeit gebunden sein. Im Vordergrund stehe im »Livre« vielmehr

¹⁷ Sparr 1989, S. 18.

¹⁸ Vgl. Man, Paul de: *Allegorien des Lesens* (*Allegories of Reading*, Yale 1979). Übersetzt von Werner Hamacher und Peter Krumme. Frankfurt am Main 1988 (= edition suhrkamp 1357), S. 79.

¹⁹ Eco, Umberto: *Das offene Kunstwerk* (*Opera aperta*, Mailand 1962). Übersetzt von Günter Memmert. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 222), S. 11.

²⁰ Ebd., S. 12, 89.

²¹ Ebd., S. 32, 85, 89.

²² Ebd., S. 37.

²³ Ebd.

die Beziehung der einzelnen Wörter zueinander, die auf suggestiver Ebene erzeugt werde. Auffällig ist, dass Eco, ohne explizit darauf zu verweisen, für das moderne »offene« Kunstwerk innerhalb der Literatur nahezu ausschließlich auf solche poetischen Beispiele zurückgreift, die dem (Post-)Symbolismus zuzuschreiben sind. Dies beschränkt sich nicht allein auf die Beispiele aus der Lyrik. So widmet sich Eco selbst in seinen Ausführungen zu James Joyce den post-symbolistischen Merkmalen, die sich in dessen Werk und insbesondere in dessen sprachexperimentellem Roman »Ulysses«²⁴ auf tun. Ebenso untersucht er die Einflüsse, die symbolistische Dichter wie Mallarmé, Verlaine und Huysmans sowie Symons' Monographie »The Symbolist Movement«²⁵ auf dessen Œuvre ausüben.²⁶

Dass ein hermetischer (und somit ein symbolistischer, post-symbolistischer oder meta-symbolistischer) Text dabei durchaus in der Lage ist, zu kommunizieren, hat Simonis in ihren Ausführungen über die Hermetik als ästhetizistischem Kommunikationstyp dargelegt.²⁷ Simonis geht davon aus, dass sich über die im französischen Symbolismus einsetzenden, sprachlichen Verrätungsstrategien die Entwicklung eines systemeigenen Codes andeutet, der die Möglichkeit gelingender Kommunikation keineswegs völlig ausschließt. Ihrer Ansicht nach lasse sich die Unverständlichkeit, auf die man in den Texten stößt, »auf einen Typ uneigentlichen Sprechens, eine für die symbolistischen Texturen charakteristische Rhetorik[,] zurückführen.«²⁸

Die bisher unternommene Untersuchung der ästhetischen Kategorie der Hermetik erweist sich nur dann als gewinnbringend, sofern auch die zeitliche Dimension Berücksichtigung findet. Ist die Textwahrnehmung auch über einen Zeitraum von hundert Jahren stets dieselbe, d.h. bleibt ein Text, der einst als unverständlich erachtet wurde, stets unverständlich? Diese Frage ist zu verneinen. Durch die zeitliche Distanz kann sich der Sinn oder auch die Valenz der in einem Gedicht auftretenden Ausdrücke verändern, so dass sich der Leser diese nach Art einer Vokabel erst wieder neu erschließen muss. Dies bedeutet, dass die hermetische Komponente eines symbolistischen, post- oder meta-symbolistischen Gedichts variabel ist. Etwas, das vorher hermetisch war, kann über diese Sinnverschiebung seinen Status der Unverständlichkeit verlieren.²⁹ Berücksichtigt

²⁴ Joyce, James: *Ulysses* (Paris 1922). Kommentierte Sonderausgabe. Übertragung ins Deutsche von Hans Wollschläger. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.

²⁵ Symons, Arthur: *The Symbolist Movement in Literature*. Montana: Kessinger 2004 [London: Constable 1899].

²⁶ Eco zieht Vergleiche zwischen der post-symbolistischen Poetik Joyces und der symbolistischen Poetik etwa am Beispiel des »Ulysses«: Eco 1977, S. 359, 377f., 381. Dabei bemerkt er bereits beim frühen Joyce einen romantisch-symbolistischen Einschlag: Eco 1977, S. 308, 310. Obgleich Eco auch auf realistische Traditionsbezüge in Joyces Werk aufmerksam macht, sieht er im Symbolismus doch den wesentlichen Bezugspunkt; zu Joyces Nähe zum französischen Symbolismus siehe Eco 1977, S. 297, 315f., 339, 378, 411f.

²⁷ Simonis, Annette: *Literarischer Ästhetizismus. Theorie der arabesken und hermetischen Kommunikation der Moderne*. Tübingen: Niemeyer 2000. Siehe insbesondere Kapitel 5, S. 239-313.

²⁸ Ebd., S. 245.

²⁹ Bereits Mukařovský verweist auf die veränderte Rezeptionsweise des poetischen Kunstwerks im Zuge zeitlicher Distanz: Mukařovský, Jan: *Schriften zur Ästhetik, Kunsttheorie und Poetik*. Hg. v. Holger Siegel. Tübingen: Gunter Narr 1986, S. 79.

man jedoch den der Kategorie der Hermetik innewohnenden konträren Charakter gegenüber der Alltagskommunikation, zu der andere poetische Texte eine etwas geringere Distanz aufweisen, so kann davon ausgegangen werden, dass literarische Alterserscheinungen an symbolistischen, post-symbolistischen und meta-symbolistischen Texten verzögert einsetzen. Davon geht auch Simonis aus, die in hermetischen Werken »sogar eine Steigerung der kommunikativen Reichweite«³⁰ beobachtet, die diachron, also aus literaturgeschichtlicher Hinsicht, wahrnehmbar werde.

Die theoretische Bestimmung mittels Zeichen- und Kommunikationsmodellen stößt dort an ihre Grenzen, wo es um die Beschreibung des entsprechenden literarischen Stils geht und seiner Bestimmung mittels rhetorischer Figuren. Der zeichentheoretische Ansatz erweist sich insofern als bedeutsam für die symbolistische Tradition, als die herausgearbeitete ästhetische Kategorie der Hermetik als grundlegendes und verbindendes Element zwischen Symbolismus, Post- und Meta-Symbolismus (I/II) fungiert.

³⁰ Simonis 2000, S. 243.

3. Tel Quel

Einen prägenden, internationalen Einfluss auf die Literaturtheorie seit den ausgehenden 1960er-Jahren übt die französische Gruppe *Tel Quel* aus, die sich 1960 in Paris um die gleichnamige, literaturkritisch-avantgardistische Zeitschrift zu formieren beginnt. Diese gerät zum Publikationsorgan für eine Reihe von Philosophen, Semiologen und literaturtheoretisch interessierten, experimentellen Autoren, deren gemeinsame Intention darin besteht, Theorie und Praxis mittels einer subversiven Vertextungsweise sowie einer ebenso innovativen Texttheorie zusammenzuführen. Wesentliche Impulse verdankt die Texttheorie den französischen (Post-)Symbolisten Stéphane Mallarmé und Paul Valéry. So hat Mallarmés »Livre«-Projekt eine Art Vorbildfunktion für die *Telqueliens* – vor allem im Hinblick auf das Herstellen verborgener Beziehungen. Vielfach beruft sich die Gruppe zur Begründung ihrer Texttheorie auf Mallarmés Spätwerk – insbesondere »Igitur« und »Un coup de dés« (so vor allem Julia Kristeva, Jacques Derrida und Philippe Sollers).¹ Auch die Intention, die Linearität des Textes aufzuheben mittels des Konzepts des *espacements* (Derrida), der räumlichen Ausweitung der Zeichen und Terme, findet sich bereits bei Mallarmé angelegt.² Zu einem Vorbild geraten zudem Paul Valérys persönliche Notizbücher, die »Cahiers«³, in denen sich der Dichter mit anderen Wissenschaften wie der Philosophie, Physik und der Mathematik befasst. Valéry folgend versuchen die *Telqueliens*, andere Wissenschaften wie die Psychoanalyse, die Anthropologie oder die Mathematik (so insbesondere Kristeva) in die Literaturwissenschaft mit einzubeziehen.⁴

Obgleich das Redaktionskomitee (mit Ausnahme Philippe Sollers, der seit der Gründung der Zeitschrift *Tel Quel* dabei ist) im Verlauf der Jahre ständig wechselt, lassen sich einige Mitglieder nennen, deren Texte für das Verständnis von *Tel Quel* programmatisch sind. Zu diesen zählen insbesondere Michel Foucault (bis Ende der 1960er-Jahre), Jacques Derrida, Roland Barthes, Julia Kristeva und Philippe Sollers. Trotz diverser Diskohärenzen trägt der 1968 publizierte Sammelband »Théorie d'ensemble«⁵ ansatzweise den Charakter eines Manifests, auf das sich *Tel Quel* fortan beruft.

¹ Vgl. Arnsperger, Irmela: Die Texttheorie der Tel-Quel-Gruppe. Kritische Auseinandersetzung mit einer formalistischen Literaturkonzeption. Dissertation. Berlin 1975, S. 133.

² Vgl. Pabst, Manfred: Bild – Sprache – Subjekt. Traumtexte und Diskurseffekte bei Freud, Lacan, Derrida, Beckett und Deleuze/Guattari. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 216f.

³ Valéry, Paul: Cahiers. 4 Bde. Paris: Gallimard 1977-1986.

⁴ Angerer führt die Entdeckung fremder Wissenschaften für die Literatur ausschließlich auf den Einfluss des Strukturalismus zurück: Angerer, Eva: Die Literaturtheorie Julia Kristevas. Von Tel Quel zur Psychoanalyse. Wien: Passagen Verlag 2007, S. 18.

⁵ Foucault, Michel (Hg.): Théorie d'ensemble (künftig zitiert mit: Théorie d'ensemble). Paris: Editions du Seuil 1968.

Die Texttheorie, die sich *Tel Quel* vor allem in den Publikationen der letzten Jahre erarbeitet, basiert auf einem Konzept von literarischer Praxis und strukturaler Linguistik.⁶ Der Textbegriff selbst spielt dabei eine entscheidende Rolle für das theoretische Verständnis der Gruppe: *texte* bezieht sich nicht mehr allein auf den Bereich der Literatur, sondern umfasst nun sämtliche Bereiche der *pratique signifiante*, d.h. der sinnproduzierender Praxis.⁷ Im Unterschied zum herkömmlichen Textbegriff in der Sprach- und Literaturwissenschaft stellt der Text für *Tel Quel* keinen abgeschlossenen Komplex mehr dar. Er erscheint vielmehr als ein unabschließbarer Transformations- bzw. Produktionsprozess. Gesellschaftliche Praxis und Subjekt spielen im Entstehungsprozess der Literatur folglich lediglich eine untergeordnete Rolle. Dementsprechend unterscheidet sich der Textbegriff der *Telqueliens* nur noch wenig von dem der Kultur.

Der moderne poetische Text bildet dabei einen diverser Ausgangspunkte, von dem aus eine Dynamisierung des sozialen Lebens sowie der Kultur ausgeht. Moderne poetische Texte bekommen von *Tel Quel* insofern eine Sonderstellung zugestanden, als sich hier die Produktivität des Textes an der Textoberfläche manifestiert. Der Sinn wird als keine bestehende Gegebenheit mehr gehandelt; der Text selbst stellt den Sinn erst her über die Transformation und Verarbeitung anderer Sinneinheiten. Es handelt sich hierbei um eine weitläufige Form von Intertextualität, bei der alles zum Text wird. Dabei geht es der Gruppe vor allem darum, der Sinnpluralität in literarischen Texten Rechnung zu tragen. Die ebenfalls von Mallarmé abgeleitete Theorie der Produktivität bildet eine der wesentlichen Theorien, auf die sich *Tel Quel* stützt. Sie richtet sich gegen die Auffassung von der Sprache bzw. des Textes als einer kommunikativen, darstellenden oder expressiven Instanz. Diese Wendung der Gruppe gegen die Darstellungs- und Ausdrucksfunktion der Sprache, die den Bereich der Literatur mit umfasst, steht in engem Zusammenhang mit dem Verwerfen des *signifié*. Die ablehnende Haltung der Gruppe gegenüber der Darstellungs- und Ausdrucksfunktion drückt sich zugleich in ihrer Distanzierung vom Realismus (zu diesem zählt Sollers auch den Naturalismus) und somit von der *littérature engagée* aus. Denn durch das Festhalten am Darstellungsprinzip bleibt die *littérature engagée* den *Telqueliens* zufolge der Metaphysik verpflichtet.⁸ Auch *Tel Quels* Ablehnung der Darstellungsfunktion lässt sich auf die Rezeption der französischen Symbolisten zurückführen, insofern die außersprachlichen Bezüge im Symbolismus eine Zurückdrängung erfahren.

Die wesentlichen, für eine revolutionäre Literaturtheorie relevanten Thesen, die die Gruppe erarbeitet, seien hier einmal grob skizziert: Der erste Aspekt betrifft den Sinn: Es gibt keinen ursprünglichen Sinn und somit auch nicht mehr die *eine* Lesart, die man dem modernen poetischen

⁶ Siehe hierzu auch Arnsperger 1975, S. 15f.

⁷ Brütting, Richard: »Ecriture« und »texte«. Die französische Literaturtheorie »nach dem Strukturalismus«. Kritik traditioneller Positionen und Neuansätze. Bonn: Bouvier 1976, S. 120.

⁸ Vgl. Brütting 1976, S. 122.

Text zugrunde legen kann. Den ursprünglichen Sinn dekonstruiert Jacques Derrida in seinem »Différance«-Aufsatz mittels der These: »es gibt keine Präsenz vor der semiologischen Differenz und außerhalb von dieser«⁹. In seiner Theorie der »Différance« räumt Derrida der Schrift gegenüber der gesprochenen Sprache den Vorrang ein. Darauf stützt sich auch die *écriture*, d.h. die von *Tel Quel* entwickelte Theorie der *écriture*. Das Subjekt wird somit seiner zentralen Stellung beraubt als Repräsentant der göttlichen Weltordnung, die ihm im 18. Jahrhundert durch die Auffassung der deutschen Idealisten, die Welt sei ein Produkt des Individuums, noch zugeschrieben wird. Ferner stellt das von den *Telquelians* vertretene Postulat von der Offenheit des (poetischen) Textes eine der Thesen dar, die sich ebenfalls vom französischen Symbolismus herleiten. Diese geht nicht nur mit dem Verschwinden des Subjekts, sondern auch mit dem des Autors einher, was 1968 in der radikalen Rede vom »Tod des Autors«¹⁰ (Roland Barthes) gipfelt.¹¹ Diese Gedanken manifestieren sich bereits ein Jahr zuvor im vorgestellten Programm *Tel Quels* und finden sich auch schon 1966 in Philippe Sollers Aufsatz »Littérature et totalité«¹² angedeutet, wo er über Mallarmé auf die Impersonalität des Autors (»l'impersonnalité nécessaire de l'auteur«) verweist und die Eigenständigkeit des literarischen Werks gegenüber diesem betont, was den Zusammenfall von Produktion und Interpretation zur Folge hat.¹³ Auch in »Niveaux sémantiques d'un texte moderne«¹⁴ greift Sollers diesen Aspekt wieder auf mit Verweis auf Mallarmés »Livre«.¹⁵ Der herausragende Status des modernen poetischen Textes für *Tel Quel* spiegelt sich im Verständnis der Gruppe von Literaturgeschichte wider. Wie Arnsperger erkennt, gerät diese bei *Tel Quel* zu einer Formgeschichte.¹⁶ Die literarhistorische Epocheneinteilung erfolgt hier nach dem Kriterium der Struktur der einzelnen Texte und unterliegt einer Dreigliederung:

- I. Zeitalter des Symbols (Mittelalter)
- II. Zeitalter des Zeichens (Renaissance)
- III. Zeitalter der *écriture*

⁹ Derrida, Jacques: La différence. In: *Théorie d'ensemble*, S. 50: »[...] il n'y a pas de présence avant la différence sémiologique et hors d'elle«.

¹⁰ Barthes, Roland: *Der Tod des Autors (La mort de l'auteur, Paris 1968)*. In: Ders.: *Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV (Le bruissement de la langue, Paris 1984)*. Übersetzung ins Deutsche von Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006 (= edition suhrkamp 1695), S. 57-63.

¹¹ Sollers, Philippe: Programme. In: Ders.: *Logiques*. Paris: Éditions du Seuil 1968, S. 14. Zuerst erschienen in: *Tel Quel* 31 (1967), S. 3-7.

¹² Sollers, Philippe: *Littérature et totalité*. In: Sollers 1968, S. 97-117.

¹³ Ebd., S. 101: »Mallarmé pose, à travers l'écriture, un principe d'interprétation à la fois singulier et universel – *un sens à faire* – et son écriture, pour marquer cette coïncidence entre production et interprétation, va être obligée de subir une transmutation qui la met apparemment dans une position de rupture très nette avec le discours de son époque avant lui.«

¹⁴ Sollers, Philippe: *Niveaux sémantiques d'un texte moderne (exposé)*. In: *Théorie d'ensemble*, S. 317-325.

¹⁵ Ebd., S. 320.

¹⁶ Arnsperger 1975, S. 111.

Das Zeitalter der *écriture* bildet dabei den Übergang von der als expressiv und repräsentativ verstandenen Literatur hin zu poetischen Texten, bei denen die bereits zuvor erwähnte Visibilität der Textproduktivität ein wesentliches Merkmal bildet.¹⁷ Für die Literaturwissenschaft als relevant erweist sich vor allem das Selbstverständnis von *Tel Quel* im Hinblick auf die literaturgeschichtlichen Anknüpfungspunkte, die die Gruppe wählt: *Tel Quel* bezieht sich beim »Zeitalter der *écriture*« auf literarische Texte des 19. Jahrhunderts – insbesondere auf die Texte der französischen Symbolisten Baudelaire, Lautréamont, Mallarmé und Rimbaud.

Neben dem Verhältnis der Gruppe zum *nouveau roman* sowie der Kritik gewichtiger Schriften fokussiert die Forschungsliteratur hauptsächlich die praktischen und theoretischen Anknüpfungspunkte *Tel Quels* zum französischen Surrealismus und Russischen Formalismus. Ihren Bezugspunkten zum Symbolismus und Post-Symbolismus wird dabei so gut wie keine Beachtung geschenkt. Im Folgenden sollen zwei theoretische Konzepte der *Telqueliens* Jacques Derrida und Julia Kristeva näher untersucht werden, die anhand symbolistischer Texte entwickelt wurden. Es handelt sich dabei um Jacques Derridas Präsentation eines neuartigen Mimesis-Konzepts und Julia Kristevas Entwurf einer Theorie der Bedeutung.

3.1. Jacques Derrida

In Derridas Schriften gerät die Auseinandersetzung mit dem Symbolismus an verschiedenen Stellen zum Impuls für die Entwicklung seiner Theorien. Dies zeigt sich vor allem im Aufsatz »Die zweifache Séance«¹⁸ aus der »Dissemination«¹⁹, wo er anhand der poetischen Texte Mallarmés ein radikal neues Mimesiskonzept entwickelt, das den Veränderungen auf literarischem Gebiet zur Zeit der literarischen Moderne entspricht.²⁰ Die Lektüre von Mallarmés Theaterstück »Mimique«²¹ dient Derrida als Grundlage für sein Konzept der Mimesis, das sich vom traditionellen Mimesiskonzept, das durch Platon geprägt ist, entschieden abgrenzt. Zu Beginn von »Die zweifa-

¹⁷ Kristeva, Julia: *La Productivité dite texte* (1967). In: Dies.: *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse* (künftig zitiert mit: *Séméiotikè*). Paris: Seuil 1969, S. 244f.

¹⁸ Derrida, Jacques: *Die zweifache Séance*. In: Ders.: *Dissemination (La dissémination, Paris 1972)*. Übertragung ins Deutsche von Hans-Dieter Gondek. Wien: Passagen-Verlag 1995 (= Passagen Philosophie), S. 193-322. Zuerst veröffentlicht in: *Tel Quel* 41 (1970), S. 3-43 und *Tel Quel* 42 (1970), S. 3-45.

¹⁹ Derrida, Jacques: *Dissemination (La dissémination, Paris 1972)*. Übertragung ins Deutsche von Hans-Dieter Gondek. Wien: Passagen-Verlag 1995 (= Passagen Philosophie).

²⁰ Der Begriff »literarische Moderne« bezieht sich auf die sich seit der Mitte des 19. Jahrhunderts abspielenden Veränderungen auf literarischem Gebiet zwischen Naturalismus und Ästhetizismus, die eine Folgeerscheinung der veränderten Wahrnehmungsverhältnisse im Zuge der Industrialisierung, Technologisierung und Urbanisierung darstellen. Vgl. Žmegač, Viktor: *Moderne/Modernität*. In: Borchmeyer/Žmegač 1994, S. 278-285; Müller, Klaus Peter: *Moderne*. In: Nünning 2004, S. 467-469.

²¹ Mallarmé, Stéphane: *Mimique* (1897). In: *Œuvres complètes*, Bd. 2, S. 178f.

che Séance« stellt er einem Textauszug aus Mallarmés Mimodram einen Passus aus Platons »Philebos«²² gegenüber.

Platons lediglich angedeutetes Mimesis-Konzept bezieht sich nicht allein auf die Literatur, sondern auf die Künste schlechthin. Die Künste gewinnen bei ihm ihre Bestimmung primär als Nachahmung (*μίμησις*) von sprachlicher und außersprachlicher Wirklichkeit. Er spricht ihnen die Fähigkeit zu, die sinnliche Erscheinungswelt abzubilden. Diese sinnliche Erscheinungswelt erfüllt jedoch ebenfalls nur eine Repräsentationsfunktion als Abbild einer ihr übergeordneten Wahrheit. Man kann dies folgendermaßen auslegen, dass die Wahrheit im platonischen Verständnis der Mimesis zum eigentlichen Referenten gerät. Aufgrund der größeren Distanz des Nachgeahmten von dieser höheren Wahrheit, aber auch wegen ihrer Unfähigkeit zur Schaffung von real verortbaren Dingen, ist Mimesis für Platon ein negativ konnotierter Begriff. Platon setzt seine Mimesis-Auffassung hauptsächlich dazu ein, die Künste in ihrer Gesamtheit abzuwerten, indem er sie der Wirklichkeitsfälschung anklagt und sie der Aussage von Unwahrhaftigem bezichtigt. Dabei unterscheidet er zwischen zwei Formen der Nachahmung: der »guten« und der »schlechten«. Eine »gute« Nachahmung ist für Platon in der Kunst dann gegeben, wenn es sich um eine getreue Wiedergabe des Gegenwärtigen handelt. Der positive Wert der Nachahmung wird also messbar anhand ihrer Ähnlichkeitsbeziehung gegenüber den Gegenständen.²³ Der »Philebos«, auf den Derrida rekurriert, hat auf die literarische Auseinandersetzung mit Mimesis einen großen Einfluss ausgeübt. Darin setzt sich Platon mit der Entstehung von Vorstellungen sowie der Sprache selbst auseinander. Durch das Zusammenwirken sinnlicher Wahrnehmung mit Erinnerung entstehen im Subjekt Eindrücke, die als »wahr« oder »falsch« in dessen Seele eingehen können (nach Art von Reden) und zu Vorstellungen von einer Sache führen. Diesen Wahrnehmungsprozess vergleicht Platon mit einem Maler, der vom Gesprochenen aus Bilder kreiert und diese ähnlich eines Schriftstellers in die Seele einschreibt.²⁴ Für Platon sind Erkenntnis bzw. *dóxa* (*δόξα*) und Wahrnehmung fest miteinander verbunden.²⁵ Der innere Eindruck bzw. das Empfinden, das als *dóxa* zutage tritt, geht dem Gesprochenen, der nach außen getragenen Rede, voran. Erst durch den Kommunikationsakt wird die *dóxa* zur Rede, d.h. zum *logos* (*λόγος*). Dazwischen besteht jedoch noch die Möglichkeit einer aphonischen, inneren Rede – nach Art eines Selbstgesprächs. Platon verwendet hierfür die Metapher des Buches.²⁶ In »Der Sophist«²⁷ vermerkt Platon diesbezüglich:

²² Platon: Philebos. In: Ders.: Sämtliche Werke in drei Bänden (= SW). Bd. 3. Hg. v. Erich Loewenthal. Übersetzung ins Deutsche von Ludwig Georgii. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2004, S. 5-90.

²³ Platon: Der Staat. In: SW II, S. 90-97; Platon: Phaidros. In: SW II, S. 475-480; Platon: Philebos. In: SW III, S. 83; siehe auch Zapf, Hubert: Mimesis. In: Nünning 2004, S. 459f.

²⁴ Platon: Philebos. In: SW III, S. 47-49.

²⁵ Platon: Theaitetos. In: SW II, S. 589, 620.

²⁶ Platon: Philebos. In: SW III, S. 47-49.

²⁷ Platon: Der Sophist. In: SW II, S. 663-740.

Gedanken und Rede sind dasselbe, nur daß das innere Gespräch der Seele mit sich selbst, was ohne Stimme vor sich geht, von uns Gedanke genannt worden ist.²⁸

Die Seele gleicht dabei – wie der »Philebos« darlegt – einem Buch. Auf den Buchvergleich rekurriert Derrida nicht allein in »Dissemination«, wenn es um die Auseinandersetzung mit Platon und dessen Mimesis-Konzept geht. Die Ästhetik der Mimesis, wie sie von Platon für die Kunst in Ansätzen entwickelt wird und sich an dem Wahrheitsbegriff orientiert, behält bis in die Klassik hinein ihre normative Gültigkeit. Dies ändert sich mit der deutschen Romantik und dem Auftreten des Symbolismus in Frankreich.²⁹

Im Unterschied zu anderen Theorien in der Literaturwissenschaft, die den Symbolismus als antimimetisch auffassen, verwirft Derrida Mimesis für diese Art von Literatur keineswegs. Er präsentiert hingegen ein andersartiges Verständnis von Mimesis, das sich von dem traditionellen, d.h. platonischen Mimesiskonzept, entschieden distanziert.³⁰ Ausgehend von dem in Platons »Phaidros« dargelegten Grundsatz, dass bereits die Schrift nichts weiter als eine Inszenierung darstellt, argumentiert Derrida zum einen gegen den dem metaphysischen Denkansatz geschuldeten Vorrang des Gesprochenen gegenüber der Schrift und gegen die zweifache Mimesis zum anderen, die Platon der Literatur bzw. der Schrift als Nachahmung von gegenwärtiger Stimme und präsentem *logos* unterstellt.³¹ Er wirft Platon die Beschränkung des Mimesis-Diskurses durch Verurteilung des Duplizierungsprozesses und die Abqualifizierung der Mimesis zum bloßen »Nachgeahmten« des Vorbilds vor, wodurch die Mimesis der Wahrheit gegenüber als nachgeordnet erscheint. Der Wert der Mimesis reduziere sich für Platon somit auf den »guten«/»schlechten« Wert des Vorbilds. Er bildet ein Supplement von diesem.³² Um den Bruch mit dem philosophischen Mimesis-Verständnis seit Platon zu begehen, sucht Derrida den Bezug zu Aristoteles' Mimesis-Auffassung, die den Übergang zu seinem »modernen« Konzept der Mimesis markiert. Für Aristoteles definiert sich die Kunst zwar über die Naturnachahmung; allerdings gesteht er ihr neben der Nachahmung die Fähigkeit der Vollendung zu. Er trägt damit dem Imaginären bzw. Fiktionalen auf positive Weise Rechnung. Zugleich wird die Kunst bei Aristoteles nicht mehr über das Wahrheitskriterium gegenüber dem Realen als minderwertig eingestuft. Aus diesem Grund verwendet auch Arbogast Schmitt in seinem Aufsatz »Mimesis bei Aristoteles und in den Poetikkommenta-

²⁸ Ebd., S. 733.

²⁹ Vgl. Petersen, Jürgen H: Mimesis – Imitatio – Nachahmung. Eine Geschichte der europäischen Poetik. München: Wilhelm Fink 2000, S. 231-258.

³⁰ Vgl. Sijde, Nico van der: Jacques Derrida and the »Mime« of Otherness. In: Bernhard F. Scholz (Hg.): Mimesis. Studien zur literarischen Repräsentation. Tübingen/Basel: Francke 1998, S. 204f.

³¹ Platon: Phaidros. In: SW II, S. 475-480; Derrida 1995, S. 206.

³² Derrida 1995, S. 206 (Anm. 9), 208.

ren der Renaissance«³³ und seiner 2008 publizierten, kommentierten Neuübersetzung von Aristoteles' »Poetik«³⁴ an vielen Stellen anstelle von »Nachahmung« das Wort »Darstellung«.³⁵ Diese andere Perspektive auf die Nachahmung bietet Derrida ferner die Möglichkeit der Dekonstruktion der Metapher als einem philosophisch geprägten, begrifflichen Korrelat.³⁶

Ferner geht es Derrida um die Verdeutlichung eines »mimetischen« Wandels, der sich innerhalb der Literatur der literarischen Moderne vollzieht und den er anhand diverser Texte Mallarmés – insbesondere »Livre« und »Mimique« – zu exemplifizieren sucht. In einer poetischen Gegenüberstellung von Platon und Mallarmé bemerkt Derrida, dass die darin befindlichen Einzeltexte sich in ihrer rezeptiven Bedeutungsauslegung nicht vollständig erschöpfen.³⁷ Die Texte seien durch eine bestimmte Beziehung organisiert, die sich im »Spiel zwischen Literatur und Wahrheit«³⁸ ausdrücke und ihre Entsprechung in den Eigennamen von Platon und Mallarmé finde. Diese Eigennamen gelten Derrida nicht als reale Bezugsgrößen, sondern als Indikatoren für die Geschichte der Literatur. Organisiert werde die Geschichte der Beziehung »durch eine bestimmte Interpretation der *mimēsis*«³⁹. Dabei wehrt sich Derrida gegen eine voreilige Übersetzung des Begriffs *mimēsis* mit »Nachahmung«. Platon hätte den Dichter in seinen Schriften – insbesondere in »Der Staat« – zum Nachahmer verurteilt. Die Mimesis als eine Form der *technē poētikē* einerseits und der erwerbenden Kunst andererseits bedeute die »*zweifache Einschreibung der Mimesis*«⁴⁰. Im Anschluss an diese Erörterung wendet sich Derrida erneut Platon zu über den Begriff der »nicht-schuldigen« Mimesis. Er greift hier Platons Unterscheidung zwischen der »guten«, im getreuen Sinn der Wahrheit reproduzierenden, und der »schlechten«, dem Wahn und (schlechten) Spiel verhafteten Mimesis wieder auf. Das, was Platon an der Mimesis verworfen habe, nehme in der literarischen Moderne eine Vorrangstellung ein: »die Maske, das Verschwinden des Autors, das Simulacrum, die Anonymität, die apokryphe Textualität.«⁴¹

Diesen einsetzenden Wandel im Verständnis von Mimesis, der eine Überwindung des platonischen Mimesis-Modells mit sich führt, versucht Derrida über Mallarmés Texte – also über die symbolistische Dichtung – darzulegen. Derrida verwirft den Gedanken, Mallarmés Text als eine

³³ Schmitt, Arbogast: Mimesis bei Aristoteles und in den Poetiken der Renaissance. In: Andreas Kablitz/Gerhard Neumann (Hgg.): Mimesis und Simulation. Freiburg im Breisgau: Rombach 1998 (= Rombach Wissenschaften, Reihe Litterae 52), S. 17-54.

³⁴ Aristoteles: Werke in deutscher Übersetzung. Bd. 5: Poetik. Begründet v. Ernst Grumach, fortgeführt v. Hellmut Flashar, hg. v. Christof Rapp. Übersetzt u. erl. v. Arbogast Schmitt. Berlin: Akademie-Verlag 2008.

³⁵ Aristoteles: Physik. In: Ders.: Philosophische Schriften. Bd. 6. Hg. v. Eugen Rolfes. Übersetzung ins Deutsche von Hans Günter Zekl u.a. Hamburg: Meiner 1995, S. 44f.; zu Aristoteles' Kunstauffassung siehe auch Schmitt 1998, S. 17f.

³⁶ Vgl. Werner, Horst: Metaphysik – Zeichen – mimesis – Kastration. Möglichkeiten und Grenzen begrifflichen Philosophieverständnisses nach J. Derrida. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft 1985, S. 216.

³⁷ Derrida 1995, S. 203.

³⁸ Ebd., S. 204.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Ebd., S. 206f. (Anm. 9) (Hervorhebung im Original).

⁴¹ Ebd.

»idealistische« Umkehrung der traditionellen Mimetologie zu interpretieren«, da die Idee als »Idealität des Seienden ›für‹ ein Subjekt«⁴² nichts weiter als die Gegenwärtigkeit des Seienden und somit immer noch dem Platonismus verhaftet sei. Stattdessen schlägt er eine neue Lesart vor, die ihm zugleich zur Begründung seiner These des Aufkommens einer neuen Mimesis im Symbolismus dient. Den Weg sucht Derrida über die Mallarmé'sche Syntax zu beschreiten. Zwar ließe sich einwenden, dass Derridas Mimesis-Konzept so neu doch gar nicht sein kann, wenn es sich an dem Aristotelischen Verständnis von *mimēsis* orientiert; Derrida geht jedoch über Aristoteles hinaus, insofern er die Kunst nicht mehr lediglich auf die Fähigkeit der nachahmenden Vollendung der Natur reduziert.

Um Derridas Anmerkungen zu Mallarmés Text und sein sich zu Platon konträr verhaltendes Verständnis von Mimesis nachvollziehen zu können, sollen im folgenden Aufbau und Inhalt von Mallarmés Stück »Mimique« kurz umschrieben werden. Von dem Text existieren drei Fassungen, wobei erst die letzte Fassung, die in den »Divagations«⁴³ verzeichnet ist, den Titel »Mimique« trägt. Die erste Version ist am 1. November 1886 in der *Revue indépendante* unter dem Titel »Notes sur le théâtre«⁴⁴ erschienen, während die zweite von 1891 in den Essay »Le genre et des modernes«⁴⁵ miteinfließt, der in der Prosasammlung »Pages« enthalten ist und einen entscheidenden Einfluss auf die Entwicklung des symbolistischen Theaters nimmt. Derrida untersucht in »Die zweifache Séance« insbesondere die beiden ersten Versionen des Mimodrams.

In »Mimique« rückt Mallarmés intensive Beschäftigung mit Fiktionalität das erste Mal direkt in den Vordergrund. Die Funktion des Theaters – und hiermit leistet er eine theoretische und zugleich praktische Antizipation des symbolistischen Theaters der 1890er-Jahre – liegt für Mallarmé eben nicht in der Referenz der Bühnenhandlung auf die gesellschaftliche Wirklichkeit.⁴⁶ Das In-den-Vordergrund-Rücken des Imaginären, das mit einem Rückgang der Darstellungsfunktion bzw. des referenziellen Bezugs auf außersprachliche Entitäten einhergeht, wird in »Mimique« bereits durch die Handlung und die theoretischen Überlegungen deutlich. Das Charakteristische an »Mimique« ist, dass der knappe Text nicht aus sich selbst heraus verständlich wird. Er bildet keine in sich geschlossene Einheit mehr, wie man es noch von Mallarmés frühen Gedichten her kennt. »Mimique« liest sich zunächst wie eine Reflexion über die gegenwärtige Bedeutung der Pantomime. Dies liegt zum einen daran, dass der Text auf einem intertextuellen Bezug zum Pan-

⁴² Derrida 1995, S. 216.

⁴³ Mallarmé, Stéphane: *Mimique* (1897). In: *Œuvres complètes*, Bd. 2, S. 178f.

⁴⁴ Mallarmé, Stéphane: *Notes sur le théâtre* (1. November 1886, *La Revue indépendante*). In: *Œuvres complètes*, Bd. 2, S. 285f.

⁴⁵ Mallarmé, Stéphane: *Le genre et des modernes*. In: *Pages* (Brüssel, 1891). Da diese Variante in den *Œuvres complètes* nicht mit aufgenommen wurde, siehe Derrida 1995, S. 218 (Anm. 15).

⁴⁶ Zu Mallarmés Beschäftigung mit Fiktionalität in einem anderen Kontext siehe auch den Kommentar von Bettina Rommel zu »Le genre ou des modernes«. In: *Stéphane Mallarmé: Werke*. Bd. 2: *Kritische Schriften*. Französisch und Deutsch. Hg. v. Gerhard Goebel. Gerlingen: Lambert Schneider 1993, S. 361.

tomimenstück »Pierrot assassin de sa femme«⁴⁷ von Paul Margueritte basiert, dem zum Teil die Rolle eines Prätextes zufällt. Das Stück, das 1882 verfasst wurde, gelangt im nachfolgenden Jahr im *Théâtre Libre* zur Aufführung. Margueritte selbst spielt dabei den Mimen. Mallarmé hat die dritte Version von »Mimique« während eines Theateraufenthalts niedergeschrieben. Sein knapp eine Seite umfassender Text liest sich zunächst wie ein Kommentar des Librettos. Zum anderen bezieht sich aber »Mimique« mit dem Namen »Pierrot« auf den Mimen im Allgemeinen. Das, was diesen Eindruck eines theoretischen Textes jedoch zerstört und auch die prätextuelle Rolle des Librettos zum Teil infrage stellt, ist das Faktum der Fiktion, die in »Mimique« über ein fiktives Zitat miteinfließt. Dies sei im Folgenden aus der dritten, betitelten Fassung von 1897 zitiert:

»Die Szene illustriert nur die Idee, keine effektive Handlung, in einem sündigen, doch heiligen Hymen (aus dem der TRAUM hervorgeht) zwischen Wunsch und Erfüllung, Verüben und Sicherinnern: hier vorwegnehmend, dort gedenkend, im Futur, in der Vergangenheit, *unter einem falschen Anschein von Gegenwart*. So verfährt der MIME, dessen Spiel sich mit einer unablässigen Anspielung begnügt, ohne den Spiegel zu zerbrechen: er erstellt, derart, ein Milieu, ein reines, von Fiktion.«⁴⁸

Die entscheidende Tatsache, dass es sich um ein fiktives Zitat handelt, wird in den Arbeiten von Werner und Sparr übergangen.⁴⁹ In Mallarmés »Mimique« führt der Mime ein stummes Selbstgespräch – ein Vorgang, für den Mallarmé den Vergleich einer weißen, noch nicht beschriebenen Seite einbringt.⁵⁰ Die Handlung von Marguerittes Pantomimenstück sei für die weiteren Ausführungen kurz umrissen: Der Protagonist Pierrot mimt ein Verbrechen, das sich zum Zeitpunkt von dessen Aufführung als Mimodram bereits vollzogen hat. Der Mord ereignete sich an Pierrots Frau Colombine. Die Handlung des Stücks oszilliert also zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen Realem und Fiktivem bzw. Traum. Pierrot selbst spielt das Verbrechen nach, indem er abwechselnd die Rolle als Mörder (Pierrot selbst) und als Opfer (Pierrots Frau Colombine) einnimmt. Dabei flicht er seine eigenen Überlegungen mit ein. Pierrot plant, Colombine zu

⁴⁷ Margueritte, Paul: *Pierrot assassin de sa femme*. Pantomime. Paris: Paul Schmidt 1882. Vermutlich scheint Mallarmé das Erscheinen der zweiten Auflage im Jahre 1886 zum Schreiben der ersten Version von »Mimique« veranlasst zu haben.

⁴⁸ Mallarmé, Stéphane: *Kritische Schriften*, S. 187. Die Hervorhebungen mittels Majuskeln in der Übersetzung dienen dazu, Mallarmés Akzentuierung von Wörtern mittels Großschreibung kenntlich zu machen; Mallarmé, Stéphane: *Mimique* (1897). In: *Œuvres complètes*, Bd. 2, S. 178f.: »La scène n'illustre que l'idée, pas une action effective, dans un hymen (d'où procède le Rêve), vicieux mais sacré, entre le désir et l'accomplissement, la perpétration et son souvenir: ici devant, là mémorant, au futur, au passé, sous une apparence fautive de présent. Tel opère le Mime, dont le jeu se borne à une illusion perpétuelle sans briser la glace: il installe, ainsi, un milieu, pur, de fiction«; vgl. Mallarmé, Stéphane: *Notes sur le théâtre* (1. November 1886, *La Revue indépendante*). In: *Œuvres complètes*, Bd. 2, S. 286: »La scène n'illustre que l'idée, non une action effective, dans un hymen d'où procède le Rêve, vicieux mais sacré, entre le désir et l'accomplissement, la perpétration et son souvenir: ici devant, là mémorant, au futur, au passé, sous une apparence fautive de présent. Ainsi opère le Mime, dont le jeu se borne à une perpétuelle allusion: il n'installe autrement un milieu pur de fiction.« Derrida führt in »Die zweifache Séance« beide Varianten des fiktiven Zitats an: Derrida 1995, S. 218 (Anm. 15).

⁴⁹ Derrida 1995, S. 218 (Anm. 15); vgl. Werner 1985, S. 221; vgl. Sparr 1989, S. 103-105.

⁵⁰ Mallarmé, Stéphane: *Mimique* (1897). In: *Œuvres complètes*, Bd. 2, S. 178.

Tode zu kitzeln. Das wirkliche Verbrechen kann sich nicht mehr ereignen, da es bereits vollzogen wurde. Stattdessen findet der Mörder während der Inszenierung selbst den Tod angesichts der Wiederbelebung eines Bildes von Colombine. Auf dem Titelblatt von »Pierrot assassin de sa femme« zitiert Marguerite übrigens einen Auszug aus der Harlekinade »Pierrot postume«⁵¹ (1847) von Théophile Gautier und Paul Siraudin.

Kommen wir zurück zu Derridas Auslegung von »Mimique« zur Einführung eines neuen Mimesis-Verständnisses, das er über die Mallarmésche Syntax zu begründen sucht. Er rezipiert diese als eine Kette in Bewegung und als syntaktisches Spiel, wodurch die platonische Auffassung von Mimesis überwunden wird.⁵² Mallarmés Mimesis-Verständnis liest sich – dem oben zitierten Ausschnitt aus »Mimique« gemäß – in der Tat wie eine Abweichung vom platonischen, klassischen Mimesis-Konzept. Denn – wie Derrida zu Recht bemerkt – ist die von Mallarmé konzipierte, gestische Schrift weder von einer verbalen Rede auferlegt, noch folgt sie einer anderen Diktion. Mallarmés Anmerkungen zufolge schreibt sich der Mime selbst auf die weiße Fläche der Seite ein. Er ist somit Seite und Feder zugleich.⁵³ Werner behauptet in diesem Zusammenhang, der Mime verkörpere die Mimesis selbst.⁵⁴

Zwar existiert im Fall der drei Fassungen von »Mimique« ein Referent – wenn nicht das Schauspiel, so doch zumindest das Libretto »Pierrot assassin de sa femme« von Paul Marguerite. Dieser Referent, das Libretto, ist jedoch ein fiktiver und nicht prätextuell verortbar. Zudem handelt es sich um eine zweite Auflage, die Mallarmé als Vorlage dient. Auch das fiktive Zitat, das einen zweiten Referenzpunkt darstellt, mündet in der Fiktion. Der Schrift geht also nichts voran.⁵⁵ Damit wird das platonische Verständnis von Mimesis, das einem metaphysischen gleichkommt, überwunden: Das Nachgeahmte ist hier nichts Seiendes mehr. Dementsprechend liest Derrida die Aussage »la scène n'illustre que l'idée, pas une action effective«⁵⁶ so, dass der Text selbst – trotz des Begriffs der Idee – nicht mehr an irgendeine Metaphysik gebunden ist, sondern allein zur Markierung des Nicht-Präsenten dient.⁵⁷ Insofern es sich um keine Reproduktion eines Gegebenen handelt, vollzieht sich für Derrida in diesem eine »Bewegung der Wahrheit«. Die Mimesis werde jedoch nicht vollständig eliminiert, da dies einen Rückfall in die Metaphysik bedeute auf-

⁵¹ Gautier, Théophile: *Pierrot postume* (1847). In: Ders.: *Œuvres complètes*. Bd. 8. Genève: Slatkine Reprints 1978, S. 167-203. 1882 werden Gautiers Theaterstücke neu aufgelegt. Mallarmés erste Fassung von »Mimique« bezieht sich mit großer Wahrscheinlichkeit, wie auch Derrida vermutet, auf diese zweite Auflage.

⁵² Ebd.

⁵³ Mallarmé, Stéphane: *Mimique* (1897). In: *Œuvres complètes*, Bd. 2, S. 178: »Ainsi ce PIERROT ASSASSIN DE SA FEMME composé et rédigé par lui-même, soliloque muet que, tout du long à son âme tient et du visage et des gestes le fantôme blanc comme une page pas encore écrite.«

⁵⁴ Werner 1985, S. 219.

⁵⁵ Vgl. Derrida 1995, S. 216f., 221f.

⁵⁶ Mallarmé, Stéphane: *Mimique* (1897). In: *Œuvres complètes*, Bd. 2, S. 178.

⁵⁷ Derrida 1995, S. 216.

grund des Verfallens in einen »ursprünglicheren« Sinn.⁵⁸ Er erachtet dies als einen Modus der Mimik, der der Nachahmung entsagt. Diesen Modus der Mimik bezeichnet Derrida an anderer Stelle auch als ein *Double*, da dieser im Unterschied zur herkömmlichen Mimik nicht mehr das Einfache verdoppelt, sondern allein das, was bereits ein *Double* darstellt. Es handelt sich für Derrida, wie bereits erwähnt, um keine einfache Referenz mehr. Hinzu kommt, dass der Mime die Referenz selbst mimit.⁵⁹

Mit dem Begriff der Idealität der Idee unternimmt Mallarmé den Versuch der namentlichen Markierung des Nicht-Seienden, Nicht-Realen bzw. Nicht-Gegenwärtigen. Die Szene in »Mimique« illustriert nichts außer das Nichts selbst.⁶⁰ Diese doppelte Markierung führt Derrida weiter aus mittels des Aufdeckens einer Poetik der Schlüsselwörter Mallarmés wie »hymen«, »éventail«, »plik« oder »blanc«, die den Spielcharakter intertextuell mitbegründen und Verweise zu anderen Texten Mallarmés schaffen.⁶¹

In Auseinandersetzung mit Paul Ricoeurs Studie über den Thematismus und dessen Verhältnis zu dieser neuen Form der Mimesis bemerkt Derrida, dass sich in Texten wie Mallarmés »Livre« durch die Assoziationen, die sich aus dem Suggestivitätspotential einzelner Signifikanten ergeben, zwar vor dem Auge des Rezipienten eine Vielfalt an lateralen Beziehungen auftut; diese könnte jedoch niemals ein feststehendes Thema umkreisen, da sich im Laufe der Zeit an einem Signifikanten eine Sinnverschiebung vollzieht. Das einem Signifikanten zugeordnete Signifikat modifiziert sich. Insofern es keinen festen Bedeutungskern mehr gibt, ist für Derrida auch eine Gegenwärtigkeit der Sache, auf die der Text im Einzelnen rekurriert, nicht gegeben. Aufgrund des Fortfalls des Signifikats verwirft Derrida den Begriff des Zeichens; auch einen Signifikanten gibt es folglich nicht mehr, da dieser nur in Kopplung an ein Signifikat existiert.⁶² Die Perspektive, die sich daraus ergibt, kann also eine unendliche sein. Dieser Gedankengang Derridas, auf den er sein neues Verständnis von Mimesis aufbaut, basiert auf seiner Kritik an einem metaphysischen Zeichenverständnis, wie er es in der »Grammatologie«⁶³ (1967), seinem Aufsatz »Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen«⁶⁴ (1967) und »La différence«⁶⁵ (1968) darlegt. Mit seinem Verweis auf einen unendlichen Verweisungszusammenhang,

⁵⁸ Ebd., S. 229f.

⁵⁹ Ebd., S. 230, 245.

⁶⁰ Ebd., S. 233.

⁶¹ Ebd., S. 236-239.

⁶² Ebd., S. 294. Derrida verbleibt jedoch, trotz seiner Kritik, weiterhin dem Terminus »Signifikant« verhaftet, ohne den die Darlegung seiner Theorie und des Prozesses der *dissémination* nicht möglich wäre.

⁶³ Derrida, Jacques: Grammatologie (De la grammatologie, Paris 1967). Übertragung ins Deutsche von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 417).

⁶⁴ Derrida, Jacques: Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen. In: Ders.: Die Schrift und die Differenz (L'écriture et la différence, Paris 1967). Übertragung ins Deutsche von Rodolphe Gasché. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 177), S. 422-442.

⁶⁵ Derrida, Jacques: La différence. In: Théorie d'ensemble, S. 41-66.

der durch das Gleiten der Signifikanten erzeugt wird, knüpft Derrida unmittelbar an Peirces Semiotik an, derzufolge ein Zeichen immer nur durch ein weiteres Zeichen erklärt werden kann *ad infinitum*, da der Interpretant selbst zu einem Zeichen gerät.⁶⁶

Für die Mimesis bedeutet dies, dass die Nachahmung als solche entfällt, da die Diakritizität den Text in seiner Gänze umfasst. Weder als Imaginäres, noch als Intentionalität oder als Erlebnis ist ein totaler Sinn, auf den sich die textuelle Instanz beziehen kann, präsent.⁶⁷ Die Verräumlichung als sogenanntes Nicht-Thema schafft zwar Beziehungen zwischen den gegebenen Bedeutungen; ebenso hindert es diese aber auch an einer Vereinigung. Dies ist der Grund, weswegen keine Beschreibung möglich ist.⁶⁸ Mallarmés Weißes bzw. Leerstellen sind mit keinem semantischen Inhalt gefüllt. Sie beziehen sich auf den »Nicht-Sinn«⁶⁹ der Verräumlichung. Derrida führt anstelle des hermeneutischen Begriffs »Polysemie« den der »Dissemination« ein, um den Fortfall des totalen Sinns und die Tatsache zum Ausdruck zu bringen, dass »der Text nicht mehr der Ausdruck oder die Darstellung [...] irgendeiner *Wahrheit* [ist], die in einer polysemischen Literatur gebeugt oder versammelt würde.«⁷⁰ Einerseits erscheint Mimesis in Derridas Auffassung nicht mehr an die Bezugsgröße der Wahrheit gebunden, andererseits ist sie Bestandteil mimetischer Bewegung, insofern sie dem Subjekt verbunden bleibt und sich in dessen Umgang mit Texten sowie dem spielerischen Oszillieren von Präsenz und Absenz artikuliert.⁷¹ Mimesis erhält also im Verständnis Derridas eine Form von Zwischencharakter. Dieser Zwischencharakter entfaltet sich jedoch erst in der dritten Fassung zu »Mimique«, da diese sich aufgrund ihrer syntaktischen Beschaffenheit einer eindeutigen Lesart entzieht. Um die hier angesprochene Beziehung von Syntax und Mimesis zu erörtern, bietet es sich an, etwas näher auf die dritte Fassung von 1897 einzugehen. Der Entzug eines einheitlichen Sinns ergibt sich hier über folgende Phrase:

Moins qu'un millier de lignes, le rôle, qui le lit, tout de suite comprend les règles comme placé devant un tréteau, leur dépositaire humble.⁷²

Die Ambiguität des Satzes eröffnet sich über das Synkategorem »qui« und offeriert zum einen die Lesart als Relativpronomen mit »Weniger als tausend Zeilen, die Rolle, wer sie liest, versteht sogleich die Regeln wie vor einer Bühne, ihrem demütigen Mitwischer«, zum anderen die Variante

⁶⁶ Peirce, Charles Sanders: CP 2.228.

⁶⁷ Derrida 1995, S. 280-282.

⁶⁸ Ebd., S. 284.

⁶⁹ Ebd., S. 289.

⁷⁰ Ebd., S. 294 (Hervorhebung im Original).

⁷¹ Gebauer, Gunter: Konzepte der Mimesis zwischen Platon und Derrida. In: Zeitschrift für Semiotik 15/3-4 (1993), S. 342.

⁷² Mallarmé, Stéphane: Mimique (1897) In: Œuvres complètes, Bd. 2, S. 179; vgl. etwa die erste Fassung von »Mimique« (1886). In: Stéphane Mallarmé: Œuvres complètes, Bd. 2, S. 286: »Ce rien merveilleux, moins qu'un millier de lignes, qui le lira comme je viens de le faire, comprendra des règles éternelles, ainsi que devant un tréteau, leur dépositaire humble«.

mit »Weniger als tausend Zeilen, die Rolle, die ihn liest, versteht sogleich die Regeln wie vor einer Bühne, ihrem demütigen Mitwisser«⁷³. Derrida verweist in »Die zweifache Séance« nachdrücklich auf die Funktion des Synkategorems »entre« bei Mallarmé, das sich im Französischen zugleich assoziativ liest durch seine Homophonie mit dem Ausdruck »antre«. Das »entre« geht dem »hymen« voran und bestimmt erst dessen Position als eine dezentrale, sowohl verbindungs-schaffende als auch trennende Instanz.⁷⁴ Das Synkategorem bedeutet für sich selbst nichts, sondern wird erst im Kontext semantisch aufgeladen. Einen großen Anteil daran nimmt in Mallarmés Poetik das »totale Wort«, was sich in der Autoreflexivität des sprachlichen Zeichens verwirklicht findet. Dichtung ist hier nicht mehr Mimesis im Sinne von Nachahmung, insofern der Repräsentationsgehalt nicht mehr manifest ist. Das Nicht-Mimetische wird so für Derrida zu einer eigenen Realität.⁷⁵ Derrida rückt bei der Entwicklung seines Mimesis-Konzepts den Textbegriff in den Mittelpunkt. Da die Texte keinen Ursprung mehr besitzen, sich stets auf etwas Vorausgegangenes beziehen, geraten sie zum *double*. Eine Unterscheidung zwischen Bild und Abbild ist so nicht mehr möglich. Die Mimesis in Derridas Verständnis erzeugt keine Welt mehr unter Vorlage bzw. Bezug auf eine andere Welt.⁷⁶ Derridas Ansatz der semiologischen Zerlegung metaphysischer Systeme fällt oftmals der im Hinblick auf sein Gesamtwerk verallgemeinernden Kritik zum Opfer, dass ein sprachliches Zeichen im literarischen Werk, das ihm zufolge nur noch auf sich selbst verweist und somit völlig autonom ist, nicht denkbar sei. Derridas Aussagen in »Die Schrift und die Differenz« lassen diesen Kritikpunkt, der unter anderem von Sparr hervorgebracht wird, in der Tat begründet erscheinen.⁷⁷ Dies trifft jedoch nicht mehr auf die »Dissemination« zu, wie es Derridas Erarbeitung eines neuen Mimesis-Konzepts verdeutlicht. Die Autoreflexivität des sprachlichen Zeichens, wie sie sich etwa in Mallarmés Schlüsselwörtern offenbart, büßt für Derrida den Repräsentationscharakter keineswegs vollständig ein. Sie sorgt vielmehr einerseits für eine Öffnung des Textes über Intertextualität wie im Fall von »Mimique«; andererseits ist das Suggestivitätspotential, das dem autonomen Zeichen bzw. nach Mallarmé dem »totalen Wort« innewohnt, ohne eine Referenzfunktion nicht denkbar. Wie für Jakobson ist auch für Derrida bei Autoreflexivität lediglich eine Dominanz der poetischen Funktion mittels Mehrdeutigkeit gegeben.⁷⁸ Allerdings betont Derrida dem dekonstruktivistischen Ansatz gemäß, der sich gegen das metaphysische Denken richtet, die fortwährende Sinnverschiebung, die sich über die semantische Anreicherung des Le-

⁷³ In eigener Übersetzung.

⁷⁴ Derrida 1995, S. 236f; vgl. Werner 1985, S. 226.

⁷⁵ Das Hinausgehen über das Repräsentative im Symbolismus betont bereits Auerbach marginal in seiner frühen, realistischen Mimesis-Studie am Beispiel von Baudelaires Ästhetik des Abjekten: Auerbach, Erich: Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur. 9. Aufl. Tübingen/Basel: Francke 1994 [1946], S. 464.

⁷⁶ Vgl. Gebauer 1993, S. 340-343.

⁷⁷ Derrida 1976, S. 24f.; Sparr, Thomas: Poetik nach dem Strukturalismus: Derrida, de Man, Szondi. In: Zeitschrift für Semiotik 15/3-4 (1993), S. 260f.

⁷⁸ Jakobson 1979, S. 111: »Der Vorrang der poetischen Funktion gegenüber der referentiellen löscht den Gegenstandsbezug nicht aus, sondern macht ihn mehrdeutig.«

xems mit Nebenbedeutungen mittels Homonymie, Homophonie und Paronomasie zeigt und syntaktisch-semantic mit dem Weißen als Remarkierung des Nicht-Sinns kontrastiert.⁷⁹ Diese Referenzfunktion ist bei Derrida begrifflich in dem mit integriert, was er als »Spiel« bezeichnet, als Spiel des Anspielens – wobei sich Derridas Spielbegriff vor allem auf syntaktischer Ebene artikuliert.⁸⁰

Das neue Mimesis-Konzept, das Derrida anhand der symbolistischen Texte Mallarmés erarbeitet, legt nahe, dass sich anstelle der mit Blick auf den Symbolismus erfolgten Zuschreibung »antimimetische[r] Tendenzen«⁸¹ von Seiten der Symbolismus-Forschung möglicherweise eine weitgehendere Differenzierung anbietet: Es zeichnet sich im Symbolismus eine Distanzierung von Platons und Aristoteles’ Mimesis-Verständnis ab. Keines der beiden Mimesis-Konzepte trifft mehr auf die Texte, die der symbolistischen Tradition angehören, zu.

3.2. Julia Kristeva

In ihrer 1974 erschienenen Habilitationsschrift »Die Revolution der poetischen Sprache« (»La révolution du langage poétique«) unternimmt Kristeva den Versuch der Erarbeitung einer Theorie der Bedeutung, zu deren Zweck sie den Prozess der Sinngebung analysiert. Diese Untersuchung setzt ihren Fokus auf eine signifikante Praxis, deren Auftreten sich an spezifischen poetischen Texten aus der Zeit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts – wie denen Mallarmés oder Lautréamonts – beobachten lässt.⁸² Kristeva erblickt in diesen symbolistischen Texten das Resultat einer diskursiv bedingten »Zersplitterung«, deren Auslöser in der kapitalistischen Produktionsweise zu suchen ist.⁸³ Unter »Sinngebung« versteht Kristeva den heterogenen Prozess einer unbegrenzten und niemals abgeschlossenen Erzeugung als einer »Praxis des Strukturierens und Destrukturierens«, die bis »zu den subjektiven und gesellschaftlichen *Grenzen*«⁸⁴ vorstößt unter Einbezug der vorsprachlichen Triebebene.

Kristeva zufolge gehen Veränderungen auf sprachlichem Gebiet immer mit Veränderungen der Subjektposition im Hinblick auf den Körper und die Gesellschaft einher.⁸⁵ Rückblickend eröffne sich aus der Geschichte signifikanter Systeme – wie unter anderem der Kunst – die Möglichkeit der Beobachtung sogenannter fragmentarischer Erscheinungen, die den Sinngebungsprozess

⁷⁹ Vgl. Derrida 1995, S. 284, 295 (Anm. 55).

⁸⁰ Derrida 1995, S. 245f., 248, 282, 287.

⁸¹ Fritz 1994, S. 413.

⁸² Kristeva, Julia: Die Revolution der poetischen Sprache (La révolution du langage poétique, Paris 1974). Übersetzung ins Deutsche von Reinold Werner. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978 (= edition suhrkamp 949), S. 28f.

⁸³ Ebd., S. 29.

⁸⁴ Ebd., S. 31 (Hervorhebung im Original).

⁸⁵ Ebd., S. 29.

indizieren. Neben Magie, Schamanismus, Esoterik und Karneval zählt Kristeva hierzu auch eine Form der Poesie, die sie mit dem Attribut der Unverständlichkeit versieht.⁸⁶ Die signifikante Praxis, die subjektbezogen abläuft, vergleicht Kristeva mit der Form politisch revolutionärer Praxis, die sich auf gesellschaftlicher Ebene abspielt. In der »unverständlichen« Poesie – womit Kristeva auf den Symbolismus anspielt, den sie als die frühe Avantgarde betrachtet – werde dieser Sinngebungsprozess auf syntaktischer Ebene evident. Bevor auf die Rolle der Syntax der poetischen Texte Mallarmés und Lautréamonts für Kristevas Theorie der Bedeutung näher eingegangen wird, ist es sinnvoll, den Prozess der Sinngebung, den Kristeva innerhalb ihrer Theorie darlegt und der für ihre Auseinandersetzung mit den symbolistischen Texten konstitutiv ist, zu erörtern. Kristeva beschreibt den Prozess der Sinngebung als einen zweistufigen, der sich aus den zwei Modalitäten des Semiotischen und des Symbolischen zusammensetzt – zwei Kategorien, die sie Lacan entlehnt.⁸⁷ Das Semiotische erachtet Kristeva als das dem Spracherwerb Vorgängige, Materielle. In diesem Kontext wird auch verständlich, dass sie den Prozess der Sinngebung, dessen erste Stufe das Semiotische verkörpert, als einen materiellen Prozess betrachtet: Der Bereich des Semiotischen umfasst die Triebe wie auch deren Artikulation und grenzt sich von demjenigen der Bedeutung ab, also dem Symbolischen, das zugleich ein »Bereich von Setzungen«⁸⁸ ist und sowohl den Satz als auch das Urteil inkludiert. Wie Lacan, von dem sie diesen psychoanalytischen Terminus entlehnt, erachtet auch Kristeva die gesellschaftlichen Strukturen als symbolisch, da sämtliche gesellschaftliche Vorgänge auf dem Ablauf von Kommunikation basieren.⁸⁹ Trotz dieser begrifflichen Anleihe unterscheidet sich das Symbolische bei Kristeva von Lacans strukturalistischer Konzeption. Das Symbolische erscheint bei ihr nicht mehr als homogene, in sich geschlossene Struktur. Indem das Präsymbolische in das Symbolische einbricht, verursacht es Störungen innerhalb der vorherrschenden symbolischen Ordnung:

Tatsächlich ist es [das Subjekt] als Stütze der Syntax abwesend. Doch wenn es wieder auftaucht, wenn die semiotische *chora* die thetische Position ins Wanken bringt, indem sie die signifikante Ordnung neu verteilt, zeigt sich, daß gleichzeitig der denotierte Gegenstand und die syntaktische Relation gestört werden. Das denotierte Objekt wird aufgeteilt in eine Reihe konnotierter Gegenstände, die durch Umsetzung (*transposition*) der semiotischen *chora* entstehen; auf diese Weise wird die syntaktische Trennung [...] gestört.⁹⁰

⁸⁶ Ebd., S. 29f.

⁸⁷ Kristeva 1978, S. 35; vgl. Nöth, Winfried: Julia Kristeva. In: Ders.: Handbuch der Semiotik. 2. neu bearb. u. erw. Aufl. Stuttgart/Weimar: Metzler 2000, S. 120.

⁸⁸ Ebd., S. 53.

⁸⁹ Zu Lacans Konzeption des Symbolischen siehe Evans, Dylan: symbolisch/das Symbolische. In: Ders.: Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse. Übersetzung ins Deutsche von Gabriella Burkhart. Wien: Turia und Kant 2002, S. 298-301.

⁹⁰ Kristeva 1978, S. 65 (Hervorhebung im Original).

Die Störung, die über das Einbrechen der semiotischen *chora*⁹¹ in die signifikante Ordnung zustande kommt, signalisiert sich im Übergang vom denotierten Gegenstand zu mimetischen, fiktionalen und konnotierten Objekten. Anders ausgedrückt ersetzt die Polysemantizität, die über einen Bedeutungsüberschuss entsteht, die semantische Eindeutigkeit. Doch nicht nur anhand der Signifikanten und deren semantischer Aufladung lässt sich dies beobachten. Indem sich der Einbruch der Triebbahnungen ins Symbolische beim poetischen Text materiell verzeichnet, äußert sich diese Störung zugleich syntaktisch – beispielsweise über Ellipsen oder syntaktische Nicht-Vollendung der grammatischen Reihe. Dieses offenbart sich bei Kristeva vor allem an poetischen Texten, in denen der Einbruch der semiotischen *chora* die Identifizierbarkeit syntaktischer Terme bzw. deren Setzung verhindert. Als weitere Indizien für den Einbruch des Präsymbolischen in das Symbolische führt Kristeva neben der syntaktischen Störung phonetische und lexikalische Störungen an. Das heterogen Gewordene lese sich demnach wie eine Verneinung der gesetzten Ordnung, die im Term oder im Syntaktischen zum Tragen komme. Ähnlich wie die Verlagerung von der denotativen Bedeutungsebene auf die Ebene des Konnotats werde auch die Phrase nicht aufgehoben, sondern erfahre vielmehr eine ›Verlängerung‹.⁹² Über die Musikalisierung, die sich im poetischen Text bemerkbar macht, gelange die Vervielfältigung des Sinns, d.h. die Polysemantizität, mit zum Ausdruck.⁹³

Dabei ist diese Ersetzung denotativer semantischer Elemente durch konnotative, suggestiv-musikalische ein Prozess, der erstmals in der romantisch-symbolistischen Ästhetik zu beobachten ist.⁹⁴ Würde man diesen Einbruch des Semiotischen, der in den poetischen Texten zutage tritt, literaturwissenschaftlich beschreiben wollen, so bieten sich dafür die Begriffe ›Abweichung‹ (von Gattungskonventionen) und ›Innovation‹ an. Hier zeigt sich auch der entscheidende Unterschied zu Lacan: Während für Lacan der Einbruch des Realen und Imaginären, also des Außersymbolischen bzw. Vorsymbolischen, eine Bedrohung darstellt und den Verfallsprozess indiziert, erlangt diese Störung bei Kristeva einen produktiven, ja sogar revolutionären Charakter.⁹⁵ Der Text stellt

⁹¹ Den Begriff *chora* entnimmt Kristeva Platons »Timaios«: Platon: Timaios. In: Sämtliche Werke in drei Bänden, Bd. 3, S. 134-136. Kristeva interpretiert *chora* materiell. Als »Einschnitt und Artikulation – als Rhythmus –« (Kristeva 1978, S. 36) ist sie im Vorzeitlichen und Vorräumlichen anzusiedeln. Die semiotische *chora* widersetzt sich dem Diskurs. Sie nimmt noch nicht die Position eines Signifikanten ein und ist entsprechend identitätslos, wird aber durch eine Signifikantensetzung produziert. Für Kristeva entspricht die semiotische *chora* dem »Rhythmus von Stimme und Geste« [Kristeva 1978, S. 37]; sie verwirklicht sich im Gebärden- und Stimmpiel und ist – wie bei Platon – weder Innen noch Außen, weder Körper noch Geist, weder im Bewussten noch im Unbewussten anzusiedeln. Eine ausführliche Untersuchung zu Kristevas *chora*-Begriff findet sich bei Bayerl: Bayerl, Sabine: Von der Sprache der Musik zur Musik der Sprache. Konzepte zur Spracherweiterung bei Adorno, Kristeva und Barthes. Würzburg: Königshausen und Neumann 2002, S. 146-158.

⁹² Kristeva 1978, S. 65f.

⁹³ Ebd., S. 75.

⁹⁴ Vgl. Hansen-Löve, Aage A.: Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung. 2. Aufl. Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften 1996 [1978], S. 60.

⁹⁵ Vgl. Suchsland, Inge: Kristeva zur Einführung. Hamburg: Junius 1992, S. 88.

neben der Erzählung, der Metasprache und der Kontemplation einen von vier Diskurstypen bzw. signifikanten Praktiken dar, die Kristeva in ihrer Habilitationsschrift unterscheidet.⁹⁶

Die innerhalb der modernen poetischen Sprache auftretenden grammatikalischen Widersetzungen deuten das Unterlaufen der symbolischen Setzung an im Hinblick auf ihre Bedeutungsmöglichkeiten und den ›Sinn‹ – worunter Kristeva den innerhalb der Alltagssprachlichen Kommunikation entstehenden, syntaktisch-grammatikalischen Regeln folgenden Bedeutungsgehalt sprachlicher Zeichen und Zeichensequenzen versteht. Das dem Sinn innewohnende Heterogene wird dadurch sichtbar. Kristeva erkennt mittels Mallarmés Poetik die im Symbolismus in Erscheinung tretende, neuartige Praktizierung der Mimesis, die sie für die moderne poetische Sprache als konstitutiv erachtet:

Die *mimesis* hat an der symbolischen Ordnung teil nur insofern, als sie bestimmte konstitutive Regeln oder – wenn man so will – Grammatikalität nach-erzeugt; infolgedessen muss sie zwar ein Objekt setzen, doch ist dieses ›Objekt‹ lediglich die Folge der Triebökonomie des Aussagens, der Setzung dieses Objekts gegenüber bleibt sie gleichgültig. Mehr noch: Wenn die poetische Sprache – und besonders die moderne poetische Sprache – die Regeln der Grammatikalität verletzt, wird die symbolische *Setzung*, die schon vorher von der *mimesis* erkundet wurde, unterlaufen, sowohl hinsichtlich ihrer Bedeutungsmöglichkeiten (im Sinne der Denotation), die von der *mimesis* in Frage gestellt wurden, wie auch als Erzeugerin von (grammatischem, genauer: syntaktischem) *Sinn*. Indem die poetische *mimesis* die Konstituierung des Symbolischen als Sinn imitiert, verursacht sie nicht nur die Auflösung der denotativen Funktion, sondern auch der dem Thetischen vorbehaltenen Funktion, das Subjekt zu setzen. Darin übertrifft die moderne poetische Sprache jede klassische (theatralische oder romaneske) *mimesis*: sie greift nicht nur die Denotation (Setzung des Objekts), sondern auch den Sinn (Setzung des aussagenden Subjekts) an.⁹⁷

Die Mimesis weist für Kristeva über das Thetische hinaus, insofern es kein identifizierbares Objekt der außersprachlichen Entität mehr gibt, auf das die Wahrheit verweisen kann. Gegenstand der neuen Mimesis, der sich wenig später auch Derrida in »Dissemination« widmet (allerdings mit verstärkt philologisch-philosophischer Ausrichtung und weniger subjektorientiert als Kristeva), wird vielmehr ein Objekt, das Teil der symbolischen Setzung und infolge dessen auch Bestandteil des Wahrscheinlichen ist. Es erlangt seine Konstruktion über das semiotische Netz. Im Zusammenwirken mit der poetischen Sprache verhindere diese neuartige Form der Mimesis die Verdinglichung des Subjekts »zu einem transzendentalen *ego*«⁹⁸, das im Monotheismus der Religionen sowie innerhalb der Wissenschaft aufzufinden sei.

⁹⁶ Kristeva 1978, S. 98-113.

⁹⁷ Ebd., S. 66f. (Hervorhebung im Original).

⁹⁸ Ebd., S. 68.

Indem die poetische Mimesis für eine Imitation des sich konstituierenden Symbolischen als ›Sinn‹ sorgt, bewirkt sie einerseits eine Ablösung der denotativen Funktion durch die konnotative (wofür Kristeva einen Angriff auf die Setzung des Objekts sieht); andererseits erfährt auch der eben beschriebene ›Sinn‹ als Produkt herkömmlicher Kommunikation einen Angriff mitsamt des ausagenden Subjekts, das diesem zuzuordnen ist.⁹⁹ Die ›revolutionären‹ poetischen Texte, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstehen, gelten nicht mehr als Repräsentanten eines außerhalb des Textes an sich situierten Sinns. Vielmehr wird die Annahme eines konstanten Sinns über die Verhandlung des Sinnentstehungsprozesses infrage gestellt.¹⁰⁰ Auf die literarische Entwicklung kann der historische Begriff ›Revolution‹ insofern Anwendung finden, als für Kristeva der Sinnbildungsprozess das Subjekt miteinschließt als sogenanntes ›Subjekt-im-Prozess‹¹⁰¹. Mit dem Auftreten der frühen Avantgarde, also mit Lautréamont und Mallarmé, erscheinen nicht nur der Sinn und der poetische Text als nicht abschließbar bzw. offen, sondern mit ihnen auch das Subjekt.¹⁰²

Die Veränderungen im Bereich der poetischen Sprache, die sich seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Frankreich durch die Symbolisten Mallarmé und Lautréamont vollziehen, bestehen für Kristeva vor allem darin, dass die poetische Sprache »zum Praxisfeld des Subjekts in der Sprache und seiner dialektischen Bedingung«¹⁰³ gerät. Diese neue Literaturperiode zeichnet sich durch die charakteristische Verknüpfung von Rausch und Logik aus, wobei Kristeva dies zugleich als »Kampf gegen die Poesie als Fetischismus (Sprachspiele, Hypostasierung des Werkes, Umgang mit einer konturlosen Rhetorik)«¹⁰⁴ auslegt. Um die Bedeutung dieser poetischen Texte für die Literatur und die Gesellschaft zu erörtern, führt sie den Begriff der Spaltung ein.¹⁰⁵ Er verweist auf ein sogenanntes Ereignis, das Hegels Negativität dem Verlauf nach vorangeht, ihm aber gleichermaßen innewohnt. Die ›Spaltung‹ bilde die Grundlage der begrifflichen Differenzierung der Psychoanalyse zwischen ›Begehren‹ und ›Bedürfnis‹. Als Teil biologischer und signifikanter Entwicklung laufe sie dieser zuwider, verbinde aber gleichzeitig diese beiden Entwicklungsstränge miteinander.¹⁰⁶ Kristeva sieht die Vehemenz der Einführung des Begriffs ›Spaltung‹ in seiner Fähigkeit der Erhellung der Funktionsweise von Grenzen als »den Erzeugern gesellschaftlicher und kultureller Innovationen«¹⁰⁷. Für den Begriff der Spaltung gebraucht Kristeva die Ausdrücke ›Trennung‹ und ›Verwerfen‹ synonym. Mit der Rückkehr zum Verwerfen, das sich in den moder-

⁹⁹ Ebd., S. 67.

¹⁰⁰ Siehe hierzu auch Suchsland 1992, S. 64.

¹⁰¹ Kristeva 1978, S. 49.

¹⁰² Vgl. Suchsland 1992, S. 85f.

¹⁰³ Kristeva 1978, S. 91.

¹⁰⁴ Ebd., S. 92.

¹⁰⁵ Ebd., S. 151.

¹⁰⁶ Ebd.

¹⁰⁷ Ebd.

nen Phänotexten unter anderem bei Mallarmé zeigt, ereigne sich eine »Rückkehr der erotischen Lust in die Sphinktere«¹⁰⁸, also eine Rückkehr in das Triebhafte, dem Bereich des Semiotischen, was eine Unterbrechung des Symbolischen zur Folge hat. Dies führe etwa zu Transformationen innerhalb der linearen, signifikanten Kette.

Beim ›Verwerfen‹ unterscheidet Kristeva zwischen zwei auftretenden Modalitäten: der Modalität der Oralisierung und der Modalität der Wiederentdeckung brüderlicher Körper. Beide Formen seien nicht scharf voneinander zu trennen. Während sich die Oralisierung auf vokalischer Ebene abspielt in Form von Musik, Rhythmus, Prosodie oder Paragrammen, tritt die Wiederentdeckung der brüderlichen Körper in der Tötung des Monadischen zutage, was den Logozentrismus miteinschließt und für Kristeva auch vor der Politik nicht Halt macht.¹⁰⁹ Entsprechend der zwei Modalitäten des Verwerfens differenziert Kristevas Theorie der Bedeutung zwei Spielarten von Texten: den poetischen und den beherrschenden. Was die poetische Spielart anbelangt, »lassen sich Melodie, Harmonie, Rhythmus, ›sanfte‹ und ›wohl lautende‹ Töne, Musikalität, wie sie sich in der Dichtung Mallarmés und der ›Symbolisten‹ finden, als Oralisierung deuten«¹¹⁰. Diese Rückkehr zur oralischen bzw. glottischen Lust, also zum Triebhaften, bewirkt eine Anfechtung der linearen Sprache, die sich durch die Subjekt-Prädikat-Verkettung der Syntagmen auszeichnet und die Kristeva dem Über-Ich zuordnet. In den symbolistischen Texten kommt es über das Verwerfen zu einer »Überladung an Lust«¹¹¹, die sich auf den Vokalapparat auswirkt und zu einer Neuverteilung der phonematischen Ordnung führt unter Einbezug der morphologischen und syntaktischen Struktur. Dieser Vorgang des Verwerfens bedeutet für das Subjekt ein Wirksam-Werden in Bezug auf die Rekonstitution der realen Objekte, d.h. der Resymbolisierung des Realen.¹¹² Diese Resymbolisierung des Realen, die in der Literatur greifbar wird, führt zu einer Wiedereinführung des Verwerfens. Das Verwerfen ist Teil des bejahenden Urteils, der Bejahung im Sinne von Lautréamonts Texten wie auch der morphologischen und syntaktischen Sprachstrukturen, wie es in Mallarmés Poetik zum Ausdruck kommt.¹¹³

Dabei ist es wichtig zu erwähnen, dass für Kristeva – trotz der Bezüge und Adaptionen zur Psychoanalyse Freuds und seiner Lehre des Unbewussten – der Sinngebungsprozess selbst kein Unbewusstes besitzt und demzufolge auch der Text nicht. Den oben beschriebenen poetischen Rhythmus begreift sie daher auch weniger als Anerkennung des Unbewussten, denn als dessen

¹⁰⁸ Ebd., S. 157.

¹⁰⁹ Ebd.

¹¹⁰ Ebd., S. 158.

¹¹¹ Ebd., S. 158f.

¹¹² Ebd., S. 160.

¹¹³ Ebd., S. 169.

Verausgabung und Aneignung.¹¹⁴ Mittels des Unbewussten erlangt die Verneinung als Negativität dritter Stufe Einlass in die poetische Sprache:

[...] weder als fehlendes »Nein« (wie im Unbewußten) noch als negative Formel (als Indiz der symbolischen Funktion), noch als Verleugnung (Symptom des neurotischen »Ich«, das das Verdrängte idealisiert), sondern vielmehr als Veränderung der sprachlichen und logischen Linearität und Idealität, die sich keinem »Ich« zuschreiben läßt. Der poetische Rhythmus ist nicht die Anerkennung des Unbewußten, sondern dessen Verausgabung und »Inbetriebnahme«.¹¹⁵

Die symbolische Verneinung (im Unterschied zur logisch-analytischen, an das Urteil gebundenen Form der Verneinung) vollzieht sich über das Materielle (hierzu rechnet Kristeva die Triebe), das von Zeichen und Urteil im Zuge der ersten Symbolisierung aufgrund seiner Zugehörigkeit zum Semiotischen ignoriert wurde. Es gelangt aus dem Unbewussten in die Sprache – wovon jedoch die Metasprache ausgenommen bleibt. Als Verwerfen dritten Grades – »Verwerfen symbolischer Verneinung und neurotischer Verleugnung sowie räumlich-musikalische Rückbesinnung auf das dialektische Moment, in dem die Sinngebung«¹¹⁶ stattfindet – versetzt die poetische Negativität den poetischen Text für kurze Zeit in die Lage, die gesellschaftliche Zensur zu umgehen, indem sie die durch das Verneinungssymbol geschaffene Diskordanz zwischen *signifié* und *signifiant* außer Kraft setzt. Das Ganze führt zu einer neuen Distribution. Der poetische Text erscheint so im Vergleich zur herkömmlichen Form der Kommunikation seiner sprachlichen Struktur nach als modifiziert, deformiert und unvollendet.¹¹⁷ Anders als bei der Psychose oder der Schizophrenie bleibt die thetische Setzung im Fall der poetischen Negativität erhalten, das Subjekt nimmt also keinen Schaden.¹¹⁸

Was aber genau macht das revolutionäre Moment dieser symbolistischen Texte aus der Zeit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts aus? Die gesellschaftliche Unzufriedenheit innerhalb der Arbeiterklasse, bei den Bauern und auch Kleinbürgern, die sich in Frankreich in eben dieser Zeit (seit 1848) in Revolten bemerkbar macht, hat sich Kristeva zufolge selbst in dieser spezifischen Form des Aufbegehrens nur unzureichend Raum verschaffen können, da die Revolte den ideologisch vorgegebenen Rahmen des Kapitalismus nicht verlasse. Sie erfährt so eine Zurückdrängung in die Bereiche von Subjekt und Staat. Aufgrund der fehlenden objektiven Gegebenheiten geschehe eine Entladung dieser Spannungen auch nicht über eine Revolution. An dieser Stelle

¹¹⁴ Eine Art Vorläuferrolle nimmt hierbei Adorno ein, der – offensichtlich ohne Kristevas Wissen – bereits in seiner »Ästhetischen Theorie« auf den Anteil unbewusster Regungen an künstlerischen Produktionsprozessen als Impuls und Material verweist: Adorno 2003, S. 21.

¹¹⁵ Kristeva 1978, S. 169.

¹¹⁶ Ebd., S. 169f.

¹¹⁷ Ebd., S. 183.

¹¹⁸ Vgl. Angerer 2007, S. 65.

kommen für Kristeva die symbolistischen Texte ins Spiel: Sie ermöglichen ein Verwerfen, das sich mittels Symbolisierung vollzieht. In ihnen zeichne sich die bisher »verdrängte Wahrheit des aufgesplitterten Subjekts«¹¹⁹ ab, die sich anderweitig nicht zu artikulieren vermag. Nicht anders ist es zu verstehen, wenn Kristeva im Hinblick auf das verworfene Christentum durch die Kleinbürger äußert, dass diese sich im 19. Jahrhundert als Ersatzhandlung Sekten verschreiben oder einem Okkultismus, was auch seinen poetischen Niederschlag bei den *Parnassiens* fände, die Symbolisten und selbst noch die Surrealisten infiltrierte. Indem die Poeten sich zu »Verteidigern einer ›Wahrheit‹ des Subjekts«¹²⁰ machen, reden sie Kristevas Argumentation zufolge immer noch einem Theozentrismus das Wort. Für sie ist der Symbolismus nicht unabhängig von der philosophischen Strömung des Idealismus zu denken. Zum deutschen Idealismus, auf den hier angespielt wird, zählen die Philosophen Kant, Fichte, Schelling und Hegel. In einer philosophisch geführten Debatte gegen Ende des 18. Jahrhunderts befassen sie sich mit dem Verhältnis von Vernunft und Wirklichkeit bzw. dem als wirklich Erscheinenden. Gemeinsam gehen sie von dem Grundsatz aus, dass die Welt ein Produkt des Individuums ist. Insofern der Mensch über das jeweils Wahrgenommene frei verfügt, ihm einen Zweck zuspricht und es reproduziert, ersetzt er die göttliche Weltordnung.¹²¹ Fraglich bleibt jedoch, was genau Kristeva unter ›Wahrheit‹ versteht und ob sie nicht im Fall einer vorausgesetzten Wahrheit des Subjekts den symbolistischen Texten damit fälschlicherweise auch die Option einer sinnvereinheitlichenden Lesart unterstellt. In »Die zweifache Séance« ist es gerade Derrida, der etwa in Bezug auf Mallarmés Text »Mimique« die Sichtweise auf Mallarmé als einen Vertreter des Idealismus strikt ablehnt.

Die französischen Symbolisten Lautréamont und Mallarmé gelten Kristeva als Repräsentanten der frühen Avantgarde, insofern sich in ihren poetischen Texten eine Zersplitterung des Subjekts als ein grundlegendes Moment des Verwerfens manifestiere.¹²² Kristeva nimmt eine Differenzierung vor zwischen den Texten der frühen Avantgarde des ausgehenden 19. Jahrhunderts (worunter sie die Texte des französischen Symbolismus fasst) und denjenigen des 20. Jahrhunderts. Anders als die Avantgardetexte des 20. Jahrhunderts fände bei den poetischen Texten Mallarmés und Lautréamonts noch kein Voranschreiten hin zu einer Textpraxis statt. Sie beschränkten sich auf das Verwerfen.¹²³ Den Widerspruch produktiv zu gestalten, würde bedeuten, »die Geschlossenheit der Sinnggebung [zu] durchbrechen«¹²⁴. Dabei spricht sich Kristeva gegen eine Restriktion der Entfaltung des Widerspruchs auf der Ebene des Signifikanten und den Bereich individueller bzw. subjektiver Repräsentation aus. Sie geht davon aus, dass es möglich ist, nicht nur auf den

¹¹⁹ Kristeva 1978, S. 207.

¹²⁰ Ebd., S. 208.

¹²¹ Siehe etwa Greif, Stefan: Idealismus, deutscher. In: Nünning 2004, S. 271f.

¹²² Kristeva 1978, S. 208.

¹²³ Ebd., S. 190.

¹²⁴ Ebd., S. 191.

Signifikanten einzuwirken, sondern zugleich das Signifikat zu affizieren. Die poetischen Texte der Avantgarde jedoch seien einem Repräsentationssystem verhaftet, das sich als körperlich, natürlich gebärde und Anleihen bei der idealistischen Philosophie vornehme. Aus diesem Grund könne sich die gesellschaftliche Praxis in den Texten nicht entfalten. Den Begriff der Praxis behält Kristeva denjenigen Texten vor, »in denen das Repräsentationssystem, das den Widerspruch bindet, seinerseits der gesellschaftlichen Praxis entlehnt ist«¹²⁵. Das Subjekt im herkömmlichen Verständnis existiert für Kristeva nicht. Das Subjekt ist für Kristeva der Prozess der Sinngebung selbst. Es findet seine Verkörperung in der sinngebenden Praxis.¹²⁶

Im analytischen Teil B, der in der deutschen Übersetzung von »Die Revolution der poetischen Sprache« nicht mit enthalten ist, widmet sich Kristeva den poetischen Texten Lautréamonts und Mallarmés, um an ihnen das semiotische Dispositiv morphophonematisch, syntaktisch, pronominal und kontextuell zu studieren. Mallarmés Texte bieten ihr insbesondere die Möglichkeit, das semiotische Dispositiv auf morphologischem und syntaktischem Niveau näher zu beschreiben, während Lautréamonts Poesie sich für Kristeva als ein geeigneter Gegenstand erweist, die subjektiven Instanzen des Diskurses sowie das Kontextuelle näher zu untersuchen.¹²⁷ Aus Platzgründen sollen im Folgenden vor allem Kristevas grundlegenden Ausführungen über das semiotische Dispositiv, auf die ihre Mallarmé- und Lautréamont-Studien basieren, erörtert werden. Von ihren Analysen werden – da es sich um die praktische Anwendung der zuvor dargelegten theoretischen Erörterungen handelt – die zu Mallarmés »Prose«¹²⁸ und »Un coup de dés« im Anschluss umrissen.

Im Kapitel »Le dispositif sémiotique du texte« geht Kristeva davon aus, dass sich über die Romantik und den Symbolismus im Bereich der Dichtung eine rhythmische Erneuerung vollzieht, die in Verbindung mit einer vokalischen Triebladung auftritt.¹²⁹ Jene musikalische Triebladung sei nicht mehr musikalisch-abstrakt (wie noch im klassischen Vers) zu denken, sondern trage der besonderen Erfahrung des einzelnen Subjekts Rechnung. Verwirklicht werde diese rhythmische Erneuerung insbesondere über den tropischen Einsatz der Alliteration.¹³⁰ Durch die Alliteration entstehe ein phonisches Netz aus Elementen, die sich wiederholen und dadurch zu Trägern von Eigentümlichkeiten ihrer Artikulationsbasis und von unterschwelligen Triebladungen werden. Mittels dieses alliterativen Rhythmus tritt das Subjekt wieder mit dem Triebhaft-Unbewussten in Beziehung. Kristeva erachtet den Rhythmus des Unbewussten, Triebhaften und Translinguisti-

¹²⁵ Ebd., S. 194f.

¹²⁶ Ebd., S. 210.

¹²⁷ Kristeva, Julia: *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX^e siècle: Lautréamont et Mallarmé.* Paris: Éditions du Seuil 1974, S. 207.

¹²⁸ Mallarmé, Stéphane: *Prose.* In: *Œuvres complètes*, Bd. 1, S. 94-96. Ich zitiere die zweite Fassung von 1885, in der die Widmung an Huysman enthalten ist und auf die sich auch Kristeva beruft.

¹²⁹ Kristeva 1974, S. 211.

¹³⁰ Ebd.

schen als eine Besonderheit der französischen Avantgarde, wobei die aufgelisteten Charakteristika – Aufspaltung der Bedeutung, des Satzes, des Wortes und Verlust ihrer Identität zugunsten eines Rhythmus, einer Musik, einer Melodie – erstmals beim Symbolisten Mallarmé zu beobachten seien. Dieser Vorgang der Dialektisierung des Thetischen, der sämtliche Arten der Textpraxis umfasst, artikuliert sich in Form eines neuen Dispositivs auf Signifikantenebene.¹³¹ Wie Kristeva am Beispiel von Mallarmés Poetik aufweist, wird die Einheit des Sinns durch die Vorgänge der Verschiebung und Verdichtung zerstört. An ihre Stelle tritt eine Ambiguität, die in einem semantischen Polymorphismus mündet.¹³²

Das Wirksam-Werden der semiotischen *chora* äußert sich innerhalb der modernen poetischen Texte über eine morphophonematische Rhythmik. Wiederholung und Umstrukturierung des phonischen und semantischen Materials der Sprache führten dabei nicht nur zur Erschließung neuen Sinns, sondern zugleich zur Überschreitung der Grenzen des phonematischen und morphophonematischen Codes.¹³³ Diese Überschreitung vollzieht sich in zwei Richtungen: Zum einen verwirklichte sie sich durch die ansteigende phonematische Frequenz, die Akkumulation von Phonemen ein und derselben Gruppe oder über das Gleiten zwischen Phonemen benachbarter Gruppen. Zum anderen bewirke die semantische Aufladung der Phoneme bei den Morphemen bzw. Lexemen, denen das entsprechende Sem zugeordnet werden kann, eine Dislozierung. Dabei erzeuge das semantisch aufgeladene Phonem eine semantische Konstellation, an der all diejenigen Lexeme teilhaben, die das Phonem beinhalten.¹³⁴ Diese Revolution der phonischen Rhythmik, die sich im Bereich der Literatur vollzieht, vergleicht Kristeva mit den Entwicklungen auf dem Gebiet der Neuen Musik – Weberns »Klangfarbenmelodie«. Im Symbolismus äußert sich die von Kristeva untersuchte Phonemakkumulation beispielsweise auch im Stiften von Relationen zwischen einzelnen Wörtern mittels Paronomasie.¹³⁵

Kristevas Analyse zu Mallarmés »Prose« konzentriert sich auf dessen Morphem- und Phoneminventar, was sie anhand einer semi-phonologischen Transkription zur zweiten Textfassung näher untersucht. Kristeva sucht dabei den Bezug zu de Saussures späten Anagramm-Studien¹³⁶, der – trotz des bestehenden Zusammenhangs mit Freud, Jakobson und Lacan über die Vorgänge der Verschiebung und Verdichtung bzw. die rhetorischen Figuren der Metonymie und Metapher – eher ein pseudowissenschaftliches Extrem markiert.¹³⁷ Auch ist Kristevas psychoanalytisch determinierte Phonemanalyse zu »Prose« in mancher Hinsicht genauso kritisch zu betrachten wie

¹³¹ Ebd., S. 212.

¹³² Ebd., S. 219.

¹³³ Ebd., S. 221.

¹³⁴ Ebd., S. 222.

¹³⁵ Vgl. Kapitel I.1.

¹³⁶ Saussure, Ferdinand de: Linguistik und Semiologie. Notizen aus dem Nachlaß. Texte, Briefe und Dokumente. Hg. v. Johannes Fehr. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1650).

¹³⁷ Kristeva 1974, S. 239.

ihr Bezug auf Jakobson bezüglich ihrer Deutung des auftretenden Konsonanten »m« als »désir de fusion avec la mère«¹³⁸. Indem sie der abgewandelten Phonemkonstellation der zweiten gegenüber der ersten Fassung von »Prose« und den phonematischen Analogien innerhalb der zweiten Version nachgeht, untersucht Kristeva die sich daraus ergebende, zusätzliche semantische Aufladung und Überdeterminierung. Dabei zeigt sich das Einbrechen der Triebladung – die poetische Negativität – anhand des Einflusses der phonischen auf die semantische Konstellation in Mallarmés Gedicht.¹³⁹ Zudem verweist Kristeva auf das subversive Moment des Gedichttitels, das sich in einem Rückbezug auf die christliche Poesie und einem Bruch mit der parnassischen Tradition offenbart – ähnlich wie Huysmans’ symbolistischer Roman »Gegen den Strich«, dessen Protagonist Mallarmé »Prose« widmet.¹⁴⁰

Von den materialisierten Triebloadungen sind es diejenigen der Laut- und Stimmbildung bzw. die spezifischen Prozesse auf Phonemebene, die Kristeva auch als semiotische Prozesse bezeichnet: Verschiebung, Verdichtung und Übertragung. Letztere schaffen, zusammen mit der Wiederholung (die Kristeva nicht als rhetorische Figur auf Wortebene, sondern ebenfalls auf Phonembasis ansetzt) ein Bedeutungsnetz, das sich über phonische und signifikante Äquivalenz bzw. Differenz konstituiert.¹⁴¹ Der entscheidende Schritt bei Kristevas Bestimmung des in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einsetzenden poetischen Wandels ergibt sich über ihren Bezug auf das Unbewusste, das sie in ihre Theorie der Bedeutung miteinbaut mittels der Theorien von Freud, Jakobson und Lacan. Dieses bewerkstelligt sie über die rhetorischen Figuren der Metapher und Metonymie, die, wie in der Psychoanalyse, den Vorgängen der Verschiebung und Verdichtung entsprechen. Die Begriffe »Verschiebung« und »Verdichtung« tauchen bei Freud erstmals innerhalb der »Traumdeutung«¹⁴² auf. Gemäß Freud artikuliert sich die Verdichtung in Form einer Mehrfachdeterminierung von einzelnen Traumelementen, wobei Worte und Namen ebenfalls zum Gegenstand dieser Verdichtungsarbeit werden und zu neuen Wortschöpfungen führen können. Dabei geht in der Regel eine »Kette von Gedanken und Anknüpfungen«¹⁴³ von den Silben eines Wortes aus.¹⁴⁴ Die Verschiebung äußere sich in der Weise, dass Trauminhalt und Traumgedanken einander nicht mehr entsprechen:

¹³⁸ Ebd., S. 243. Kristeva beruft sich hier auf Jakobsons Aufsatz über die Sprachentwicklung beim Kind: Jakobson, Roman: Warum »Mama« und »Papa« (1960)? In: Ders.: Aufsätze zur Linguistik und Poetik. München: Nymphenburger 1974, S. 107-116.

¹³⁹ Kristeva 1974, S. 245f., 257.

¹⁴⁰ Ebd., S. 260f.; vgl. den kritischen Kommentar zu »Prose« in: Mallarmé 1993, Bd. 1, S. 341-347.

¹⁴¹ Kristeva 1974, S. 213. Kristeva beruft sich hierbei auch auf Mallarmés theoretische Schrift »crise de vers«: Mallarmé, Stéphane: Crise de vers. In: Œuvres complètes, Bd. 2, S. 204-213.

¹⁴² Freud, Sigmund: Die Traumdeutung (1900). In: Ders.: Studienausgabe. Bd. 2. Hg. v. Alexander Mitscherlich. Frankfurt am Main: Fischer 1972.

¹⁴³ Ebd., S. 298.

¹⁴⁴ Ebd., S. 282-304, siehe insbesondere S. 297, 301.

Der Erfolg dieser Verschiebung ist, daß der Trauminhalt dem Kern der Traumgedanken nicht mehr gleichsicht, daß der Traum nur eine Entstellung des Traumwunsches im Unbewußten wiedergibt. [...] Wir dürfen annehmen, daß die Traumverschiebung durch den Einfluß jener Zensur, der endopsychischen Abwehr, zustande kommt.¹⁴⁵

Freud spricht in diesem Sinn auch von ›Übertragung‹¹⁴⁶ – ein Begriff, den Kristeva auf Französisch (*transposition*) zur Beschreibung des semiotischen Dispositivs öfters gebraucht. Verschiebung und Verdichtung bewirken eine Mehrfachdeterminierung bzw. Überdeterminierung der Traumelemente.¹⁴⁷

Jakobson ist es zunächst, der in seinem 1956 publizierten Aufsatz »Zwei Seiten der Sprache und zwei Typen aphatischer Störungen«¹⁴⁸ den Vergleich zwischen Metapher und Similarität sowie Metonymie und Kontiguität über den Verweis auf Similaritäts- und Kontiguitätsstörungen als Symptome der Aphasie einbringt.¹⁴⁹ Metapher und Metonymie stehen für Jakobson in einem oppositionellen Verhältnis zueinander. Die Metapher rechnet er der paradigmatischen Achse zu (Achse der Selektion), während er die Metonymie der syntagmatischen Achse (Achse der Kombination) zuordnet. In Bezug auf Freud äußert Jakobson in diesem Zusammenhang, dass sich der sprachliche Akt der Symbolisierung durch einen Antagonismus zwischen metaphorischer und metonymischer Darstellung auszeichne.¹⁵⁰

Lacan knüpft an Freud und Jakobson an, wenn er 1957 darlegt, die Verdichtung meine »die Überbelastungsstruktur der Signifikanten, in der die Metapher ihr Feld einnimmt«¹⁵¹. Wie Jakobson rechnet er die Metapher der Poesie, d.h. der poetischen Sprachfunktion (Jakobson) zu und erkennt im Vorgang der Verschiebung eine Eigenschaft der Metonymie. Ferner sagt Lacan über die Metonymie, dass diese »seit dem Erscheinen bei Freud als jenes Mittel des Unbewußten gedacht wird, die am besten geeignet ist, die Zensur zu umgehen.«¹⁵² Metapher und Metonymie sind

¹⁴⁵ Ebd., S. 307f. Der Begriff der Verschiebung findet bei Freud zudem Verwendung in Bezug auf seine Neurosen- und Trieblehre, wo die Veränderung des Ziels bei den Trieben durch Verschiebung bewirkt wird: Freud, Sigmund: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse (1916-17). 3. Teil. In: Ders.: Studienausgabe, Bd. 1, S. 260; Freud, Sigmund: Abrisse der Psychoanalyse (1938, unvollendet). 1. Teil. Frankfurt am Main: Fischer 1953, S. 10.

¹⁴⁶ Freud, Sigmund: Die Traumdeutung. In: Studienausgabe, Bd. 2, S. 307.

¹⁴⁷ Gemeinsam zur Anwendung gelangen die Ausdrücke ›Verschiebung‹ und ›Verdichtung‹ noch in Freuds »Abriss der Psychoanalyse« sowie in »Widerstand und Verdrängung«, innerhalb welcher sie als Vorgänge beschrieben werden, die das Produkt der im Traum geleisteten Bearbeitung vorbewusster, gedanklicher Prozesse durch das Unbewusste sind: Freud 1953, S. 33-35; Freud, Sigmund: Widerstand und Verdrängung (1917). In: Studienausgabe, Bd. 1, S. 294f.

¹⁴⁸ Jakobson, Roman: Zwei Seiten der Sprache und zwei Typen aphatischer Störungen (1956). In: Jakobson 1974, S. 117-141.

¹⁴⁹ Ebd., S. 130, 133.

¹⁵⁰ Ebd., S. 173f.; eine ausführliche Darstellung zu Jakobsons Auseinandersetzung mit Metonymie und Metapher und seinen Bezügen zu Freud findet sich bei Rolf, Eckard: Metaphertheorien: Typologie, Darstellung, Bibliographie. Berlin u.a.: Walter de Gruyter 2005, S. 101-104.

¹⁵¹ Lacan, Jaques: Das Drängen des Buchstabens im Unbewußten oder die Vernunft seit Freud (*L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud*, Paris 1957). In: Ders.: Schriften II (*Écrits II*, Paris 1966). Hg. v. Norbert Haas. 3. verb. Aufl. Berlin/Weinheim: Quadriga 1991, S. 36.

¹⁵² Ebd., S. 36, siehe auch S. 40f.

für ihn die Buchstaben der eigentlichen Sprache des Unbewussten. Deswegen finde sich die Metapher im Symptom wieder, die Metonymie hingegen im Begehren.¹⁵³ Als Bestandteile der symbolischen Ordnung ersetzen Metonymie und Metapher für Lacan die Triebökonomie.

Anders verhält es sich bei Kristeva: Für sie bilden Metonymie und Metapher eine Brücke zwischen Vorsymbolischem und Symbolischem, indem sie vorsymbolische Phänomene in das Symbolische übersetzen.¹⁵⁴ Beides – Metonymie und Metapher – bewirke im poetischen Text ein Ersetzen der Denotation durch ein fortwährendes Balancieren zwischen Bedeutung (*signification*), Sinn und Nicht-Sinn (*non-sens*).¹⁵⁵ Dieses Balancieren manifestiere sich über die Modifizierung der Phoneme in unterschiedliche Signifikanten, die den phonematischen Kode (vorbewusst) auf das Triebhafte des Unbewussten übertragen und über die lineare Kette des Satzes ein semiotisches Dispositiv setzen, das das graphische Modell toleriert.¹⁵⁶ Dabei unterstreicht Kristeva ihre Nähe zu Jakobson und dessen Metonymieverständnis, indem sie an dessen Definition der poetischen Sprache als Übertragung des »Prinzip[s] der Äquivalenz von der Achse der Selektion auf die Achse der Kombination«¹⁵⁷ (verwirklicht durch die rhetorischen Figuren der Metonymie und Metapher) anknüpft.¹⁵⁸

Der poetische Wandel, der sich nun in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Frankreich abzeichnet, lässt sich mittels der Merkmale der Vokalisierung, Musikalisierung, einer neuartigen Rhythmisierung und Visualisierung sowie der Polysemantizität, d.h. der Zerstörung der Sinneinheit, beschreiben. Bedenkt man, dass Vokalisierung und Musikalisierung als Materielles dem Triebhaften und somit dem semiotischen Bereich zugerechnet werden, so ließe sich sagen, dass der literarische Wandel, dessen Anfänge bei den Symbolisten Mallarmé und Lautréamont zu suchen sind, in den poetischen Texten der Avantgarde materiell greifbar wird. Das Verschwimmen der Gattungsgrenzen zwischen Lyrik und Prosa, das im ausgehenden 19. Jahrhundert einsetzt, lässt sich Kristeva zufolge zurückführen auf die drei Sprachmechanismen der Transposition, der Verdichtung und der metonymischen Verschiebung.¹⁵⁹

Wie Kristeva zudem am Beispiel von Mallarmé aufweist, rücken die syntaktischen Veränderungen gegenüber der Alltagssprache bei den ablaufenden semiotischen Prozessen über rhetorische Figuren wie Inversion, Apposition oder Ellipse in den Vordergrund.¹⁶⁰ In dieser Hinsicht markiert

¹⁵³ Ebd., S. 55.

¹⁵⁴ Kristeva 1974, S. 230; vgl. Suchsland 1992, S. 90.

¹⁵⁵ Eine Ausnahme bildet dabei Mallarmés »Un coup de dés«, bei dem es zu einer seltenen Entsprechung zwischen semiotischem Dispositiv und Denotation kommt: Kristeva 1974, S. 290.

¹⁵⁶ Ebd., S. 230f.

¹⁵⁷ Jakobson 1979, S. 94. Jakobson erörtert: »Die Selektion vollzieht sich auf der Grundlage der Äquivalenz, der Ähnlichkeit und Unähnlichkeit, der Synonymie und Antinomie, während der Aufbau der Sequenz auf Kontiguität basiert« (ebd.).

¹⁵⁸ Kristeva 1974, S. 231, 233.

¹⁵⁹ Ebd., S. 232f.

¹⁶⁰ Ebd., S. 269.

Mallarmés »Un coup de dés«¹⁶¹ für Kristeva ein Extrem. Zu den semiotischen Prozessen der Verschiebung und Verdichtung treten die materiell freigesetzten Triebloadungen hinzu. Die syntaktische Linearität des Satzes wird durch das Prinzip der Verschachtelung mittels Nebensätzen und Inversionen sowie über die visuelle Anordnung zerbrochen. Die Folge ist ein syntaktischer Polymorphismus.¹⁶² Die Sequenzen unterliegen dadurch nicht mehr den syntaktischen Zwängen der Interpunktion. Eine völlig willkürliche Zuordnung dieser Sequenzen und einzelner Partikel durch den Rezipienten wird jedoch mittels typographischer Hervorhebungen unterbunden. Die Beobachtungen in der symbolistischen Lyrik treffen sich dabei mit dem, was Kristeva bereits 1969 in einem ihrer Aufsätze über die veränderte literarische Textpraxis seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert äußert: Jene lasse sich nicht mehr auf die Repräsentation reduzieren.¹⁶³

¹⁶¹ Mallarmé, Stéphane: Un coup de dés. In: Œuvres complètes, Bd. 2, S. 365-387.

¹⁶² Kristeva 1974, S. 278-288.

¹⁶³ Kristeva, Julia: La sémiotique. Science critique et/ou critique de la science. In: Séméiotikè, S. 41.

3. Intermedialität, Intertextualität, Dialogizität, Interdiskursivität

Das Überschreiten von Grenzen begegnet in den drei symbolistischen Phasen nicht nur als Gattungsüberschreitung, sondern reicht noch weiter. Intermedialität, Interdiskursivität, Dialogizität und Intertextualität geraten zu vier wichtigen Merkmalen, mit denen sich die drei symbolistischen Phasen des Symbolismus, Post- und Meta-Symbolismus näher bestimmen lassen.

Intermedialität im Symbolismus wurde bisher lediglich im Hinblick auf den russischen Symbolismus untersucht. Im weiteren Sinn bezeichnet Intermedialität eine mediale Grenzüberschreitung, die zwischen verschiedenen Ausdrucks- und Kommunikationsmedien stattfindet. Werkintern meint Intermedialität die Referenz auf mindestens zwei Medien wie beispielsweise das Medium der Literatur, des Films, der Musik oder der Malerei.¹ Hansen-Löve verweist darauf, dass die Literatur im russischen Symbolismus über die Inspiration durch andere Kunstformen eine Erweiterung der Darstellungsmöglichkeiten mittels der Techniken der Substitution und Simulation erstrebt. Veranschaulichung finde dies anhand der Anleihen, die der literarische Symbolismus aus den medialen Bereichen der Musik und der Malerei unternimmt. Die Übertragungsleistung offenbare sich hier etwa im Einsatz spezifischer Stilmittel wie Onomatopoesie oder Synästhesie.² Unter den im Symbolismus, Post- und Meta-Symbolismus auftretenden Formen von Intermedialität ist die Ekphrasis besonders häufig anzutreffen. Dies zeichnet sich auch in der Forschungsliteratur ab. So sieht Kafitz den intermedialen Charakter der russisch-symbolistischen Lyrik in der Bildlyrik realisiert, die im russischen Symbolismus ihrer zentralen These zufolge zu einer charakteristischen Gattung geriert.³ Darüber hinaus findet im literarischen Symbolismus, wie es sich in Belyjs Roman »Petersburg« (»Перепётр«, 1913) abzeichnet, eine Auseinandersetzung (mitunter sogar Wechselwirkung) mit dem Film statt. Diese äußert sich insbesondere in der Transposition von filmischen Trickverfahren innerhalb des Prosa-Genres.⁴ Bezogen auf den europäischen Symbolismus lässt sich durchaus eine intermediale Wechselwirkung beobachten, bei der die Medien Musik und Malerei in die symbolistischen Texte miteinbezogen werden. Die Nähe zur Malerei zeigt sich nicht nur bei den russischen Symbolisten, sondern tritt bereits im französischen Symbolismus unter Baudelaire zutage und ist auch bei Rilke und den späteren Meta-Symbolisten Paul

¹ Vgl. Wolf, Werner: Intermedialität. In: Nünning 2004, S. 296f.

² Hansen-Löve, Aage A.: Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne. In: Wolf Schmid/Wolf-Dieter Stempel (Hgg.): Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität. Wien: Institut für Slawistik der Universität Wien 1983 (= Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 11), S. 291f.

³ Kafitz, Viviane: Sprachartistische Lyrik. Gemälde- und Skulpturgedichte des russischen Symbolismus. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2008, S. 23.

⁴ Vgl. Hansen-Löve 1983, S. 292; zur Wechselwirkung von literarischem Symbolismus und Film siehe Drubek-Meyer, Natascha: Kino-Symbolismus und symbolistisches Kino (Andrej Belyj und Evgenij Bauér). In: Rainer Gröbel/Wolf Schmid (Hgg.): Wortkunst – Erzählkunst – Bildkunst. Festschrift für Aage A. Hansen-Löve. München: Otto Sagner 2008, S. 153-175.

Celan, Erich Arendt und Uwe Kolbe anzutreffen. So befinden sich unter Rilkes »Neuen Gedichten« eine Reihe solcher, die à la Cézanne den perspektivischen Hintergrund aussparen oder Bezüge zu Fragonards und Hokusais Malerei sowie den Plastiken Rodins aufweisen.⁵ Wohl aber muss man bei einem Vergleich der nationalen Symbolismen bemerken, dass die Wechselwirkung zwischen Malerei und Dichtung im russischen Symbolismus mit seinen Skulpturgedichten die größte Dichte erreicht. Auch im Meta-Symbolismus ist, wie bereits erwähnt, die Nähe zur Malerei gegeben, wobei sie freilich nur noch in Einzelfällen einen derart intensiven Raum einnimmt wie im russischen Symbolismus. Während Erich Arendt Bildgedichte schreibt, die auf symbolistische Werke Munchs Bezug nehmen, wendet sich Kolbe Bildern und Zeichnungen zeitgenössischer Maler wie Trakia Wendisch zu. Darüber hinaus finden sich musikalische Berührungspunkte in den Werken Ingeborg Bachmanns, Paul Celans, Wolfgang Hilbigs und auch Uwe Kolbes.

Neben der Intermedialität bildet die Intertextualität einen strukturellen Baustein symbolistischer, post- und meta-symbolistischer Texte. Im Fall der (literarischen) Intertextualität liegt eine textuelle Grenzüberschreitung vor, die durch den Bezug auf andere Texte zustande kommt.⁶ Im Unterschied zur Intertextualität nicht-fiktionaler Texte, bei denen der intertextuelle Bezug zum Referenztext mittels Zitat gekennzeichnet ist, fällt die Kennzeichnung von Intertextualitätsbezügen in literarischen Texten häufig weg. Literarische Intertextualität tritt in einem zuvor nicht gekannten Umfang bei den Symbolisten, Post- und Meta-Symbolisten auf. Diesem Zusammenhang zuzuordnen ist auch die Übersetzung. Literarische Intertextualität wird für den poetischen Text jedoch noch von einer anderen Seite her interessant: das Verfahren der Intertextualität entwirft einen Raum des literarisch-kulturellen Archivs im Text selbst – oder, wie Lachmann es ausdrückt: »das Gedächtnis des Textes« [ist] die Intertextualität seiner Bezüge⁷. Über die Intertextualität schreibt sich ein Netz von anderen Texten in den poetischen Text ein. Kein Tempuswechsel – wie im Fall der Literaturgeschichtsschreibung – distanziert die Prätexte mehr von den zeitlich nachfolgenden Texten, die auf diese intertextuell rekurrieren. Sie erfahren somit eine Vergegenwärtigung in einem anderen Kontext. Literarische Traditionen werden auf diese Weise erneut wachgerufen und treten mit den Texten der Gegenwart in unmittelbaren Kontakt. Meta-symbolistische Texte bzw. generell literarische Texte schreiben so ihre eigene Geschichte/ihre eigene(n) Tradition(en) in sich ein. Literaturgeschichte schreibt sich damit von innen.

Nicht allein als Wiederholung des Gegebenen, sondern ebenso als Differenz gegenüber dem Vorgegangenen, als transformierendes Element, spielt Intertextualität für das Stiften literari-

⁵ Vgl. Ockenden, Ray: Rilkes *Neue Gedichte*: Perspektive und Finalität. In: Adrian Stevens/Fred Wagner (Hgg.): Rilke und die Moderne. München: Iudicum 2000, S. 89, 91, 93; Adler, Jeremy: Vom Raum zum Weltinnenraum: Rilkes Deutungsgedichte. In: Stevens/Wagner 2000, S. 113f.

⁶ Aczel, Richard: Intertextualität und Intertextualitätstheorien. In: Nünning 2004, S. 299.

⁷ Lachmann, Renate: Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990, S. 36.

scher Tradition eine Rolle, was innerhalb der Gedächtnis- und Intertextualitätsstudien bisher nicht die entsprechende Würdigung erfahren hat. Gründe hierfür mögen einerseits in der Vielfalt und Divergenz der unterschiedlichen Intertextualitätstheorien liegen. Andererseits ist diese Überlegung des Zusammendenkens von Intertextualität und literarischem Gedächtnis möglicherweise so ostentativ, dass sie von einigen Literaturwissenschaftlern, die sich mit Gedächtnis- und Intertextualitätstheorien intensiver befasst haben, von vornherein ad acta gelegt wurde.

Es erscheint ratsam, zuerst damit zu beginnen, einige für die Arbeit wesentliche Theorien der Intertextualität knapp zu umreißen, um sich sodann spezifischen Formen zuzuwenden und deren Stellenwert für die Ausbildung literarischer Tradition auszuloten. Eine recht gute, kritische Übersicht über bestehende Intertextualitätstheorien liefern der 1976 publizierte Aufsatz von Laurent Jenny »La stratégie de la forme«⁸ und die auch aktuelle Theorien einschließenden Monographien von Susanne Holthuis und Peter Stocker, die beide in den 1990er-Jahren erschienen sind.⁹ In die Literaturwissenschaft eingeführt wird der Begriff der Intertextualität 1966 von Julia Kristeva als *intertexte*, der von ihr anhand von Bachtins Dialogizitätskonzept, das sich mit der Redevielfalt im Roman auseinandersetzt, erarbeitet wird.¹⁰ Kristeva – wie auch die anderen *Telquelians* – geht jedoch von einem sehr umfassenden Intertextualitätsbegriff aus, der nicht allein um den monologischen bzw. dialogischen Charakter literarischer Texte kreist, sondern über den sie eine Ausweitung des Dialogischen auf die poetischen Texte Frankreichs seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (und somit auf die Gattung der Lyrik selbst) erstrebt. Intertextualität wird hier als ein offenes Bezugssystem vorgestellt, das nicht mehr nur konkrete Bezüge zwischen einzelnen literarischen Texten erforscht, sondern die semantische Bedeutungsaufladung durch die Wechselbeziehung zu einem unbegrenzten kulturellen Textkorpus (*texte général*¹¹). Damit verhält sich der Intertextualitätsbegriff der Poststrukturalisten adäquat zu ihrem neuen Text-Begriff, der eine Beschränkung auf das Werk ablehnt.¹² Seit ihrer Schrift »Die Revolution der poetischen Sprache« jedoch distanziert sich Kristeva von ihrem eigens konzipierten Terminus »Intertextualität« und ersetzt diesen durch den Begriff der Transposition (*transposition*).¹³ Das poststrukturalistische Intertextualitätskonzept sowie auch Bachtins Dialogizitätskonzept, von dem sich Ersteres herlei-

⁸ Jenny, Laurent: La stratégie de la forme. In: Poétique 25 (1976), S. 257-281.

⁹ Holthuis, Susanne, Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption. Tübingen: Stauffenburg 1993, S. 12-28; Stocker, Peter: Theorie der intertextuellen Lektüre. Modelle und Fallstudien. Dissertation (Freiburg 1997). Paderborn u.a.: Ferdinand Schöningh 1998.

¹⁰ Kristeva, Julia: Le mot, le dialogue et le roman (1966). In: Séméiotikè, S. 143-172.

¹¹ Kristeva, Julia: Le texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle. Paris: Mouton 1970, S. 12.

¹² Zum Intertextualitätsbegriff der Poststrukturalisten siehe Linke, Angelika/Nussbaumer, Markus: Intertextualität. Linguistische Bemerkungen zu einem literaturwissenschaftlichen Textkonzept. In: Gerd Antos/Heike Tietz (Hgg.): Die Zukunft der Textlinguistik. Traditionen, Transformationen, Trends. Tübingen: Max Niemeyer 1997, S. 109-126.

¹³ Kristeva 1978, S. 69.

tet, führen die Problematik mit sich, dass das Werk hinter dem Intertextualitätsgedanken diffundiert und nichts übrig bleibt als ein Textfeld unüberschaubarer Verweisungszusammenhänge. Dem Werk wird hierbei ein Eigenwert abgesprochen. Doch die Strategie, das Werk wie gleichsam auch den Autor zu »ermorden«, geht nicht vollständig auf: Man kann dem Werk seinen Eigenwert nicht vollständig absprechen, da dieser sich in erster Linie aus dessen Form heraus konstituiert. Dies muss jedoch, wie schon Stierle bemerkt, keineswegs ein Ausschluss von Liberalisierung bedeuten.¹⁴ Folglich verwehrt sich die semantische Ebene des Werks auch nicht gegen einen intertextualitätsbasierten »Dialog«.

Anders verhält es sich bei dem von Genette präsentierten, in Ansätzen strukturalistischen Intertextualitätskonzept, das zur Anwendung auf die Literatur eine Eingrenzung des Intertextualitätsbegriffs vornimmt. In seinem Buch »Palimpsest«¹⁵ geht Genette den transtextuellen Beziehungen auf literarischer Textbasis nach und unterscheidet dabei fünf Typen: Hypertextualität, Archi-textualität, Intertextualität, Paratextualität und Metatextualität. Obwohl auch bei den anderen vier Formen von einem gegebenen intertextuellen Bezug gesprochen werden kann, bietet Genettes Kategorisierung die Möglichkeit der unterschiedlichen Gewichtung von Intertextualitätsbeziehungen, die im Zusammenhang mit literarischen Texten auftreten. Intertextualität definiert Genette »als Beziehung der Kopräsenz zweier oder mehrerer Texte«, die sich mehrheitlich als »effektive Präsenz eines Textes in einem anderen Text«¹⁶ ausdrückt. Unter den auftretenden Formen der Intertextualität differenziert er zwischen dem Zitat, dem Plagiat und der Anspielung. Die Hypertextualität erachtet er als eine Form der Intertextualität in großem Stil, insofern ein Text sich mit einem ihm zeitlich vorangehenden überlagert oder sich von diesem ableitet, ohne dass jedoch von einem Kommentar gesprochen werden kann.¹⁷ Als hypertextuelle Beispiele führt Genette Parodien und Pastiches an, die auch den Hauptgegenstand seiner Untersuchung ausmachen. Insbesondere die Parodie markiert für Genette eine Grenze, da sie durch ihre überspitzte, sarkastische Überzeichnung des Stils und Inhalts eines Werkes bzw. einer literarischen Gruppe bereits dessen Ende antizipiert. Im Unterschied zu Kristeva folgt Genette mit der vorgenommenen Typisierung seines Intertextualitätskonzepts zwar einem pragmatischen, auf Anwendung abzielenden Ansatz. Allerdings interessiert ihn dabei mehr das literarische Spektrum von Intertextualität als deren Rolle für das Zustandekommen bzw. »Wachrufen« literarischer Traditionen. Dies wird insbesondere daran deutlich, dass Genette sogenannte Grenzfälle in den Beispielen für die einzelnen Intertextualitätstypen ausblendet. Denn wie der Fall von Vicaire und Beauclaires »Les

¹⁴ Stierle, Karlheinz: Werk und Intertextualität. In: Schmid/Stempel 1983, S. 17.

¹⁵ Genette, Gérard: Palimpseste (Palimpsestes. La littérature au second degré, Paris 1982). Die Literatur auf zweiter Stufe. Übersetzung ins Deutsche von Wolfram Bayer und Dieter Hornig nach der 2. erg. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993 (= edition suhrkamp 1683).

¹⁶ Ebd., S. 10.

¹⁷ Ebd., S. 14f.

Déliquescences«¹⁸ (1885) verdeutlicht, kann die Parodie auch als Impuls zur Begründung eines literarischen Stils und somit auch zur Ausbildung einer neuen literarischen Tradition wie derjenigen des Symbolismus führen. Das Werk »Les Déliquescences«, das eine Parodie zu den Gedichten der *Décadents* bzw. der eigentlichen Symbolisten darstellt, wird noch in seinem Erscheinungsjahr nachgedruckt (in Ergänzung um eine parodistische Biographie, die auf Mallarmé anspielt) und verhilft dem Symbolismus in Frankreich erst zu seinem Durchbruch. Ein weiterer Grenzfall im Bereich der Hypertextualität findet sich in Elke Erbs Text »Das Rot des Symbols«¹⁹, der sich auf Alexander Bloks symbolistisches »Einleitungs«-Gedicht aus dem Zyklus »Verse von der Schönen Dame« sowie »Einleitung [II]« bezieht und im zweiten Teil der Arbeit besprochen werden soll.

Bedeutend für die Erforschung des Zusammenhangs von Tradition und Intertextualität ist die Paratextualität, die von Genette als eher marginale Beziehung erachtet wird. Dem Paratext zuzuordnen sind Ober- und Untertitel, Fußnoten, Vor- und Nachworte, dem Geschriebenen vorangestellte Zitate sowie Leserhinweise oder auch Illustrationen.²⁰ Das Nachwort sowie auch Werkerläuterungen innerhalb von Werkausgaben werden gerade für die Tradierung symbolistischer Werke und das Aufkommen des Meta-Symbolismus nach 1945 von Bedeutung. Wie im Fall der 1976 beim Leipziger Insel Verlag erschienenen zweisprachigen Verlaine-Ausgabe zu beobachten ist, so verorten die Paratexte das Werk für den Leser literarhistorisch und geben ihm häufig eine Lesedirektive vor.²¹ Ein weiterer Fall von Paratextualität, den Genette hier aber nicht anführt, stellt die Widmung dar. Burdorf hat darauf hingewiesen, dass wechselseitige Dedikationen unter Dichtern einer Gruppe zu deren Stabilisierung beitragen können.²² Aus der zeitlich distanzierten Perspektive des Literaturwissenschaftlers lassen sich Widmungen, sofern ein poetologischer Gruppenaktivismus nicht vorliegt, aber auch als Indize für einen gemeinsamen Stil lesen. Ein gutes Beispiel für den Fall der Dedikation aus der Gruppe der französischen Symbolisten bietet Verlaines Gedicht »L'Auberge«²³, das mit einer Widmung an den französischen Symbolisten Jean Moréas versehen ist. Darüber hinaus befinden sich unter seinen »Widmungsgedichten«, die man bereits als eigene Gattung betrachten kann, solche an Symbolisten wie »A Stéphane Mal-

¹⁸ Beauclaire, Henri/Vicaire, Gabriel: *Les Déliquescences. Poèmes décadents d'Adoré Floupette, avec sa vie par Marius Tabora*. Mailand: Cisalpino Goliardica 1972 [1885].

¹⁹ Erb, Elke: *Das Rot des Symbols*. In: *Winkelzüge oder nicht vermutete, aufschlussreiche Verhältnisse*. Berlin: Galrev 2000 [1991], S. 56-66.

²⁰ Genette 1993, S. 11.

²¹ Verlaine, Paul: *Poetische Werke*. Zweisprachig. Übertragen von Sigmar Löffler. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel 1994 [Leipzig: Insel 1977].

²² Burdorf, Dieter: *Einführung in die Gedichtanalyse*. 2. überarb. u. aktual. Aufl. Stuttgart/Weimar: Metzler 1997, S. 133.

²³ Verlaine, Paul: *L'Auberge*. In: *Ders.: Œuvres poétiques complètes*. Paris: Robert Laffont 1992, S. 152.

larmé«²⁴, »A Arthur Rimbaud«²⁵, »A Charles Baudelaire«²⁶, »A Jean Moréas«²⁷ und »A Rodolphe Salis«²⁸, das dem Gründer des symbolistischen Kabarets *Le Chat noir* gewidmet ist.

Ein weiteres Beispiel von Paratextualität als Indiz für eine symbolistische Traditionszugehörigkeit liefert Mallarmés bereits im vorigen Kapitel erwähntes Gedicht »Prose«. Von

diesem Gedicht existieren zwei Fassungen, wobei die zweite, erweiterte Version auch diejenige ist, die erstmals im Februar 1885 in der *Revue indépendante* erscheint. Zu beiden Versionen liegen keine genauen Datierungen vor. Im Unterschied zur ersten, noch titellosen Fassung beinhaltet die zweite neben einigen Abweichungen innerhalb einzelner Strophen nicht nur zwei Vierzeiler mehr, sondern ist zudem mit der bezeichnenden Widmung »pour des Esseintes« versehen. Des Esseintes ist der Titelheld aus Huysmans' symbolistischem Roman »A rebours« (1884). Es ist davon auszugehen, dass die zweite Textfassung unmittelbar nach Erscheinen von Huysmans' Roman entstanden ist. Die paratextuelle Rekurrenz gerät hier nicht allein zum inhaltlichen Bezug auf eine fiktive Figur und somit auf einen anderen Text; sie vermag darüber hinaus auch auf einen stilistischen Zusammenhang zwischen diesen beiden Texten hinzuweisen, der in diesem Fall im Stil des französischen Symbolismus zu suchen ist.

Als ein weiteres Beispiel, wo Paratextualität für die Zugehörigkeit zur symbolistischen Bewegung fungiert, liefert der Titel des ersten Gedichtbands »Azul«²⁹ (1888) des spanisch-symbolistischen Dichters Ruben Darío. Ruben Darío spielt hiermit auf das Werk Mallarmés an, in dem das Wort »azur« in den verschiedensten Varianten auftritt. In diesem Fall ist es also ein Motiv, das paratextuell eine Beziehung zum französischen Symbolismus herstellt und somit eine transnationale Verbindung stiftet. Neben der zeitlich-synchronen Dimension, auf die sich Burdorf hauptsächlich bezieht, ist ferner noch die Möglichkeit einer diachronen Dedikation in Betracht zu ziehen, bei der die Widmung einem bereits verstorbenen Dichter gilt. Die diachrone Dedikation kann, sofern die Untersuchung des Widmungsadressaten, dessen Stellenwert für den Dichter sowie stilistische Gemeinsamkeiten dies bestätigen, ein Hinweis auf eine Anknüpfung eines Autors nicht nur an einen Individualstil, sondern zugleich an einen Gruppen- oder Epochenstil liefern.

So, wie in nahezu jedem literarischen Werk intertextuelle Bezüge vorhanden sind, ist auch nicht jeder davon gleich als Zugehörigkeit zu einer bestimmten literarischen Tradition zu werten. Zwar liefert die Architextualität den Hinweis auf eine Gattungszugehörigkeit, aber im Fall der von Genette angeführten transtextuellen Bezüge der Intertextualität, Paratextualität und Hypertextualität

²⁴ Verlaine, Paul: A Stéphane Mallarmé. In: *Œuvres poétiques complètes*, S. 298.

²⁵ Verlaine, Paul: A Arthur Rimbaud. In: *Œuvres poétiques complètes*, S. 328f. Im Fall Rimbauds sind es sogar zwei Widmungsgedichte.

²⁶ Verlaine, Paul: A Charles Baudelaire. In: *Œuvres poétiques complètes*, S. 415f.

²⁷ Verlaine, Paul: A Jean Moréas. In: *Œuvres poétiques complètes*, S. 299.

²⁸ Verlaine, Paul: A Rodolphe Salis. In: *Œuvres poétiques complètes*, S. 335.

²⁹ Darío, Ruben: *Azul*. Chile 1888.

ist festzustellen, dass nicht immer ein intertextueller Verweis ausschlaggebend für die Bestimmung des literarischen Kontexts sein muss. Dies verdeutlicht allein schon die Existenz poststrukturalistischer Intertextualitätstheorien.

Eine Zwischenstufe der strukturalistischen und poststrukturalistischen Intertextualitätstheorien stellt Lachmanns triadisches Intertextualitätskonzept dar, das zwischen drei Modellen von Intertextualität unterscheidet: dem der Partizipation, der Tropik und der Transformation. Während sie das Modell der Partizipation als intertextuelle Form des Weiter- bzw. Wiederschreibens versteht, stellt das Tropik-Modell die Variante des Wiederschreibens im Sinn einer Abwendung vom Vorläufertext dar. Das dritte Modell der Transformation beschreibt in ihrer Theorie den intertextuellen Fall einer »über Distanz, Souveränität und zugleich usurpierende Gesten sich vollziehende[n] Aneignung des fremden Textes«³⁰ nach Art einer Verschleierung oder eines Spiels. Die semantische Aufladung und Ausweitung des Textes durch seine(n) Referenztext(e), für die sich Lachmann vor allem interessiert, hat für den Rahmen des Untersuchungsfelds von Intertextualität und literarischer Tradition insofern Relevanz, als sie zu einer Mehrfachkodierung führen kann, wie dies beispielsweise in Erich Arendts meta-symbolistischem Gedicht »ins Offne«³¹ geschieht.³² Was ferner innerhalb von Lachmanns Intertextualitätsmodell implizite Berücksichtigung erfährt und von Genette hingegen ausgeblendet wird, ist ein bestimmter Bereich der inhaltlichen sowie der formalen Intertextualität, der sich in der Tradierung von Motiven bzw. der Wiederverwendung oder Transformation bestimmter Formen äußert.

Ein weiterer, basaler Fall von Intertextualität, der bei Genette keine Erwähnung findet, ist der der Übersetzung. Bei Lachmann kann die Übersetzung dem ersten Modell der Partizipation als dasjenige des Weiter- bzw. Wiederschreibens zugerechnet werden. Im Unterschied zu den anderen, bisher diskutierten Formen der Intertextualität verkörpert die Übersetzung einen Texttypus, der von seinem Prätext determiniert wird. Der Prätext erfährt durch sie eine Vergegenwärtigung und Aktualisierung innerhalb eines anderen Mediums: dem der fremden Sprache. Im Unterschied zu den anderen, bisher abgehandelten Formen von Intertextualität handelt es sich bei der Übersetzung um eine eindeutige, artikulierte Form.³³ In den zu untersuchenden meta-symbolistischen Texten tritt die Übersetzung u.a. innerhalb von Elke Erbs Werk »Winkelzüge« auf.³⁴ Unter systematischem Gesichtspunkt nimmt bei den symbolistischen, post- und meta-symbolistischen Texten des 19. und 20. Jahrhunderts die Übersetzertätigkeit einen essentiellen Stellenwert ein: Übersetzertätigkeit und internationaler Austausch bilden grundlegende Merkmale der (post-)sym-

³⁰ Lachmann 1990, S. 39.

³¹ Arendt, Erich: *Ins Offne*. In: Ders.: *Kritische Werkausgabe (= KWA)*. Bd. 2. Hg. v. Manfred Schlösser. Berlin: Agora 2003, S. 360.

³² Siehe hierzu Kapitel II.2.10.3.

³³ Vgl. Stierle 1983, S. 18.

³⁴ Siehe hierzu Kapitel II.5.7.

bolistischen und meta-symbolistischen Bewegung, was im nachfolgenden Kapitel näher beleuchtet werden soll.

Neben dem inhaltlichen und dem formalen interessiert zudem der zeitliche Aspekt der Intertextualität. Intertextualität entfaltet ihre Wirkung nicht nur synchron, sondern auch diachron. Das diachrone Element ist es auch, das gegebenenfalls zur Aktualisierung einer literarischen Tradition führt. Intertextuelle Bezüge können daher als ein Hinweis für vorhandene Traditionsbezüge gelesen werden, die jedoch, um den Indiz zu verhärten und ihre Wirksamkeit als solche zu entfalten, mit weiteren Mechanismen zusammenwirken müssen. Hier rückt zugleich der Transformationsaspekt, den Lachmann in ihrer Studie anspricht, in den Blickpunkt: Denn sowohl Intertexte (Zitate und Anspielungen) als auch Paratexte (Widmungen, Überschriften und Mottos) lassen sich als Anknüpfungspunkte nicht allein im Hinblick auf andere literarische Texte, sondern zugleich an einen Autorstil und – im weiteren Sinne – an einen Gruppen- bzw. Epochenstil lesen. Bei wiederholtem Auftreten kann daher von der Wiederanknüpfung bzw. der Genese einer literarischen Tradition gesprochen werden. Der Ansatz, Intertextualität als Relation zu einer literarischen Tradition wie dem Symbolismus zu betrachten, vermag daher das Intertextualitäts- mit dem Gedächtniskonzept in der Literatur in einen fruchtbaren Zusammenhang zu stellen.

Derartige Bezüge bewegen sich nicht allein im Rahmen der Literatur als Symbolsystem, sondern auch im Bereich des extratextuellen Kontexts, d.h. der Literatur als Sozialsystem. Im ersten Fall, dem Symbolsystem Literatur, können diese Überschneidungen stofflicher, motivischer oder stilistischer Art sein. Im zweiten Fall, dem Sozialsystem Literatur, spielen zeitliche Aspekte wie die Entstehungszeit und die Entstehungsbedingungen, die Sprache und der Ort eine Rolle.³⁵

Ein weiterer wichtiger Typus von Transtextualität stellt die Metatextualität dar, bei der es sich um eine kritische Beziehung eines Textes zu einem anderen handelt. Derartige Beziehungen treten für gewöhnlich in wissenschaftlichen Texten auf.³⁶ Im Meta-Symbolismus ist diese Form der Intertextualität etwa in Erbs poetischem Text »Das Rot des Symbols anzutreffen.³⁷ Weniger relevant für diese Arbeit ist die Architextualität, die einen Hinweis auf die Gattungszugehörigkeit des literarischen Textes liefert.

³⁵ Zur Literatur als Sozialsystem siehe Neumann, Birgit/Nünning, Ansgar: Kulturelles Wissen und Intertextualität. In: Marion Gymnich u.a. (Hg.): Kulturelles Wissen und Intertextualität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien zur Kontextualisierung von Literatur. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2006 (= Studien zur Englischen Literatur- und Kulturwissenschaft 22), S. 8. Die Literatur als Sozialsystem rückt die medialen Selektions-, Speicherungs- und Verbreitungsprozesse in den Blick. Gesellschaftliche Institutionen wie Archive, Museen, Verlage, Schulen oder auch Universitäten sind Bestandteil der Literatur als Sozialsystem. Sie tragen bei zur Konstruktion, Validierung und Kanonisierung des kulturellen Wissens und üben somit einen nicht unerheblichen Einfluss auf die Tradierung bzw. auf das Herausbilden von Traditionen innerhalb einer Kultur, mitunter auch einer spezifischen Gesellschaftschicht oder aber einer Gruppe aus.

³⁶ Vgl. Genette 1993, S. 13.

³⁷ Siehe Kapitel II.5.9.1.

Ein drittes Merkmal, das die symbolistisch-literarische Tradition kennzeichnet, ist das der Dialogizität. Vereinzelt klingt die Dialogizität bereits im französischen Symbolismus an mit Mallarmé, der in seinem »Igitur«-Fragment an die Intelligenz des Lesers appelliert. Im französischen Sprachraum ist es der Post-Symbolist Paul Valéry, der den Leser erstmals als Produzenten wahrnimmt und damit auf den dialogischen Charakter der Dichtung anspielt.³⁸ Verstärkt setzt die Dialogizität erst im russischen Post-Symbolismus mit Autoren wie Osip Mandel'stam, Anna Achmatova und Nikolaj Gumilev ein, wobei Mandel'stam den wesentlichen Anteil an der Entwicklung der Dialogizität trägt. Dialogizität meint, dass das Schreiben explizit als etwas Prozesshaftes aufgefasst wird, das auf den Adressaten angewiesen ist. Der Verfasser des poetischen Textes muss den Leser dabei nicht kennen, Verfasser und Adressat müssen nicht einmal in derselben Zeit existieren. Er kann seinen Leser ebenso in der Nachwelt haben. Mandel'stam kreiert hierfür die Metapher vom poetischen Text als Flaschenpost:

Warum sollte sich der Dichter nicht an seine Freunde richten, an die Menschen, die ihm ganz natürlich nahestehen? Ein Seefahrer wirft im kritischen Augenblick eine versiegelte Flasche mit seinem Namen und deren Aufzeichnungen seines Schicksals in die Fluten des Ozeans. Viele Jahre später streife ich durch die Dünen und finde sie im Sand [...]. Der Brief in der Flasche ist an denjenigen adressiert, der sie findet. Ich habe sie gefunden. Dies bedeutet, daß ich auch der heimliche Adressat bin. [...] Der Brief, genau wie das Gedicht, ist an niemand Bestimmtes gerichtet. Dennoch haben beide einen Adressaten: der Brief nämlich den, der die Flasche zufällig im Sand entdeckt, das Gedicht aber den »Leser in der Nachwelt«.³⁹

Es ist Paul Celan, der die Metapher vom Gedicht als Flaschenpost im Meta-Symbolismus I wieder aufgreift:

Das Gedicht kann, da es ja eine Erscheinungsform der Sprache und damit seinem Wesen nach dialogisch ist, eine Flaschenpost sein, aufgegeben in dem – gewiß nicht immer hoffnungstarken – Glauben, sie könnte irgendwo und irgendwann an Land gespült werden, an Herzland vielleicht. Gedichte sind auch in dieser Weise unterwegs. Sie halten auf etwas zu.⁴⁰

³⁸ Valéry, Paul: *Théorie poétique et esthétique*. In: *Œuvres*, Bd. 1, S. 1347; siehe auch Kapitel I.2.

³⁹ Mandel'stam, Osip E.: *Über den Gesprächspartner*. In: *Ders.: Über den Gesprächspartner. Gesammelte Essays I (1913-1924)*. Aus dem Russischen übertr. u. hg. v. Ralph Dutli. Frankfurt am Main: Fischer 1994 [Zürich: Ammann 1991], S. 9f.; Mandel'stam, Osip E.: *Sočinenija v dvuch tomach*. Bd. 2. Hg.v. Sergej S. Averinjec u. Pavel M. Nerler. Moskau: Xudozestvennaja literatura 1990, S. 147; siehe auch Werberger 2005, S. 235f.

⁴⁰ Celan, Paul: *Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen*. In: *GW III*, S. 186.

Noch weitgehender äußert sich Celan in der »Meridian«⁴¹-Rede über den dialogischen Charakter des Gedichts:

Das Gedicht ist einsam. Es ist einsam und unterwegs. Wer es schreibt, bleibt ihm mitgegeben. Aber steht das Gedicht nicht gerade dadurch, also schon hier, in der Begegnung – *im Geheimnis der Begegnung?*

Das Gedicht will zu einem Andern, es braucht dieses Andere, es braucht ein Gegenüber. Es sucht es auf. Es spricht sich ihm zu. Jedes Ding, jeder Mensch ist dem Gedicht, das auf das Andere zuhält, eine Gestalt des Anderen.⁴²

[...]

Das Gedicht wird [...] zum Gedicht eines – immer noch – Wahrnehmenden, dem Erscheinenden Zugewandten, dieses Erscheinende Befragenden und Ansprechenden; es wird Gespräch – oft ist es verzweifeltes Gespräch. Erst im Raum dieses Gesprächs konstituiert sich das Angesprochene, versammelt es sich um das es ansprechende und nennende Ich. Aber in diese Gegenwart bringt das Angesprochene und durch Nennung gleichsam zum Du Gewordene auch sein Anderssein mit.⁴³

Celan spricht allgemein von dem »Anderen«, d.h. Dinge und Menschen, mit denen das Gedicht in einen Dialog tritt. Damit ist es keine bloße Leserorientierung mehr, die bei seiner Dialogizität vorliegt. Auch andere literarische Texte und das Wort an sich, aber ebenso die Dingwelt können so zum Bestandteil des Dialogischen geraten, wodurch sich die Dialogizität dem Kristevaschen Begriff der *intertextualité*⁴⁴ (als Dialog zwischen den Texten) und ihrem Begriff des *paragramme*⁴⁵ (als Dialog im Wort) annähert. Der russische Literaturwissenschaftler Michail Bachtin, auf den sich auch Kristeva bezieht, ist einer der ersten, der die Literatur auf ihren dialogischen Charakter hin befragt. Bachtins literatur- bzw. kulturwissenschaftliches Dialogizitätskonzept basiert auf einem Oppositionsverhältnis zwischen monologischer und dialogischer Literatur, das er anhand der Romane Dostoevskijs veranschaulicht. Unter »Dialogizität« versteht er eine sich aus den Traditionen der menippeischen Satire und des Karnevals herleitende Form, die – insbesondere über die Romane Dostoevskijs – im 19. Jahrhundert in die synkretistische Gattung des Romans Eingang hält und sich als Redevielfalt äußert. Diese Redevielfalt kommt über das dialogische Wort zustande, das über die Berührung mit dem fremden Wort entsteht.⁴⁶ Dabei lässt sich die Opposition zwischen monologischer und dialogischer Literatur um die Antipode zwischen Prosa und Lyrik erweitern. Bachtins Ansicht zufolge unterdrückt die Lyrik das dialogische Prinzip und ver-

⁴¹ Celan, Paul: Der Meridian. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises (Darmstadt, am 22. Oktober 1960). In: GW III, S. 187-202.

⁴² Ebd., S. 198 (Hervorhebung im Original).

⁴³ Ebd., S. 198f.

⁴⁴ Kristeva, Julia: Le mot, le dialogue et le roman (1966). In: Séméiotikè, S. 143-172.

⁴⁵ Kristeva, Julia: Pour une sémiologie des paragrammes. In: Séméiotikè, S. 174-207. Zuerst erschienen in: Tel Quel 26 (1966), S. 42-59.

⁴⁶ Bachtin, Michail: Probleme der Poetik Dostoevskijs. München: Hanser 1971.

hält sich dogmatisch. Entsprechend verortet er die Lyrik im Bereich des Monologischen.⁴⁷ Absurd erscheint diese Beschränkung insofern, als gerade Bachtin bei seinem Dialogizitätskonzept von der Entität des Worts ausgeht und sich ungefähr zeitgleich zur Entstehung seiner Theorie in einigen Gedichten des post-symbolistischen Akmeismus ein dialogischer Charakter reveliert.⁴⁸ Im Unterschied zur Dialogizität im Post- und Meta-Symbolismus findet der Adressat in Bachtins Dialogizitätskonzept jedoch weniger Berücksichtigung. Die Dialogizität im Post-Symbolismus verhält sich gegenüber der Selbstreferenzialität nahezu deckungsgleich. Im Meta-Symbolismus I/II wird Letztere durch die Dialogizität zurückgedrängt. Die im Symbolismus zu verzeichnenden, ersten Anklänge an Dialogizität in den poetischen Texten Mallarmés und im *George-Kreis* unterliegen im Unterschied zum Post- und Meta-Symbolismus I/II stets einer Beschränkung: sie richten sich an einen esoterischen, eingeweihten Leser. Dem entgegen setzten die Post- und Meta-Symbolisten den unbekanntem bzw. geheimen Leser.⁴⁹

Als viertes Merkmal symbolistischer Tradition ist die Interdiskursivität zu nennen, die im Meta-Symbolismus II verstärkt hervortritt. Die meta-symbolistischen Texte revelieren nicht mehr allein eine Ausdehnung im Bereich verschiedener Ausdrucks- und Kommunikationsmedien oder hinsichtlich der Bezüge zu anderen literarischen Texten wie noch im (Post-)Symbolismus. Sie weisen zudem Querbeziehungen zu verschiedenen Spezialdiskursen auf wie der Naturwissenschaft, Humanwissenschaft, Sozialwissenschaft sowie vor allem zur Geistes- und Kulturwissenschaft. Einerseits kommen diese über die im literarischen Text auftretenden diskursübergreifenden Elemente zustande: Metaphern, Symbole bzw. Kollektivsymbole, Analogien und auch Mythen schaffen dabei die Grundlage für die meta-symbolistische Interdiskursivität.⁵⁰ Andererseits meint Interdiskursivität die Entlehnung von Wörtern bzw. Vokabular aus spezifischen Spezialdiskursen wie dem der Chemie, der Psychoanalyse oder der Mathematik, die so in die Lyrik bzw. die poetischen Texte miteinwandern. Interdiskursivität kann sich aber auch über die Einverleibung fremdsprachiger Wörter durch den poetischen Text vollziehen. Der Mythos bildet im Symbolismus und

⁴⁷ Bachtin, Michail: Das Wort in der Poesie und das Wort im Roman. In: Ders.: Die Ästhetik des Wortes. Übersetzung ins Deutsche v. Rainer Grübel u. Sabine Reese. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979, S. 178.

⁴⁸ Ein exkursiver Vergleich zwischen Bachtins Dialogizitätskonzept und der Dialogizität im Akmeismus unternimmt Lachmann: Lachmann, Renate: Bachtins Dialogizität. In: Karlheinz Stierle/Rainer Warning (Hgg.): Das Gespräch. München: Wilhelm Fink 1984, S. 490; siehe auch Lachmann, Renate: Dialogizität und poetische Sprache. In: Dies. (Hg.): Dialogizität. München: Wilhelm Fink 1982, S. 51-62.

⁴⁹ Vgl. Werberger 2005, S. 237.

⁵⁰ Ursula Link-Heer und Jürgen Link gebrauchen für ihre Interdiskurstheorie in Ableitung von Michel Foucault den Terminus »Interdiskurs«. Als »interdiskursiv« bezeichnen Link-Heer und Link »alle Elemente, Relationen, Verfahren, die gleichzeitig mehrere Spezialdiskurse charakterisieren«. Zitiert aus: Jürgen Link/Ursula Link-Heer: Diskurs/Interdiskurs und Literaturanalyse. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 77 (1990), S. 92; Foucault gebraucht in seiner »Archäologie des Wissens« erstmals das Attribut »interdiskursiv«, um damit auf eine »Gesamtheit diskursiver Formationen« zu rekurren, »welche untereinander eine gewisse Zahl beschreibbarer Beziehungen haben«. Zitiert aus: Foucault, Michel: Archäologie des Wissens (L'Archéologie du savoir, Paris 1969). Übersetzung ins Deutsche von Ulrich Köppen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 356), S. 225; zum Begriff des Interdiskurses siehe auch Gerhard, Ute/Link, Jürgen/Parr, Rolf: Interdiskurs. In: Nünning 2004, S. 293f.

Post-Symbolismus eines der am stärksten ausgeprägten interdiskursiven Elemente. Auch im Meta-Symbolismus I fällt dem Mythos eine gewichtige Rolle zu. Dies zeigen etwa Arendts Anleihen aus der griechischen Mythologie über die Figuren Cassandra und Odysseus oder Bachmanns Orpheus-Gedicht »Dunkles zu sagen«⁵¹. Biblische Stoffe, die ebenfalls Bestandteil der Interdiskursivität sind, nehmen insbesondere die Meta-Symbolisten der ersten Phase in ihre Gedichte mit auf. Für den Meta-Symbolismus I/II lässt sich die Integration von Vokabular verschiedener Spezialdiskurse in die poetischen Texte beobachten. Besonders häufig ist diese Form von Interdiskursivität bei Bachmann, Celan und Erb anzutreffen. Zu einem nicht unerheblichen Teil verdankt der Meta-Symbolismus sein subversives Potential der Interdiskursivität, die ihn mit dem Poststrukturalismus verbindet und den meta-symbolistischen Texten zu ihrer gegendiskursiven Wirksamkeit verhilft. Ein Beispiel hierfür bieten Elke Erbs »Winkelzüge«, die dem Meta-Symbolismus II zuzurechnen sind.⁵² In diesem Kontext ist auch Kissels These zu verorten, der in der »Russischen Literaturgeschichte« von »eine[r] permanente[n] Wechselwirkung mit allen erreichbaren Epochen der Weltkulturen und ihren Hervorbringungen«⁵³ spricht. Für den europäischen Symbolismus lässt sich dies folgendermaßen konkretisieren: Im Symbolismus, Post- und Meta-Symbolismus erlangt der Mythos – und über diesen auch andere Kulturen – ein stärkeres Gewicht. Antike, außereuropäische wie auch subkulturelle Stoffe werden so in die Dichtung integriert.

⁵¹ Bachmann, Ingeborg: Dunkles zu sagen. In: Dies.: Werke. Bd. 1. Hg. v. Christine Koschel u.a. 5. Aufl. München/Zürich: Piper: 1993 [1978], S. 32.

⁵² Zur Interdiskursivität in Erbs »Winkelzüge« siehe Kapitel II.5.5.

⁵³ Kissel 2002, S. 229.

4. Die Übersetzertätigkeit als Stimulus der Verbreitung des (Post-) Symbolismus

In der europäischen Literatur stellt die symbolistische Tradition eine Erscheinung von kaum vergleichbarer Wirkungsweise dar. Die Literaturwissenschaft trifft im Symbolismus auf eine literarische Strömung von ungewohntem Ausmaß geographischer und zeitlicher Art: Über die eigenen Landesgrenzen hinaus entfaltet sich der Symbolismus zu einem europäischen Phänomen, dessen Spuren sich im deutschsprachigen Raum bis ins letzte Drittel des 20. Jahrhunderts hinein nachverfolgen lassen. Entscheidende Impulse für die zeitlich-synchrone und -diachrone (womit die zwei symbolistischen Phasen des Post- und Meta-Symbolismus I/II gemeint sind) Verbreitung des Symbolismus gehen dabei von der Übersetzertätigkeit aus. Mit Blick auf den Meta-Symbolismus I/II übersteigt die Übersetzertätigkeit selbst die Bedeutung des Essays, der zwar in den Anfängen einen nicht unerheblichen Anteil an der internationalen Verbreitung des Symbolismus hat, aber nach der Latenzzeit des Zweiten Weltkriegs erst im Zuge der entstehenden (post-)symbolistischen Übersetzungen wieder an Bedeutung gewinnt. Das Übersetzen schafft eine überzeitliche Rückkopplung, die es einer literarischen Tradition ermöglicht, nicht nur Räume zu überbrücken, d.h. Dichtung in eine andere Sprache zu transponieren und so mit ihr über die fremde Sprache in Dialog zu treten, sondern zugleich Zeiten zu überspringen und dadurch eine verdrängte oder vergessene Tradition in die Gegenwart wieder hineinzuholen und zu »aktualisieren«, wie dies im Meta-Symbolismus I/II geschieht. Innerhalb der Latenzzeiten des Ersten und Zweiten Weltkriegs gerät die symbolistische Tradition zeitweilig in Vergessenheit. Im Unterschied dazu wird sie in der DDR gewissermaßen verdrängt.

Das wesentliche Medium der (post-)symbolistischen Übersetzungen sind die Zeitschriften. Im deutschsprachigen Raum handelt es sich dabei insbesondere um die Zeitschriften *Pan*, *Blätter für die Kunst*, *Die Insel*, *Autor*, *Opale*, *Verlaine-Ausgaben*, *Wiener Rundschau* sowie der *Moderne Musenalmanach*. Vor dem reichen Erscheinen symbolistischer Übersetzungen, d.h. um 1890, dominieren die Besprechungen symbolistischer Texte sowie Artikel über den französischen/belgischen Symbolismus und seine Vertreter das Feld.¹ In Holland findet der Symbolismus über die Literaturzeitschrift *De Gids* Eingang. In Russland etabliert er sich mittels der Zeitschrift *Северный вестник* (*Severnyj vestnik*, dt. *Der nördliche Bote*, 1882-1898). *Северный вестник* öffnet sich Anfang der 1890er-Jahre dem Symbolismus. Westeuropäische Symbolisten wie Ibsen, Maeterlinck, Verlaine, d'Annunzio, Rilke und Hofmannsthal werden in *Северный вестник* von (werdenden) russischen Symbolisten übertragen. Die Übersetzungen regen auch die theoretische Auseinandersetzung mit dem Symbolismus an, die sich zumeist in den gleichen Zeitschriften abspielt. Nicht selten aber

¹ Näheres hierzu siehe Gsteiger 1971, S. 45.

führen auch gerade die Übersetzungen aufgrund ihrer stimulierenden Wirkung in Russland zur Neugründung (post-)symbolistischer Zeitschriften wie *Весы* (*Vesy*, dt. *Die Waage*, 1904-1909), *Золотое руно* (*Zolotoe runo*, dt. *Das goldene Vließ*, 1906-1909) und *Аполлон* (*Apollon*, dt. *Apollo*, 1909-1917).²

Über vereinzelt publizierte Nachdichtungen in Zeitschriften oder in Buchform als Werkübertragung bzw. Anthologie gelangt der Symbolismus erstmals über die Landesgrenzen hinaus und erreicht ein breiteres Publikum als es die Besuche von literarischen Zirkeln ermöglichen. Oftmals stammen die Übersetzungen von Dichtern, die mit dem Symbolismus bereits zuvor in irgendeiner Weise in Berührung gekommen sind und sich auf diesem Weg für die Verbreitung eines symbolistischen Werks im eigenen Land einsetzen. Nur in einigen Ausnahmefällen – wie beispielsweise dem des österreichischen Offiziers Karl Anton Klammer (Pseudonym: K. L. Ammer) – sind die Übersetzer keine eigenständigen Poeten. Dass der Symbolismus um die Jahrhundertwende in den deutschsprachigen Raum gelangt, ist insbesondere den Übertragungen von Margret Hönigsberg, Felix Dörmann, Otto Reuter, Karl Anton Klammer, Stefan George, Rainer Maria Rilke, Otto Julius Bierbaum, Richard Dehmel, Richard Schaukal und Paul Zech zu verdanken. Als Verlaine-Übersetzer macht sich neben Richard Dehmel, dessen erste Verlaine-Nachdichtung bereits 1893 im *Modernen Musenalmanach* erscheint, vor allem der österreichische Dichter und Jurist Richard Schaukal einen Namen. 1894 druckt der *Moderne Musenalmanach* auch Schaukals Verlaine-Nachdichtungen. Im hohen Alter fertigt Schaukal noch Mallarmé-Übertragungen an, die jedoch erst postum im Jahr 1947 erscheinen.³ Otto Reuters ersten beiden Übertragungen zu Rimbaud aus den »Premières Communions«, die 1898 in der Zeitschrift *Die Gesellschaft* veröffentlicht werden, verdrängen bereits zwei Jahre später die Nachdichtungen Klammers.⁴ Klammers Rimbaud-Übertragungen erscheinen 1899 in der Literaturzeitschrift *Pan*; eine primäre Übersetzung einer (recht willkürlichen) Auswahl aus Rimbauds *Œuvre* wird 1907 im Leipziger Insel Verlag publiziert.⁵ Auch Gedichte Stéphane Mallarmés, Paul Verlaines sowie des belgischen Symbolisten Maurice Maeterlinck (1906) überträgt Klammer ins Deutsche, so dass in der Zeit zwischen 1899 und 1908 dem deutschsprachigen Publikum der französische/belgische Symbolismus mit einem Mal auf weiten Strecken zugänglich ist.⁶ Neben Klammer ist im Hinblick auf die Rimbaud-

² Vgl. Steltner, Ulrich: *Mir iskusstva, Vesy, Zolotoe runo. Rußlands Zeitschriften am Beginn der Moderne*. In: Andreas Ohme/Ulrich Steltner (Hgg.): *Der russische Symbolismus. Zur sinnlichen Seite seiner Wortkunst*. München: Otto Sagner 2000, S. 88-91; siehe auch Willich 1996, S. 17.

³ Mallarmé, Stéphane: *Gedichte*. Zweisprachig. Übertragung ins Deutsche von Richard Schaukal. Freiburg im Breisgau: Karl Alber 1947.

⁴ Reuter, Otto: *Abendgebet*. In: *Die Gesellschaft* 4 (1998), S. 407; Reuter, Otto: *Auch steht im Buch die heilige Jungfrau nur*. In: *Die Gesellschaft* 4 (1898), S. 408.

⁵ Rimbaud, Arthur: *Leben und Dichtung*. Übertragen von K. L. Ammer. Leipzig: Insel 1907.

⁶ Maeterlinck, Maurice: *Gedichte*. Verdeutsch von K. L. Ammer und Oppeln-Bronikowski. Jena: Eugen-Diedrichs 1906; zu Klammers Übersetzertätigkeit siehe Grimm, Reinhold: *Werk und Wirkung des Übersetzers Karl Klammer*. In: *Neophilologus* 44/1 (1960), S. 20-36.

Nachdichtungen insbesondere der Übersetzer und Dichter Paul Zech zu nennen, dessen Nachdichtungen zunächst vereinzelt in Zeitschriften gedruckt werden. 1924 gibt Zech eine erste Gedichtauswahl von Rimbaud als Privatdruck heraus, die drei Jahre später vom Leipziger Wolkenwanderer-Verlag nachgedruckt wird.⁷ Aus der zeitlich synchronen Perspektive sind die in den 1910er-Jahren veröffentlichten Gedichte zu Rimbaud nicht von derselben Relevanz für die Verbreitung des Symbolismus wie die zwischen 1899 und 1908 publizierten Nachdichtungen Karl Klammers. Die Symbolismus-Rezeption im deutschsprachigen Raum fokussiert in den 1890er-Jahren vor allem das Werk Verlaines, an zweiter Stelle das Baudelaires. Dies spiegelt sich auch quantitativ in den Symbolismus-Nachdichtungen wider, die in den literarischen Zeitschriften erscheinen: Die meisten Übertragungen liegen zu Verlaine und Baudelaire vor. Mallarmé und Rimbaud sind weitaus weniger vertreten, was im 19. Jahrhundert im deutschen Sprachgebiet zum Bild führt, Verlaine und Baudelaire seien die Hauptvertreter des französischen Symbolismus. Im Unterschied zum Symbolismus-Bild der deutschsprachigen Literaturwissenschaft nach dem Zweiten Weltkrieg gilt Mallarmé bis weit in die 1910er-Jahre hinein vielmehr als Geheimtipp, was sich auf die widerstrebende Haltung der deutschsprachigen Kritik und des Lesers gegenüber der Text-Unverständlichkeit zurückführen lässt.⁸

Einen wesentlichen Beitrag für die zeitlich-synchrone Verbreitung des Symbolismus im deutschsprachigen Raum leisten ferner die Dichter Stefan George und Rainer Maria Rilke. Beide setzen den Symbolismus auch mittels ihrer eigenen Dichtungen im deutschen Sprachgebiet fort. Stefan George, der an den Mallarméschen *Mardi*-Treffen teilnahm, beginnt bereits 1891 mit der Übertragung von Baudelaires »Les Fleurs du Mal«. Mit dem Untertitel »Umdichtungen« erscheinen 1901 unter starken Eingriffen Georges »Blumen des Bösen«⁹; ebenso dichtet der deutsche Symbolist um die Jahrhundertwende Albert Verwey und Stéphane Mallarmé nach. Aufgrund seines engen freundschaftlichen Kontakts zu Albert Verwey, ihren gemeinsamen Projekten und den Widmungen scheint George dem holländischen Symbolismus allerdings näher zu stehen als dem französischen.¹⁰ Die Geschichte der deutschen Valéry-Übertragungen nimmt bei Rilke ihren Anfang. In seiner post-symbolistischen Phase widmet sich Rilke nicht nur den Nachdichtungen von Baudelaires »Plaintes d'un Icare«¹¹ sowie Mallarmés »L'Eventail de Mademoiselle Mallarmé«¹² und

⁷ Rimbaud, Arthur: Das gesammelte Werk des Jean-Arthur Rimbaud: in freier deutscher Nachdichtung von Paul Zech. Leipzig: Wolkenwanderer-Verlag 1927.

⁸ Vgl. Gsteiger 1971, S. 107, 109.

⁹ Baudelaire, Charles: Blumen des Bösen. Umdichtungen. Berlin: Georg Bondi 1901.

¹⁰ Dies geht implizit auch aus Pannwitz' Monographie über »Stefan George und Albert Verwey« hervor, obgleich Pannwitz dabei weniger den Symbolismus im Blick hat: Pannwitz, Rudolf: Stefan George und Albert Verwey. Zu Verweys hundertstem Geburtstag. Heidelberg: Lambert Schneider 1965.

¹¹ Baudelaire, Charles: Ikarus. In: Das Inselschiff 2/4 (1921), S. 165f.

¹² Mallarmé, Stéphane: Der Fächer. In: Das Inselschiff 1/5 (1920), S. 220f.

»Le Tombeau«¹³; er dichtet auch einen Großteil von Valérys »Charmes«-Gedichten nach, die 1925 publiziert werden. Auch einzelne Gedichte des belgischen Symbolisten Emile Verhaeren überträgt der (Post-)Symbolist ins Deutsche.¹⁴

Spätestens hier muss im Hinblick auf die Verbreitung des Symbolismus die Frage gestellt werden, welcher Stellenwert den ersten, in Zeitschriften publizierten symbolistischen Nachdichtungen zuzusprechen ist. Sicherlich tragen vereinzelte Nachdichtungen zur Ausbreitung des französischen Symbolismus als dem symbolistischen Archetypus mit bei, indem sie das Interesse der Rezipienten für den ungewöhnlichen Stil dieser neuen literarischen Bewegung wecken. Eine breitere Öffentlichkeit erreichen jedoch erst die Werk-Nachdichtungen. In Russland ist es Valerij Brjusov, der dem französischen Symbolismus zur Bekanntheit verhilft, indem er unter dem Titel »Русские символисты«¹⁵ (»Russkie simvolisty«, dt. »Russische Symbolisten«) drei Anthologien publiziert, die neben einigen eigenen Gedichten insbesondere Nachdichtungen aus dem Werk Verlaines, Maeterlincks und Mallarmés enthalten. Beachtenswert daran ist, dass er seine eigenen Gedichte in einen symbolistischen Kontext setzt und dadurch symbolistisch semantisiert. Langer geht davon aus, dass es sich bei den in der Sammlung auftretenden fremden Namen um Pseudonyme Brjusovs handelt, mit denen er die Präsenz einer russisch-symbolistischen Schule vortäuschen will.¹⁶ Ein Jahr darauf erscheint die erste russische Baudelaire-Ausgabe. Verhaerens Werk wird von Brjusov nahezu vollständig nachgedichtet. Ebenfalls verfertigt der russische Dichter Vološin (wie Brjusov ein Symbolist der älteren Generation) Nachdichtungen zu Verhaeren, dem er zuvor persönlich begegnet ist. Unter den Symbolisten der jüngeren Generation versucht sich zudem Kobilinskij-Ellis an einer Baudelaire-Übertragung.

Zu den am häufigsten ins Russische übertragenen Symbolisten zählen Baudelaire, Mallarmé, Verlaine und Verhaeren – die Orientierung Russlands geht also, wie auch im deutschen Sprachgebiet, zunächst vom französischen Archetypus aus. Gleiches gilt für den spanischsprachigen Raum, wo Rubén Darío durch seine Übertragungen französischer Symbolisten als ein wichtiger Transmitter fungiert.¹⁷

Die Rolle der Werkpublikationen für die Verbreitung des Symbolismus im deutschsprachigen Raum lässt sich insbesondere bei dem frühen Werk Trakls nachweisen, das Anknüpfungspunkte an Klammers Maeterlinck-Nachdichtungen aufweist. Weitaus stärker jedoch scheint Trakl in sei-

¹³ Mallarmé, Stéphane: Das Grabmal. In: Das Insele Schiff 3/4 (1923), S. 174f.

¹⁴ Valéry, Paul: Gedichte. Übertragen durch Rainer Maria Rilke. Leipzig: Insel 1925. Eine zweite, erweiterte Auflage erscheint 1949 im Insel-Verlag (Zweigstelle Wiesbaden). Zu Rilkes Valéry-Übertragungen siehe auch Großmann, Dietrich: Rainer Maria Rilke und der französische Symbolismus. Dissertation. Jena 1938, S. 35-38.

¹⁵ Brjusov, Valerij: Русские символисты (Russkie simvolisty). 3 Bde. Moskau: Lissner i Roman 1894/1895.

¹⁶ Langer, Gudrun: Kunst – Wissenschaft – Utopie. Die »Überwindung der Kulturkrise« bei V. Ivanov, A. Blok, A. Belyj und V. Chlebnikov. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 1990 (= Frankfurter wissenschaftliche Beiträge: Kulturwissenschaftliche Reihe 19), S. 71 (Anm. 5).

¹⁷ Siehe hierzu Cornell 1958, S. 11f.

nen poetischen Texten die Orientierung an Rimbaud über Klammers Rimbaud-Nachdichtungen zu suchen. In Georg Heyms Werk schlägt sich die Rezeption von Klammers Rimbaud-Nachdichtungen ebenfalls nieder; auch finden sich dort motivische Anklänge an Stefan Georges »Baudelaire«-Nachdichtung. Was sich bereits zu einem Großteil in den Untertiteln »Nachdichtungen«, »Umdichtungen« oder »Übertragungen« niederschlägt, erweist sich als ein wesentliches Charakteristikum (post-)symbolistischer Texte: ihre Nicht-Übersetzbarkeit. Aufgrund ihrer Tendenz zur Selbstreferenzialität, zu Neologismen und kühnen Metaphern, zur Technik des Andeutens sowie zur Klangassoziation sind die (post-)symbolistischen Werke nicht übersetzbar. Deshalb lässt anstelle von »Übersetzung« besser noch von »Nachdichtung« sprechen, da diese Bezeichnung den eigenen Werkcharakter der Übersetzung stärker betont. Den Werkcharakter der Nachdichtung erkennt auch Wais an, die im Hinblick auf Rilkes Valéry-Übertragungen ebenfalls auf den Begriff der Nachdichtung zurückgreift und vermerkt, dass das Ergebnis des Nachdichtens »ursprüngliche Poesie«¹⁸ ist. Schließlich verwendet auch die meta-symbolistische Dichterin Elke Erb das substantivierte Verb »Nachdichten«.¹⁹ Der Begriff des Nachdichtens kommt auch Derridas Einwand entgegen, dass eine identische Übersetzung von Werken bereits aufgrund der Besonderheiten der jeweiligen Landessprache nicht möglich ist, der Vorgang des Übersetzens stets eine semantische Differenz beinhaltet und mit dieser einen Unterschied der Bezüge mit sich führt.²⁰ Angespielt wird hier jedoch auf eine Nichtübersetzbarkeit zweiter Stufe: Gerade weil im (Post-)Symbolismus die Sprachsuggestivität sowie die klangliche Komponente, die sich in der Klangassoziation ausdrückt, bei einer poetischen Bewegung wie der (post-)symbolistischen erstmalig eine so erhebliche Rolle spielt und der (Post-)Symbolismus als eine Sonderform der poetischen Sprache zu erachten ist, kann hier von einer Nichtübersetzbarkeit zweiter Stufe gesprochen werden. Denn aufgrund ihrer semiotischen Beschaffenheit fordern die (post-)symbolistischen Texte ihren Übersetzer zu einer produktiven poetischen Eigenleistung gesonderter Art heraus: Er steht vor der Aufgabe, eine geeignete Entsprechung für die Klangassoziationen des Prätextes in seiner eigenen Sprache zu finden. Eine ähnliche Richtung scheint auch Benjamin im Sinn gehabt zu haben, der in seinem Vorwort »Die Aufgabe des Übersetzers«²¹ zu seinen Baudelaire-Übertragungen vermerkt, dass das Wesentliche der Übersetzung »das Unfaßbare, Geheimnisvolle, »Dichtersche«²² ist, das der Übersetzer nur wiedergeben könne, indem er auch dichte. Vermutlich liegt es daran, dass sich viele Übersetzer selbst zu Symbolisten, Post- und Meta-Symbolisten entwickelt

¹⁸ Wais, Karin: Studien zu Rilkes Valéry-Übertragungen. Dissertation. Tübingen: Max Niemeyer 1967, S. 137.

¹⁹ Erb, Elke: Zum Thema Nachdichten. Eine erste Niederschrift nach zwanzig Jahren. In: Walter Lenschen (Hg.): Literatur übersetzen in der DDR – La traduction littéraire en RDA. Bern: Peter Lang 1998, S. 39-54.

²⁰ Derrida, Jacques: Des tours de Babel. In: Ders.: Psyché. Invention de l'autre. Paris: Galé 1998 [1987], S. 203-236.

²¹ Benjamin, Walter: Die Aufgabe des Übersetzers. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. IV.4. Hg. v. Tillman Rexroth. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981 [1972], S. 9-21.

²² Ebd., S. 9.

haben. Durch den Versuch der Übertragung des in den symbolistischen Werken Nicht-Übersetzbaren kommt es zu einem Dialog zwischen den beiden Texten.²³ Dabei bewirkt der Prozess des Nachdichtens zwangsläufig eine Fusion zweier Stile (zwischen dem Individualstil des Originals und dem Individualstil des Übersetzers). Man könnte auch sagen, dass das symbolistische Analogiedenken, das erstmals bei Baudelaire auftritt, von hier seinen Ausgangspunkt nimmt. Denn analogisches Denken findet seine Verwirklichung im Übersetzen einer Metapher in eine andere Sprache. Durch den Vorgang des Nachdichtens entsteht auch ein Dialog der Zeiten: Symbolistische Texte, die nach 1945 übertragen werden, basieren auf einer anderen Wortwahl und haben einen anderen Klang als diejenigen, die im 19. Jahrhundert entstanden sind. Nachdichtungen beeinflussen dabei die Traditionsaneignung. Sie tragen mit dazu bei, dass literarische Traditionen nach Phasen der Latenz wieder hervortreten, und haben – bedingt durch ihre differenzimmanente Transpositionsleistung – auch Anteil an ihrer Genese.

Von den Meta-Symbolisten der ersten Phase sind es Bachmann, Celan und Sachs, die auch als Übersetzer Bekanntheit erlangen und durch ihre Nachdichtungen eine erneute Rezeption des Symbolismus und Post-Symbolismus im deutschsprachigen Raum mit begünstigen: Bachmann überträgt Giuseppe Ungaretti; Celan fertigt sogar eine Vielzahl von Nachdichtungen zu den französischen und belgischen Symbolisten Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Maeterlinck, Valéry, den russischen (Post-)Symbolisten Blok und Mandel'stam sowie dem italienischen Post-Symbolisten Ungaretti an. Nelly Sachs überträgt die schwedischen Symbolisten ins Deutsche. Der Meta-Symbolismus wird in der Bundesrepublik mit einer zweiten symbolistischen Rezeptionswelle eingeleitet, die mit dem Erscheinen symbolistischer Nachdichtungen einher geht. Diese zweite Rezeptionswelle ist nicht nur auf die Suche nach einer neuen Sprache zurückzuführen und das dadurch wieder erstarkende Interesse an (post-)symbolistischen Texten, sie wird zum Teil auch durch Jubiläen begünstigt wie etwa Rimbauds 100. Geburtstag (1954) oder dem Nachdruck von Rilkes Valéry-Übertragungen.²⁴ Bei der nach 1945 einsetzenden (post-)symbolistischen Rezeptionswelle steht zunächst der französische Symbolismus im Vordergrund. Häufig übertragen werden in den ausgehenden 1940er- bzw. den 1950er-Jahren Baudelaire, Rimbaud und Mallarmé, wobei die zweisprachigen Ausgaben dominieren.²⁵ Aufgrund der kulturpolitischen Situation bleibt

²³ Auf sprachlicher Ebene betrachtet auch Hirsch den Vorgang des Übersetzens als Herstellung eines Dialogs der Sprachen: Hirsch, Alfred: *Der Dialog der Sprachen. Studien zum Sprach- und Übersetzungsdenken Walter Benjamins und Jacques Derridas*. Dissertation (Bochum, 1992). München: Wilhelm Fink 1995 (= Phänomenologische Untersuchungen 4), Kapitel 4.

²⁴ Valéry, Paul: *Gedichte*. Übertragen durch Rainer Maria Rilke. 2. erw. Aufl. Wiesbaden: Insel 1949 [1925].

²⁵ *Zu Baudelaire*: Baudelaire, Charles: *Ausgewählte Gedichte*. Zweisprachig. Übertragung ins Deutsche von Wilhelm Hausenstein. Freiburg im Breisgau: Karl Alber 1946 [2. überarb. u. erw. Aufl. 1954]; Baudelaire, Charles: *Kleine Gedichte in Prosa*. Übertragung ins Deutsche von Dieter Bassermann. Berlin u.a.: Hübener 1947; Baudelaire, Charles: *Gedichte*. Ausgewählt und übertragen ins Deutsche von Friedhelm Kemp. Wiesbaden: Insel 1958; *zu Rimbaud*: Rimbaud, Arthur: *Sämtliche Gedichte*. Zweisprachig. Übertragung ins Deutsche von Walther Küchler. Heidelberg: Lambert Schneider 1946; Rimbaud, Arthur: *Bateau ivre. Das trunkene Schiff*. Zweisprachig. Übertragung ins

den DDR-Lesern in dieser Zeit der französische Symbolismus weitestgehend vorenthalten. Allerdings dichtet Arendt seit den 1950er-Jahren spanische Dichter und Post-Symbolisten (Neruda, Alberti) nach.²⁶ Wie sich auch daran erkennen lässt, erweist sich der Symbolismus – und nicht nur der französische Symbolismus, auf den Harbusch sich bezieht – als ein wesentliches Paradigma der modernen Lyrik des 20. Jahrhunderts.²⁷ Dabei überwiegt selbst bei den Nachdichtungen zunächst eine Hinwendung zum französischen Archetypus. Andere europäische Verbreitungswege beschreitet der Symbolismus verstärkt im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts: in den 1970er- und 1980er-Jahren in der DDR sowie zu Beginn der 1990er-Jahre, wo insbesondere eine Reihe russischer (Post-)Symbolisten ins Deutsche übertragen werden – vorrangig von (ehemaligen) DDR-Schriftstellern wie Elke Erb, Uwe Kolbe, Stefan Döring und Adolf Endler.²⁸ Wie jedoch ist es möglich, dass dies von der SED-Kulturpolitik geduldet wurde? Gründe hierfür mögen in der mangelnden Auseinandersetzung mit der russisch-symbolistischen Bewegung liegen sowie der westlich-französischen Orientierung im Hinblick auf die in den 1950er-Jahren geführte Moderne-Debatte in der DDR. Ebenso mag mit hinein gespielt haben, dass der russische Symbolismus durchaus patriotische Elemente in sich trägt und ein autonomieästhetisches Kunstverständnis im Sinne einer *poésie pure* unter den russischen Symbolisten – insbesondere unter denen der jüngeren Generation wie Blok und Belyj – umstritten war. Auf die Bedeutung der russischen Dichter für den Symbolismus wird in den edierten Nachdichtungen jedoch explizit eingegangen. Ermöglicht wird dies auch dadurch, dass die Übersetzertätigkeit – gerade im Hinblick auf Russland – nicht so scharf ins Visier der Zensur gelangt und den Schriftstellern in der DDR eine Nische innerhalb des offiziellen Literaturbetriebs bietet.²⁹ Unter den Literaten, die die Nachdichtungen anfertigen, sind gerade auch deshalb viele Dichter aus der literarischen Szene des Prenzlauer Bergs vertreten.

Deutsche von Paul Celan. Wiesbaden: Insel 1958; *zu Mallarmé*: Mallarmé, Stéphane: Gedichte und der Nachmittag eines Fauns. Zweisprachig. Übertragung ins Deutsche von Remigius Netzer. München: Piper 1946; Mallarmé, Stéphane: Gedichte. Zweisprachig. Übertragung ins Deutsche von Richard von Schaukal. Freiburg im Breisgau: Karl Alber 1947; Mallarmé, Stéphane: Nachmittagstraum eines Fauns. Zweisprachig. Nachdichtung von Paul Zech. Berlin: Rudolf Zech 1947; Mallarmé, Stéphane: Das dichterische Gesamtwerk. Übertragung ins Deutsche von Franz von Rexroth. Wiesbaden: Limes 1954; Mallarmé, Stéphane: Sämtliche Gedichte. Übertragung ins Deutsche von Carl Fischer. Heidelberg: L. Schneider 1957; *Anthologien*. Das trunkene Schiff und andere französische Gedichte von Chenier bis Mallarmé. Zweisprachig. Übertragung ins Deutsche von Wilhelm Hausenstein. Freiburg im Breisgau u.a.: Karl Alber 1950.

²⁶ Alberti, Rafael: Stimme aus Nesslererde und Gitarre. Ausgewählte Lyrik. Übertragung ins Deutsche von Erich und Katja Arendt. Berlin: Rütten & Loening 1959; Neruda, Pablo: Gedichte. Übertragung ins Deutsche von Erich Arendt. Zürich: Coron-Verlag 1973; siehe hierzu Kapitel II.2.3.

²⁷ Harbusch, Ute: Gegenübersetzungen. Paul Celans Übertragungen französischer Symbolisten. Göttingen: Wallstein 2005, S. 8.

²⁸ Blok, Alexander: Ausgewählte Werke. 3 Bde. Hg. v. Fritz Mierau. Berlin: Carl Hanser 1978 [Berlin: Volk und Welt 1978]; Brjussow, Valeri: Ich ahne voraus die stolzen Schatten. Gedichte. Zweisprachig. Berlin: Volk und Welt 1978; Gamajun, kündender Vogel. Gedichte des russischen Symbolismus. Hg. v. Marga Erb. Zweisprachig. Leipzig: Reclam 1992. Im gleichen Zeitraum erscheint auch zum ersten Mal Celans Blok-Nachdichtung »Die Zwölf« in der DDR: Blok, Alexander: Die Zwölf. Ein Poem. Deutsche Nachdichtung von Paul Celan. Leipzig: Reclam 1977 [Fr. a. M.: Fischer 1958].

²⁹ Vgl. Thiele, Eckhard: Ungeliebte Erbschaften. In: text+kritik (1991), S. 260.

Berücksichtigt man jedoch, dass bereits zwischen 1973 und 1979 beim Leipziger Insel Verlag drei zweisprachige Ausgaben der französischen Symbolisten Baudelaire, Rimbaud und Verlaine erscheinen, so ist diesbezüglich ganz offensichtlich weniger von einer Unaufmerksamkeit als vielmehr von einer Lockerung von Seiten der Literaturpolitik auszugehen, die Honeckers Plädoyer für eine ›Literatur ohne Tabus‹³⁰ auf der 4. ZK-Tagung der SED (1971) einleitet.³¹ Doch setzt die Symbolismus- und Post-Symbolismus-Rezeption bei den Meta-Symbolisten Erich Arendt und Wolfgang Hilbig bereits in den 1950er-/1960er-Jahren ein. Zudem bleibt der Symbolismus als Bestandteil der Moderne gegenüber dem sozialistischen Realismus auch nach der Veröffentlichung der Werkausgaben französischer Symbolisten die Negativ-Folie. Der Befund, dass sich seit den ausgehenden 1950er-Jahren in der DDR eine (Post-)Symbolismus-Rezeption vollzieht, erweist sich als gravierend für die bisherige Literaturgeschichtsschreibung, vertritt doch selbst die gegenwärtige Forschung die Ansicht, es habe sich seit den 1960er-Jahren durch den kulturellen Einfluss Amerikas innerhalb der Lyrik sowie über die zunehmende Politisierung ein Paradigmenwechsel vollzogen, der eine Abkehr von der Rezeption symbolistischer Dichter mit sich bringt.³²

Spielen die Zeitschriften für die zeitlich-synchrone Verbreitung des Symbolismus und sein Anwachsen zu einem europäischen Phänomen noch eine herausragende Rolle, so ist auffällig, dass die Zahl der Zeitschriften als Verteilermedien im Post-Symbolismus zurückgeht. Diese Rezession wird jedoch im Meta-Symbolismus vor allem über Werk-Nachdichtungen, Literaturgeschichtsschreibung und die Literaturtheorie – speziell der des Poststrukturalismus als medialer Bestandteil der Tradentenkette – kompensiert. Die Übersetzertätigkeit erweist sich als eine Konstante der drei symbolistischen Phasen des Symbolismus, Post- und Meta-Symbolismus. Die bei den symbolistischen Dichtern einsetzende und sich bei den Post- und Meta-Symbolisten fortsetzende übersetzerische Betätigung gerät so innerhalb der symbolistischen Tradition zu einem *traditum*.

³⁰ Honecker, Erich: Schlußwort auf der 4. Tagung des ZK der SED. In: Gisela Rüss (Hg.): Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED. Bd. 2: 1971-1974. Stuttgart: Seewald 1976, S. 287.

³¹ Baudelaire, Charles: Die Blumen des Bösen. Zweisprachig. Übertragung ins Deutsche von Sigmar Löffler. Leipzig: Insel 1973; Rimbaud, Arthur: Sämtliche Werke. Zweisprachig. Übertragung ins Deutsche von Sigmar Löffler. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel 1992 [Leipzig: Insel 1976]; Verlaine, Paul: Poetische Werke. Zweisprachig. Übertragen von Sigmar Löffler. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel 1994 [Leipzig: Insel 1977].

³² So etwa Jordan, Lothar: Lyrik. In: Horst Albert Glaser (Hg.): Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995. Eine Sozialgeschichte. Bern u.a.: Paul Haupt 1997, S. 561; Zimmermann, Bernhard: Epoche in der Literaturgeschichtsschreibung. In: Glaser 1997, S. 715, 718f.

II. Meta-Symbolismus als subkulturelle Erscheinung am Beispiel ostdeutscher Lyrik

1. Literarische Tradition in der DDR – Meta-Symbolismus als subkulturelles Phänomen

In der DDR unterliegt die Literatur bereits kurze Zeit nach der Staatsgründung dem mehr oder weniger freiwilligen Duktus der sozialistischen Kulturpolitik, die diese über die Verpflichtung auf ein heteronomieästhetisches Kunstideal in Richtung einer realsozialistischen Nationalliteratur auszurichten intendiert. Wie schon der nach 1945 einsetzende Erbediskurs sowie die Formalismuskampagne (1950/52) verdeutlichen, ist das literarische Erbe, auf das sich die Schriftsteller von Seiten der SED-Kulturpolitik zu berufen haben, klassisch und humanistisch, d.h. vormodern.¹ Dennoch gibt es durchaus literarische Dichter, die – entgegen der kulturpolitisch indoktrinierten Verpflichtung auf den sozialistischen Realismus – in ihrer Orientierung an der Moderne bruchlos fortschreiben. Es handelt sich dabei ausschließlich um in die DDR immigrierte, aus dem Exil zurückgekehrte Schriftsteller wie Peter Huchel und Erich Arendt, die an ihrem an der ästhetischen Moderne geschulten Stil treu festhalten – ungeachtet der Einschränkungen durch die Zensur, die die ostdeutschen Schriftsteller seit Anfang der 1960er-Jahre in zunehmendem Maß zu ertragen haben. So beschließen die ZK-Mitglieder 1961, unmittelbar nach dem Bau der Mauer, eine rigide ideologische Erziehungsarbeit an den in der DDR lebenden Künstlern durchzuführen. Peter Huchel, der bis 1962 Herausgeber der Literaturzeitschrift *Sinn und Form* ist, gerät zum maßgeblichen Opfer dieser Umerziehung. Sein Gedichtband »Chausseen Chausseen«² darf 1962 in der DDR nicht gedruckt werden. Ebenso muss er im gleichen Jahr seine 13-jährige Herausgeber-tätigkeit bei *Sinn und Form* einstellen.³ Doch auch Arendt entgeht in dieser Zeit den Angriffen nicht. So attackiert Friedrich Dieckmann noch 1972 Arendts meta-symbolistische Schreibweise mit den Worten »Mangel an Ursprünglichkeit, Wort-Alchimie, klaubende[r] Tiefsinn«⁴ und behauptet, Arendts Werk sei nur einem Besitzer eines dreißigbändigen Brockhaus zugänglich. Dass es im Zeitraum zwischen den ausgehenden 1960er- und 1980er-Jahren erneut zu einer Moderne-Rezeption kommt, die sich neben der Romantik zudem an einer symbolistischen Tradition bemerkbar macht, ist von der Forschung mitunter zwar registriert worden, allerdings kaum weiter

¹ Vgl. Emmerich 1988, S. 198; Mann 1994, S. 136; zum Erbe-Konzept der DDR siehe auch Kaiser, Gerhard R.: »Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation«? Zum Problem der Tradition – im Blick auf Hugo von Hofmannsthal. In: George-Jahrbuch 1 (1996/1997), S. 124-152.

² Huchel, Peter: Chausseen Chausseen. Frankfurt am Main: S. Fischer 1963.

³ Groth, Joachim-Rüdiger: Widersprüche. Literatur und Politik in der DDR 1949-1989. Zusammenhänge – Werke – Dokumente. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 1994. Siehe Kapitel 8: Literatur und Politik neben Bitterfeld, S. 67-77.

⁴ Dieckmann, Friedrich: Orphische Bucht. In: Sinn und Form 24/3 (1972), S. 619ff.

untersucht. Groth ist einer der ersten, der für die subkulturelle Szene des Prenzlauer Bergs den Symbolismus als ein literarisches Vorbild neben Expressionismus, Dadaismus und der Konkreten Poesie herausstellt.⁵ Diese Tendenz ist insofern beachtenswert, als sie die Frage aufkommen lässt, aus welchen Gründen gerade die jüngeren Dichter wie beispielsweise Elke Erb oder Wolfgang Hilbig eine Orientierung an der symbolistischen Tradition suchen und wie sie mit dieser in Berührung kommen. Die Ursachen für das Aufkommen des Meta-Symbolismus nach dem Zweiten Weltkrieg sind zunächst – bezogen auf den gesamten deutschsprachigen Raum – in einer allgemeinen Hinwendung zum Symbolismus zu suchen: Nachdem es seit den 1930er-Jahren im Zuge der nationalsozialistischen Diktatur und des Zweiten Weltkriegs zu einer Rezeption vormoderner Stile kommt, beginnen sich viele Schriftsteller und Dichter in der Zeit danach wieder auf die Moderne zu besinnen. Wesentliche Grundlagen für den Meta-Symbolismus nach 1945 legen dabei die westdeutschen Verlage mit ihren überwiegend zweisprachigen Ausgaben französischer (Post-)Symbolisten: Nach 1945 und bis in die 1950er-Jahre hinein florieren die Symbolismus-Editionen, an denen sich eine Reihe meta-symbolistischer Dichter beteiligen.⁶

Dominiert zunächst die Rezeption französischer Symbolisten, so werden nach und nach auch die italienischen, spanischen und russischen (Post-)Symbolisten gelesen bzw. nachgedichtet. Die erneute Rezeption der (Post-)Symbolisten ist zunächst im Zusammenhang mit der Suche nach einer neuen Sprache zu betrachten, die den Dichtern ein Weiterschreiben nach den Ereignissen des Nationalsozialismus und eine poetische Verarbeitung der Erfahrungen der NS-Diktatur sowie des Zweiten Weltkriegs ermöglicht.⁷ In der DDR setzt der Meta-Symbolismus zeitlich verzögert ein. Zwar werden (Post-)Symbolisten vereinzelt auch dort schon in den 1950er-Jahren rezipiert, allerdings ist der französische Symbolismus den DDR-Schriftstellern aufgrund der Formalismuskampagne weniger zugänglich. Dass der Symbolismus auch in der DDR rezipiert wird, spiegelt sich zugleich auf theoretischer Ebene wider: In den 1950er-Jahren untersucht Hugo Friedrich in seiner Studie über die »Struktur der modernen Lyrik« (1956) stilistisch die moderne Lyrik des 20. Jahrhunderts auf ihre symbolistischen Wurzeln hin. Wie aus einem Essay Volker Brauns implizit hervorgeht, ist Friedrichs Monographie ganz offensichtlich auch in der DDR gelesen worden.⁸

Generell gesehen geht die literarische bzw. literarhistorische (Post-)Symbolismus-Rezeption nicht vollständig an der DDR vorbei. Dies verdeutlicht ferner der poetische und literarische Austausch zwischen Paul Celan und Erich Arendt, aber auch die nicht nur in der Bundesrepublik, sondern

⁵ Vgl. Groth 1994, S. 187.

⁶ Siehe Kapitel I.5.

⁷ Vgl. Harbusch 2005, S. 18.

⁸ Braun, Volker: Rimbaud. Ein Psalm der Aktualität, in: Sinn und Form 5 (1985), S. 985f., 994. In seinem »Rimbaud«-Essay zitiert Braun einzelne Stellen aus Friedrichs »Die Struktur der modernen Lyrik«, die er jedoch als Negativ-Folie verwendet. Braun ist in dieser Zeit SED-Mitglied und Anhänger eines heteronomieästhetischen Literaturkonzepts, das mit der SED-Kulturpolitik in Einklang steht.

ebenfalls in der DDR entstehende hermetische Lyrik mit Vertretern wie Huchel oder Arendt, welche dem Meta-Symbolismus zuzuordnen ist.

Der zweite Grund für eine Hinwendung zum Symbolismus betrifft ausschließlich den ostdeutschen Raum und ist in der (kultur-)politischen Situation der DDR zu suchen: Die in der DDR geführte Erbe-Debatte und die darauf folgende Formalismus-Kampagne spielen, trotz der zeitlichen Diskrepanz, eine nicht unerhebliche Rolle für die Genese des Meta-Symbolismus in der DDR. Wendet man Assmanns Begriff des Funktionsgedächtnisses auf die Kulturpolitik des DDR-Staats an, so ließe sich sagen, das auf Selektion und (politische) Wertbindung ausgerichtete Funktionsgedächtnis führt zu einer Beschränkung des literarischen *Archivs* auf das klassisch-humanistische Erbe und den sozialistischen Realismus.⁹ Der Symbolismus fällt den Selektionsprozessen des Funktionsgedächtnisses bzw. der Zensur zum Opfer, da er den heteronomieästhetischen Grundsätzen der SED-Literaturpolitik widerspricht. Er gerät dabei zum Teil der *Krypta*, der verdrängten/verbotenen literarischen Tradition und bildet somit ein Gegengedächtnis/eine Gegentradition gegenüber der vorherrschenden Tradition des sozialistischen Realismus.¹⁰ Die Prenzlauer-Berg Dichter berufen sich auf Traditionen der literarischen Avantgarde des 19. und 20. Jahrhunderts, da gerade diese weder institutionell noch künstlerisch einen Platz in der DDR-Leitkultur einnehmen, ja sogar von Seiten der SED als dekadent und gesellschaftsschädigend verschrien werden.¹¹ Ein Rückgriff auf die literarische Tradition des Symbolismus bedeutet die Setzung eines Bruchs mit der normativen literarischen Tradition der DDR.¹² Der dabei entste-

⁹ Assmann, Aleida: Erinnerungsräume Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. 3. Aufl. München: C. Beck 2006 [1999], S. 137. Assmann zufolge konstituiert sich der Staat als kollektives Handlungssubjekt über ein »Funktionsgedächtnis«, indem er sich »eine bestimmte Vergangenheitskonstruktion« zurechtlegt. Mittels der Funktionen von staatlicher Legitimation, Delegitimierung und Distinktion gerät das Funktionsgedächtnis hierbei zu einem »begrenzten« Archiv.

¹⁰ Zur Verwendung der Begriffe *Archiv* und *Krypta* siehe Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis, in: EWE 13 (2002), S. 239-247. In seinem Aufsatz widmet sich Assmann der Verdrängung kultureller Texte. Unter dem Oberbegriff *kulturelles Gedächtnis*, den er hierbei in Analogie setzt zu dem von Derrida geprägten Ausdruck »Archiv« und Bernsteins Verständnis von Tradition, wird der Blick neben dem *Speicher* als dem »Entlegenen, Nichtgebrauchten, Veralteten« von Assmann insbesondere auf die *Krypta* – dem Apokryphen, Ausgegrenzten und Verbotenen – gelenkt. Die Verwendung von Derridas Archiv-Begriff ist insofern von Relevanz für Assmanns Definition des kulturellen Gedächtnisses, als er sich aus der Psychoanalyse Freuds herleitet. Derrida nutzt den Terminus in seinem 1994 in London gehaltenen Vortrag, um den Dualismus von genetischer Vererbung und bewusster Überlieferung durch die Einführung eines Dritten – dem Unbewussten als einer weiteren Form der Überlieferung – aufzubrechen. In seinem Rekurs auf Derrida beschreibt Assmann das »Archiv« als eine »gegenwartskonstituierende und zukunftserschließende Gedächtnisform im Medium sprachlicher und außersprachlicher, diskursiver und nichtdiskursiver Symbole«, als durchwaltet von »politischen Strukturen der Macht und der Herrschaft« (ebd., S. 246), um dann überzuleiten zur *Krypta* als Form des Gegengedächtnisses, die er jedoch durch das Internet als neues Kommunikationsmedium infrage gestellt sieht; zum Archiv-Begriff siehe ferner Derrida, Jacques: Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression (Mal d'archive, Paris 1995). Berlin: Brinkmann + Bosse 1997, S. 14f. (Glosse). Derrida zufolge übt die politische Macht eine gewisse Kontrolle über das Archiv aus, von der auch das Gedächtnis nicht vollständig ausgenommen werden kann. So setze der Zugang zum Archiv wie auch die Teilhabe an diesem eine realiter gegebene Demokratisierung voraus.

¹¹ Siehe hierzu etwa Dokument 21. Formalismus und Dekadenz [Aufsatz von Fritz Erpenbeck, 8. April 1949]. In: Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED, Bd. 1, S. 114.

¹² Vgl. Hartmann, Anneli: Schreiben in der Tradition der Avantgarde. Neue Lyrik in der DDR. In: Christine Consentino/Wolfgang Ertl u.a. (Hgg.): DDR-Lyrik im Kontext. Amsterdam: Rodopi 1988 (= Amsterdamer Beiträge zur

hende Meta-Symbolismus ist somit Bestandteil eines Gegendiskurses gegenüber der offiziellen kulturpolitischen Leitlinie, die sich aus dem sozialistischen Realismus und einem vormodernen Erbe konstituiert.¹³ Entscheidend ist dabei der ›Ort‹ des Aufkommens des Meta-Symbolismus: Er entwächst dem literarischen Milieu einer Subkultur – dem Prenzlauer Berg. Diese hermetisch gehaltenen meta-symbolistischen Texte zeugen von einer stark ausgeprägten individuellen Gestaltungsweise, die in tiefem Widerspruch steht zu den realistisch-sozialistischen Grundsätzen der damaligen literarischen Leitkultur der DDR. Die subkulturelle Verortbarkeit bildet dabei neben der Übersetzertätigkeit eines von zwei *tradita*, die Symbolismus, Post- und Meta-Symbolismus miteinander verbinden: Sowohl die symbolistischen als auch die post- und meta-symbolistischen Dichter sind aus einer Subkultur hervorgegangen, die es ihnen ermöglicht, am Entwurf einer poetischen Sprache zu arbeiten, die frei von jeglicher politischen Instrumentalisierung ist und sich in keinen Verwertungszusammenhang einbetten lässt. Die Subkultur ist institutionell nicht erfassbar und dadurch imstande, Gegendiskurse bzw. Gegentraditionen zu produzieren. Die symbolistische Tradition wird jedoch erst dadurch zu einer Gegentradition, dass sie den Gesetzen des Vergessens, Verdrängens und Verschwindens ausgesetzt ist. Diese historische Prozessualität des zeitweiligen Vergessens, Verdrängens und Verschwindens von literarischen Traditionen wird von der allgemeinen Literaturgeschichtsschreibung aufgrund ihrer Orientierung an narrativen Mustern nicht erfasst.¹⁴ Dies trifft insbesondere auf den Meta-Symbolismus I zu, dem Arendt, mitunter auch noch Wolfgang Hilbig, zugerechnet werden kann. Zwar tragen die zweisprachigen Übersetzungen französischer Symbolisten, die in den 1970er-Jahren in der DDR erscheinen, mit dazu bei, dass die symbolistische Tradition wieder gegenwärtig wird; allerdings diffamiert die SED-Literaturpolitik sie weiterhin als dekadent. Daher werden die meta-symbolistischen Texte der Prenzlauer-Berg-Dichter in den 1970er-Jahren auch nicht in der DDR publiziert.

Wesentliche Impulse verdankt der Meta-Symbolismus II der Übersetzerkultur als einem zweiten *traditum*, das transnationale Züge trägt.¹⁵ Aber auch die bloße Rezeption (post-)symbolistischer Texte und die Beschäftigung mit westlichen Zeitschriften und Sekundärliteratur über die literarische Moderne sowie insbesondere die Lektüre poststrukturalistischer Schriften schaffen die Basis für eine meta-symbolistische Schreibweise innerhalb des Prenzlauer Bergs.¹⁶ Rezipiert werden

Neueren Germanistik 26-1988), S. 11. Hartmann richtet den Blick jedoch lediglich auf das Verhältnis von Prenzlauer-Berg-Dichtung und literarischer Avantgarde des 20. Jahrhunderts, ohne Berücksichtigung des 19. Jahrhunderts; allgemein siehe auch Trampe, Andreas: Kultur und Medien. In: Matthias Judt (Hg.): DDR-Geschichte in Dokumenten. Beschlüsse, Berichte, interne Materialien und Alltagszeugnisse. Berlin: Ch. Links 1997, S. 305.

¹³ Zum Begriff ›Gegendiskurs‹ siehe Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften (Les mots et les choses, Paris 1966). Übersetzung ins Deutsche von Ulrich Köppen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 96), S. 76.

¹⁴ Vgl. Blasberg 1998, S. 109.

¹⁵ Siehe Kapitel I.5.

¹⁶ Ferner haben die Vermittler moderner Poesie (Franz Fühmann, Stefan Hermlin, Erich Arendt) einen nicht unerheblichen Anteil daran. Insbesondere Arendts letzter Gedichtband »Entgrenzen« (1981) mit seinem an Rimbauds

hauptsächlich Foucault, Derrida, Lyotard, Deleuze, Lacan und Guattari.¹⁷ Eines der bekanntesten Beispiele für die Rezeption poststrukturalistischer Texte durch die Prenzlauer-Berg-Dichter liefert die von Elke Erb und dem Dichter bzw. Stasi-Spitzel Sascha Anderson herausgegebene Anthologie »Berührung ist nur eine Randerscheinung«¹⁸. Westliche Literaturzeitschriften und Bücher, die in der Regel auf dem DDR-Buchmarkt nicht erhältlich sind, gelangen über westdeutsche Kontakte oder als Geschenke der Staatssicherheitsbehörde an ihre IMs in die DDR. Lohse verweist auf den Umstand, dass in den 1970er-Jahren ein verstärkter Zugang von Büchern aus der Bundesrepublik in die DDR erfolgt, der durch die Leipziger Buchmesse mitbegünstigt wird. Die Exemplare kommen dabei über die Verlagsangestellten der DDR in Umlauf. Da Kopiergeräte nicht zugänglich sind, werden die Bücher in der subkulturellen Szene von Gruppen per Hand abgeschrieben.¹⁹ Die älteren, symbolistischen Texte, die Hilbig als Rezeptionsgrundlage dienen, sind mitunter auch in Antiquariaten erhältlich.

Die Literatur des Prenzlauer Bergs liefert kein einheitliches Bild, so dass es weitaus angebrachter erscheint, hier den Plural »Literaturen« zu setzen. Entsprechend sind auch nicht alle poetischen Texte, die in der literarischen Szene des Prenzlauer Bergs entstanden sind, dem Meta-Symbolismus II zuzuordnen. Verschiedene literarische Strömungen treffen dort aufeinander – darunter neben dem Symbolismus, Post- und Meta-Symbolismus auch die Romantik, der Futurismus, der Dadaismus oder der *New Beat*. Die literarische Szene des Prenzlauer Bergs beginnt sich Ende der 1960er-Jahre langsam zu entfalten und erlebt ihre Blütezeit in den 1970er-Jahren. Ungeachtet der verschiedenen literarischen Strömungen bietet sich aus einer sozialhistorischen Perspektive ein Vergleich der Prenzlauer-Berg-Dichter mit den Symbolisten mittels des Begriffs der *Bobème* an, der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Zusammenhang mit den französischen Symbolisten auftaucht und von Literaturwissenschaftlern mit Blick auf die Dichter des Prenzlauer Bergs wieder aufgegriffen wird.²⁰ Gemäß Kreuzer bezeichnet der historische Begriff der *Bobème*

eine intellektuelle Subkultur insbesondere der bürgerlichen Wirtschaftsgesellschaft, zusammengesetzt aus Randgruppen mit vorwiegend schriftstellerischen, bildkünstlerischen oder musikalischen Aktivitä-

»Seherbriefe« anspielenden Titel liefert, wie Böthig bemerkt, »quasi ein Stichwort für viele jüngere Lyriker«: Böthig, Peter: Grammatik einer Landschaft. Literatur aus der DDR in den 80er Jahren. Dissertation (Berlin, 1993). Berlin: Lukas 1997, S. 55.

¹⁷ Siehe hierzu Geist, Peter: Die Lyrik der nicht-offiziellen Literaturszene. In: Uwe Warnke/Ingeborg Quaas (Hgg.): Die Addition der Differenzen. Die Literaten- und Künstlerszene Ostberlins (1979 bis 1989). Berlin: Verbrecher Verlag 2009, S. 22f.; Cosentino, Christine/Müller, Wolfgang: Die Kunst der Rebellion. Zur Lyrik des »Prenzlauer Bergs«, als er noch hinter der Mauer lag. In: Dies. (Hgg.): »im widerstand/in mißverständnis? Zur Literatur und Kunst des Prenzlauer Bergs. New York u.a.: Peter Lang 1995 (= DDR-Studien – East German Studies 8), S. 5.

¹⁸ Anderson, Sascha/Erb, Elke (Hgg.): Berührung ist nur eine Randerscheinung. Neue Literatur aus der DDR. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1985.

¹⁹ Lohse, Karen: Wolfgang Hilbig. Eine motivische Biografie. Leipzig: Plöttner 2008, S. 59.

²⁰ Brady, Philip/Wallace, Ian (Hgg.): Prenzlauer Berg. Bohemia in East Berlin? Amsterdam/Atlanta: Rodopi 1995.

ten oder Ambitionen und mit betont un- oder gegenbürgerlichen Einstellungen und Verhaltensweisen.²¹

Wortgeschichtlich taucht der Begriff bereits im 15. Jahrhundert auf; er dient in dieser Zeit zur Bezeichnung französischer Zigeuner. Auch unter den Romantikern ist er vereinzelt anzutreffen. Das historische *Bobème*-Phänomen, auf das sich die Forschung hauptsächlich beruft, entwickelt sich im bürgerlichen Zeitalter zwischen der Französischen Revolution und dem Ersten Weltkrieg. Auf künstlerische Gruppen verschiedener Nationen findet der französische Begriff allerdings erst schrittweise für die Zeit zwischen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und zu Beginn des 20. Jahrhunderts Anwendung. Das Phänomen der *Bobème* bildet eine wesentliche Voraussetzung für die Entstehung des Symbolismus und dessen weiterer Genese.²² Der sich zunächst als literarische Gruppierung herauskristallisierende Symbolismus hat seine Basis in einem Teil der literarischen Vereinigungen, die sich seit den 1870er-Jahren auf der rechten Seite des Seine-Ufers ausprägen. Unter den *Bobème*-Clubs ist es derjenige der *Hydropathes*, der wohl den größten Einfluss auf den Symbolismus ausübt. In der von Emile Goudeau begründeten literarischen Vereinigung der *Hydropathes* befindet sich bereits ein großer Teil derjenigen Dichter, die später dem Symbolismus zugerechnet werden können: Jean Moréas, Gustave Kahn und Jules Laforgue. Unter die *Bobème*-Vereinigungen, die für den französischen Symbolismus relevant sind, fällt zugleich das Ende 1881 gegründete Kabarett *Le Chat noir* von Rodolphe Salis. Diese beiden *Bobème*-Vereinigungen sind Bestandteil des französisch-literarischen Untergrunds des 19. Jahrhunderts und bilden »das eigentliche soziale Substrat des Symbolismus«²³. Charakteristisch für die *Bobème* ist eine anti-bürgerliche Haltung. Im Unterschied zum Typus des *Dandys* – der sich personifiziert in Baudelaire wiederfindet – führt die antibürgerliche Einstellung des *Bobémiens*, die er insbesondere im Hinblick auf seine Kunstauffassungen vertritt, zu einer Abschottung gegenüber dem Bürgertum, was sich in einem künstlerischen Desinteresse gegenüber der Gesellschaft niederschlägt und den Rückzug in eine Subkultur zur Folge hat.²⁴ Dies schafft zugleich die Bedingung für die Gründung literarischer und künstlerischer Zirkel. Der *Dandy* hingegen neigt dazu, seine antibürgerliche Einstellung bewusst mittels einer aristokratischen Lebensweise und einer betonten Extravaganz bezüglich Kleidung und Geschmack zur Schau zu stellen. Dabei ist der *Dandy* eher ein Einzelgänger. Es lässt sich eine Vermischung von Dandytum und *Décadence* beobachten, deren Züge insbesondere bei Huysmans anzutreffen sind. Vermehrt sind im Symbolismus Mischformen zwischen *Bobème* und *Dandyismus* aufzufinden. Ein Beispiel hierfür bietet Mallarmés Dichter-Zirkel. Im deutschen Sprachraum der Jahrhundertwende tendiert der Symbolist

²¹ Kreuzer, Helmut: Boheme. In: Borchmeyer/Žmegač 1994, S. 55.

²² Koppen 1976, S. 73.

²³ Ebd.

²⁴ Ebd., S. 75; Rinner 1989, S. 51-75.

Hofmannsthal in Richtung des *Dandys*, wohingegen George und sein Kreis – ähnlich wie bei Mallarmé – eine Mischform darstellen, bei der die aristokratischen Züge besonders ausgeprägt erscheinen.²⁵

Auch im Prenzlauer Berg liefert das subkulturelle Milieu, das sich mit demjenigen der *Bohème* vergleichen lässt, die entscheidende Grundlage für die Genese des Meta-Symbolismus II. Die Prenzlauer-Berg-Dichter grenzen sich von der DDR-Gesellschaft ab und treffen sich in kleineren Kreisen in Wohnungen, Cafés und Kneipen. Zwischen den literarischen Treffen, die die französischen Symbolisten im 19. Jahrhundert in Pariser Clubs und Cafés abhalten und denjenigen der literarischen Szene des Prenzlauer Bergs im Berlin der 1970er-/1980er-Jahre gibt es jedoch einen entscheidenden soziologischen Unterschied: Während sich die französischen Symbolisten – wie später auch der *George-Kreis* – bewusst vom Bürgertum abgrenzen und ihre Literatur einem erlesenen, intellektuellen Kreis vorbehalten wissen wollen, erweist sich die Zurückgezogenheit der Literaten und Künstler des Prenzlauer Bergs als das Produkt politischer Suppression. Ein Großteil der Literatur der Prenzlauer-Berg-Dichter wird von der SED, die die Literatur seit dem V. Parteitag der SED (1958) und der Bitterfelder Konferenz (1959) eng in ihre kulturpolitischen Maßnahmen einbindet und mit dem sozialistischen Realismus einem heteronomieästhetischen Kunstkonzept folgt, als Bedrohung empfunden, da diese Literatur die Kunstautonomie wieder für sich in Anspruch nimmt.²⁶ Keineswegs wollen die Prenzlauer-Berg-Dichter mit ihren Texten einen Beitrag »zur Bildung des sozialistischen Bewußtseins«²⁷ leisten, wie es noch die SED am V. Parteitag von den Schriftstellern und Künstlern einforderte. Die Generation Kolbes (*1957) ist in den DDR-Staat »hineingeboren« (so auch der Titel von Kolbes erstem Gedichtband) und will sich mit diesem nicht mehr identifizieren. In einem Interview aus dem Jahr 1979 sagt Uwe Kolbe diesbezüglich:

Ich kann noch weitergehen und sagen, daß diese Generation völlig verunsichert ist, weder richtiges Heimischsein hier noch das Vorhandensein von Alternativen anderswo empfindet.²⁸

Dahingehend ändern auch die Auflockerungserscheinungen im Bereich der Kultur, die sich mit dem Amtsantritt Honeckers vor der Ausbürgerung Wolf Biermanns in der ersten Hälfte der 1970er-Jahre bemerkbar machen, relativ wenig. Die Unzugänglichkeit eines Großteils der Prenz-

²⁵ Zu Stefan George siehe auch Rinner 1989, S. 77-79.

²⁶ Vgl. Erbe, Günter: Die verfeimte Moderne. Die Auseinandersetzung mit dem »Modernismus« in Kulturpolitik, Literaturwissenschaft und Literatur der DDR. Opladen: Westdeutscher Verlag 1993, S. 205; Faktor, Jan: Was ist neu an der jungen Literatur der achtziger Jahre. In: Klaus Michael/Thomas Wohlfahrt (Hgg.): Vogel oder Käfig sein. Kunst und Literatur aus unabhängigen Zeitschriften in der DDR 1979-1989. Berlin: Galrev 1992, S. 376.

²⁷ Dokument 177 [Bericht des Zentralkomitees an den V. Parteitag der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands]. In: Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED, Bd. 1, S. 533.

²⁸ Ohne den Leser geht es nicht. Ursula Heukenkamp im Gespräch mit Gerd Adloff, Gabriele Eckart, Uwe Kolbe, Bernd Wagner. In: Weimarer Beiträge 7 (1979), S. 46.

lauer-Berg-Literatur für die DDR-Öffentlichkeit lässt sich primär auf die staatliche Zensur zurückführen.²⁹ Es ist der Untergrund, der für einen Großteil dieser Schriftsteller erst die Möglichkeit schafft, Kunst nach eigenen Maßstäben zu produzieren.³⁰ Indem sie ihre poetischen Texte in Künstlerbüchern (den sogenannten Siebdruckbüchern) als gemalte Text-im-Bild-Unikate zu Papier bringen, umgehen die jungen Lyriker zum Teil die Zensur.³¹ Die unerwünschte Literatur schafft sich ihre eigenen Medien, was zur Herausbildung einer individuellen Zeitschriftenkultur (*Entweder/Oder*, *Und*, *Mikado*, *ariadnefabrik*, *Schaden*, *Anschlag*, *Verwendung*, *Liane*) seit den ausgehenden 1970er-Jahren führt. Ihre geringe Distributionsfähigkeit steht dabei in engem Zusammenhang mit der Unerreichbarkeit einer größeren Leserschicht durch den literaturpolitisch bedingten Ausschluss von der Öffentlichkeit. Damit unterscheidet sie sich stark vom *George-Kreis*, dessen Zeitschrift *Blätter für die Kunst* von George bewusst in einer streng limitierten Auflage gehalten wird. Aufgrund der äußeren Umstände führen die Prenzlauer-Berg-Dichter vermehrt einen inneren Dialog. Es fehlt den Dichtern jedoch ein Programm, das ihnen zu einer geschlossenen literarischen Ausrichtung verhilft. Obgleich Stefan Döring, Jan Faktor und Bert Papenfuß-Gorek mit ihrem literarischen Manifest »Zoro in Skorne«³² (zu Deutsch »Das Unbehagen in der Kunst«) einen ersten Ansatz unternehmen, kann sich die literarische Szene des Prenzlauer Bergs auf keinen homogenen Stil verständigen. Die Zeit der Manifeste, die noch im Rahmen der literarischen Avantgarde der 1910er- und 1920er-Jahre florierten, ist nach 1945 endgültig vorbei. Dies führt zur Ausbildung heterogener Schreibweisen, die sich aus verschiedenen literarischen, im DDR-Staat unerwünschten Traditionen wie der des Symbolismus speisen. Entsprechend ist auch der Prenzlauer Berg keine in sich geschlossene Gruppe mehr wie noch der *George-Kreis*.³³ Bisher ist vor allem die jüngere DDR-Lyrik immer wieder auf ihre Widerstandsmomente hin untersucht worden und erfuhr dabei eine Reduktion auf politische Inhalte.³⁴ Eine Ausnahme bildet der Beitrag Hartmanns, die zur Prenzlauer-Berg-Dichtung bemerkt:

²⁹ Inwieweit literarische Texte der Prenzlauer-Berg-Szene in der DDR über Anthologien zugänglich gewesen sind, untersucht u.a. Visser in ihrer Dissertation »Blumen ins Eis«: Visser, Anthonya: Blumen ins Eis. Lyrische und literaturkritische Innovationen in der DDR. Zum kommunikativen Spannungsfeld ab Mitte der 60er Jahre. Amsterdam/Atlanta: Rodopi 1994.

³⁰ Vgl. Trebeß, Achim: »im rechten augenblick das linke tun«. Spracherneuerung in Texten von Bert Papenfuß-Gorek. In: Weimarer Beiträge 36 (1990), S. 618f.

³¹ Gemalte Unikate entfallen in der DDR der Druckgenehmigungspflicht. Dieser Zensurumgehung versucht das Ministerium für Kultur über insgesamt zwei gesetzliche Strafrechtsänderungen (August 1979, Mai 1984) zu ändern; siehe hierzu auch Böthig 1997, S. 77.

³² Döring, Stefan/Faktor, Jan/Papenfuß-Gorek, Bert: Zoro in Skorne. In: Michael/Wohlfahrt 1992, S. 14-25. Zuerst erschienen in: Schaden 4 (1984), S. 7-11.

³³ Vgl. Elke Erb. In: Elke Erb/Brigitte Struzyk: Es war niemals so, daß wir zwei kunstbesessene Damen dargestellt hätten. In: Barbara Felsmann/Annett Gröschner (Hgg): Durchgangszimmer Prenzlauer Berg. Eine Berliner Künstlersozialgeschichte in Selbstauskünften. Berlin: Lukas 1999, S. 512.

³⁴ Dies vermerkt selbstkritisch insbesondere Emmerich in seiner Auseinandersetzung mit Greiner: Emmerich, Wolfgang: Für eine andere Wahrnehmung der DDR-Literatur. Neue Kontexte, neue Paradigmen, ein neuer Kanon. In: Städtke/Emmerich 1992, S. 18-20.

Zum Politischen gerät in der neuen DDR-Lyrik auch, was scheinbar nichts damit zu tun hat. Die Verweigerung der Politik kehrt sich in eine Politik der Verweigerung, die nicht länger die Muster herkömmlichen Anklagens und Warnens erfüllt, sondern literarisch umgesetzt wird in der Verletzung herrschender Denkkonventionen und Sprachnormen.³⁵

Hartmann untersucht in ihrem Beitrag jedoch primär das Verhältnis der Prenzlauer-Berg-Dichtung zur Tradition der literarischen Avantgarde des 20. Jahrhunderts. Obgleich der Symbolismus in Hartmanns Studie keine Beachtung findet, lassen sich ihre Beobachtungen auf diesen übertragen. Wie bei den lateinamerikanischen Symbolisten, bei denen der Symbolismus noch vor Spanien Eingang fand, steht der symbolistische Traditionsrückgriff in der DDR für eine gewisse kulturelle Unabhängigkeit, die jedoch nicht gegenüber einem anderen, sondern dem eigenen Land und seinen doktrinären Kulturvorstellungen ausgeübt wird. Der in der Subkultur des Prenzlauer Bergs entstehende Meta-Symbolismus II orientiert sich mit dem Symbolismus, dem Post-Symbolismus und dem Meta-Symbolismus I an einer kunstautonomen literarischen Tradition, die eine Diktatur wie die DDR nicht dulden kann, da die Kunst den politischen Grundsätzen des Staates sowohl formal als auch inhaltlich zu entsprechen hat. Aus ästhetischer Perspektive bildet der Meta-Symbolismus im totalitären Staat der DDR ein subversives Element, das sich über die beiden *tradita* der subkulturellen Verortbarkeit und der transnationalen Übersetzertätigkeit ausdrückt.³⁶ Besonders stark kommt das Subversive in den meta-symbolistischen Texten Elke Erbs zum Vorschein bei der Bildung abstrakt-assoziativer Wortverkettungen und durch ihre interdiskursiven Bezüge zum Poststrukturalismus.³⁷ Generell äußert sich dies über die im Meta-Symbolismus auftretende hermetische Schreibweise, ihre individuelle Kommunikations- und Gestaltungsweise als Ausdruck der Sinnverweigerung. Letztere stellt eine Reaktion auf die sozialistische Sinndeterminierung der Alltagssprache als einer »Herrschaftssprache« dar.

Der Symbolismus als eine literarische Bewegung des ästhetischen Widerstands ist von der Forschungsliteratur zumeist auf synchroner Ebene untersucht worden, mit dem Schwerpunkt auf dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts. Er zeichnet sich dabei vor allem durch die antibürgerliche Haltung seiner Vertreter, der sogenannten *poètes maudits*, aus und ihrem Widerstreben gegenüber einer imperialistisch-positivistischen Weltanschauung sowie ihre generelle Ablehnung gesellschaftlicher und auch wissenschaftlicher Dogmen. In Frankreich fällt dem Deutsch-Französischen Krieg (1870-1871) ein nicht unerheblicher Anteil am Aufkommen der dekadent-sym-

³⁵ Hartmann 1988, S. 12.

³⁶ Die Forschung zur jungen Lyrik der DDR fokussiert verstärkt ihren Anschluss an die amerikanische *New-Beat*-Generation bzw. die Einflüsse des Punk und der Popkultur auf diese; dies insbesondere dann, wenn es um das subversive Element innerhalb der Lyrik der 1980er-Jahre geht. So beispielsweise Berendse, Gerrit-Jan: Beat am Prenzlauer Berg. Das Treffen zweier Subkulturen. In: Brady/Wallace 1995, S. 45-65.

³⁷ Zum Subversiven in Elke Erbs poetischen Texten siehe auch Allemann, Urs: Laudation auf Elke Erb. In: Bernhard Rübenach (Hg.): Elke Erb. Texte – Dokumente – Materialien. Moos: Elster 1986, S. 29.

bolistischen Strömung zu. Die Protesthaltung, die der symbolistischen Strömung eine soziale Komponente verleiht, tritt insbesondere bei den lateinamerikanischen und spanischen Symbolisten zum Vorschein.³⁸ Nicht vergegenwärtigt wird von Seiten der Forschung dabei das subkulturelle Milieu, dem der Symbolismus entwächst und das eine essentielle Voraussetzung für die Entstehung der dritten Periodisierungsphase des Symbolismus – dem Meta-Symbolismus – bildet. Die Schwierigkeiten in diesem Forschungsfeld liegen unter anderem auch in der Komplexität der symbolistischen Ästhetik und der zeitlichen Diskrepanz begründet.

³⁸ Siehe hierzu Gullón, Ricardo: Symbolism and Modernism. In: Balakian 1982, S. 214.

2. Erich Arendt: Von *Ägäis* zu *Entgrenzen*

Unter den zu untersuchenden ostdeutschen Dichtern bildet die Studie über Erich Arendt aus verschiedenen Gründen den Auftakt. Nicht nur ist der 1903 in Neuruppin geborene Dichter mit Abstand der älteste. Sowohl er als auch sein Werk nehmen im Kontext der symbolistischen Tradition im Prenzlauer Berg eine Art Mittlerrolle ein: Arendt steht in Kontakt mit den Dichtern der mittleren und jüngeren Generation des Prenzlauer Bergs. Aufgrund seines hohen Alters und seiner zahlreichen spanischen Nachdichtungen der 1950er-Jahre bringt er die moderne Lyrik den jüngeren Dichtern nahe.

Was Arendts Gesamtwerk anbelangt, so lässt sich dies in vier Phasen unterteilen. In die erste Phase fallen seine Gedichte der 1920er-Jahre, die mitunter in der von Herwarth Walden herausgegebenen Zeitschrift *Der Sturm* erschienen sind und einen expressionistischen Anklang aufweisen.¹ Die zweite Schaffensphase, die die Jahre zwischen 1930 und 1950 umfasst, ist vor allem gekennzeichnet durch die Zeit der spanischen Emigration, Arendts Engagement im Spanischen Bürgerkrieg gegen den Faschismus und der daran anschließende achtjährige Aufenthalt im lateinamerikanischen Exil. Die Dichtung dieser Zeit trägt entsprechend politisch-realistische Züge. Nach seiner Remigration in die DDR beginnt Arendt, die Gedichte, die er während seiner Zeit in Kolumbien verfasst hat, zu publizieren. Auch seine Tätigkeit als Übersetzer von Gedichten Pablo Nerudas sowie anderer lateinamerikanischer Poeten setzt in dieser Phase ein. Die nach 1951 verfassten Gedichte weisen eine zunehmende Orientierung an deutschen lyrischen Formen wie der Ode oder der Elegie auf. Unter der dritten Phase lassen sich die ersten Dichtungen zusammenfassen, welche in der zweiten Hälfte der 1950er-Jahre erschienen sind («Gesang der sieben Inseln»² [1957]; «Flug-Oden»³ [1959]) und erstmals auch seine DDR-Erfahrungen miteinbeziehen. Seit dem »Ägäis«-Band, das Gedichte aus den 1960er-Jahren vereint und die vierte Phase (Arendts Spätwerk) einleitet, machen sich strukturelle Veränderungen bemerkbar, bei denen die Verse immer offenere Formen annehmen und das einzelne Wort zunehmend an Gewicht gewinnt. Auch schenkt Arendt im Spätwerk dem visuellen Aspekt seiner Gedichte mehr Beachtung.⁴ Im Unterschied zu seiner zweiten Schaffensphase sind in diesen poetischen Texten konkrete Inhalte kaum noch vernehmbar, was ihm – im Zusammenhang mit der Verwendung huma-

¹ Einen Anfang in der Untersuchung expressionistischer Züge in Arendts Werk unternimmt Gregor Laschen: Laschen, Gregor: Poetik des Total-Worts. Zu den Gedichten Erich Arendts. In: Ders.: Lyrik in der DDR. Anmerkungen zur Sprachverfassung des modernen Gedichts. Frankfurt am Main: Athenäum 1971, S. 9-37.

² Arendt, Erich: Gesang der sieben Inseln. In: Ders.: Kritische Werkausgabe (= KWA). Bd. 1. Hg. v. Manfred Schlösser. Berlin: Agora, S. 296-318.

³ Arendt, Erich: Flug-Oden. In: KWA I, S. 349-390.

⁴ Dass der »Ägäis«-Band eine neue Schaffensphase von Arendts Werk einleitet, bemerkt auch Gerhard Wolf in seinem Nachwort zu Arendts Gedichtband »Ägäis«: Wolf, Gerhard: Nachwort. In: Erich Arendt: Ägäis. Aachen: Rimbaud 1995 [1967], S. 101f.

nistischen Bildungsguts – den Vorwurf des Hermetischen einbringt.⁵ Auf diese Phase mit einwirken Arendts Griechenland-Aufenthalte zu Beginn der 1960er-Jahre und seine Góngora-Nachdichtungen, die für seine Hinwendung zu einer meta-symbolistischen Schreibweise mit verantwortlich sind.

Es ist sein meta-symbolistisches Spätwerk, das der zyklisch angelegte »Ägäis«⁶-Band (1967) einleitet und sein letzter Lyrikband »Entgrenzen«⁷ (1983) beschließt, mit dem die symbolistische Tradition in eine neue Phase eintritt. Während die meta-symbolistischen Texte der Prenzlauer-Berg-Dichter Elke Erb und Uwe Kolbe dem Meta-Symbolismus der zweiten Phase angehören, ist Arendts Spätwerk noch der ersten Phase des Meta-Symbolismus zuzurechnen. Wie bereits dargelegt wurde, setzt der Meta-Symbolismus I in der DDR gegenüber dem anderen deutschsprachigen Raum verzögert ein. Bei Arendt entfaltet sich dieser nicht unmittelbar in der Nachkriegszeit, sondern erst zu Beginn der 1960er-Jahre. Doch schon in den 1950er-Jahren macht sich bei ihm ein Rückgriff auf symbolistische Motive und Symbolik bemerkbar, wie es sich insbesondere in der Verwendung der Figur des Albatros zeigt – einem von Baudelaire herstammenden Symbol. Eine Stiländerung in Richtung einer meta-symbolistischen Schreibweise zeichnet sich jedoch erst mit dem Erscheinen seines Gedichtbands »Ägäis« (1967) ab. Zwar erstreckt sich Arendts Spätwerk bis in die 1980er-Jahre hinein; doch bildet sein Stil nach der Hinwendung zum Meta-Symbolismus I größtenteils eine Konstante, was sich auf sein hohes Alter zurückführen lässt. Zudem ist Arendt kein aktives »Mitglied« der Prenzlauer-Berg-Szene. Im Unterschied zu den dem Meta-Symbolismus II zuzuordnenden poetischen Texten schlägt sich der Poststrukturalismus in Arendts Spätwerk kaum nieder. Sein meta-symbolistisches Spätwerk ist der Beleg dafür, dass Sprachreflexivität und die Verarbeitung zeithistorischer Themen wie auch mythologischer Stoffe autonomer Dichtung nicht widersprechen müssen. Dabei betont Arendt das dialogische Moment seiner Dichtung:

[...] ich plädiere für die Autonomie der Dichtung, der Kunst allgemein. Ich glaube, daß, wenn die Kunst sich in irgendeinen Dienst stellen läßt, keine Wirkung von ihr ausgeht und daß keine Interaktion zwischen dem geschriebenen Wort und dem Leser entstehen kann.⁸

Dies ist es auch, was Arendt mit Celan verbindet. Wie für Arendt, so spielen auch für Celan Sprachkritik (diese wohl noch weitaus intensiver als bei Arendt) und Geschichte eine wesentliche

⁵ Vgl. Neumann, Christoph K.: Erich Arendt. In: Walter Jens (Hg.): Kindlers Neues Literatur-Lexikon. Bd. 1. München: Kindler 1990, S. 632f.; Hähnel, Ingrid: Vorbemerkungen. In: Dies. (Hg.): Lyriker im Zwiegespräch. Traditionsbeziehungen im Gedicht. Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag 1981, S. 13.

⁶ Arendt, Erich: Ägäis. In: KWA II, S. 6-81.

⁷ Arendt, Erich: Entgrenzen. In: KWA II, S. 281-360.

⁸ Schlösser, Manfred: Gespräch mit Erich Arendt. In: Gregor Laschen/Manfred Schlösser (Hgg.): Der zerstückte Traum. Für Erich Arendt zum 75. Geburtstag. Berlin/Darmstadt: Agora 1978, S. 125.

Rolle in seiner Dichtung, ohne dabei dem Prinzip Aristotelischer Mimesis Folge zu leisten.⁹ Neben Geschichte und Stoffen aus der griechischen Mythologie verhandeln Arendts späte Gedichte mehr und mehr Themen der Erinnerung, des Vergessens, der Sprache bzw. der Schrift, aber auch den Tod sowie die Zeit.¹⁰ Zudem fließen interdiskursiv biblische Stoffe (z.B. die Bibelgeschichten des Propheten Jona aus dem Alten Testament) mit ein und sind Rekurrenzen auf Künstlerpersönlichkeiten (Celan, Chagall, Van Gogh) und intermediale Bildbezüge vorzufinden.

2.1. (Post-)Symbolismus und hermetische Lyrik

Die in der Literaturgeschichtsschreibung in den 1950er-Jahren aufkommende Bezeichnung ›hermetische Lyrik‹ wird vor allem mit den Namen Paul Celan, Ernst Meister, aber auch Rose Ausländer, Johannes Poethen, Nelly Sachs und Ingeborg Bachmann in Verbindung gebracht.¹¹ Nicht selten sind in der Forschungsliteratur insbesondere zu Celan auch Stimmen vernehmbar, die zwischen Mallarmé und Celan stark differenzieren, ohne jedoch die Gemeinsamkeiten zwischen hermetischer Lyrik und der literarischen Bewegung des Symbolismus zu sehen; so beispielsweise Sideras, die sich in ihrer Gegenüberstellung des *Poésie-pure*-Gedankens zu Celans Dichtung auf die Darstellung der poetologischen Differenzen zwischen Mallarmé und Celan beschränkt.¹² Einer solchen Richtung entgegen steht die Studie Viettas, der schon in den 1970er-Jahren aus einem sprachreflexiven Fokus heraus auf das Verbindende aufmerksam macht, das zwischen Mallarmé und Celan – und somit zwischen Symbolismus und hermetischer Lyrik – besteht.¹³ Um den Traditionszusammenhang zwischen Symbolismus, Post-Symbolismus und der vorwiegend mit dem Etikett ›hermetische Lyrik‹ bezeichneten Literatur nach 1945 zu fassen, bietet sich für die Literatur des Zeitraums der ausgehenden 1940er- und 1960er-Jahre der Begriff ›Meta-Symbolismus‹ an. Der angeführte Zeitraum bezieht sich auf den Meta-Symbolismus der ersten Phase, der in den 1970er-Jahren vom Meta-Symbolismus II abgelöst wird.

⁹ Vgl. Solomons Äußerung über seinen Freund Paul Celan: »Ohne ein ›realistischer‹ oder auch nur ›deskriptiver‹ Dichter, ein Anhänger der Aristotelischen ›Mimesis zu sein, ist Celan trotzdem von Realität und Geschichte besessen. Das Maß an Realität in seiner Dichtung ist viel größer, als es das Elliptische, Unausgesprochene in ihr vermuten läßt.« Zitiert aus: Solomon, Petre: Dichtung als Schicksal. In: Gerhard Buhr/Roland Reuß (Hgg.): Paul Celan. ›Atemwende‹. Materialien. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 220.

¹⁰ Zu den Bezügen aus der griechischen Mythologie siehe insbesondere Wichner, Ernest: Homer, Odysseus und der ›Engel der Geschichte‹. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Erich Arendt. text+kritik (1984), S. 90-110.

¹¹ Vgl. Bormann, Alexander von: Gedichte zwischen Hermetik und Öffentlichkeit. In: Barner 2006, S. 217-222; Korte, Hermann: Deutschsprachige Lyrik seit 1945. 2. völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart/Weimar: Metzler 2004. Kapitel 2.2, S. 46-60.

¹² Sideras, Agis: Paul Celan und Gottfried Benn. Zwei Poetologien nach 1945. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005 (= Würzburger Wissenschaftliche Schriften, Literaturwissenschaft 545).

¹³ Vietta, Silvio: Sprache und Sprachreflexion in der modernen Lyrik. Berlin u.a.: Gehlen 1970 (= Literatur und Reflexion 3), S. 110, 131.

Das Jahr 1945 markiert für die deutschsprachige Lyrik keineswegs einen kompletten Neubeginn, wie es die Forderungen nach einem radikalen Neuanfang und die Proklamation einer ›Stunde Null‹ nahe legen. Wo keine Kontinuität von Seiten der Exildichter oder der ›inneren‹ Emigrierten vorliegt, setzt bei einigen Dichtern eine Rückbesinnung auf verschiedene moderne Traditionslinien ein, von denen die symbolistische eine ist. Dichter wie Paul Celan oder Ingeborg Bachmann beginnen mit der Übertragung (post-)symbolistischer Dichter.¹⁴

Der Ausdruck ›hermetische Lyrik‹ steht nicht allein sprachlich in enger Beziehung zum Begriff des Hermetismus, den in den 1930er-Jahren der italienische Kritiker Flora für die Lyrik des Post-Symbolisten Ungaretti prägt.¹⁵ Die literaturwissenschaftliche Differenzierung zwischen ›hermetischer Lyrik‹ und ›Hermetismus‹ ist überwiegend historisch-geographischer Natur, insofern sich die Bezeichnung ›hermetische Lyrik‹ auf den deutschsprachigen Raum der 1950er-Jahre beschränkt und der Begriff ›Hermetismus‹ zunächst auf post-symbolistische Erscheinungen in Italien rekurriert. Stilistisch beschreibt ›hermetische Lyrik‹ eine spezifische Art lyrischen Sprechens, die oftmals mit den konnotativen Begriffen des Esoterischen, Dunklen oder gar Rätselhaften umschrieben wird. Charakteristisch für hermetische Lyrik sind darüber hinaus die zunehmende sprachliche Verknappung, der Gebrauch absoluter Metaphern sowie das Zurücktreten referenzieller Bezüge.¹⁶ Zwar verwendet Stempel in seinem Aufsatz über die »Syntax dunkler Lyrik« den Begriff der hermetischen Lyrik eher unreflektiert und gebraucht diesen ganz offensichtlich synonym mit ›Hermetismus‹; doch erkennt bereits er einen Zusammenhang zwischen dem Symbolismus und dem Hermetismus bzw. der hermetischen Lyrik, wenn er Baudelaire und Rimbaud »die hermetische Lyrik der Moderne einleiten«¹⁷ sieht. Verständlicher wird diese Aussage, wenn man die Hermetik als ästhetische Kategorie einsetzt, wie dies im Kapitel I.2. erfolgte. Der Traditionszusammenhang, der zwischen Symbolismus und Meta-Symbolismus I vorherrscht, wird so zugleich zeichentheoretisch begründbar. Die Kategorie der Hermetik, die sich im französischen Symbolismus herausbildet und durch ein überhöhtes Maß an Selbstreferenz auf Signifikantenebene auszeichnet, gerät hier also zu einem grundlegenden Verbindungsstück zwischen Symbolismus und Meta-Symbolismus I. Spezifische stilistische Merkmale sowie eine gewisse Subtilität gegenüber Ausdrucksformen, die sich etwa in der Konzentration auf das einzelne Wort bemerkbar macht, verweisen auf die Kontingenz zwischen Symbolismus und Meta-Symbolismus. Dass der Meta-Symbolismus der ersten Phase durch seine historisch bedingte Sprachskepsis sowie

¹⁴ Vgl. Jordan, Lothar: Lyrik. In: Glaser 1997, S. 568.

¹⁵ Siehe Kapitel I.1.

¹⁶ Vgl. Witte, Bernd: Zu einer Theorie der hermetischen Lyrik. Am Beispiel Paul Celans. In: Poetica 13 (1981), S. 139.

¹⁷ Stempel, Wolf-Dieter: Syntax in dunkler Lyrik (zu Mallarmés à la nue accablante). In: Wolfgang Iser (Hg.): Immanente Ästhetik, ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne. Kolloquium (Köln 1964). München: Wilhelm Fink 1966 (= Poetik und Hermeneutik 2), S. 37f.

aufgrund seiner ästhetischen Verarbeitung individueller Erfahrungen (für die insbesondere Celan in seiner »Meridian«¹⁸-Rede plädiert) auch Differenzen gegenüber dem Symbolismus der Jahrhundertwende aufweist, ist historisch bedingt und auf den transformativen Charakter literarischer Tradition zurückzuführen. Andererseits lässt sich aber gerade die in Celans und Bachmanns Gedichten auftretende Sprachskepsis als eine Weiterentwicklung der erstmals bei den französischen Symbolisten zu beobachtenden Sprachreflexivität lesen.¹⁹ Anders als im französischen Symbolismus folgt der Meta-Symbolismus damit auch nicht dem ästhetizistischen Prinzip des *l'art pour l'art* unter Rückzug in einen von der Außenwelt abgedichteten Bereich reiner Kunst. Ein wesentliches Merkmal des Meta-Symbolismus I ist seine poetische Verarbeitung von individuellem und historischem Erinnerungsmaterial.

Der nach 1945 im deutschsprachigen Raum einsetzende Meta-Symbolismus beschränkt sich nicht allein auf die Bundesrepublik, sondern hält verzögert auch in die DDR Eingang. In der Bundesrepublik zeichnet sich in den 1950er-Jahren auf breiter Stufe eine Symbolismus-Rezeption ab, die sich stilistisch neben dem Zweig der hermetischen Lyrik auch in dem dieser oftmals entgegengesetzten artistischen Lyrik eines Gottfried Benn bemerkbar macht. Dessen Richtung der symbolistischen Traditionsaneignung stellt jedoch in der Dichtung der Nachkriegszeit einen Einzelfall dar. Benn und die Vertreter der hermetischen Lyrik greifen auf das gleiche symbolistische Fundament zurück. Entscheidend ist jedoch, dass sich dieses bei ihm in eine andere Richtung entwickelt, wie es die seinem Konzept der Artistik und Form verpflichteten »Statischen Gedichte«²⁰ (1948) und sein Marburger Vortrag »Probleme der Lyrik«²¹ (1951) deutlich machen. Anders als die meta-symbolistischen Lyriker folgt Benns Dichtung und Poetik nach 1945 dem ästhetizistischen Prinzip des *l'art pour l'art*, indem er die Kunst außerhalb der Geschichte und Politik verortet und ihr einen eigenen Bezirk zuweist. Paul Celans Abwendung vom *l'art pour l'art* führt dazu, dass einige Literaturwissenschaftler dies als Distanzierung gegenüber dem Symbolismus auslegen, ohne die weitaus größeren Gemeinsamkeiten zu erkennen, die ihn mit diesem verbinden.²² Den Traditionszusammenhang zwischen hermetischer und symbolistischer Lyrik erkennt auch Korte, wenn er schreibt:

Wenn sich nach 1945 »noch einmal ein Aufblühen der hermetischen Dichtweise« [...] vollzieht, so ist diese Phase in der Geschichte der Lyrik längst vorbereitet und eine vorerst letzte Spielart des hermetischen Gedichts. Vor diesem Hintergrund erscheint der Hermetismus keineswegs als ein epochales

¹⁸ Celan, Paul: Der Meridian. Rede anlässlich zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises (1961). In: GW 3, S. 187-202.

¹⁹ Zur Sprachskepsis im Meta-Symbolismus siehe auch Kapitel I.1.

²⁰ Benn, Gottfried: Statische Gedichte. In: Sämtliche Werke, Bd. 1, S. 224

²¹ Benn, Gottfried: Probleme der Lyrik. In: Sämtliche Werke, Bd. 6, S. 9-44.

²² Siehe etwa Harbusch, Ute: Etwas die Tropen Durchkreuzendes. Paul Celans *Trunkenes Schiff*. In: Alfred Bodenheimer/Shimon Sandbank (Hgg.): Poetik der Transformation. Paul Celan – Übersetzer und übersetzt. Tübingen: Max Niemeyer 1999 (= Condition Judaica 28), S. 55-77.

Phänomen, sondern als Prämisse jener literarischen Moderne überhaupt, deren ›Dunkelheit‹, deren semantische Polyvalenz Garant ihrer Selbstbehauptung ist: um den Preis latenter Unverständlichkeit.²³

Zwar setzt auch Korte ›Hermetismus‹ mit ›hermetischer Lyrik‹ gleich; die Wurzeln der hermetischen Lyrik aber sieht er »längst vorbereitet«. Die ›Dunkelheit‹ bzw. latente Unverständlichkeit, auf die er hierbei verweist, sind Charakteristika, die nicht die gesamte literarische Moderne, sondern vielmehr eine bestimmte Tradition kennzeichnen: die des Symbolismus, der zuerst im Frankreich des 19. Jahrhunderts fassbar wird. Ein nicht unwesentlicher Teil der Literaturgeschichte geht seit längerem davon aus, dass die hermetische Lyrik, die in den 1950er-Jahren ihre Blütezeit erlebt, in der nachfolgenden Dekade zunehmend in Misskredit gerät und von neuen Dichtungsstilen, insbesondere dem der Konkreten Poesie, verdrängt wird. Dabei wird oftmals auf Walter Höllers 1965 publizierte »Thesen zum langen Gedicht«²⁴ verwiesen, die sich für eine Öffnung der Poesie gegenüber der Alltagssprache und gegen eine verstärkte Konzentration auf das Einzelwort aussprechen, wie es für die hermetische Lyrik typisch ist. Für viele Literaturhistoriker markiert dieses Plädoyer für das lange Gedicht das Ende der hermetischen Lyrik, indem es eine neue Lyrik einleitet, in der die kommunikative Sprachfunktion nunmehr im Mittelpunkt steht.²⁵ In seiner vollständig überarbeiteten Monographie »Deutschsprachige Lyrik seit 1945« (zuvor 1989 unter dem Titel »Geschichte der deutschen Lyrik seit 1945« erschienen) aus dem Jahr 2004 wendet sich Korte gegen diese Ablösthese: Die hermetische Dichtung – hierbei beruft sich Korte insbesondere auf das Werk Celans, Meisters und Poethens – würde in den 1960er-Jahren keine Verdrängung erfahren; vielmehr seien sowohl Kontinuität als auch eine Erprobung neuer Formen hermetischer Lyrik in diesem Zeitraum zu beobachten.²⁶ Diese Kontinuität bzw. Veränderung der hermetischen Lyrik in den 1960er-Jahren lässt sich auch innerhalb der DDR nachweisen und bestimmen, explizit am Fall Erich Arendts. Ferner zeichnet sich im Meta-Symbolismus II in den 1970er-Jahren im Grunde genommen das ab, was Korte als »neue Formen hermetischer Dichtung«²⁷ begrifflich zu fassen sucht.

²³ Korte 2004, S. 49. Korte differenziert jedoch nicht klar zwischen den Begriffen ›Hermetismus‹ und ›hermetischer Lyrik‹.

²⁴ Höllers, Walter: Thesen zum langen Gedicht. In: Akzente 2 (1965), S. 128-131.

²⁵ So beispielsweise Nielsen, Helge/Ballegaard Petersen, Annelise: Die deutsche Literatur 1945-2000. In: Bengt Algot Sørensen (Hg.): Geschichte der deutschen Literatur. Bd. 2. 2. aktual. Aufl. München: Beck 2002, S. 270-456; Hinton, Thomas R./Bullivant, Keith: Westdeutsche Literatur der sechziger Jahre. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1975.

²⁶ Korte 2004, S. 88.

²⁷ Ebd.

2.2. Erich Arendt und Paul Celan

In der Zeit zwischen 1950 und 1970 entwickelt sich eine freundschaftlich-kollegiale Beziehung zwischen Erich Arendt und dem jüdischen Czernowitzer Dichter Paul Celan, wobei es den schriftlichen Korrespondenzen nach vor allem Arendt ist, der dem nahezu siebzehn Jahre jüngeren Celan seine Bewunderung für dessen Dichtung ausspricht. Seit den 1990er-Jahren liegen hierzu bereits zwei wesentliche Aufsätze von Buck und Emmerich vor.²⁸ Während Buck den poetologischen Referenzen nachgeht, konzentriert sich Emmerichs Aufsatz auf die postalische Korrespondenz sowie den unmittelbaren Kontakt zwischen den beiden Dichtern. Wie aus Emmerichs Untersuchung hervorgeht, war Arendt mit dem Werk Celans intensiv vertraut. Es mutet also nicht befremdend an, wenn Arendts poetischer Stil im Verlauf seines Spätwerks eine zunehmend meta-symbolistische Ausrichtung erfährt. Zu erwähnen ist an dieser Stelle, dass neben Erich Arendt auch Ernst Meister in dieser Zeit Anregungen durch Celan gewinnt und sich über Arendt, der in diesem Fall als Vermittler fungiert, poetologisch mit diesem auseinandersetzt.²⁹ Ähnlich wie beim Meta-Symbolisten Celan spielt auch in Arendts Spätwerk der Umgang mit Geschichte eine Rolle. Nur geht die Geschichtsthematik bei Arendt mit der Mythologie eine enge Verknüpfung ein. Das Werk des ostdeutschen Lyrikers steht dem Gedanken aristotelischer Mimesis fern. Die hier auftretende Form poetischer Mimesis entzieht sich den gültigen sprachlichen Konventionen und sucht stattdessen jenseits der Offizialsprache eine völlig neue Sprechweise auf Wortebene zu erschließen.

Dass Arendt innerhalb der DDR-Lyrik von der Literaturgeschichtsschreibung oftmals als ein exzeptioneller Sonderfall hingestellt wird, hängt nicht ausschließlich mit seinem hohen Alter und seiner Vita zusammen. Diese allein können derartige Veränderungen im Spätwerk nicht bewirken. Neben seiner langjährigen Tätigkeit als Übersetzer, die hierbei nicht auszublenden ist und im nachfolgenden Kapitel behandelt werden soll, ist es gerade dieser – auch poetologisch – intensive Kontakt zu Paul Celan, der eine Veränderung seines Stils herbeiführt. Davon zeugt die poetische Korrespondenz, die verstärkt von Arendt ausgeht. Auch Wichner bemerkt, dass die sich seit dem »Ägäis«-Band bemerkbar machende Veränderung des Stils mit dem poetischen Einfluss Paul Celans in Verbindung steht.³⁰ Allgemeiner formuliert dies Lapchine, die in Arendts veränderter

²⁸ Buck, Theo: »Ein Wort, mit all seinem Grün«. Zu einem lyrisch-poetologischen Dialog Erich Arendts und Ernst Meisters mit Paul Celan. In: Celan-Jahrbuch 4 (1991), S. 151-184; Emmerich, Wolfgang: Erich Arendt – Paul Celan. Korrespondenzen und Differenzen. In: Celan-Jahrbuch 6 (1995), S. 181-206.

²⁹ Siehe hierzu Buck 1991, S. 151-184.

³⁰ Wichner, Ernest: Homer, Odysseus und der »Engel der Geschichte«. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Erich Arendt. text+kritik (1984), S. 101.

Schreibweise die Gemeinsamkeiten mit der in der Bundesrepublik aufkommenden hermetischen Lyrik feststellt.³¹

Bereits die Erstausgabe des 1967 im Leipziger Insel-Verlag erschienenen »Ägäis-Band« ist mit einer Widmung an Paul Celan versehen.³² Auch bei der Fokussierung einzelner Arendt-Gedichte aus der Zeit des Kontakts mit Celan lassen sich direkte intertextuelle Bezüge ausfindig machen. So widmet Arendt Celan in den 1960er-Jahren das Gedicht »Prager Judenfriedhof«³³, das in den Gedichtband »Feuerhalm«³⁴ aufgenommen wird. Ebenso finden sich intertextuelle Bezüge zu Celans »Todesfuge« in Arendts zwischen Lyrik und Prosa zu verortendem Text »Hafenviertel II« des Gedichtbands »Memento und Bild«. So heißt es dort:

[...] dazwischen das herrische Blond, mittendrin, noch lungern die Söhne des Nordens... noch lungern die Söhne des Nordens... der Tod ist ein Meister aus Deutschland... sie spähen uns an... ich sehe Augen aufkeimen, haßkalt.³⁵

Die bei Celan im letzten Teil der »Todesfuge«³⁶ anaphorisch immer wiederkehrende Phrase »Der Tod ist ein Meister aus Deutschland« erlangt bei Arendt durch die links und rechts davon gesetzten Punkte innerhalb des zitierten Passus eine zentrale Stellung. Die Metonymie »herrische[s] Blond« sowie die Genitiv-Metapher »Söhne des Nordens« verstärken diesen intertextuellen Bezug durch ihre konnotative Nähe zu einzelnen Versen, die Celan in seiner »Todesfuge« verwendet. Zudem befindet sich in »Memento und Bild« das Gedicht »Dem Gedächtnis Paul Celans«³⁷, das die Widmung an Paul Celan sogar in seinem Titel trägt. Es ist das letzte Gedicht des Lyrikbands, das Arendt vermutlich anlässlich von Celans Freitod im Jahr 1970 zu dessen Gedenken verfasst. Dass Arendt nicht nur einzelne Gedichte Celans kannte, sondern auch ganze Gedichtbände, dafür sprechen seine Wort- und Motiventlehnungen aus dessen Œuvre, die bei ihm seit seinem »Ägäis«-Band zu beobachten sind und sich in »Memento und Bild« noch vermehren. Wie intensiv Arendts Orientierung an Celans hermetischer Lyrik in seinem Spätwerk ausfällt, zeigt die erstellte Tabelle, die eine Übersicht über die intertextuellen Bezüge des ostdeutschen Dichters zu Celans Werk auf Wortbasis bietet. Aufgrund des allgemeineren Interesses für den zeitlichen Raum der poetischen Korrespondenz und der Werke, in denen sich diese abzeichnet, wird darauf verzichtet, die einzelnen Gedichttitel anzuführen. Nach Art einer Konkordanz sollen vielmehr die Häu-

³¹ Lapchine, Nadia: Poésie et histoire dans l'oeuvre tardive d'Erich Arendt (1903-1984). Bd. 1. Paris: L'Harmattan 2003, S. 73.

³² Arendt, Erich: Ägäis. In: KWA II, S. 7-81. Die in den »Ägäis«-Band eingearbeitete Widmung an Celan wird von den Herausgebern der Kritischen Werkausgabe nicht mit übernommen.

³³ Arendt, Erich: Prager Judenfriedhof. In: KWA II, S. 118.

³⁴ Arendt, Erich: Feuerhalm. In: KWA II, S. 83-141.

³⁵ Arendt, Erich: Hafenviertel II. In: KWA II, S. 177.

³⁶ Celan, Paul: Todesfuge. In: GW I, S. 39-42.

³⁷ Arendt, Erich: Dem Gedächtnis Paul Celans. In: KWA II, S. 210.

figkeit und Variation auftretender Wörter und Wortgruppen, die Arendt aus Celans Werk entnimmt, untersucht werden. Ein erster Ansatz zu einem ›Wortvergleich‹ zwischen den Gedichten Paul Celans und Erich Arendts findet sich bei Emmerich.³⁸ Allerdings beschränkt sich dieser auf die drei Lexeme ›Eulenflucht‹, ›Herzgrau‹ und ›Düsenspur‹, die auch in Bezug auf Arendts Werk keine Lokalisierung erfahren.

Ausdruck/Wortgruppe	Paul Celan	Erich Arendt
›der Tod ist ein Meister‹	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Mohn und Gedächtnis, GW I, S. 42 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Memento und Bild, KWA II, S. 177
›eiserne Schuhe‹ ›eisernen Schuh‹	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Mohn und Gedächtnis, GW I, S. 24 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ ›eiserne Schuh‹ → Zeitsaum, KWA II, S. 233 ▪ ›eisernen Schuh‹ → Zeitsaum, KWA II, S. 271
›ins Offene‹	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Der Meridian, GW III, S. 199 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ ›ins Offene‹ → Feuerhalm, KWA II, S. 125 ▪ ›ins Offne‹ → Feuerhalm, KWA II, S. 174 ▪ ›das Offne‹ → Memento und Bild, KWA II, S. 202 ▪ ›das Offene‹ → Entgrenzen, KWA II, S. 319 ▪ ›ins Offne‹/›Ins offene‹³⁹ → Entgrenzen, KWA II, S. 360
›Lidspalt‹	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Die Niemandsrose, GW I, S. 248 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Feuerhalm, KWA II, S. 96
›Mandek‹ ›Mandel‹	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Mohn und Gedächtnis, GW I, S. 78 ▪ Die Niemandsrose, GW I, S. 244 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Memento und Bild, KWA II, S. 205
›Mohn‹ ›Mohns‹	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Mohn und Gedächtnis, GW II, S. 37, 68 ▪ Der Sand aus den Urnen, GW II, S. 17 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Ägäis, KWA II, S. 18
›Niemandsrose‹	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Die Niemandsrose, GW II 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Unveröffentlichte Gedichte, KWA II, S. 403

³⁸ Emmerich 1995, S. 202.

³⁹ In der Kritischen Werkausgabe wird das ›e‹ weggelassen. Da bisher erst zwei Bände der Kritischen Werkausgabe erschienen sind und die Herausgeber sich dazu entschieden haben, zu Erscheinungsdatum und Varianten der einzelnen Texte in einem gesonderten Band Stellung zu beziehen, sei hier auf den Erstdruck von 1981 verwiesen. Dort lautet der Titel im Inhaltsverzeichnis ›Ins offene‹, während im Gedicht selbst jedoch wieder ›INS OFFNE‹ steht: Arendt, Erich: Entgrenzen. Berlin: Agora 1981, S. 76. Zu vermuten ist, dass Arendt nachträglich eine Synkope vorgenommen hat und das Gedicht möglicherweise anfangs ›Ins offene‹ hieß.

›Thun«	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Von Schwelle zu Schwelle, GW I, S. 136 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ ›Thun« → Feuerhalm, KWA II, S. 126, 128
›Schlüssel«	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Von Schwelle zu Schwelle, GW I, S. 112 ▪ Atemwende, GW II, S. 64 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Ägäis, KWA II, S. 22
›Herzgrau«	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Sprachgitter, GW I, S. 167 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ ›herzgrau« → Feuerhalm, KWA II, S. 118
›Düsenspur«	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Sprachgitter, GW I, S. 190 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Feuerhalm, KWA II, S. 118
›Eulenflucht«	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Sprachgitter, GW I, S. 204 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Ägäis, KWA II, S. 16
›Sandkorn«	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Von Schwelle zu Schwelle, GW I, S. 91 ▪ Sprachgitter, GW I, S. 194 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Feuerhalm, KWA II, S. 94, 133 ▪ Memento und Bild, KWA II, S. 173 ▪ Zeitsaum, KWA II, S. 258, 277
›Wimper« ›Wimpern«	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Mohn und Gedächtnis, GW I, S. 23, 65 ▪ Sprachgitter, GW I, S. 153, 187 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Ägäis, KWA II, S. 38

Die poetische Korrespondenz tritt am ostentativsten in Arendts Gedichtbänden »Feuerhalm« und »Memento und Bild« zutage über intertextuelle Bezüge (Wortgruppen, nominale Rekurrenz). Hinzu kommen die aufgelisteten einzelnen Wortentlehnungen sowie Motivübernahmen wie beispielsweise das der Flaschenpost.⁴⁰ Ein Vergleich der poetischen Sprache Arendts aus seiner frühen, mittleren und späten Schaffensphase bestätigt die Orientierung des späten Arendts an Celan. Wie sich zeigt, entstammen die intertextuellen Bezüge auf Wortbasis ausschließlich Celans ersten vier Gedichtbänden »Mohn und Gedächtnis« (1952), »Von Schwelle zu Schwelle« (1955), »Sprachgitter« (1959) und »Die Niemandrose« (1963), die mit Ausnahme des vierten Bandes alle aus der Zeit der 1950er-Jahre stammen. Folglich rührt auch Celans Einfluss auf Arendt vor allem von dessen ersten vier Gedichtbänden her. Dafür spricht zudem der Fundus aus dem siebenstrophigen Gedicht »[du warst]«⁴¹, das Teil der erst kürzlich publizierten »Unveröffentlichten Gedichte« (ca. 1962-1982) Arendts ist und in seiner fünften Strophe auf Celans vierten Gedichtband »Die Niemandrose« rekurriert:

unsichtbar war
unseres toten Freundes

⁴⁰ Das Motiv der Flaschenpost findet sich bei Arendt in »[kein Wort]«, einem seiner unveröffentlichten Gedichte, wieder: KWA II, S. 372f.

⁴¹ Arendt, Erich: [du warst]. In: KWA II, S. 403.

Ein weiterer intertextueller Bezug, der die poetische Korrespondenz mit dem zu diesem Zeitpunkt bereits verstorbenen Celan und dessen Werk verdeutlicht, findet sich im unveröffentlichten Gedicht »die Geburtstagsrose«⁴². Nicht nur wird hier über das Motiv der Rose, das in diesem teils verräumlichten Gedicht wiederholt auftritt, auf Celans vierten Gedichtband »Die Niemandsrose« angespielt; auch erfolgt durch die Paraphrase »(– Paul! den ich liebte –)«⁴³ im mittleren Teil des Gedichts ein nominaler Bezug auf Paul Celan.

Im Unterschied zur sprachlichen Nähe des hermetischen Lyrikers Ernst Meister zu Paul Celan sieht Bormann Arendts späte Schaffensphase von einem Abhängigkeitsverhältnis gegenüber der Lyrik des Czernowitzer Dichters geprägt.⁴⁴ Zwar gehen die Wortentlehnungen und intertextuellen Bezüge nahezu ausschließlich von Arendt aus, allerdings ist der Vorgang des Rezipierens ein aktiver, bei dem der Dichter Elemente des Prätextes adaptiert, sie transformiert und darüber den Dialog mit dem anderen Text sucht. Doch vereinzelt findet sich auch eine von Celan ausgehende Bezugnahme auf Arendts Dichtung: So erscheint das Symbol der Zypresse, das bei Arendt schon in dessen »Ägäis«-Band auftritt und auch in »Entgrenzen« noch zu finden ist, in Celans Gedicht »Im Schlangewagen«⁴⁵ aus dem Lyrikband »Atemwende« (1967). Von einer Übernahme von Seiten Celans ist an dieser Stelle auszugehen, da dieses Symbol schon Anfang der 1960er-Jahre bei Arendt zu verzeichnen ist und Celan über ein Typoskript von Arendts »Ägäis«-Gedichten verfügte.⁴⁶

Jenseits dieser poetischen Korrespondenz sind auch rein stilistische Parallelen bzw. Überschneidungen zu verzeichnen. Diese äußern sich zum einen in der Bildung von Kompositionsmetaphern, zum anderen in der grundlegenden Arbeit mit bestimmten Motiven und Bildfeldern. Bezeichnend ist hierfür das jeweilige Bildfeld um die Ausdrücke »Auge« und »Stein«, wobei letzteres bei Arendt noch weitaus stärker ausgeprägt erscheint als bei Celan. So ist das Bildfeld »Auge« bei Arendt vorrangig durch die Signifikanten »Blick«, »Aug«, »Iris«, »Lid«, »Wimper« sowie durch Ausbildung von Metaphern-Komplexen mittels Morphemen (»Blutwimper«, »Feuerbraue«, »Augenleere«, »Pupillendunkel«, »blindäugig« oder »Spiegelaug«) vertreten.⁴⁷ Bei Celan wiederum konstituiert sich das Bildfeld »Auge« hauptsächlich aus dem Ausdruck »Auge« in seinen unterschiedlich auftretenden Flexionsformen sowie den Lexemen »Lid«, »Wimper« und »Braue«. Auch in Celans Lyrik treten

⁴² Arendt, Erich: die Geburtstagsrose. In: KWA II, S. 391-393.

⁴³ Ebd., S. 392.

⁴⁴ Bormann 2006, S. 219.

⁴⁵ Celan, Paul: Im Schlangewagen. In: GW II, S. 27.

⁴⁶ Siehe hierzu Emmerich 1995, S. 189.

⁴⁷ Eine Untersuchung des Augen-Motivs bei Arendt findet sich ferner im Aufsatz von Laschen und Wessels: Laschen, Gregor/Wessels, Peter: Vom rebellischen Auge der Dichtung. Lese-Notizen zum Augen-Motiv in den Gedichten Erich Arendts. In: text+kritik (1984), S. 111-122.

Metaphern-Komplexe innerhalb des Bildfelds ›Auge‹ auf – mit Ausnahme von ›Lidspalt‹ finden sich dabei jedoch zu den verwendeten, absoluten Metaphern Arendts keine direkten Überschneidungen. Wichner vertritt im Rahmen seiner Gedichtanalyse die Überzeugung, dass Arendts Verwendung von Augenmetaphern von Celan stark beeinflusst ist, wobei er allerdings von einer kritischen Distanzierung Arendts gegenüber seinem Vorbild in der Verwendungsweise ausgeht.⁴⁸ Dies würde mit den vorherigen Ergebnissen der vergleichenden Bildfeld-Analyse des Wortkomplexes ›Auge‹ insofern kongruieren, als Arendt dieses Bildfeld für sich wesentlich weiter ausdifferenziert als dies bei Celan der Fall ist.

Bei der Wortmetaphorik arbeiten beide Dichter mit den Morphemen ›Glocken‹ und ›purpur‹. Eine weitere Überschneidung findet sich in der Verwendung bestimmter Motive wie das des Sandkorns, der Spange oder des Sterns, die jedoch bei Arendt bereits in dessen früheren Gedichten auftreten. Dabei weisen Motive und Bildfelder der Ausdrücke ›Auge‹, ›Lid‹, ›Licht‹, ›Stern‹ oder ›Stein‹ zugleich deutliche Parallelen zur Lyrik der deutschen Symbolisten George und Rilke auf.⁴⁹ Auch die Konzeptionsweise der Gedichte beider Dichter lassen Parallelen erkennen. Doch sind diese wahrscheinlich eher Arendts Bezugnahme auf Celans Werk geschuldet.

Gegen Bormanns These eines reinen Abhängigkeitsverhältnisses Arendts von Celan spricht zudem ein sprachlich-thematischer Aspekt: Impetus von Celans Lyrik ist die Erfahrung der Judenvernichtung unter den Nationalsozialisten, aber auch die Fluchterfahrung und das Erlebnis des Zweiten Weltkriegs, die an seiner poetischen Sprachentwicklung großen Anteil haben.⁵⁰ Zwar finden sich bei Arendt hierzu einige wenige Anknüpfungspunkte: Das Thema der Judenvernichtung und die Zeit des Nationalsozialismus klingen bei ihm im Gedicht »Prager Judenfriedhof« (»Feuerhalm«) und dem Prosatext »Hafenviertel II« aus dem sich zeitlich mit »Feuerhalm« überschneidenden Gedichtband »Memento und Bild« an. Diese Gedichte lesen sich aufgrund ihrer intertextuellen Bezüge zu Celans Werk wie eine poetische Korrespondenz. Auch gerät im Gedicht »Prager Judenfriedhof« (1961) der Judenfriedhof in Prag zum Raum-Motiv, das mnemotechnisch genutzt wird, um die Erinnerung an das Jahrhunderte übergreifende historische Ereignis der Judenverfolgung zu entfalten, aber auch auf die Judenvernichtung im 20. Jahrhundert anzuspielen. Arendt beschränkt sich nicht auf die Shoa des Nationalsozialismus. Das Thema der Judenvernichtung nimmt bei ihm nicht den gleichen, zentralen Stellenwert ein wie in Celans Werk. Allerdings gewinnt das Thema Geschichte in seinem Spätwerk zunehmend an Bedeutung.

⁴⁸ Wichner 1984, S. 101f.

⁴⁹ Korte untersucht diese Zusammenhänge im Hinblick auf Celan, ist sich allerdings der Parallelen zwischen Arendts Spätwerk und Celans früher Dichtung nicht bewusst. Auch nimmt Korte in seiner literarhistorischen Studie hauptsächlich den Arendt der 1950er-Jahre und frühen 1960er-Jahre in den Blick: Korte 2004, S. 56.

⁵⁰ Vgl. Leutner, Petra: Wege durch die Zeichen-Zone. Stephane Mallarme und Paul Celan. Stuttgart/Weimar: Metzler 1994, S. 147f.

Im Unterschied zu Celan verhandelt Arendt Geschichte auf einer mythologisch-philosophischen Stufe. Zeitgeschichte und historische Stoffe aus anderen Jahrhunderten vermischen sich.

Ein anderes Thema, das von Celan adaptiert zu sein scheint, ist das der Erinnerung. In Anbetracht der Tatsache, dass Celan seinen ersten Gedichtband »Mohn und Gedächtnis« nennt, liest sich Arendts 1975 publizierter Gedichtband »Memento und Bild« wie eine poetische Antwort – allerdings mit eigenem Impetus, wie der zweite Ausdruck »Bild« deutlich zu erkennen gibt. Seit »Memento und Bild« lässt sich eine vermehrte Motivübernahme Arendts von Celan beobachten. Neben der Orientierung an Celan gibt es zudem zeithistorische Gründe und kulturpolitische Ursachen, die für Arendts Stiländerung hin zu einer meta-symbolistischen Schreibweise in dieser Zeit sprechen: Zum einen ist da das einschneidende historische Ereignis des Mauerbaus im Jahr 1961 zu nennen; zum anderen spielt die rigide Kulturpolitik eine Rolle, die noch im Herbst 1962 zu einer Amtsenthebung Peter Huchels führt – des Chefredakteurs der Zeitschrift *Sinn und Form*. Die sich zunehmend verschärfende Situation in der DDR klingt auch in den Briefen von Erich Arendt an Paul Celan an. So heißt es etwa:

Seit dem letzten Sommer [1961], der uns auch zu Ihnen bringen sollte [...], ist alles sehr schwierig geworden. – Und vieles, was man zur Anteilnahme, zur Auseinandersetzung braucht, ist unerreichbar.⁵¹

Ebenso wird über die Entlassung Huchels und die (kultur-)politische Situation innerhalb der DDR in einem der Briefe an Celan geklagt.⁵² Inhaltlich finden sich einige Indizien in Arendts Gedichten, die diese These bestärken. Im Zusammenhang mit einer zeitgeschichtlichen Thematik widmet sich Arendt in »Nach den Prozessen«⁵³ (vor Erscheinen des »Ägäis«-Bands zunächst 1961 unter dem Titel »Nach dem Prozeß Sokrates« verfasst) dem Missbrauch der Sprache durch eine abstrakte Macht – die auf die faschistischen bzw. diktatorischen Regimes des 20. Jahrhunderts anspielt – und die Zensur, die sich in der metaphorischen Umschreibung »Gehend im Kreis / der erschossenen Gedanken« und dem Imperativ »halt versiegelt den Mund«⁵⁴ ausdrückt. Noch konkreter wird dies in dem zu Lebzeiten unveröffentlichten Gedicht »Hahnenschrei«⁵⁵ aus der Entstehungszeit von »Ägäis« und »Feuerhalm«, wo der menschliche Sprachverlust metonymisch in Beziehung gesetzt wird zur Spitzelei.⁵⁶ Doch so sehr die politischen Gegebenheiten nicht unbeachtet bleiben dürfen, um der Stiländerung in Arendts Spätwerk auf den Grund zu gehen, so wenig lässt sich dieser Stilwechsel auf das politische Umfeld reduzieren, wie dies in der Arendt-

⁵¹ Brief von Erich Arendt an Paul Celan (7. März 1962). Zitiert nach Emmerich 1995, S. 188.

⁵² Brief von Erich Arendt an Paul Celan (20. September 1962; 8. Januar 1964). Zitiert nach Emmerich 1995, S. 189f.

⁵³ Arendt, Erich: Nach den Prozessen. In: KWA II, S. 60f.

⁵⁴ Ebd., S. 61.

⁵⁵ Arendt, Erich: Hahnenschrei. In: KWA II, S. 142.

⁵⁶ Zum zeitgeschichtlichen Hintergrund von »Nach den Prozessen« siehe Wiczorek, Stefan: Erich Arendt und Peter Huchel. Kleine Duographie sowie vergleichende Lektüren der lyrischen Werke. Marburg: Tectum 2001, S. 46f.

Forschung bisher geschah.⁵⁷ Zudem ist noch ein dritter Aspekt zu berücksichtigen: Arendts Tätigkeit als Übersetzer, worauf im folgenden Kapitel näher eingegangen werden soll.

Es lässt sich also konstatieren, dass der Meta-Symbolismus I, bezogen auf den Individual-Fall Arendt, in der ostdeutschen Lyrik in der Tat zeitlich verzögert (um fast eineinhalb Dekaden) gegenüber dem westdeutschen Raum einsetzt. Diese Phasenverschiebung rührt vor allem von der brieflichen und poetischen Korrespondenz mit Celan her, durch die Arendt mit dem Meta-Symbolismus erst vertraut wird. In seiner meta-symbolistischen Lyrik treten neue Themenkreise und Stilelemente auf. Seine in überwiegend freien Rhythmen gehaltenen Verse geraten in Korrelation zu einer Sprache, die mittels absoluter Metaphern und Schlüsselwörter Zeit- und Gegenwartsgeschichte mit mythologischen Stoffen umkreist und mit einer subtextuellen Meta-Ebene anreichert, um so ein Ineinandergreifen von Themen der Erinnerung, des Vergessens, des Todes, der Zeit und des Schreibens von Gedichten zu erzielen.

2.3. Arendts Tätigkeit als Übersetzer

Wie bereits angedeutet wurde, sind es verschiedene Impulse, die die meta-symbolistische Schreibweise in Arendts Spätwerk begünstigen. Zu nennen ist hier die Rezeption Rimbauds und Hölderlins später Fragmente, die Übertragung spanischer Lyriker sowie der poetische und auch persönliche Kontakt mit dem Meta-Symbolisten Paul Celan. Dabei fällt den Nachdichtungen spanischer Dichter, mit denen sich Arendt seit den 1950er-Jahren sein Geld verdient, ein wichtiger Stellenwert zu. Wie bereits im Kapitel I.5. dargelegt wurde, ist das Übersetzen als ein *traditum* zu werten, das die symbolistische Tradition an sich kennzeichnet. Baudelaire übertrug Edgar Allan Poe, Stefan George fertigte Nachdichtungen zu Dante, Shakespeare und Baudelaire an. Von den Meta-Symbolisten der ersten Phase sind es Bachmann, Celan und Nelly Sachs, die auch als Übersetzer wirken.

In der poetischen Schaffensphase der 1950er- und 1960er-Jahre bilden die Nachdichtungen eine Art Übergangsphase. Dabei handelt es sich hauptsächlich um Übertragungen aus dem Spanischen. Zwischen 1952 und 1956 rücken Arendts eigene Dichtungen nahezu völlig in den Hintergrund, damit er sich umso intensiver dem Übersetzen von Dichtern aus dem südamerikanischen bzw. spanischen Raum widmen kann.⁵⁸ Zu nennen sind hier vor allem Pablo Neruda und die Ultraisten Jorge Guillén und Rafael Alberti. Unter diesen Nachdichtungen nimmt insbesondere

⁵⁷ So beispielsweise bei Laschen 1971, S. 20.

⁵⁸ Eine Bibliographie zu Arendts Werk, die auch die Übersetzungen mitberücksichtigt, ist bei Schlösser zu finden: Schlösser, Manfred: Bibliographie. In: *text+kritik* (1984), S. 139-153. In der Zeit zwischen den 1950er- und 1960er-Jahren entstehen die meisten von Arendts Nachdichtungen.

das Werk des lateinamerikanischen Dichters Pablo Neruda einen großen Raum ein. Wie aber genau verlaufen die Traditionswege, die Arendts Meta-Symbolismus mit der symbolistischen Tradition unmittelbar in Berührung bringen? Einer der Traditionswege verläuft bei Arendt über den bereits im vorherigen Kapitel verhandelten Meta-Symbolisten Celan; ein zweiter über Rimbaud, obgleich sich die Nähe zu Rimbaud in Arendts Werk kaum intertextuell niederschlägt. Doch erkennt Böthig im Titel von Arendts letztem Gedichtband »Entgrenzen« (1981) eine Anspielung auf dessen »Seherbriefe«. ⁵⁹ Wie Rimbaud verwendet auch Arendt eine christliche Symbolsprache. Eine dritte Traditionsspur verläuft über Pablo Neruda. Gerade in seiner frühen Schaffensphase setzt sich Neruda mit den französischen *poètes maudits* auseinander; vor allem rezipiert er Baudelaire, Verlaine und Rimbaud. ⁶⁰ Unter Nerudas Hauptwerken, die Arendt größtenteils in den 1950er-Jahren nachdichtet, sticht die Übersetzerleistung der »Residencia en la tierra« (»Aufenthalt auf Erden«) ins Auge, deren Schwierigkeit in ihrem Reichtum an Assoziationsketten und einer schwer ins Deutsche zu übertragenden Sprachrhythmik begründet liegt. ⁶¹ Anhand seines Vorworts zur Neruda-Gedichtsammlung, die anlässlich der Verleihung des Nobelpreises an Pablo Neruda im Jahr 1971 entsteht, wird deutlich, wie Arendt selbst den chilenischen Dichter verortet:

Dieses erste Hauptwerk »Residencia en la tierra« steht mit seinem poetischen Duktus, seinem Stil keineswegs außerhalb der Dichtung unserer Zeit: Neruda hat in einer weltumspannenden geistigen Gemeinschaft mit Rimbaud, Lautréamont, Whitman, Majakowski, Aragon, Breton, Apollinaire, Trakl das neue unklassische Gedicht mitgeschaffen, das den innersten Bezug zur Epoche wahrt, alles Statische sprengend, und dem Menschen, absorbiert von der Übermacht des Materiellen, das Überreale weisend. ⁶²

Dass Arendt bei seiner Rezeption nicht nur formal, sondern auch inhaltlich insbesondere die post-symbolistischen Züge in Nerudas Werk fokussiert, zeigt seine Kritik an Nerudas Gedichten der 1940er- und 1950er-Jahre:

Von seiner politischen Aufgabe erfüllt, bestimmt er Vers und Wort zum Tagesgebrauch, läßt er das Dichterische als einmalige Gestaltung außer acht. [...] Zwar gewinnen Sprache und Metapher dabei neue Helligkeitswerte, die späteren Werken zugute kommen werden, allein, durch den Verlust des letz-

⁵⁹ Böthig 1997, S. 55.

⁶⁰ Ehrenburg, Ilya: La poesía de Pablo Neruda. In: Poesía Política (1953), S. 11-14; Feinstein, Adam: Pablo Neruda. A Passion for Life. London: Bloomsbury 2004, S. 35; siehe auch de Cesare, Giovanni Battista: Neruda célèbre Rimbaud. In: Giovanni Dotoli/Carolina Diglio (Hgg.): Rimbaud et la modernité. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne 2005, S. 169-182.

⁶¹ Vgl. Broyles, Yolanda Julia: Erich Arendt und die lateinamerikanische Literatur. In: Gregor Laschen/Manfred Schlösser (Hgg.): Der zerstückte Traum. Für Erich Arendt zum 75. Geburtstag. Berlin/Darmstadt: Agora 1978, S. 74.

⁶² Arendt, Erich: Leben und Werk von Pablo Neruda. In: Pablo Neruda: Gedichte. Übertragung ins Deutsche von Erich Arendt. Zürich: Coron-Verlag 1973, S. 35

ten Geheimnisses, das das Gedicht zum Gedicht erst macht, büßen sie ihre dichterische Substanz ein. [...] Die Direktheit des Wortes bloßes Nennen hat Chiffren, Inversionen, alogische wesenhafte Bildkühnheiten abgelöst.⁶³

Von Neruda her rührt das Stein-Motiv in Arendts Spätwerk, auf das im Folgenden noch näher eingegangen werden soll.⁶⁴ Vergleicht man dies mit den französischen und englischen Dichtern, die Arendt im Rahmen eines Interviews als Bezugsgrößen nennt, so befinden sich darunter zu einem Großteil solche, die in einer symbolistischen Tradition stehen. Zu erwähnen sind hierbei insbesondere Rimbaud als Vertreter des symbolistischen Archetypus, der Post-Symbolist Marcel Proust sowie Saint-John Perse und James Joyce, dessen Sprachexperimentalität sich ebenfalls auf die Orientierung an der symbolistischen Avantgarde zurückführen lässt.⁶⁵ Intertextuell lässt sich sogar Arendts Beschäftigung mit der Post-Symbolistin Marina Cvetaeva nachweisen, über die er in »Memento und Bild« ein Gedicht schreibt.⁶⁶ Ferner verweist Kaszynski auf Arendts Beschäftigung mit dem russischen Post-Symbolisten Mandel'stam. Er unterstreicht zudem die Bedeutung, die die Nachdichtungen sowie auch die Rezeption von Paul Celans Werk auf die Ausbildung von Arendts veränderten (meta-symbolistischen) Stil des Spätwerks haben:

Es war die Begegnung mit der französischen, spanischen und südamerikanischen Dichtung, die ihn stark beeinflusste. Er übersetzte Gedichte und korrigierte dabei seine eigenen poetologischen Ansichten. Neruda, Alberti, Mandelstam, später auch Celan waren streckenweise seine Leitbilder.⁶⁷

Gemeinsam mit den deutschen Post- und Meta-Symbolisten hat Arendt die Orientierung an der Lyrik Hölderlins.⁶⁸ Ein weiterer, nicht unwesentlicher Impuls rührt von den Übertragungen des spanischen Poeten Rafael Alberti her. Neben dem *Ultraismo* gehört Rafael Alberti der post-symbolistischen Dichtergruppe *Generación del 27* an. 1959 erscheint eine Sammlung von Nachdichtungen unter dem Titel »Stimme aus Nesselerde und Gitarre«⁶⁹, die Erich Arendt gemeinsam mit seiner Frau Katja erstellte. Der Post-Symbolist Alberti prägt Arendt im Hinblick auf seine Farbmotaphorik. Diese rührt bei Alberti von der Rezeption des französischen Symbolismus (Baudelaire, Verlaine, Mallarmé) einerseits, der spanisch-symbolistischen Texte Rubén Darío und Juan Ramón Jiménez' andererseits her, die sich insbesondere in Albertis Frühwerk der

⁶³ Ebd., S. 45.

⁶⁴ Vgl. Arendt, Erich: Vorwort. In: Neruda 1973, S. 28; Näheres zum Stein-Motiv siehe Kapitel II.2.6.

⁶⁵ Vgl. Schlösser, Manfred: Gespräch mit Erich Arendt. In: Gregor Laschen/Manfred Schlösser (Hgg.): Der zerstückte Traum. Für Erich Arendt zum 75. Geburtstag. Berlin/Darmstadt: Agora 1978, S. 124f.

⁶⁶ Arendt, Erich: Marina Zwetajewa. In: KWA II, S. 180-182.

⁶⁷ Kaszynski, Stefan H.: Poetik der Schlüsselwörter im lyrischen Werk von Erich Arendt. In: Hendrik Röder (Hg.): Vagant, der ich bin. Erich Arendt zum 90. Geburtstag. Berlin: Janus-Press 1993, S. 64.

⁶⁸ Die Bezugnahme auf Hölderlin macht sich im Meta-Symbolismus auch bei Celan bemerkbar.

⁶⁹ Alberti, Rafael: Stimme aus Nesselerde und Gitarre. Ausgewählte Lyrik. Übertragung ins Deutsche von Erich und Katja Arendt. Berlin: Rütten & Loening 1959.

1920er-Jahre bemerkbar macht. Ferner befasst sich Alberti als Mitglied der *Generación del 27* in dieser Zeit mit dem hermetisch schreibenden, spanischen Barock-Dichter Luís de Góngora y Argote, dessen zelebriertes 300-jähriges Todesjahr sich verstärkend auf die post-symbolistische Schreibweise in Spanien auswirkt.⁷⁰ Vor allem ist es die für den (Post-)Symbolismus charakteristische Kontamination von Malerei und Dichtung, die in diesem Ausmaß in Spanien erstmals zu beobachten ist und bei Alberti sogar in einer Person vereint vorliegt. Alberti ist zunächst Maler, bevor er mit dem Dichten beginnt. Die motivische Entlehnung aus Werken der Malerei ist auch in Arendts Spätwerk anzutreffen. Neben der an Intensität zunehmenden Farbmotaphorik und der Technik der Suggestion scheinen ganz offensichtlich Albertis Engelsfiguren aus der Gedichtsammlung »Sobre los ángeles«⁷¹ (»Von den Engeln«) einen bleibenden Eindruck beim Meta-Symbolisten Arendt hinterlassen zu haben, wie sich am poetischen Text »Hafenviertel II«⁷² aus dem Lyrikband »Memento und Bild« beobachten lässt.⁷³

Es folgen weitere Nachdichtungen zu Werken spanischer Dichter, worunter insbesondere die »Soledades« (um 1613/14) des spanischen Barockdichters Luís de Góngora y Argote zu nennen sind, die aufgrund ihrer hermetischen Tendenzen und ihrer mythisch aufgeladenen Sprachbilder von den französischen und spanischen (Post-)Symbolisten verehrt wurden und einen erheblichen Einfluss auf die Ausbildung des Post-Symbolismus in Spanien haben. Es existieren zwei Ausgaben der Nachdichtungen: eine einsprachige, die 1973 im Leipziger Reclam Verlag erschienen ist und ein Nachdruck der Nachdichtung um die Ergänzung des spanischen Originaltextes aus dem Jahr 1982.⁷⁴ Zeitlich betrachtet fällt Arendts Góngora-Übertragung mit seinem Spätwerk zusammen. Die mythologische Aufladung von seinen meta-symbolistischen Gedichten scheint durch die »Soledades« inspiriert zu sein, das für ein lyrisches Werk eine bisher unbekannte Fülle an Bezügen zur griechischen Mythologie beherbergt. Die mediterrane Landschaft, die in Arendts Spätwerk immer mehr in den Blickpunkt rückt, ist neben seinen Griechenland-Aufenthalten ebenso auf die Góngora-Lektüre zurückzuführen. Auch syntaktisch lassen sich Analogien zwischen Góngora und Arendts Spätwerk aufzeigen: Wie Góngora gebraucht auch Arendt das Hyperbaton, das der Barockdichter dazu nutzt, die lateinische Wortstellung ins Spanische zu übertragen.

⁷⁰ Vgl. Monguió, Luis: The Poetry of Rafael Alberti. In: Hispania 43/2 (1960), S. 159, 161, 163f.; vgl. Friedrich 2006, S. 144f.; siehe auch Hoffmann 1987, S. 159f. Hoffmann akzentuiert Daríos Rolle als Vermittler zwischen dem französischen Symbolismus und der spanischen Lyrik durch die Aufzählung diverser moderner spanischer Lyriker wie u.a. Jiménez, Guillén, García Lorca und auch Alberti.

⁷¹ Alberti, Rafael: Sobre los ángeles. In: Ders.: Obra Completa. Bd. 1: 1920-1938. Hg. v. Luis García Montero. Madrid: Aguilar 1988, S. 377-445; bei Arendt: Arendt, Erich: Von den Engeln. In: Alberti 1959, S. 79-115.

⁷² Arendt, Erich: Hafenviertel II. In: KWA II, S. 176-179.

⁷³ Vgl. Wichner 1984, S. 108.

⁷⁴ Góngora y Argote, Luís de: Soledades. Zweisprachig. Nachdichtung von Erich Arendt. Hg. v. Karlheinz Barck. Leipzig: Reclam 1982; Góngora y Argote, Luís de: Soledades. Hg. v. Karlheinz Barck. Aus dem Spanischen von Erich Arendt. Leipzig: Reclam 1973.

Arendt sucht also – was die literarische Tradition des Symbolismus anbelangt – zu einem Großteil die Anknüpfung an den spanischen Post-Symbolismus und seine nationalen Vorbilder. Im Unterschied zu den DDR-Nachdichtungen russischer (Post-)Symbolisten scheint es im Fall Góngoras bei der Publikation des Gedichtbands *Probleme* gegeben zu haben. Wie das Nachwort Karlheinz Barcks erkennen lässt, ist sich der Verlag der hermetischen, für den spanischen Post-Symbolismus prägenden Schreibweise Góngoras durchaus bewusst. So unternimmt der Romanist in seinem Nachwort mehrere Anläufe, um künstlich einen Keil zwischen Góngora und die literarische Moderne zu treiben und dessen Werk den DDR-Kulturrichtlinien gemäß auszulegen. Den vielfach erfolgten Vergleichen von Góngoras Werk mit den poetischen Texten des französischen Symbolisten Mallarmé begegnet Barck dabei folgendermaßen:

Die problemreiche Suche Mallarmés und der französischen Symbolisten nach einer neuen Sprache, die das Wort ernst nimmt (»Der Dichter überläßt die Initiative den Worten«, sagte Mallarmé), leitet auch eine Neubegegnung mit Góngora ein. Der Góngora, dessen Namen man sich damals in Pariser Literaturkreisen als einen Geheimtip nannte, war zwar ein anderer, als man ihn bisher kannte: er war aber auch nicht der wirkliche Góngora. [...] Das Mißverständnis Góngoras als eines Vorläufers der dunklen Dichtung Mallarmés [...] kennzeichnet die Irrwege einer geschichtsfeindlichen Konstruktion überzeitlicher Gemeinsamkeiten. [...] Der Vorsatz, die poetische Sprache einer vergangenen Dichtung in ihrer wortwörtlichen, also geschichtslosen Bedeutung zu verstehen, so, als würde sie nur auf sich selbst verweisen, muß ihren ästhetischen, wesentlich transzendenten Sinn verzerren.⁷⁵

Erich Arendts Góngora-Nachdichtungen sind daher nicht allein als ein weiteres Indiz für seine Affinität zur spanisch-literarischen Kultur zu werten. Sie veranschaulichen zugleich die Nähe zur symbolistischen Tradition, insofern Arendt kurz vor Anbruch bzw. zu Anfang seiner meta-symbolistischen Phase neben spanisch-post-symbolistischen Texten auch mit den nationalliterarischen »Ur-Texten« in Berührung kommt, auf die die (post-)symbolistische Bewegung sich beruft. Generell lässt sich festhalten, dass Arendts Beschäftigung mit dem spanischen Post-Symbolismus und dem Meta-Symbolismus I entscheidend für die Ausbildung einer meta-symbolistischen Schreibweise in seiner letzten Schaffensphase sind. Unmittelbare Bezüge zum Symbolismus der ersten Phase sind hingegen weniger ausgeprägt.

⁷⁵ Barck, Karlheinz: Luis de Góngora und das poetische Weltbild in seinen »Soledades«. In: Góngora y Argote 1973, S. 102f. Ebenfalls abgedruckt in: Góngora y Argote 1982, S. 159f.

2.4. Veränderung des Kompositionsprinzips – das Aufbrechen der Form

Seit den 1960er-Jahren lässt sich eine Veränderung in der Kompositionsweise von Arendts Gedichten beobachten, die sich in seinem Lyrikband »Ägäis« ankündigt. Diese veränderte Bauweise tritt insbesondere in einer Abrückung vom klassischen Ordnungsprinzip der Strophenform hervor, das noch seine Gedichte der 1930er- und 1940er-Jahre prägt. Sie äußert sich in einem Aufbrechen der Form und führt zu einer zunehmend visuell ausgestalteten, polyaxial angeordneten Verskonstruktion, die in Arendts letztem Gedichtband »Entgrenzen« unter Gedichten wie »Les Baux«⁷⁶ einen ihrer Höhepunkte erreicht. Zwar trifft man auch in Arendts Spätwerk noch auf Strophenformen bzw. einstrophige Gedichte, wie man sie aus seiner expressionistischen Phase her kennt. Zum Teil ist in diesen einstrophigen Gedichten immer noch der radikale Wortreduktionismus auf ein Wort je Verszeile anzutreffen, wie er schon seinen frühen Gedichten innewohnt.

Das Aufbrechen der Form tritt in unterschiedlich starken Stufen auf. Eine schwächere Form, die im »Ägäis«-Band des Öfteren zu beobachten ist, stellt die vereinzelte Wortentrückung nach Art einer Abweichung dar. Auf einer mittleren Stufe setzt die quantitativ gehäufte Wortentrückung auf Wortebene und Wortgruppenbasis ein, zu der die biaxiale Versanordnung hinzutreten kann, die aber auch schon vereinzelt in Arendts früheren Gedichten vorzufinden ist. Auf höchster Stufe stellt sich dann die polyaxiale Versanordnung mit einer komplexen Visualisierung ein, die sich hauptsächlich in seinem letzten Gedichtband »Entgrenzen« abzeichnet. Besonders ausgeprägt ist diese Technik etwa in dem dem Maler Antoni Tàpies gewidmeten Gedicht »daß nichts«⁷⁷ anzutreffen, das hier ansatzweise zitiert sei:

DASS NICHTS
vergessen
 ingelebt alles:
 Holzwohle wipfellos
 ins Bild gebracht
 tiefeinschneidend
 des Irdischen
 Sphären-Falte
 gewirkt
 in Stoff

 dem aufschnellenden
 Blick
 des Atems
 frei

⁷⁶ Arendt, Erich: Les Baux. In: KWA II, S. 296-298.

⁷⁷ Arendt, Erich: daß nichts. In: KWA II, S. 288f.

Eine politische Lesart der zunehmenden Visualisierungstendenzen in Arendts meta-symbolistischem Spätwerk liefert Kaszynski, der in seiner »Arbeit am strukturellen Zerfall der Integrität oder der Totalität des Gedichts« den »Ausdruck der Vorahnung des Zerfalls einer anderen, allumfassenden ideologischen Totalität«⁷⁸ erblickt. Betrachtet man die sich bei Arendt bemerkbar machende Visualisierung der Verse jedoch aus einer philosophischen Perspektive, so lässt sie sich als Abkehr von metaphysischen Positionen deuten. Gleichzeitig wird daran erkennbar, dass es sich um ein Charakteristikum des Meta-Symbolismus I handelt. Auf Formebene schlägt sich dieser Prozess in der Öffnung des Gedichts nieder. Diese Öffnung muss nicht unbedingt als Zerfall interpretiert werden, wie es Kaszynski in seiner politischen Lesart von Arendts Gedichten unternimmt. Er lässt sich auch positiv als Effekt der Verräumlichung auslegen. Der Effekt der Verräumlichung bringt gleichermaßen auch eine Zunahme an Komplexität mit sich.

Das veränderte Kompositionsprinzip bleibt nicht ohne Auswirkung auf die Rezeptionsweise der Gedichte. Syntaktisch zusammenhängende Wortgruppen, die zuvor oftmals auf einer Verszeile angesiedelt waren, zuweilen aber auch einzelne Wörter, werden nun durch Zeilenumbrüche auseinander gerissen und singulär exponiert. Indem die Wörter ihrem Zusammenhang versteinert entrissen werden, büßen sie ihre Kontextbezogenheit ein. Bei Hinzutreten einer konsequenten Kleinschreibung der Wörter des poetischen Textes verstärkt sich die polysemantische Aufladung der einzelnen Lexeme, da so die grammatikalische Unterscheidung zwischen Adjektiv und Substantiv aufgehoben wird. Die oft hypotaktische, mitunter an Mallarmés »Un coup de dés«⁷⁹ erinnernde Struktur der Verse zeichnet sich dementsprechend durch ihre Unverbindlichkeit aus. Auftretende Personalpronomen verfügen nicht mehr bloß über einen Referenten.

2.5. Konzentration des Wortmaterials

Ein wesentliches Stilmerkmal, das eine Kontinuität in Arendts Gesamtwerk darstellt, bildet seine substantivische Schreibweise. Seine Gedichte werden von Substantiven dominiert, gefolgt von Adjektiven, die quantitativ an zweiter Stelle stehen. Arendt vermeidet Verben, entscheidet sich noch eher für Partizipialkonstruktionen. Die substantivische Konzentration des Wortmaterials führt bei Arendt zur bereits angesprochenen Tendenz der Verschmelzung von Wort und Vers, bei der genau ein Wort einer Verszeile zufällt. Laschen bezeichnet diesen poetischen Prozess der Wortisolation als »Poetik des Totalworts«⁸⁰. Der Dichter selbst hat sich zu seinen Gedichten

⁷⁸ Kaszynski 1993, S. 65.

⁷⁹ Mallarmé, Stéphane: Un coup de dés. In: Œuvres complètes, Bd. 2, S. 365-387.

⁸⁰ Laschen 1971, S. 35.

kaum geäußert; den Versuch, über seine Dichtung theoretisch zu reflektieren, hat er – ganz im Unterschied zu Stéphane Mallarmé oder Paul Celan – nie unternommen.

Doch auch ohne auf derartige Quellen zurückgreifen zu können, lässt sich aus den Gedichten Arendts entnehmen, dass das einzelne Wort den zentralen Bestandteil seiner Dichtung bildet. Kaszynski erkennt als erster die Bedeutung des Wortes als »Baustein des poetischen Weltbildes«⁸¹ in Arendts Werk und spricht in diesem Zusammenhang dem Schlüsselwort die wesentliche Rolle zu. In seinem Aufsatz verweist er auf die Vielschichtigkeit und Vieldeutigkeit der Arendtschen Wortkunst, die unter anderem über das interdiskursive Verfahren der Ansammlung mythischer, kulturgeschichtlicher sowie des Einbaus emotionaler Inhalte zustande kommt. Mit der Einführung des Begriffs des Schlüsselworts möchte Kaszynski auf die Tatsache aufmerksam machen, »daß Arendt bestimmten Wörtern einen Idealwert beimißt«⁸² und diese ihm zur Organisation seiner lyrischen Aussagen dienen. Die Bemerkung über den Idealwert zeigt, wie nahe Arendt an dieser Stelle dem Symbolismus steht, in dem es erstmals darum geht, ein Ideal sprachlich erfahrbar zu machen. Dieser Idealwert ist auf eine große Zahl der in Arendts poetischen Texten eingesetzten Substantive übertragbar; beispielsweise auf die Lexeme ›Aschenblume‹, ›Stein‹, ›Leere‹, ›Zypresse‹ oder etwa ›Pegasus‹. Die Ausdrücke erfahren bei ihm eine polysemantische Aufladung und über die historischen oder mythologischen Bezüge hinaus einen individuellen Wert zugesprochen, der nicht dem konventionellen Sprachgebrauch entspricht. Es muss sich dabei nicht um kontinuierlich wiederkehrende Ausdrücke handeln, wie es Kaszynski aufgrund der ausgewählten Beispiele ›Meer‹, ›Vogel‹, ›Stern‹ oder ›Stein‹ implizit nahelegt.⁸³ Im Vergleich zu Baudelaire, bei dem die auftretenden Schlüsselwörter zwei gegensätzlichen Gruppen zugeordnet werden können, entziehen sich Arendts Schlüsselwörter einem klaren Oppositionsschema.⁸⁴ Fast jedes Schlüsselwort nimmt einen eigenen Raum in seiner Dichtung ein. Für Nuancierungen nutzt er seine Bildfelder. Ein luzides Oppositionsschema ist lediglich im Rahmen der ausgeprägten Farb- und Lichtmetaphorik anzutreffen. Im Unterschied zu den frühen Texten würden Kaszynski zufolge die Schlüsselwörter in Arendts Spätwerk eines gewissen Realitätsgehalts nicht entbehren; gleichzeitig sei dieses der Wiedergabefähigkeit einer inneren Landschaft in keiner Hinsicht abträglich.⁸⁵ Dem Symbolismus der ersten Phase verwandt erweist sich Arendt auch durch die verstärkte Betonung der paradigmatischen Achse im Gedicht, auf die Hoffmann als eines der wesentlichen Merkmale symbolistischer Dichtung verweist. Zustande kommt diese über die Visualisierung einerseits und den Überschuss an Substantiven andererseits. Dabei widerspricht die Akzen-

⁸¹ Kaszynski 1993, S. 55.

⁸² Ebd., S. 56.

⁸³ Ebd., S. 65.

⁸⁴ Vgl. Friedrich 2006, S. 45f.

⁸⁵ Kaszynski 1993, S. 65.

tuierung der vertikalen Ebene keineswegs der hypotaktischen Struktur, die in den späteren, stark visualisierten Gedichten häufig anzutreffen ist. Ein weiterer Aspekt, der Arendts meta-symbolistische Texte in die Nähe des Symbolismus rückt, ist die Technik des Andeutens. Seine Schlüsselwörter entfalten im Rezeptionsprozess eine suggestiv-evokative Wirkung. Der Leser wird dadurch während der Rezeption zu einer Eigenproduktionsleistung angeregt, die das Gedicht erst nachträglich ausgestaltet.⁸⁶

2.6. Motivik und Symbolik

Seit dem »Ägäis«-Band bilden den Darstellungsgegenstand von Arendts Gedichten hauptsächlich menschenleere Räume, Mineralisches, mitunter auch Vegetables und das Meer. In »Memento und Bild«, »Zeitsaum« und »Entgrenzen« werden dann auch Bilder von Malern wie Munch, Chagall oder Vincent van Gogh behandelt. Die intensive Beschäftigung mit der bildenden Kunst, die bei den Symbolisten um die Jahrhundertwende zu einem der zentralen Themen gerät und im russischen Symbolismus mit den Bildgedichten sogar zu einer neuen Gattungsbildung führt, ist bei Arendt insbesondere in den späten Gedichten anzutreffen. Zwar erfolgt die Auseinandersetzung mit Kunst bei Arendt nicht theoretisch, dafür aber poetologisch – bezogen auf die Dichtung selbst – und inspirativ-reflexiv – etwa im Hinblick auf die Bilder Munchs, Van Goghs oder Chagalls. Eine rein theoretische Beschäftigung, wie sie etwa bei Baudelaire oder Mallarmé anzutreffen ist, scheut Arendt.⁸⁷

Auch wird Farben ein eigener Raum zugestanden. Gegenstände geraten in Arendts Gedichten nur selten zum Verhandlungsgegenstand: Innerhalb der »Ägäis«-Gedichte setzt er die Spange im poetischen Text »Das Fenster«⁸⁸ als Leitmotiv ein, das das Gedicht eröffnet und gleichzeitig auch wieder beschließt.

Mineralisches fließt beim Meta-Symbolisten Arendt über das Bildfeld »Stein« mit ein. Häufige Verwendung finden dabei die Lexeme »Stein«, »Fels«, »Berg«, »Steinmassiv«. In Bezug auf die Natur – hier insbesondere den Wind, das Meer und das Mineralische – erscheint auch die Sprach- und Schriftthematik in einen weiteren Kontext eingebettet. Die Naturphänomene sprechen ihre eigene Sprache. Dabei geraten sie bei Arendt zu Schreibinstrumenten oder gar zum Schreibmaterial selbst. Unter diesen fällt dem Wort »Stein« eine herausragende Stellung zu: In Arendts Sprache verkörpert der Stein das Material, das den Stellenwert eines Mediums einnimmt. Häufig wird in

⁸⁶ Das Suggestivitätspotential in Arendts Schlüsselwörtern bemerkt auch Emmerich 1994, S. 137.

⁸⁷ Vgl. Kayser 1958, S. 288.

⁸⁸ Arendt, Erich: Das Fenster. In: KWA II, S. 37.

den Gedichten der Stein vom Wind beschrieben.⁸⁹ Zudem verhandelt der Dichter mittels des Wortfelds ›Stein‹ aber auch die Sprache: Metaphern wie »Schweigen im Stein«⁹⁰, »Zungengrau«⁹¹, »steinerne Silbe«⁹², »Sprache des Steins«⁹³ oder der das Schweigen absorbierende Stein treten vermehrt in Variation auf. Anders als die anderen Naturphänomene wird der Stein innerhalb Arendts später Gedichte zum beherrschenden Repräsentanten von Sprache und Schrift erhoben und gewinnt somit eine symbolische Bedeutung. Im Unterschied zu seinen poetologischen Gedichten, wo in Bezug auf den Schriftsteller der Mensch mit den Schwierigkeiten der Wortfindung oder gar des Schreibens schlechthin zu kämpfen hat und das Schweigen daher etwas Ungewolltes darstellt (so in »Seenot antipodisch«⁹⁴), erscheint der Stein als etwas Vollkommenes, als ein dem Menschen gegenüber mächtigeres Naturphänomen. Naturgewalten wie das Meer vermögen das menschliche Individuum auf ewig zum Schweigen zu bringen, indem sie es vernichten:

Das Meer aber,
schwemmte es ein,
Muskel um Muskel es würde
töten das Wort
in den Mündern:
ein unerbittlicher Glanz.⁹⁵

Der Stein ist dagegen gewappnet. Die Naturgewalten können ihm nichts anhaben, sie schreiben sich ihm höchstens ein. Seine Übermacht rührt von der ihm innewohnenden materiellen Robustheit her sowie der daraus resultierenden Fähigkeit, gleichzeitig zu schweigen und zu sprechen. Im Hinblick auf die Kategorie Zeit überdauert der Stein den Menschen und gerät so zum übermenschlichen Zeugen, der, betrachtet als Material, durchaus zu sprechen imstande ist. Im Celan gewidmeten Gedicht »Prager Judenfriedhof« wird die Komponente des Steins als Schriftzeugen in den Vordergrund gerückt:

tief
aus dem Boden, Stein längst
wachsen die Stirnen der Toten: Gesetzestafeln
ungebrochen, Stirn an Stirn,
geschleudert, gebogen
vom Zeitgott, von
seinem Wind. Zu lesen darauf
die harte Lineatur, herzgrau das Alte:
des Leids unlöschbares
Testament, das gilt noch,
nach ihm wird

⁸⁹ Arendt, Erich: Phaistos. In: KWA II, S. 25.

⁹⁰ Arendt, Erich: Meerfern. In: KWA II, S. 99.

⁹¹ Arendt, Erich: Mykene. In: KWA II, S. 108.

⁹² Arendt, Erich: Kypris. In: KWA II, S. 123.

⁹³ Arendt, Erich: Hahnenschrei. In: KWA II, S. 142.

⁹⁴ Arendt, Erich: Seenot antipodisch. In: KWA II, S. 357-359.

⁹⁵ Arendt, Erich: Hafenviertel I. In: KWA II, S. 175.

gezählt auch das Grau
deiner Schläfe,
letztes Sediment des Worts.⁹⁶

Das Gedicht ist lokal determiniert: Die beschriebene Szenerie ist die des Judenfriedhofs in Prag. Auf dem jüdischen Friedhofsgelände, das bereits im 15. Jahrhundert angelegt wurde, befinden sich über 12.000 Grabsteine. In dem oben zitierten Auszug werden die Grabsteine metaphorisch als Gesetzestafeln umschrieben, die auf den jüdischen Glauben, dessen Kulte und Gesetze verweisen sollen. Insbesondere jedoch geraten die Grabsteine in Arendts Gedicht zum historischen Zeugen. Sie sind, wie der gewählte Ort des Prager Judenfriedhofs nahelegt, allerdings nicht bloß Zeugen der jüngst vergangenen Geschichte – der Judenvernichtung zur Zeit des Nationalsozialismus, sondern der gesamten jüdischen Geschichte. Mnemotechnisch fassen sie also das Judentum an sich, insbesondere seine Assimilationsbestrebungen, die Verfolgungen und Vernichtungen, denen es ausgesetzt war, mit ein. Diese Deutung unterstreicht die Metapher »Zeitgott«. Die »Augen Mänder / der Schrift«⁹⁷ im letzten Abschnitt des Gedichts beziehen sich vor allem auf die Juden als Repräsentanten einer Schriftkultur. Durch den Tod werden sie »auglos« und »mundlos«⁹⁸, was auch die Gefahr der Zerstörung des Schreibprozesses und mit diesem der Vernichtung der Schriftkultur selbst in sich fasst. Der Wind, der sich den Grabsteinen einschreibt, ist auch hier metaphorisch zu verstehen, wie das Possessivpronomen »seinem« nahelegt, das den Wind dem Zeitgott unterordnet. Auch in diesem Gedicht überdauert der Stein den Menschen als Beobachter und historischen Zeugen. Dadurch nähert sich Arendt der Steinsymbolik Pablo Nerudas an, bei dem der Stein als Chiffre der Dauer gilt.⁹⁹ Anders als bei Arendt verkörpert das Stein-Motiv bei Celan die »Negation des Wortes« sowie gleichermaßen sein »unrealisiertes Potential«¹⁰⁰. Der Stein gerät bei Celan zum individuellen Symbol der Sprachlosigkeit und Stummheit, während er bei Arendt die Rolle des übermenschlichen Zeugen zugeschrieben bekommt und partiell als Medium fungiert. Doch gerade dadurch, dass Arendt den Stein zum Zeugen stilisiert und als Medium gebraucht, ist dieser nicht mehr Abbild bloßer Natur. Die Natur hebt sich an dieser Stelle in Geschichte auf.¹⁰¹ Aus diesem Grunde sollte auch von der etwas einseitigen Etikettierung seines Spätwerks als Naturlyrik abgesehen werden.

Ein weiteres Argument gegen eine Lesart von Arendts Gedichten als Naturlyrik bildet der dialogische Charakter seiner Dichtung: Durch die Anrede in der zweiten Person wird (auch, wenn sich

⁹⁶ Arendt, Erich: Prager Judenfriedhof. In: KWA II, S. 118.

⁹⁷ Ebd., S. 119.

⁹⁸ Ebd.

⁹⁹ Die Stein-Chiffre in Nerudas Werk ist Arendt durch seine Tätigkeit als Übersetzer geläufig gewesen. Dies geht aus seinem Vorwort in der Neruda-Gedichtsammlung hervor, die anlässlich der Nobelpreisvergabe an Pablo Neruda im Jahr 1971 erstellt wurde: Arendt, Erich. Leben und Werk von Pablo Neruda. In: Neruda 1973, S. 28.

¹⁰⁰ Oelmann 1980, S. 354.

¹⁰¹ Ähnliches konstatiert Vietta im Hinblick auf Celans Lyrik: Vietta 1970, S. 122.

das lyrische, menschliche Ich nicht an eine Personifikation wie beispielsweise die des Windes richtet) das Dargestellte (insbesondere die Naturphänomene) oftmals dem lyrischen Du untergeordnet. Es gerät so zum Teil der Botschaft, die dem lyrischen Du durch das Ich übermittelt wird. Dies spiegelt sich auch im hohen Anteil an absoluten Adjektiv-Metaphern wider.

Im Bereich des Vegetabilen sind es vor allem Pflanzen wie Efeu; Mohn, Nessel, Rose, Büsche und Bäume (Dornbusch, Eibbaum, Eiche, Esche, Feigenbaum, Lorbeerbusch, Ölbaum, Olivenbaum, Pinie, Zypresse) bzw. Baumbestandteile (Ahorn, Stamm, Blätter; Zapfen, Früchte) die – mitunter auch in metaphorischer Abwandlung durch Morphemkombination – Erwähnung finden. Anders als im Ästhetizismus ist das Vegetabile jedoch nicht Teil der gezüchtigten bzw. gezüchteten Natur, die im Motiv des Gartens anzutreffen ist. Das Motiv des Gartens wird von Arendt lediglich einmal in seinen »Memento«-Gedichten aufgegriffen – jedoch ist dort der Garten ein verdorrter.¹⁰² In »Zeitsaum« steht das rar vertretene Garten-Motiv in einer schöpfungsgeschichtlichen Relation, die aber auch nicht den zentralen Gegenstand des Gedichts ausmacht; ein anderes Mal ist der Garten im Plural vertreten in Form der »wogenlos dunklen Gärten«¹⁰³ und tritt in den Kontext einer Todesmetaphorik ein.¹⁰⁴ Das Vegetabile wird auch durch seine Substantivmetaphern mit einbezogen mittels Morphemen: So entstehen bei Arendt Metaphern wie beispielsweise »Angstbaum« oder »Blutbaum«.

Einen besonderen Teil innerhalb der Motivik macht Arendts Motivübernahme aus der Malerei aus, die im dritten, thematischen Teil des Lyrikbands »Memento und Bild«, der den Bildern Edvard Munchs gewidmet ist, eine wesentliche Rolle spielt. So bezieht sich das titellose Gedicht »Rot«¹⁰⁵ intermedial auf ein Bild von Munchs »Lebensfries« – einem um die Jahrhundertwende erstellten Zyklus, der die Ausgestaltung des inneren Seelenlebens intendiert. Zentrale Themen des Frieses sind Liebe und Tod.

Dass ein Mensch in einem von Arendts Gedichten im Mittelpunkt steht, stellt eine Ausnahme dar. Eine dieser Ausnahmen bildet das Gedicht »Der Tänzer«¹⁰⁶ aus dem Lyrikband »Feuerhalm«. Wie aber dem Titel und der Darstellungsweise zu entnehmen ist, geht es Arendt hier nicht so sehr um das Individuum, sondern um dessen Funktion als Tänzer und seine Erscheinungsweise im Auge des Betrachters. Die Wahrnehmungsweise ist diffus, die Drehungen werden als unbestimmte »Wirbel« beschrieben; mal entnimmt der Rezipient dem Vorgang ein Detail wie eine Ferse oder ein Schulterblatt, das sich jedoch gleich wieder in der Bewegung auflöst. Entsprechend aufgebrochen erscheint die Form. Angefangene Wörter und Sätze werden abgebrochen,

¹⁰² Arendt, Erich: Lears letzte Tochter. In : KWA II, S. 148f.

¹⁰³ Arendt, Erich: Erice. In: KWA II, S. 268.

¹⁰⁴ Arendt, Erich: Stehen. In: KWA II, S. 230.

¹⁰⁵ Arendt, Erich: Rot. In: KWA II, S. 185. Zu Arendts Bildgedichten siehe Kapitel II.2.10.

¹⁰⁶ Arendt, Erich: Der Tänzer. In: KWA II, S. 112-115.

die zerstreute Wahrnehmung schlägt sich in der polyaxialen Versanordnung nieder, die einzelne Versgruppen an sich bindet und somit das Punktuelle eines Moments wiedergibt, das sowohl perzeptiv als auch gedanklich – also als eine produktive, gedankliche Affektion des Rezipienten – verhandelt wird. Der beschriebene Vorgang folgt dabei auch in anderer Hinsicht nicht einem klassischen mimetischen Konzept, als hier mythologische Bezüge nicht nur im Hinblick auf mythische Kulte des Tanzes fungieren, sondern gleichsam eine Verlagerung des Vorgangs in eine mythische Sphäre bewirken.¹⁰⁷

2.7. Farben

Vermehrt treten Farben als Adjektive in den Gedichten aus Arendts Spätwerk auf, was dazu verleiten könnte, hier von einer Rückkopplung an seine frühe expressionistische Phase der »Sturm«-Zeit zu sprechen. Im Unterschied zu seinen Arbeiten aus der Zeit der 1920er-Jahre handelt es sich bei den Adjektiv-Metaphern seines Spätwerks häufig um kühne oder absolute Metaphern. Auch erscheint die Farb-Metaphorik im Frühwerk allein schon der quantitativen Betrachtung nach nicht so stark ausgeprägt wie in den späteren Arbeiten seit den 1960er-Jahren. Kombiniert findet sich die Farb-Metaphorik hier mit einer Licht-Metaphorik wieder. Metalle wie Gold und Silber werden zur Farbgebung eingesetzt. Im Unterschied zu Goethe als einem Vertreter der Deutschen Klassik beschränkt sich Arendt nicht auf die Grundfarben des Farbspektrums. Dies geschieht jedoch nicht mittels nuancierender Bezeichnungen wie »hellblau« oder »dunkelblau«. Meistens erfahren die Farben eine Individualisierung durch die Verschmelzung mit einem Natur- und Gegenstandsbereich: Adjektive wie »mondweiß«¹⁰⁸, »algenrot«¹⁰⁹, »haigrau«¹¹⁰ und »meerbraun«¹¹¹ resultieren daraus.

Zum Teil verwendet der Dichter die Farben zur Wiedergabe von Impressionen. Dabei wird die Farbe jedoch nicht allein synekdochisch gebraucht, um auf einen Gegenstand zu verweisen. Sie steht hierbei auch für die einen Gegenstand oder gar einen Menschen überragende Qualität, die mit einem zusätzlichen, über diesen hinausweisenden Wert semantisch aufgeladen ist. So symbo-

¹⁰⁷ Naaijken erachtet das Vorwort des Bildbands »Säule Kubus Gesicht« (1966), das in den Lyrikband »Starrend von Zeit und Helle« (1980) miteingefügt wurde, in dem auch das Gedicht »Der Tänzer« enthalten ist, als eine Erörterung des »Tänzers«. Demnach hätte der Tanz für Arendt etwas Mythisches und werde den Griechen zugerechnet, die diesen »als eine Urform des Lebens« betrachten. Gleichzeitig verweist Naaijken aber auch auf das Antillusionäre im Gedicht, das er als typisch für Arendts Spätwerk erachtet. Die mythische Komponente nehme jedoch einen entscheidenden Raum ein in »Der Tänzer«. Allerdings geht es Naaijken hauptsächlich um das Verhältnis von Körper und Identität: Naaijken, Ton: Arendts Tänzer. Zum Verhältnis von Körperbild und Identität in Arendts Spätwerk. In: *text+kritik* (1984), S. 127f., 131.

¹⁰⁸ KWA II, S. 25.

¹⁰⁹ Ebd., S. 122.

¹¹⁰ Ebd., S. 127.

¹¹¹ Ebd., S. 106.

lisiert Gelb den Tod. Die Farbe Schwarz hingegen, die im europäischen Kulturkreis auch als Symbol des Todes fungiert, erfährt eine Bedeutungsausweitung und verweist bei Arendt gleichzeitig auf das Unbestimmte bzw. Ungewisse; ebenso steht sie bei ihm für seelische Tiefe. Das Konnotat [Leere] schwingt in der Farbe Weiß mit, die die räumliche Zuordnung »oben« in Arendts Gedichten erhält. Sie gerät so räumlich in Opposition zur Farbe Schwarz, die sich auf einer unteren Raumebene ansiedelt. Das herkömmliche semantische Oppositionsverhältnis von Schwarz und Weiß setzt Arendt allerdings außer Kraft, indem die Farbe Weiß ebenfalls den Tod symbolisieren kann und Schwarz überwiegend positiv konnotiert ist. Im Unterschied zum herkömmlichen Rot, in dem bei Arendt oftmals eine politische Dimension mitschwingt, tritt Weinrot im Kontext der christlichen Mythologie auf und erlangt eine sakrale Bedeutung als das Blut Christi zugesprochen.

Mitunter arbeitet Arendt aber auch mit Farben, um eine Gefühlsebene zu indizieren. Baudelaires Wunsch nach rot gefärbten Wiesen und blau gefärbten Bäumen, was häufig als Charakteristikum symbolistischer Farbmetaphorik angeführt wird, findet sich mitunter auch bei Arendt verwirklicht.¹¹² Die Bäume, die in seinen poetischen Texten auftreten, werden zwar nicht in blaue Farbe getaucht; allerdings vermag Arendt über seine Farbmetaphorik einen ähnlichen Effekt zu erzielen, der oftmals auch die Natur in den phantastischen Verwandlungsprozess integriert. So kreierte er mittels der Farbmetaphorik phantastische Szenerien, Motive, Gegenstände und Vorgänge über Wort- und Morphemkombinationen wie »Weißaufblätternde Nacht«¹¹³, »in roten Ästen Glaslicht«¹¹⁴, »Gelbgras«¹¹⁵, »sonnenschwarzen Apfel«¹¹⁶, »Mohngrüner Mund«¹¹⁷ oder »ins schwarze Abblau«¹¹⁸, die er zur Beschreibung innerer Zustände nutzt.

2.8. Meta-Ebene

Die Reflexion über die Entstehung von Gedichten als thematischer Gegenstand der poetischen Texte selbst findet sich bereits bei den Romantikern antizipiert im Zusammenhang mit der Frage nach der dichterischen Inspirationsquelle. Unter den Symbolisten erreicht sie ihren eigentlichen Höhepunkt mit der Kreation poetologischer Gedichte, die – außerhalb von Verlaines bekannter »Art poétique« – am weitesten von Valéry betrieben wird. Nach 1945 ist poetologische Dichtung erneut bei den Meta-Symbolisten anzutreffen. Über das Auftreten poetologischer Lyrik in der

¹¹² Zu Baudelaire siehe Friedrich 2006, S. 57.

¹¹³ KWA II, S. 12.

¹¹⁴ Ebd., S. 18f.

¹¹⁵ Ebd., S. 21.

¹¹⁶ Ebd., S. 116.

¹¹⁷ Ebd., S. 38.

¹¹⁸ Ebd., S. 106.

Literatur nach 1945 hat Oelmann eine Untersuchung vorgelegt, die sich in Form von Einzelstudien dem Werk der Meta-Symbolisten Ingeborg Bachmann, Günter Eich und Paul Celan widmet.¹¹⁹ Von den ostdeutschen Lyrikern verweist sie zudem auf Peter Huchels Œuvre, das vereinzelt ebenfalls poetologische Gedichte enthält. Zwei poetologische Dimensionen, die mit dem Meta-Symbolismus auftreten, stellen die Sprachreflexivität und die Thematisierung des Gedichtentstehungsprozesses dar.

Die spärlich vorhandene Forschung zu Arendt drückt dessen Dichtung den generalisierenden Stempel des Genres Naturlyrik auf. Dabei machen vor allem die späten Gedichtbände »Memento und Bild« und »Entgrenzen« deutlich, dass der ostdeutsche Lyriker kein bloßer Naturlyriker ist. Ebenso wehrt sich Arendt selbst dagegen, dass seine späten Gedichte mit dem Etikett »Naturlyrik« versehen werden. Während eines Gesprächs mit Gregor Laschen aus dem Jahr 1976 vermerkt der ostdeutsche Dichter in Bezug auf die Frage, inwiefern es sich bei seinen »Ägäis«-Gedichten um Landschaftsgedichte bzw. gar Naturlyrik handle: »Hier und über diesen Raum schreibt man keine Naturlyrik«¹²⁰. Wohl aber greift Arendt – ähnlich wie Ingeborg Bachmann in ihren meta-symbolistischen Texten – auch im Fall der Metasprachlichkeit auf Naturbildlichkeit zurück; dies geschieht jedoch in relativ freiem Umgang mit dem Sprachmaterial. Daher ist Arendts Naturbildlichkeit auch nicht zu vergleichen mit jener Naturlyrik der 1930er-Jahre.¹²¹

Für den poetologischen Aspekt als bedeutsam erweisen sich die Sprach- und Erinnerungsthematik, die bei ihm dialektisch behandelt werden: Während der Sprache das Verstummen gegenüber gestellt wird, tritt Erinnerung nahezu fortwährend in Opposition zur Thematik des Vergessens auf. Noch weiter auszudifferenzieren ist hierbei die Sprachthematik, da sie neben der Alltagskommunikation den Schaffensprozess von Dichtung ebenso mitumfasst wie den Aspekt der Schrift. Die Sprachthematik ist auch diejenige, mit der das poetologische Gedicht zwangsläufig im Zusammenhang steht, da erst sie die Meta-Ebene des Gedichts ermöglicht.

Im siebenstrophigen Gedicht »Steine von Chios«¹²² (1963) aus dem »Ägäis«-Band klingt der dichterische Schaffensprozess erstmals an. Bezeichnend sind hierfür vor allem die zweite und dritte Strophe:

Und vor den Eisenrippen
der Mühlen ins
Schattenlose zieht
der einsame Fuß
die späte Schrift.
Blind.

¹¹⁹ Oelmann, Ute Maria: Deutsche poetologische Lyrik nach 1945: Ingeborg Bachmann, Günter Eich, Paul Celan. Dissertation (Stuttgart, 1978). Stuttgart: Hans-Dieter Heinz 1980.

¹²⁰ Erich Arendt im Gespräch mit Gregor Laschen (1976). In: Arendt 2003, S. 28.

¹²¹ Vgl. Mann 1994, S. 201.

¹²² Arendt, Erich: Steine von Chios. In: KWA II, S. 10f.

– »Er kennt das Irren,
meinen Stab, der
aus dem Stein
das Wort schlägt...
und dann
das innere Echo! Winter
Sommer in der Hölle!«¹²³

Auf der Oberfläche beschreibt das Gedicht die Landschaft der ostägäischen Insel Chios, die sich, geographisch gesehen, durch ihre Gebirgsstruktur auszeichnet. Das lyrische Ich spricht in der zweiten Strophe von einer anderen Person, deren Geschlecht unspezifisch bleibt. Dies wird durch die Zitate angedeutet, die in dem Gedicht den Monolog der Person, über die das lyrische Ich spricht, kennzeichnen. Der durch die Landschaft wandernde Mensch, auf den das lyrische Ich rekurriert, schreibt sich mit seinem Fuß in diese ein. Dieser Prozess der Einschreibung ist jedoch ein blinder. Es ist kein bewusster Schreibakt, wie es aus dem Lexem »blind« hervorgeht. In der dritten Strophe kommt scheinbar der Aktant selbst zu Wort. Sein Stab schlägt aus dem »Stein« – einer Synekdoche für die Gebirgslandschaft – das Wort. Dieser Vorgang ist metaphorisch zu verstehen. Der Stock gleicht dem Stift, den der Schriftsteller in seiner Hand hält, um etwas niederzuschreiben.¹²⁴ Gleichzeitig liest sich der beschriebene Vorgang wie eine Anspielung auf einen Passus im Alten Testament, wo Moses nach dem willkürlichen Zerschlagen der Gesetzstafeln zwei neue Tafeln aus dem Stein des Berges Sinai herauschlagen muss.¹²⁵ Die Gewinnung des Wortes aus dem Stein bezieht sich bei Arendt jedoch auf die Inspiration, die der Poet durch die Landschaft von Chios erhält. Zugleich lassen sich das lyrische Ich und die Personalpronomen »du« bzw. »er« als eine doppelte Anspielung auf den griechischen Dichter Homer auslegen. Es wird in »Steine von Chios« über Homer spekuliert, der auf der Mittelmeerinsel Chios beheimatet war. Ebenso sind einige Rhizome wie »Grau« und »Salz« aus Homer entlehnt.¹²⁶ Das Ich im Gedicht ist ein fingiert Zitiertes. Nicht nur werden Dichter und Dichtakt in Arendts »Steine von Chios« präsent; in seiner generellen Gestalt veranschaulicht das Gedicht auf einer Meta-Ebene den dichterischen Schaffensprozess.¹²⁷ Der Stab, der in der griechischen und christlichen Mythologie als Symbol der Weisheit und der Macht gilt, gerät gleichermaßen zur Metapher für das Schreibge-

¹²³ Ebd., S. 10.

¹²⁴ Als Ausdruck des Schreibakts interpretiert auch Wichner diese Verse: Wichner 1984, S. 92.

¹²⁵ Die Bibel. Aus dem Grundtext übersetzt. Elberfelder Bibel (revidierte Fassung). Wuppertal/Zürich: R. Brockhaus 1989, 2. Mose, Kapitel 34, V. 1-4, S. 113.

¹²⁶ Siehe hierzu Wichner 1984, S. 91.

¹²⁷ Gelbrich erblickt in »Steine von Chios« zugleich eine Annäherung der Tätigkeit des Dichters an die des Bildhauers: Gelbrich, Dorothea: Epochenerlebnis und Geschichtlichkeit antiker Landschaft. Besonderheiten der Antikerezeption Erich Arendts. In: Ingrid Hähnel (Hg.): Lyriker im Zwiegespräch. Traditionsbeziehungen im Gedicht. Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag 1981, S. 40.

rät.¹²⁸ Der Akt des Steine Auflesens, der in der letzten Strophe beschrieben wird, versinnbildlicht dabei die Wortfindung, die göttlich inspiriert ist:

singend, der Stab sang, seine
suchende Hand,
in der andern, aufgelesen
ein Stein, blank,
in der Sprache des Himmels¹²⁹

Andererseits lässt sich das Gedicht auch so auslegen, dass den Steinen eine eigene Sprache zugestanden wird, die repräsentativ für die stumme Sprache der Natur steht.

Ein weiteres Gedicht aus dem »Ägäis«-Band, in dem der dichterische Schaffensprozess verhandelt wird, bildet »Odysseus' Heimkehr«¹³⁰ (1962). Hier wird der poetische Schreibakt, die Meta-Ebene also, in den griechisch-mythologischen Stoff der Odysseus-Sage miteingebettet. Diese Einarbeitung erfolgt weitestgehend über die Erinnerungsthematik, die den Übergang zwischen dem mythologischen Stoff und dem poetischen Schaffensprozess gestaltet. Die zu Beginn auftretende Genitiv-Metapher »Gedächtnis des Todes« liest sich sowohl als Genitivus subjectivus als auch als Genitivus obiectivus und bleibt dadurch semantisch mehrdeutig. Wahrscheinlich ist aber, dass dem Tod als Personifikation ein Gedächtnis zugeschrieben wird. Auch in die später folgende, dritte Strophe findet sich der Gedächtnis-Begriff eingearbeitet. Hier tritt der Signifikant »Gedächtnis« in Verbindung mit einem Felsen auf, wobei ein Vergleich zwischen dem Gedächtnis des Todes und dem des Felsens konstruiert wird:

das Haupt
an den bleibenden Fels
mit dem Gedächtnis
wie ER.¹³¹

Durch das Aufbrechen der Form, die changierende Zwei-Achsen-Anordnung der einzelnen Strophen, die innerhalb dieser Verse vorgenommene syntaktische Durchtrennung mittels Zeilenumbrüchen sowie über die typographische Hervorhebung des Personalpronomens »ER« fließt in den poetischen Text eine dritte Variante mit ein: das Gedächtnis der mythologischen Figur des Odysseus, dessen Name bereits im Titel »Odysseus' Heimkehr« anklingt.¹³²

Im Gedicht »abseitshell«¹³³, das sich in Arendts letztem Gedichtband »Entgrenzen« unter dem Teil »Schneehürdenweißgeträumt« findet, verweist der Wille, der die Erde dreht, im Konnex mit

¹²⁸ Lexikon der Symbole. Bearb. v. Marianne Oesterreicher-Mollwo: Freiburg im Breisgau: Herder 1990, S. 160.

¹²⁹ Arendt, Erich: Steine von Chios. In: KWA II, S. 9.

¹³⁰ Arendt, Erich: Odysseus' Heimkehr. In: KWA II, S. 48-51.

¹³¹ Ebd., S. 48 (Hervorhebung im Original).

¹³² Wichner spricht von einem »biographisch« vermittelten« Verhältnis zwischen Homers Odysseus-Figur und Erich Arendt: Wichner 1984, S. 98.

¹³³ Arendt, Erich: abseitshell. In: KWA II, S. 308.

den »nachtwachen Händen«¹³⁴ auf das kreative Moment des dichterischen Schaffensprozesses. Dies konkretisiert sich in der zweiten Hälfte des Gedichts, in der es da heißt:

die Zunge den Mund hat
wiedergefunden
was ich suchte:
 Wort
 alt wie das Meer
 sterblich
 mit mir

daß sichtbar
sein Pulsschlag
mach hautlos
fest das Gedicht

Das poetologische Gedicht spielt in diesem Passus auf die Sterblichkeit des einzelnen Wortes an, indem es mit der des lyrischen Ich gleichgesetzt wird. Das Paradoxe daran ist, dass das Wort durch den Vergleich »Wort / alt wie das Meer« einerseits als zeitlos vorgestellt wird und so in Opposition gerät zum lyrischen Ich, das durch das Denotat [Sterblichkeit] gekennzeichnet ist; andererseits aber kann es auch der Sterblichkeit des menschlichen Individuums unterliegen. Verständlich wird diese poetologische Aussage jedoch erst, wenn man die Differenzierung zwischen Schriftlichkeit und Mündlichkeit aufgreift, die über die Synekdoche der Hände (»nachtwachen Händen«) sowie die der Zunge und des Mundes aus den eben zitierten Versen entnommen werden kann. Die in der ersten Hälfte von »abseithell« auftretende Wortgruppe »mit nachtwachen Händen« ist jedoch nicht dem lyrischen Ich zuzuordnen, sondern dem »Wind«. Durch die Personifikation wird das Wüten des Windes als Handlung des Einschreibens beschrieben, wobei das Material des Windes nicht das Papier, sondern der Stein ist:

mit nachtwachen Händen
der Wind
 er schuf
 dem Stein
 das augenlichtig
 gefeite Gesicht¹³⁵

Im zweiten Teil wird der Prozess des Schreibens dann auf das lyrische Ich übertragen. Dieses erlangt seine poetische Sprache wieder durch die Begegnung mit der vom Wind gezeichneten (im Sinne von beschriebenen) Landschaft. Doch das Wiederfinden des poetischen Wortes allein schützt dies nicht vor seiner Vergänglichkeit. Wie sich aus der graduellen Schachtelung des Gedichts herauslesen lässt, wendet sich das lyrische Ich daraufhin mit der Imperativ-Formel »mach

¹³⁴ Ebd.

¹³⁵ Ebd.

hautlos / fest das Gedicht« an den Wind, dem zu Beginn von »abseitshell« die Anrede in der zweiten Person gilt.

Auch im Gedicht »Seenot antipodisch«¹³⁶ findet sich eine Meta-Ebene, die das poetische Schreiben thematisiert. Dieses aus circa acht Strophen bestehende, in freien Rhythmen gehaltene Gedicht behandelt die Sprachskepsis des Dichters, die zu einer Schreibblockade führt. Eingebettet wird diese Thematik in den ersten beiden Strophen in eine Sturmflut, die sich über die französische Insel Ouessant vor der bretonischen Küste ereignet, die das von der Flutkatastrophe ebenfalls betroffene lyrische Ich ganz offensichtlich vom Schiff aus beobachtet. Die sich durch die Flutkatastrophe loslösenden »Steinmassive« erfahren eine Wortauslöschung:

Steinmassive, sie
kommen ins Rollen
verrifen, sie
stöhnen: alles soll scheitern!
die Sonne löscht ihr Wort
Die seit endlos in mir
anschließenden Festigkeiten
zerreißen¹³⁷

Das Auseinanderbrechen der Steinmassive, das zugleich die Wortauslöschung beinhaltet, wird mit dem Zerfall der »Festigkeiten« im lyrischen Ich in Beziehung gesetzt. Doch im Unterschied zu den Steinmassiven, die sich bereits unter Wasser befinden, atmet das lyrische Ich noch (»ich atme atme ja noch / ein wandernder Noah inmitten / von Sintflut / pressender Luft«). Auch sind seine Worte noch nicht komplett getilgt. So heißt es in der dritten Strophe:

So den nutzlosen
Aufstand der Erde dichtend
Einzelung¹³⁸

Dass es sich hier um eine dichterische Schaffenskrise handelt, wird durch den Bezug auf das in der griechischen Mythologie vorkommende geflügelte Pferd Pegasus (auch »Pegasos« geschrieben) gestützt, das in seiner übertragenen Bedeutung die Dichter reiten und als Symbol für dichterische Höhenflüge steht.¹³⁹ Pegasus gleichgestellt wird in der vierten Strophe die Erde mittels der metaphorischen Umschreibung »des hohlen Pegasus / schwarze Schwester«¹⁴⁰.

Doch Pegasus, an dem das lyrische Ich vorbeischwimmt, ist in »Seenot antipodisch« hohl; sein Bauch ist »leergeplündert«, wie es in der fünften Strophe lautet. In Richtung der Sonneninsel, die

¹³⁶ Arendt, Erich: Seenot antipodisch. In: KWA II, S. 357-359.

¹³⁷ Ebd., S. 357.

¹³⁸ Ebd., S. 358.

¹³⁹ Fink, Gerhard: Who's who in der antiken Mythologie. 10. Aufl. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2002, S. 243; Lexikon der Symbole, S. 123.

¹⁴⁰ Arendt, Erich: Seenot antipodisch. In: KWA II, S. 358.

von einem Unwetter heimgesucht wurde, entfliegen dem Pegasus-Bauch, der mit der Metapher ›Gehölk umschrieben wird, Schwalben:

[...] (ja, was soll ich
denn noch, »Pegasus«, leer-
geplündert dein Bauch!) zur
Sonneninsel entfliegen
diesem Gehölk
schwarz weiße Uferschwalben (dies
Hölderlinwort) zu ihr
dort strandete nichts
in anderen Tiefen
weggesunkene Dächer aus Zeit
zu Zeit schon Staub
[...]
du siehst durch die Wände
klippenwund
todweiße Leere
wie sie¹⁴¹

Auch die schwarz-weißen Uferschwalben, die durch die Verflechtung mit der Noah-Geschichte aus dem 1. Buch Mose die Assoziation mit der Taube, die nach Land Ausschau hält, im Rezipienten wachrufen, verweisen auf die Meta-Ebene, indem der Ausdruck dem Dichter Hölderlin entstammt und intertextuell aufgeladen ist. Die Uferschwalben, die dem Bugwall des Schiffs in Richtung Insel entfliegen, evozieren durch ihren Schwarz-Weiß-Kontrast die Assoziation der Schrift auf Papier. Doch es handelt sich dabei nur um Entwürfe, denn auf der Insel »strandete nichts«. Die Lesart, dass hier auf einer Meta-Ebene die Entwürfe eines Dichters verhandelt werden, findet ihre Bekräftigung über das Lexem ›Erde‹, das metonymisch für Insel steht und durch die Genitivmetapher ›des hohlen Pegasus / schwarze Schwester‹ mit dessen symbolischer Bedeutung eine semantische Aufladung erfährt. Die Insel ist zwar Land, allerdings kein Festland. Sie entspricht somit dem geflügelten Pferd Pegasus, das den Makel besitzt, hohl zu sein. Die »todweiße Leere« der Insel, in dessen Richtung die Schwalben unterwegs sind, rekuriert auf den hohlen Pegasus, dem das Denotat [Leere] anhaftet. Die Leere der Insel steht für das Misslingen der dichterischen Anläufe des lyrischen Ich, dessen Schreibversuche durch die schwarz-weißen Schwalben metaphorisch zum Ausdruck gelangen. Gestärkt wird die Argumentationsweise durch eine erneute Variation des Pegasus-Motivs in der vorletzten Strophe:

[...] winziger Pegasus,
(Vielleicht find ich wieder
das Wort), unter mir alles
aus Wasser¹⁴²

¹⁴¹ Ebd., S. 358.

¹⁴² Ebd., S. 359.

Wie sich am Ende des poetischen Textes herausstellt, ist das Gedicht »Seenot antipodisch« selbst Gegenstand des Gedichts:

dies Maul, nur Gezähm und –
und die Insel dahinten
schon Wort,
in deinem abtrünnigen Schweigen
die vorzeitige Zeile:
Ouessant

Das Maul, das auf das Substantiv »Meer« am Ende der vorangehenden Strophe rekurriert und dessen Verbindung mit der nachfolgenden durch das strophenübergreifende Enjambement zum Ausdruck gebracht wird, verweist auf das Konnotat [Leere], mit dem das Lexem »Meer« semantisch aufgeladen ist. Das Meer steht mit seinem »abtrünnigen Schweigen« also gleichzeitig für das Vergessen. Das Meer bedroht die Insel, die nur durch den Schreibprozess vor dem Vergessen bewahrt werden kann. Um der Insel Gestalt zu geben, erlangt sie einen konkreten Namen, der auf eine außersprachliche Entität verweist: Die französische Insel Ouessant. Dass die Seenot überwunden wird, das lyrische Ich also seine poetische Sprache wiedererlangt, lässt sich bereits dem Titel »Seenot antipodisch« entnehmen, da das nachgestellte Attribut auf den entgegengesetzten Standpunkt verweist, der hier als ein überwundener Zustand (dem der Seenot) ausgelegt werden kann. Wie sich an diesem Gedicht zeigt, ist auch die Dialektik von Erinnern und Vergessen nicht immer klar von der Thematisierung des Schreib- und Entstehungsprozesses von Gedichten abgegrenzt.

Wie zentral die Erinnerungsthematik in Arendts Spätwerk positioniert ist, lässt sich am Titel des Gedichtbands »Memento und Bild« ablesen. Dabei bietet sich ein Vergleich mit der bei Paul Celan verhandelten Gedächtnisthematik an, da insbesondere in dessen erstem Gedichtband »Mohn und Gedächtnis« die Thematik des Erinnerns und Vergessen einen seiner inhaltlichen Schwerpunkte bildet. Dass Arendt hierbei möglicherweise einen Rekurs zu Celan sucht, ist aufgrund der thematischen Nähe, die der Gedichtstitel »Memento und Bild« aufweist, zu vermuten – zumal auch das den Lyrikband beschließende Gedicht Paul Celan gewidmet ist. Der aus dem Lateinischen stammende Ausdruck »memento« ist im Modus des Imperativs gehalten und leitet sich vom Infinitiv des Verbs »memini« ab, das übersetzt »sich erinnern«, »gedenken« bedeutet.¹⁴³ Im Unterschied zum »Gedächtnis«-Begriff im ersten Gedichtband Paul Celans enthält der Ausdruck »memento« gleich mehrere Bedeutungen. Zum einen handelt es sich um eine Fürsprache-Bitte, die in der katholischen Messe den Lebenden und Toten gilt; zum anderen beinhaltet die Imperativform das Thema der Erinnerung gleich der an jemanden gerichteten Mahnung.¹⁴⁴ Dies ermög-

¹⁴³ Stowasser, Joseph M. u.a.: Stowasser. Lateinisch-deutsch. München: R. Oldenbourg 1998, S. 313.

¹⁴⁴ Duden. Das große Fremdwörterbuch. 2. neu bearb. u. erw. Aufl. Mannheim u.a.: Dudenverlag 2000, S. 857.

licht es Arendt, durch den ersten Teil des Titels seines Lyrikbands die Themen Geschichte und Gedächtnis bzw. Erinnern miteinander zu verschränken. Zudem enthält der lateinische Ausdruck *memento* bereits eine Aufforderung an den Rezipienten. Auch innerhalb der unveröffentlichten Gedichte wird das Gedächtnis zum Verhandlungsgegenstand. In »[kein Wort]«¹⁴⁵ tritt das Gedenken in Relation zum Motiv der Flaschenpost auf. Dieses Motiv hat Arendt entweder unmittelbar vom russischen Post-Symbolisten Mandel'stam oder aber von Paul Celan übernommen, der in seiner »Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen« (1958) über die Beschaffenheit des Gedichts sagt:

Das Gedicht kann, da es ja eine Erscheinungsform der Sprache und damit seinem Wesen nach dialogisch ist, eine Flaschenpost sein, aufgegeben in dem – gewiß nicht immer hoffnungsstarken – Glauben, sie könnte irgendwo und irgendwann an Land gespült werden, an Herzland vielleicht. Gedichte sind auch in dieser Weise unterwegs: sie halten auf etwas zu.¹⁴⁶

Die Flaschenpost in Arendts aus 14 Strophen unregelmäßiger Länge und einem Einzeiler bestehendem Gedicht erscheint in Verknüpfung mit der Thematik des Erinnerns und Vergessens. In »[kein Wort]« steigt die Flaschenpost aus der Tiefe des Meeresgrunds auf:

Kein Wort
erreicht
das algengeschmückte
Haupt

die vom Grunde aufsteigt
die Flaschenpost
sie wandert
durchs Gedenken

am Ruder Ulysses vorbei
treiben
in jeder Welle
die Vergessenen¹⁴⁷

Das Meer, das in der dritten Strophe über die Synekdoche ›Welle‹ präsent ist, wird hier – ähnlich wie im behandelten Gedicht »Seenot antipodisch« – mit dem Vergessen gleichgesetzt, wie es die Metapher des Treibens der Vergessenen »in jeder Welle« zum Ausdruck bringt. Die Verstorbenen, auf die auch die metaphorische Umschreibung »algengeschmückte[s] Haupt« der ersten Strophe rekurriert, können mit der Flaschenpost nicht mehr erreicht werden. Das Lexem ›Ge-

¹⁴⁵ Arendt, Erich: [kein Wort]. In: KWA II, S. 372f.

¹⁴⁶ Celan, Paul: Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen (1958). In: GW III, S. 186.

¹⁴⁷ [kein Wort]. In: KWA II, S. 372.

denken, dem das denotative Merkmal [Leben] zuzuordnen ist, befindet sich in Opposition zum Signifikanten ›Vergessenen‹, was sich in dessen konträrem Denotat [Tod] widerspiegelt. Die Flaschenpost bedarf also eines lebenden Empfängers. Deswegen setzt im Gedicht nach der dritten Strophe die dialogische Anrede in der zweiten Person Singular ein. Das Erinnern ist in diesem Gedicht an das Medium der Schrift gebunden. Die Bedeutung des Dialogischen steht in »[kein Wort]« mit der poetologischen Ebene in Verbindung, die in der Dialektik von Erinnern und Vergessen den Stellenwert des Mediums Schrift zugleich mitreflektiert.

2.9. Geschichtsthematik

Zwei essentielle Merkmale der meta-symbolistischen Texte der ersten Phase bilden die historische Aufladung poetischer Texte sowie eine darin anzutreffende Sprachskepsis. Ingeborg Bachmann, Nelly Sachs und insbesondere Paul Celan tragen in ihren meta-symbolistischen Texten die Auseinandersetzung mit der Erfahrung des Nationalsozialismus, der Shoa und des Zweiten Weltkriegs poetisch-sprachreflexiv aus. Die historische Aufladung der meta-symbolistischen Texte erfolgt dabei nicht ausschließlich inhaltlich im Sinne einer thematischen Zentrierung der Geschichte. Es sind vor allem Wörter bzw. artistische Wortschöpfungen, die zu einer Einschreibung von Geschichte im Meta-Symbolismus I führen.

Bei Arendt vollzieht sich die historische Aufladung der poetischen Texte überwiegend referenziell.¹⁴⁸ Jenseits der metapoetischen Dimension eines Großteils seiner späten Gedichte trifft man bei ihm mit Blick auf die Geschichte auf eine reale Dimension. Geschichte findet sich bei Arendt weniger suggestiv über Wortassoziationen verhandelt, sondern ist Bestandteil des Gedichtinhalts, wenn nicht sogar zentraler Gegenstand. Arendts Auseinandersetzung mit Geschichte reicht über die jüngste Vergangenheit weit hinaus. Thematisch verhandelt er in seinem Spätwerk die Erfahrungen der NS-Zeit und der Shoa; darüber hinaus befassen sich seine Texte mit antiken historischen Ereignissen (u.a. dem Fall Trojas) und den Ursprüngen des Menschen. Mythos und Geschichte verschmelzen bei Arendt miteinander. Mit den anderen Meta-Symbolisten gemein hat er den individuellen und konkreten Bezug zur Geschichte.¹⁴⁹ Die Auseinandersetzung mit der Antike basiert bei ihm oftmals aber auch auf persönlichen Erlebnissen oder auf Gedanken, die durch die Konfrontation mit musealen Exponaten ausgelöst werden. Museale Exponate stellen für

¹⁴⁸ Vgl. Lapchine 2003, Bd. I., S. 79.

¹⁴⁹ Vgl. Böthig 1997, S. 52.

Arendt kein inventarisiertes Wissen dar; vielmehr werden sie für ihn in der Betrachtung lebendig.¹⁵⁰

Die Geschichtsthematik ist bereits in den »Flug-Oden« (1954-1957) vertreten, wo sich Arendt mit Themen wie historischer Urzeit, Jean Callas, Oktoberrevolution, dem Warschauer Ghetto und Hiroshima befasst. Im Unterschied zur Geschichtsthematik seines Spätwerks vermitteln die »Flug-Oden« ungeachtet der zu beobachtenden Irritation allerdings immer noch einen gewissen Geschichtsoptimismus, was sich im Hang zum Hymnischen äußert.¹⁵¹ Dies ändert sich mit dem »Ägäis«-Band. Seit den »Ägäis«-Gedichten, die den Auftakt zu Arendts Spätwerk bilden, bemerkt die Forschung das Auftreten von »kraß negativen Geschichtsmetaphern«¹⁵². So ist in »Stunde Homer« etwa vom »*Wolfshunger Geschichte*«¹⁵³ die Rede. Diese Metapher rekurriert auf eine Passage aus der »Ilias«, in der ein Vergleich zwischen Kämpfern und Raubtieren, speziell Wölfen, gezogen wird. Die Geschichte verschlingt in »Stunde Homer« also die Kämpfer, d.h., sie ist als ein weitaus gefährlicheres Raubtier als der Wolf anzusehen.¹⁵⁴

Bereits im »Ägäis«-Band deutet sich an, was in den 1970er-Jahren verstärkt in Erscheinung tritt: Die Verhandlung von Geschichte erfolgt nicht mehr subjektbezogen, sondern entindividualisiert. Häufig wird die Geschichte personifiziert und mit negativ konnotierten Metaphern aufgerufen als »*Wolfshunger Geschichte*«¹⁵⁵ (»Ägäis«), »Mordlust Geschichte«¹⁵⁶ (»Zeitsaum«). In einem Gespräch mit Gregor Laschen spricht Arendt sogar vom »Blutreichen Geschichte«¹⁵⁷. In »Nach den Prozessen« verwendet er die absolute Metapher »Blutwimper« im Zusammenhang mit dem Farbadjektiv »schwarz«, um das Negative der Geschichte des Jahrhunderts zum Ausdruck zu bringen:

Blutwimper, schwarz:
das Jahrhundert¹⁵⁸

Indem die zwei Verse als letzte Strophe (und einzige Zweizeiler-Strophe) das Gedicht beschließen, werden sie hervorgehoben und nehmen zusätzlich einen über das konkret beschriebene historische Ereignis hinausweisenden Sinn an. Sie lesen sich so zugleich als negative Vision des eigenen Jahrhunderts. In »Ägäis« findet sich das Individuum noch vereinzelt in die Geschichte einge-

¹⁵⁰ Vgl. Arendt im Gespräch mit Gregor Laschen. In: Annelen Kranefuß/Gregor Laschen/Wolfgang Machrodt: Erich Arendt. Gedicht, Erinnerung, Gespräch. Filmdokument. WDR (25.09.1981).

¹⁵¹ Vgl. Domdey, Horst: Verlust des Geschichtsoptimismus. Bilder historischer Zeit und geologischer Zeit in Erich Arendts Lyrik. In: text+kritik (1984), S. 79.

¹⁵² Böthig 1997, S. 48.

¹⁵³ Arendt, Erich: Stunde Homer. In: KWA II, S. 64 (Hervorhebung im Original).

¹⁵⁴ Vgl. Domdey 1984, S. 81.

¹⁵⁵ Arendt, Erich: Stunde Homer. In: KWA II, S. 64 (Hervorhebung im Original).

¹⁵⁶ Arendt, Erich: Im Museum. In: KWA II, S. 236.

¹⁵⁷ Erich Arendt im Gespräch mit Gregor Laschen (1976). In: Erich Arendt: Menschen sind Worttiere. Texte und Bilder. Anlässlich der 100. Wiederkehr seines Geburtstages. Begleitheft zur Ausstellung. Hg. v. Kurt Tucholsky Gedenkstätte Schloß Rheinsberg. Rheinsberg 2003, S. 28.

¹⁵⁸ Arendt, Erich: Nach den Prozessen. In: KWA II, S. 61.

bettet. So nutzt Arendt etwa die antike Seherin Cassandra und den griechischen Helden Achilles, um in »Stunde Homer«¹⁵⁹ die individuelle Perspektive miteinzubeziehen. Gleichzeitig schafft er über die mythische Figur Cassandra auch eine Übertragungsleistung vom historisch-antiken Ereignis hinein in die Zeit der Gegenwart, indem der Text selbst zum Mahner der Gegenwart gerät.

Dass ein Zusammenhang zwischen Walter Benjamins Schrift »Über den Begriff der Geschichte«¹⁶⁰ und Arendts Weise der Auseinandersetzung mit Geschichte in den »Ägäis«- und »Zeitsaum«-Gedichten besteht, haben Böthig und Wichner in den 1990er-Jahren nachgewiesen, wobei die Auseinandersetzung mit dem »Engel der Geschichte« aus der neunten These Benjamins ihre Untersuchungen bestimmt.¹⁶¹ Benjamin beschreibt dort den »Engel der Geschichte« in Anlehnung an Paul Klees »Angelus Novus« mit weit aufgerissenen Augen, offenstehendem Mund und ausgespannten Flügeln. Sein erschütternder Blick gilt der Vergangenheit, der er sich unablässig zuwendet, ohne sie jemals zu erreichen:

Wo eine Kette von Begebenheiten vor uns erscheint, da sieht er eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst.¹⁶²

Benjamins neunter These vorangestellt ist ein Gedicht Gerhard Scholems, das sich ebenfalls auf Klees »Angelus Novus« bezieht:

Mein Flügel ist zum Schwung bereit,
ich kehre gern zurück,
denn blieb ich auch lebendige Zeit,
ich hätte wenig Glück¹⁶³

Arendts »Elegie« aus dem »Ägäis«-Band fasst Wichner als Entgegnung auf den Wunsch des Engels auf, zu verweilen.¹⁶⁴ Zwar erscheint diese Entgegnung, bei der sich Wichner insbesondere auf das Scholem-Gedicht bezieht, etwas weit hergeholt. Allerdings ist Arendts »Elegie« in der Tat eine Anlehnung an Benjamins neunter These zu entnehmen, die sich in der Betrachtung der des-

¹⁵⁹ Arendt, Erich: Stunde Homer. In: KWA II, S. 62-64.

¹⁶⁰ Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. I.1. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978 [1974], S. 691-706.

¹⁶¹ Böthig 1997, S. 51; Wichner, Ernest: Homer, Odysseus und der »Engel der Geschichte«. In: text+kritik (1994), S. 90-110.

¹⁶² Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte. In: Gesammelte Schriften, Bd. I.1., S. 697.

¹⁶³ Ebd.

¹⁶⁴ Wichner 1984, S. 105.

truktiven Kräfte und der Unwiederbringlichkeit des Zerstörten äußert. Den Versen der »Elegie« ist ein Zitat des antiken Geschichtsschreibers Thukydides vorangestellt: »Alles war Feindschaft nur und Treulosigkeit; / kein Sühnwort mehr sicher«¹⁶⁵. Entworfen wird ein negatives Geschichtsszenario des Verrats und der Feindschaft. Die »Elegie« fokussiert dabei die destruktiven Elemente und deren Folgen:

»Dunkel, Gefährten, ist
der Weltraum, sehr dunkel«
sich krümmend – und für
einen Blick
wächst,
was ihn auslöscht.

Uns die
unwiderbringliche Erde! Doch
die verdinglichte Asche,
graue Lawine
rollt, [...]»¹⁶⁶

Der »Engel der Geschichte« wird als solcher hier nicht benannt. Auch scheint Arendt ihn beim Entwurf der »Elegie« nicht im Sinn gehabt zu haben. Wohl aber finden sich Anklänge an das, was den Blick des Engels in Benjamins neunter These bestimmt: das Vergangene. Auch Arendt richtet in seiner »Elegie« den Blick auf das Vergangene, wobei er ein antikes Szenario wählt. Indem dem »alten Gewölb« das Material Draht zugeschrieben wird, eröffnet die »Elegie« gleichermaßen einen möglichen Bezug zur Gegenwart: zum Bau der Mauer im Jahr 1961. Dieser Bezug bleibt nicht frei von Sprachkritik: »gespalten / die Zunge, Draht, / Maßlosigkeit, Draht«¹⁶⁷. Metonymisch wird das Substantiv »Zunge« als Repräsentamen für die Sprache eingesetzt. Durch die Nebeneinanderstellung von »Zunge« und »Draht« ist der Draht nicht mehr bloßes Material, sondern gerät zum Repräsentanten von Gewalt und Unterdrückung.¹⁶⁸

Eine rückwärtsgewandte Perspektive wie in »Elegie« findet sich auch in »Nach den Prozessen« wieder, wo ein Geschichtsbild des Vergangenen und ewig Wiederkehrenden entworfen wird, das auch auf Nietzsches ewige Wiederkehr des Gleichen anspielt:

Gehend im Kreis – doch
der Meteor
Verfinsterung jagt
am ummauerten Himmel.

knie nicht –

¹⁶⁵ Arendt, Erich: Elegie. In: KWA II, S. 58f.

¹⁶⁶ Ebd.

¹⁶⁷ Ebd.

¹⁶⁸ Vgl. Wichner 1984, S. 105f.

Blutwimper, schwarz:
das Jahrhundert.¹⁶⁹

Die Elegie wendet sich an ein im Kreis gehendes Du »an der Wand / der Geschichte«, das sich sowohl auf Sokrates als auch auf den Rezipienten bezieht, wodurch Geschichte wieder individualisiert erscheint. Gleichzeitig verhandelt »Nach den Prozessen« auch Zeitgeschichte: Ähnliche Prozesse wie die sogenannten Prager Prozesse sollten auch in der DDR durchgeführt werden. Zwar fanden diese keine Umsetzung; allerdings kommt es zu einem Geheimprozess, bei dem Paul Merker als Field-Agent denunziert wird. Dieser Geheimprozess fließt in Arendts poetischen Text möglicherweise über den allgemein gehaltenen Themenkomplex »Sprache – Lüge – Macht mit ein.¹⁷⁰

Deutliche Konturen gewinnt die Figur des »Engels der Geschichte« jedoch im Gedicht »Museum«¹⁷¹ aus dem Gedichtband »Zeitsaum«:

Futurhin
Aberglück
verheißend ihr
weitausschreitender
Engel.
Rückgewandten Blicks
er sah
Trümmer allein.

Wie in Benjamins neunter These trägt der Engel sein Antlitz der Vergangenheit zugewandt und erblickt dabei einen Haufen Trümmer. Dabei bewegt er sich ebenfalls in Richtung Zukunft. Es ist die personifizierte Geschichte, die in »Im Museum« das Glück verheißt. Durch den rückwärtsgewandten Blick des Engels wird die vielversprechende Zukunft jedoch als Schein entlarvt.

Im poetischen Text »Hafenviertel II«¹⁷² aus »Memento und Bild« ist die Figur des Engels erneut anzutreffen. Hier erlebt der Engel eine Transformation:

[...] noch ist er der Engel der Freude [...]

[...] war gegangen, hinter ihm lag: ich seh ihn, den blutigen Engel, den Leib angepreßt ans Pyrenäenmassiv: aufstiebt der Schnee unter den Schüssen: ein prometheisches Nein gegen die – doch welcher Gott ist nicht falsch... gottgläubig er zielt, die Weiße des Winters punktiert sich mit Blut, ich seh im Kugelgehäus seiner Augen: es tanzt drin, der Tod tanzt, ein blutiger Engel schützt unsre Rücken, den Rückzug [...].

¹⁶⁹ Arendt, Erich: Nach den Prozessen. In: KWA II, S. 61.

¹⁷⁰ Vgl. Wiczorek 2001, S. 46f. Wiczorek schenkt dem sprachlichen Aspekt im Hinblick auf den zeithistorischen Bezug keine Beachtung.

¹⁷¹ Arendt, Erich: Im Museum. In: KWA II, S. 236.

¹⁷² Arendt, Erich: Hafenviertel II. In: KWA II, S. 177.

Ist im ersten Abschnitt des Prosagedichts noch von einem ›Engel der Freude‹ die Rede, so transformiert sich dieser im darauf folgenden Abschnitt in einen ›blutigen Engel‹. Er durchläuft dabei ein Zwischenstadium, in dem er zunächst ein »verleumdeter Engel«¹⁷³ ist. Der Engel in »Hafenviertel II« hat allerdings nur noch wenig gemein mit Benjamins ›Engel der Geschichte‹. Er trägt menschliche Züge und ist sterblich. Gegen Ende des Prosagedichts wird der ›blutige Engel‹ zu einem ›flüchtenden‹ bzw. ›gestrandeten Engel‹. Er verfügt über keine Flügel und findet sich lange Zeit später wieder an derselben Stelle am Hafen ein, wo zuvor der ›Engel der Freude‹ zugegen war. Erneut trifft der Leser in »Hafenviertel II« auf ein negatives Geschichtsbild, das kreisförmig angelegt ist. Geschichte wird hier, wie schon bei »Nach den Prozessen«, als etwas sich Wiederholendes gedacht, was in der Metapher »Zirkel Geschichte«¹⁷⁴ zum Ausdruck kommt. Der negative Verlauf der Geschichte wird als etwas Unausweichliches dargestellt.

Eine Nähe zu den »Geschichtsphilosophischen Thesen« Benjamins stellt sich jedoch nicht ausschließlich über den ›Engel der Geschichte‹ ein. Wie Benjamin – und dies ist vermutlich die auffälligste Parallele – richten Arendts Gedichte den Blick auf die Gefallenen und die Opfer der Geschichte: auf die Seherin Cassandra, die das Unglück vorhersagt und es dennoch nicht verhindern kann, auf die vergewaltigte Phentesilea, den vergifteten Sokrates oder – abstrahierend – auf die Toten an sich. Am stärksten ist diese Perspektive in den »Ägäis«-Gedichten vorzufinden, während in »Memento und Bild« der Vernichtungsprozess an sich in den Vordergrund rückt.¹⁷⁵

Jenseits von Benjamin eröffnet die Engelsfigur bei Arendt auch noch einen anderen intertextuellen Bezugspunkt, den auch Wichner herausstellt. Es handelt sich dabei um die post-symbolistische Gedichtsammlung »Sobre los ángeles« (›Von den Engeln‹) des spanischen Dichters Rafael Alberti, die Arendt in den 1950er-Jahren ins Deutsche übertragen hat.¹⁷⁶ Darin lässt Alberti verschiedene Engelsfiguren auftreten, die auf der Suche nach dem verlorenen Paradies sind. Innere und äußere Krisen des Menschen werden sowohl thematisch als auch symbolisch verhandelt. Ähnlich wie in »Hafenviertel II« variieren die Engelsfiguren. In Arendts Nachdichtung »Verlorenes Paradies«¹⁷⁷ aus Albertis »Sobre los ángeles« gerät der Engel zum Zeugen des menschlichen Unglücks und ist als Sterblicher bereits mit involviert, halb Mensch, halb Engel. Da auch in Albertis Gedichtzyklus die Engelsfigur an verschiedenen Stellen Zeuge von inneren und äußeren Konflikten wird, gilt ein Bezug als wahrscheinlich.

¹⁷³ Ebd., S. 178.

¹⁷⁴ Ebd.

¹⁷⁵ Vgl. Domdey 1984, S. 82. Domdey zufolge bestimmt in »Memento und Bild« die Klage über die endgültige Vernichtung die Geschichtsthematik.

¹⁷⁶ Siehe hierzu Kapitel II.2.3.; Wichner 1984, S. 108.

¹⁷⁷ Alberti, Rafael: Verlorenes Paradies. In: Alberti 1959, S. 81.

2.10. Bildgedichte

Intermedialität weisen Arendts meta-symbolistische Texte hauptsächlich im Hinblick auf die bildende Kunst auf. Zwar liegen auch intermediale Bezüge zur darstellenden Kunst vor, wie es sich unter anderem im Gedicht »Der Tänzer«¹⁷⁸ aus dem Lyrikband »Feuerhalm« zeigt; diese sind jedoch nicht so zahlreich und dicht vertreten wie diejenigen zur Malerei. Besonders deutlich kommen diese im Gedichtband »Memento und Bild« aus dem Jahr 1976 zum Tragen. Der dritte Teil des zyklisch konzipierten Lyrikbands trägt den Obertitel »Zu Bildern Edvard Munchs«. Arendt setzt sich in den darin enthaltenen Gedichten mit den Bildern des norwegischen Malers und Grafikers Munch auseinander. Dass es sich dabei um Bildgedichte handelt und wie genau die intermedialen Beziehungen ausgestaltet sind, die zu Munchs Bildern bestehen, soll im Folgenden näher untersucht werden. Der Begriff »Bildgedichte« wird dabei verwendet zur Bezeichnung einer spezifischen intermedialen Beziehung zwischen einem Gedicht und einem Werk der darstellenden Kunst, bei der Ersteres durch das Werk der darstellenden Kunst beeinflusst wird und sich ein Prozess lyrischer Transposition ereignet.¹⁷⁹

Munch, der häufig als Expressionist abgehandelt wird, malte und zeichnete auch symbolistisch. In den 1880er-/1890er-Jahren steht er mit den französischen Symbolisten in direktem Kontakt und fertigt sogar Grafiken zu Baudelaires »Les Fleurs du Mal« an. Die Nähe von Munchs Werken zum (literarischen) Symbolismus zeigt sich auch daran, dass Munchs Bild »Kopf des Ertrunkenen« von Max Dauthendey in ein symbolistisches Gedicht transformiert wird, das 1893 unter dem Titel »Vision«¹⁸⁰ in der symbolistischen Zeitschrift *Blätter für die Kunst* erscheint und vom Herausgeber Stefan George um den Untertitel »gemälde von Munch« ergänzt wird. Ebenso drucken die symbolistischen Zeitschriften *Pan* und *La Revue Blanche* Holzschnitte Munchs. Seinen Stil bezeichnet das »Lexikon des Symbolismus« als »expressionistischen Symbolismus«.¹⁸¹ Die Malerei und bildende Kunst als Inspirationsquelle der Dichtung entdeckt bereits der französische Symbolist Charles Baudelaire, der sich diese vor allem von den Skizzen Goyas herholt, wie auch der deutsche (Post-)Symbolist Rilke, der sich mit Rodins Werken intensiv auseinandersetzt.

¹⁷⁸ Arendt, Erich: Der Tänzer. In: KWA II, S. 112-115.

¹⁷⁹ Zum Bildgedicht siehe auch Kranz, Gisbert: Das Bildgedicht in Europa. Zur Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung. Paderborn: Ferdinand Schöningh 1973.

¹⁸⁰ Dauthendey, Max: Vision. gemälde von Munch. In: *Blätter für die Kunst* 3/3 (1893), S. 81f. Die Kleinschreibung des Untertitels ist auf Georges Stilprinzip der Kleinschreibung zurückzuführen.

¹⁸¹ Vgl. Rasch, Wolfdietrich: Edvard Munch und das literarische Berlin der neunziger Jahre. In: Henning Bock/Günter Busch (Hgg.): Edvard Munch. Probleme – Forschungen – Thesen. München: Prestel 1973 (= Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts 21), S. 22f.; Pillement, Georges: Edvard Munch. In: Jean Cassou (Hg.): *Lexikon des Symbolismus. Malerei, Graphik und Skulptur – Lyrik, Prosa und Drama – Musik*. Paris: Somogy 1979, S. 114; zu Munchs Verortung im Symbolismus siehe auch Hofstätter, Hans H.: Die Bildwelt der symbolistischen Malerei. In: Finckh 2007, S. 19; Dobai, Johannes: Randbemerkungen zum Thema der Erotik bei Munch und einigen Zeitgenossen. In: Bock 1973, S. 77, 93.

Die sechs Bildgedichte, die in »Memento und Bild« einer zyklischen Anordnung folgen, nehmen allesamt Bezug auf Munchs »Lebensfries« – einem Bildzyklus, dessen Entstehungszeit in die 90er-Jahre des 19. Jahrhunderts fällt. Inhaltlich befasst sich der »Lebensfries« mit den Themen Liebe, Einsamkeit, Angst, Schmerz und Tod. Bei der ersten Ausstellung 1895 in Berlin beinhaltet der »Lebensfries«, der den ursprünglichen Titel »Fries. Darstellung einer Reihe von Lebensbildern« trägt, zunächst 15 Bilder, die sich aber im Laufe der Jahre auf über 20 ausweiten. Im Grunde bildet der »Lebensfries« das Kernstück von Munchs Malerei. Zu vielen der darin enthaltenen Bilder existieren mehrere Versionen.¹⁸² Eine Zuordnung von Arendts Bildgedichten zu einzelnen Werken gestaltet sich mitunter schwierig. Grund dafür ist, dass Arendt seinen titellosen Gedichten weder ein Motto voranstellt, noch anderweitig intertextuell den Bezug zum entsprechenden Werk aufbaut. Titel von Munchs Werken finden keine Erwähnung. Es sind hauptsächlich Motive, die Arendt verwendet. Eine direkte Zuordnung erschwert zudem die meta-symbolistische Schreibweise sowie die extreme Wortverknappung, die für sein Spätwerk typisch ist. Die Bildgedichte umfassen allesamt nicht mehr als drei Strophen. Dabei überschreiten sie häufig den deskriptiven Rahmen und werden assoziativ. Es finden sich auch kumulative Bildgedichte darunter, bei denen mehr als eins von Munchs Bildern verhandelt wird. Zwei von Arendts Bildgedichten sollen im Folgenden näher untersucht werden. Es handelt sich dabei um »Es ist«¹⁸³ und »Rot«¹⁸⁴.

Das erste Bildgedicht »Es ist« ist vermutlich dem Tempera-Bild »Paar am Strand«¹⁸⁵ (ca. 1907) entlehnt, das dem »Reinhardt-Fries« angehört. Im Zentrum des Gemäldes ist ein sich gegenseitig umarmendes Paar zu sehen, deren Gesichter jedoch nicht detailliert ausgezeichnet sind. Die Frau scheint den Kopf etwas zu senken. Links und rechts vom Paar befinden sich in räumlich versetzter Anordnung zwei Bäume, von denen Munch aber nur die Baumstämme fokussiert. Die Baumkronen sind lediglich ansatzweise abgebildet, so dass der Rezipient die beiden Stämme als Baumstämme gerade noch verorten kann. Ganz rechts findet sich ein Holzboot angedeutet, das aber ebenfalls unvollständig dargestellt ist. Der Betrachter sieht lediglich den vorderen Bug. Die im unteren Bildbereich zu verzeichnende Vordergrundfarbe bildet ein Grünton, der in ein Blau und schließlich in ein Gelb zerfließt. In der oberen Bildhälfte, die den Hintergrund abgibt, dominiert die Farbe Blau, die von einem tiefen Blau in ein helleres, von Gelbtönen zerwaschenes Blau übergeht. Wie dem Titel zu entnehmen ist, befindet sich das Paar am Strand. Der gelbe Farbton des Untergrunds verweist auf den Sandstrand, während der dunkelblaue Hintergrund das Meer evoziert, das sich im Azurblau des Himmels verliert. Die Farbe der Kleidung des Mannes ent-

¹⁸² Vgl. Stang, Ragna: Edvard Munch. Der Mensch und der Künstler. Königstein: Langewiesche 1979, S. 103-107; Buchhart, Dieter: 1898 – 1908. Stilwandel und Zusammenbruch: Munchs eigenwilliger Beitrag zur Moderne. In: Ders. (Hg.): Edvard Munch. Zeichen der Moderne. Ostfildern: Hatje Cantz 2007, S. 128.

¹⁸³ Arendt, Erich: Es ist. In: KWA II, S. 184.

¹⁸⁴ Arendt, Erich: Rot. In: KWA II, S. 185.

¹⁸⁵ Munch, Edvard: Paar am Strand. In: Buchhart 2007, S. 162.

spricht dabei dem Blauton des Meers. Allein die weiße Farbe des Kleids der Frau hebt sich von der Szenerie ab und verleiht dem Bild etwas Transzendentes. Arendts Bildgedicht setzt sich aus vier reimlosen Strophen von unregelmäßiger Länge zusammen. Während die erste sich dem im Bild zentral positionierten Paar widmet, lenkt die zweite den Blick auf den linken Baumstamm des Bildes, der sich dem Meer annähert. Die zweite und dritte Strophe verlassen die Beschreibungsebene und sind bereits Bestandteil der Interpretation von »Paar am Strand«. Die Umarmung des Pairs ist in das sprachliche Bild der sich begegnenden Leiber gefasst. Einer der beiden Baumstämme, die das Paar in Munchs Bild umrahmen, wird von Arendt perspektiviert:

Es greifen
des Stumpfs nackte Rippen –
enthaupet der Stamm
enthaupet – ins
sandige Brach.¹⁸⁶

Mit dem Lexem »Stumpf« spielt Arendt auf einen der zwei Baumstämme an. Das Fehlen der Baumkronen bei Munch ist in die Metapher des enthaupeten Stamms gefasst. Allerdings ist in Arendts Bildgedicht »Es ist« nur von einem Baumstamm die Rede, der aus dem »sandigen Brach« wächst. Betrachtet man Munchs Gemälde jedoch etwas genauer, so fällt auf, dass der in der linken Bildhälfte, nach hinten versetzt angeordnete Baumstamm auf gelbem Sandboden wächst, während der rechte, weiter im Vordergrund positionierte auf grünem Untergrund steht. Arendt rekurriert also auf den linken Baumstamm auf Sanduntergrund.¹⁸⁷ In den letzten beiden Strophen wird das titellose Bildgedicht, das zunächst noch weitestgehend deskriptiv verfährt, zunehmend assoziativ, mitunter sogar ausdeutend. Die See, die in Munchs Gemälde mittels der blauen Farbe im Hintergrund nur grob angedeutet wird, rückt in Arendts Gedicht in den Blick. Über die Beschreibung der brechenden Wellen mittels der abschließenden Verse »totweiß / anstürmt / See auf See«¹⁸⁸ überschreitet der Dichter den deskriptiven Rahmen. Der unreine weiße Farbton, der das Kleid der Frau in »Paar am Strand« auszeichnet, findet sich im Hintergrund des Bildes wieder und umrahmt sogar die angedeuteten Ansätze der Baumkronen, was ihnen einen transzendenten Charakter verleiht. Diese Transzendenz scheint Arendt erkannt zu haben und stellt sie in den Vordergrund seines Bildgedichts. Bei ihm mischt sich die Transzendenz mit dem *vanitas*-

¹⁸⁶ Arendt, Erich: Es ist. In: KWA II, S. 184.

¹⁸⁷ Wohl gibt es noch ein Bild mit einer ähnlichen Motivik: das Ölgemälde »Sommertag« (ca. 1904/1907/1908) aus dem »Linde-Fries«. Auch darin findet sich das Motiv der Baumstämme wieder. Ein Paar ist ebenfalls abgebildet. Allerdings handelt es sich in diesem Bild nicht um die einzigen auftretenden Menschen. Zudem umarmt nur der Hut tragende Mann die Frau, das Paar ist nicht mehr zentral positioniert. Die Figuren wirken durchsichtig. Nicht nur die dezentrierte Stellung von Mann und Frau, auch die Anordnung der Baumstämme, die hier aus dem grünen Untergrund wachsen, sprechen dagegen, dass »Sommertag« Arendts Bildgedicht Pate gestanden hat.

¹⁸⁸ Arendt, Erich: Es ist. In: KWA II, S. 184.

Gedanken. Arendt deutet dabei das Meer weiter aus, um die Kategorie der Zeit einzuführen, mit der er den *vanitas*-Gedanken im Gedicht verankert.

Das zweite Bildgedicht »Rot« wird durch die Grundfarbe Rot eingeleitet. Es ist dialogisch aufgebaut und richtet sich an ein unbestimmtes Du, das der Betrachter des Bildes sein könnte. Wie man Munchs Titelwahl und den Motiven des Hauses, des Manns, der Augenbraue, des Wegs sowie des wilden Weins und dem Verweis auf die leitmotivische Farbe Rot in Arendts Gedicht entnehmen kann, handelt es sich ganz offensichtlich um das Ölgemälde »Roter wilder Wein«¹⁸⁹, das 1898 entstanden ist und Munchs »Lebensfries«-Zyklus angehört. Vom Gemälde existieren drei Versionen. Die Ausführung, auf die sich Arendt bezieht, scheint dem Ölgemälde von 1898 seiner malerischen Ausgestaltung nach am nächsten. Von den beiden anderen Versionen unterscheidet es sich durch seine Genauigkeit in der Darstellung und durch das Motiv des Mannes sowie den stark ausgeprägten Rot-Ton, der in den anderen beiden Fassungen nicht vorkommt.¹⁹⁰ Arendts Gedicht fokussiert zunächst die das Bild dominierende Farbe Rot, die zugleich auf das zentrale Motiv von »Roter wilder Wein« rekurriert. Erst in der zweiten Strophe stellt er einen Bezug zwischen der Farbe und dem wilden Wein her, der die Außenwände des Hauses bedeckt:

Dieser wilde
Wein!
Du spürst:
ins Unbegangene fließt
den Füßen weg
der Weg.¹⁹¹

Arendt verfährt auch in »Rot« nicht ausschließlich deskriptiv. Munchs ausgeprägte Linienführung verleiht dem Weg, der vom Haus im Hintergrund des Bildes zum abgebildeten Mann im Vordergrund der linken Bildhälfte führt, das Gepräge eines fließenden Stroms. Im Bildgedicht wird diese Linienführung als ein Wegfließen des Wegs unter den Füßen beschrieben. Die assoziative Dimension, die sich über die bloße Beschreibungsdimension des Bildgedichts legt, konzentriert sich dabei in der dritten Strophe und dem letzten Einzeiler auf den Bereich der Memoria:

Die Hände ernten
– leer träumt
das Haus –

¹⁸⁹ Eine Abbildung der ersten Variante »Roter wilder Wein« findet sich bei Ragna Stang: Stang 1979, S. 111. Die beiden, mit »Roter Wilder Wein« betitelten Varianten des Bildes sind in dem von Dieter Buchhardt herausgegebenen Ausstellungskatalog einsehbar: Buchhart 2007, S. 144f.

¹⁹⁰ Es ist zu vermuten, dass diese Version den anderen beiden zeitlich vorangeht. Im Unterschied zu den nachfolgenden wird das Attribut auch in der Fassung von 1898 klein geschrieben, während die anderen beiden anstelle von »Roter wilder Wein« mit »Roter Wilder Wein« betitelt sind und qualitativ (bezogen auf Motivwahl, Farbe und Material) von dieser abweichen.

¹⁹¹ Arendt, Erich: Rot. In: KWA II, S. 185.

Das Haus, das auf dem Gemälde »Roter wilder Wein« im Hintergrund angesiedelt ist und dort einen zentralen Platz einnimmt, tritt bei Arendt personalisiert in Erscheinung. Zugleich fließt ein neues Motiv in das Bildgedicht mit ein: die Hände. In Munchs Bild »Roter wilder Wein« ist zwar in der linken vorderen Bildhälfte ein Mann abgebildet, jedoch nur von den Schulterpartien an. Hände sind bei Munch nicht verzeichnet, ebenso wenig die Gitarre, die Bestandteil der assoziativen Dimension ist. Das Motiv der Gitarre und das der Hände können einerseits für etwas Hinzugedachtes stehen, das der Interpretation des Bildes zugrunde liegt – etwa, dass der Mann im Bildvordergrund ein Musiker ist, dessen abwesende Hände für die künstlerische Produktion stehen, die an einem anderen Ort erfolgen muss. Andererseits kann die Gitarre als Symbol für Geselligkeit gelesen werden. Sie enthält das Konnotat [Gemeinschaft], wodurch sie in Kontrast gerät zum einsamen Mann im Bildvordergrund. Eine dritte Lesart eröffnet die Option, die Hände als synekdochischen Verweis auf den dichterischen Schaffensprozess zu deuten und somit auf das Bildgedicht selbst zu beziehen. Über das Gedicht soll in diesem Fall die Erinnerung an das Gemälde Munchs zurückgewonnen werden. Dann wäre das Motiv der Gitarre Teil einer privaten Erinnerung, die in diesen Zeitraum der Bildrezeption hineinfällt. Doch die Hände des lyrischen Du ernten dabei nicht Erinnerung, sondern stattdessen Vergessen, wie es der letzte Vers besagt. Das Erinnern schwingt als ein Anwesendes implizit durch sein Oppositionsverhältnis zum erwähnten Vergessen mit. Die in Form der Parenthese gehaltene Aussage »leer träumt / das Haus«, die sich zwischen die erntenden Hände und das Lexem »Vergessen« drängt, bedeutet nicht nur eine Adaption des Haus-Motivs aus Munchs Bild »Roter wilder Wein«; es metaphorisiert auch den dichterischen Schaffensprozess, indem es zugleich für das Werk steht, das der Dichter produziert. Über die Verwendung des flektierten Verbs »träumt« erfolgt ein Hinweis, der sich über die Opposition zu einer anderen, im poetischen Text absenten Dimension erschließt: Der Traum ist der Wirklichkeit entgegengesetzt. Die Wirklichkeit ist in diesem Fall eine visuelle: die des Bildes, dessen Rezeption in der Vergangenheit anzusiedeln ist. Die Betrachtung des Munch-Bildes stellt also keinen gegenwärtigen Akt dar. Präsent ist allein der Schreibakt. Der Vorgang des Träumens steht mit dem des Imaginierens in enger Verbindung. Setzt man dies in Relation mit dem Schreibprozess, so verweist der Traum auf die Fiktion. Der Dichter bemüht sich um die Evokation des Bildes mittels des Schreibens, kommt durch sein mangelndes Erinnerungsvermögen jedoch immer mehr vom Bild ab. Es entsteht dabei aber keineswegs nichts, denn die Hände ernten ja. Das Resultat ist die Fiktion, die durch das Vergessen erst aktiviert wird. So könnte auch die Gitarre ein

¹⁹² Ebd.

selbstgeschaffenes Motiv sein. Zugleich fließt das Vergessen durch die Erwähnung in das Gedicht selbst mit ein. Das Ernten des Vergessens lässt sich somit auch wörtlich nehmen.

2.11. Gedichtanalyse: *ins Offne*

Bisher hat sich die Studie zu Arendts Spätwerk in einem allgemeinen Rahmen bewegt, bei dem die Lyrikbände von »Ägäis« bis zu Arendts letztem Gedichtband »Entgrenzen« gemeinsam in die einzelnen Untersuchungsfelder mit eingegangen sind. Obgleich versucht wurde, so weit wie möglich am »Material« zu arbeiten und dafür eine Reihe von Gedichten herangezogen wurden, vermag eine solch allgemein gehaltene Untersuchung nie so konkret zu werden wie eine Einzelanalyse zu einem Gedicht. Dies soll im Folgenden anhand von »ins Offne«¹⁹³ geleistet werden, Arendts letztem veröffentlichten poetischen Text. Er beschließt den Gedichtband »Entgrenzen«, der – ähnlich wie schon der vorhergehende Lyrikband »Zeitsaum« – nach Themen gegliedert ist. »ins Offne« fällt dem fünften und zugleich letzten Kapitel zu, das den Titel »Die Wörter für Schmerz« trägt. Im Vordergrund der Analyse stehen einerseits die Untersuchung der Kompositionsweise und ihre Auswirkungen auf den semantischen Gehalt des Gedichts, andererseits die Betrachtung inhaltlicher Komponenten wie Motive und individuelle Symbole. Begonnen werden soll mit formalen und strukturellen Merkmalen. Für eine lesegerechte Gestaltung der Analyse erweist sich eine vollständige Abbildung des Gedichts als unumgänglich:

1. Hauptachse

ins Offne

2. Hauptachse

ein Lichtverhaften

die zum Auggrund
Helle trug
(steh auf und
wandle) du hältst
die bergher schwimmende
Wolke nicht

wie des Felsen
Geist
graniten im Meeresbranden

1. Nebenachse

du trägst
den deinen
zeitgebunden
im alt-
umtriebenen Blut

2. Nebenachse

dem Kreisen

¹⁹³ Arendt, Erich: ins Offne. In: KWA II, S. 360.

stell dich

wipfelhinauf
durchs bittre Herz
der Zypresse
vom Verwesungsgrund schwarz
die Säfte steigen
sich nährend wie dich

kindalten Blicks
antraf ein Singender
in Stein und sterblich
seine Blöße

3. Nebenachse
und
wie Morgenatem
(wer könnte
die Unsterblichkeit
wohl töten)

die große Leere Gott¹⁹⁴

2.11.1. Visualisierung der Verse

Wie bei einem Großteil Arendts später Gedichte ist auch »ins Offne« an kein Strophenschema gebunden. Dennoch weist das Gedicht einen spezifischen Aufbau auf, der sich in Form von achsenartig versetzt angelegten Versgruppierungen niederschlägt. Mitunter verleitet Arendts Konzeptionsweise den Rezipienten sogar dazu, bei dieser recht eigenen Versgruppierungsweise von Strophen zu sprechen. Allerdings hat sich die Versanordnung bereits zu weit vom klassischen Strophenschema entfernt. Zudem würden bei einer Orientierung am Strophenschema die semantischen Optionen, die Arendt aus diesem neuen visuellen Kompositionsverfahren für sein Gedicht gewinnt, Gefahr laufen, übergangen zu werden. »ins Offne« besteht aus mehreren Versen, die sich über ein polyaxiales Anordnungssystem auf dem weißen Papier räumlich ausbreiten. Insgesamt besteht das Gedicht aus fünf Achsen, auf denen sich die einzelnen Verse gruppenweise anordnen. Dabei lässt sich zwischen Ober- und Untergruppierungen unterscheiden sowie zwischen zwei Haupt- und drei Nebenachsen. Die erste Hauptachse setzt mit dem ersten Vers ein. Er ordnet sich auf der linken, äußeren Achse an und beginnt mit dem Vers, der durch den fehlenden Gedichttitel eine Akzentuierung erfährt: »ins Offne«. Die Achse selbst, die mit einem Einzelzeiler beginnt, trägt zu dieser Betonung des ersten Verses bei. Zu dieser links außen angeordneten

¹⁹⁴ Bei der grauen Schrift in Fettdruck handelt es sich um eine vorgenommene Einfügung, die der Strukturierung des Gedichts dient.

Hauptachse, die durch das Einsetzen einer zweiten Hauptachse unterbrochen wird, gehört auch die Dreier-Versgruppe, die von »wie des Felsen« bis »graniten im Meeresbranden« reicht.

Die zweite Hauptachse nimmt gemeinsam mit der ersten Nebenachse eine zentrale Position innerhalb des Gedichts ein. Sie beginnt mit dem zweiten Vers »ein Lichtverhaften« und umfasst zugleich die darauf folgenden sechs Verse bis zu »Wolke nicht«. Nach einer Unterbrechung durch die erste Hauptachse und zwei Nebenachsen setzt sich diese zweite, zentrierte Hauptachse dann mit derjenigen Versgruppe fort, die von »kindalten Blicks« bis zu »seine Blöße« reicht. Es folgt eine weitere Interruption über die Einführung einer dritten Nebenachse. Den Abschluss der zweiten Hauptachse bildet der Vers »die große Leere Gott«, der zugleich das Gedicht beschließt. Die erste Nebenachse, die gemeinsam mit der zweiten Hauptachse das Zentrum des Gedichts ausmacht, folgt auf die erste Hauptachse. Sie beginnt mit einer Gruppe von fünf Versen, die mit »du trägst« einsetzt und mit »umtriebenen Blut« endet. Unterbrochen wird sie durch den ersten Part einer zweiten Nebenachse, die aus dem Zweizeiler »dem Kreisen / stell dich ein« besteht. Erst darauf folgt eine zweite Versgruppe von gleicher Länge, die die zweite Nebenachse fortsetzt und gleichsam beschließt. Diese Versgruppe beginnt mit dem Wortvers »wipfelhinauf« und endet mit der Zeile »die Säfte steigen«. Der daran anknüpfende Vers »sich nährend wie dich« gehört wieder der zweiten Nebenachse an, die der ersten, zentral angeordneten Nebenachse zwischengeschaltet ist. Im Unterschied zu den anderen zwei Nebenachsen setzt sich die dritte Nebenachse lediglich aus einer geschlossenen Versgruppe zusammen. Sie schließt mit der Konjunktion »und« an die gleiche Zeile der vorletzten Versgruppe der Hauptachse an. Wie die Versgruppen der ersten Nebenachse besteht auch sie aus fünf Versen.

In seinem gesamten Erscheinungsbild wirkt das Gedicht gestuft bzw. verschachtelt. Der Eindruck der Verschachtelung entsteht durch die syntaktisch-visuelle Beschaffenheit des Gedichts: Mit Ausnahme der zwei in Klammern gesetzten Parenthesen kommen in »ins Offne« keine Interpunktionszeichen vor. Das Gedicht bestimmt ein hypotaktisches Anordnungsprinzip, das verräumlicht dargestellt wird.

2.11.2. Graduelle Kontrastierung und Verschmelzung der Ebenen

Visuell betrachtet ergibt sich aus der Kombination von Versgruppierung und polyaxialer Versanordnung ein gestuftes Bild, das über die Motive aufgrund ihrer räumlichen Verortbarkeit als Aufstiegsbewegung gelesen werden kann. Diese Aufwärtsbewegung verläuft vom Stein über die Zypresse, den Felsen bis hin zu den Wolken, die im »Offnen« kulminieren. Diese Aufstiegsbewegung spiegelt sich auch semantisch in den verwendeten, richtungsweisenden Adjektiven und Ver-

ben wider: Auf Basis der Adjektive (Die Auflistung erfolgt chronologisch geordnet, in der natürlichen Leserichtung des Gedichts) sind es die Lexeme ›bergher‹, ›wipfelhinauf‹; auf der Ebene der Verben und Partizipien die Signifikanten ›trug‹, ›steigen‹, die diese Aufwärtsbewegung andeuten. Eine Sonderstellung nehmen hierbei die Substantive ein, die in Arendts Gedichten gegenüber den Verben und Partizipien quantitativ stärker vertreten sind. Ihre Kategorisierung fällt wesentlich komplexer aus. Dies soll im Folgenden anhand einer Wortanalyse dargelegt werden. Die Ausdrücke ›Offne‹, ›Helle‹, ›Wolke‹, ›Geist‹, ›Morgenatem‹, ›Unsterblichkeit‹, ›Leere‹, ›Gott‹, die mit Ausnahme der letzten vier im ersten Teil der ersten und zweiten Hauptachse angesiedelt sind, bilden gemeinsam eine Lexemgruppe, in der das semantische Merkmal [Körperlosigkeit] dominant gesetzt ist. Auch ist mit den Ausdrücken ›Offne‹, ›Helle‹, ›Wolke‹, ›Geist‹ und ›Gott‹ eine Lokalisierung vorgegeben, die vor allem aus den mittleren beiden Ausdrücken abzulesen ist: Sowohl die Helle, als auch die Wolke positionieren sich räumlich gesehen oben. Dem Lexem ›Geist‹ kommt diese Bestimmung im europäischen Kulturkreis angesichts des christlichen Hintergrunds ebenfalls zu, indem der Geist, als etwas von Gott Kommendes, mit dem Himmel assoziiert wird. Der Begriff ›Morgenatem‹ erfährt aufgrund seiner evaporierenden Eigenschaft des Nach-oben-Steigens eine Hervorhebung. Ihm wohnt eine Aufwärtsbewegung inne. Daneben treten im Gedicht noch Substantive auf, die sich durch das denotative Merkmal [Körperhaftigkeit] auszeichnen: ›Felsen‹, ›Herz‹, ›Zypresse‹, ›Verwesungsgrund‹, ›Singender‹, ›Stein‹ und ›Blöße‹.

Eine Sonderposition nimmt auf Ebene der Substantive die Gruppe der Flüssigkeiten ein, die über die Lexeme ›Meeresbranden‹, ›Blut‹ und ›Säfte‹ in »ins Offne« vertreten ist. Zwar gehören die Flüssigkeiten aufgrund ihrer materiellen Beschaffenheit noch dem Bereich des Körperhaften an; allerdings zeichnen sie sich durch eine dynamische Komponente aus. Diese dynamische Komponente charakterisiert auch das substantivierte Verb ›Kreisen‹, das sich ebenso weder den Substantiven mit dem semantischen Merkmal [Körperhaftigkeit], noch denen mit dem Merkmal [Körperlosigkeit] zuordnen lässt.

Betrachtet man Arendts spätes Gedicht von einem räumlichen Aspekt aus, ergibt sich eine Unterscheidung zwischen zwei Ebenen: einer oberen und einer unteren Raumbene. Die obere Raumbene, die über die Lexeme ›Offne‹, ›Lichtverhaften‹, ›Helle‹, ›Wolke‹, ›Geist‹ vertreten ist, steht den Substantiven ›Felsen‹, ›Zypresse‹, ›Singender‹, ›Verwesungsgrund‹ und ›Stein‹ gegenüber, die alle auf einer unteren Raumbene lokalisiert sind. Diese räumliche Aufteilung spiegelt sich auch visuell im Gedicht wider, indem die auf der oberen Raumbene verorteten Lexeme sich in der Tat im oberen, also ersten Teil von »ins Offne« positionieren, wohingegen die anderen Lexeme, die der unteren Raumbene angehören, im unteren Teil vorzufinden sind. Obere und untere Ebene verschmelzen jedoch durch das Lexem ›Gott‹ miteinander, das den Abschluss des interpunktionslosen Gedichts bildet. Dabei steht der Ausdruck ›Gott‹ unmittelbar neben dem

Substantiv ›Leere‹ auf einer Versebene. Das natürliche, im abendländischen Kulturkreis verbreitete Oppositionsverhältnis von ›Gott‹ und ›Leere‹ findet sich hier aufgelöst, da – wie die vorangegangene Isotopieanalyse ergeben hat – die beiden Ausdrücke über das semantische Merkmal der Körperlosigkeit miteinander in Relation stehen. Somit kommt es aber auch zu einer Verschmelzung der beiden Raumebenen, da sich das unten angesiedelte Lexem ›Gott‹ dem ›Lichtverhafteten‹ semantisch annähert. Auch phonetisch und metrisch lässt sich die Ebenenverschmelzung begründen. Betrachtet man die zwei Hauptachsen, so werden die Substantive ›Offne‹, ›Helle‹, ›Wolke‹, ›Blöße‹ und ›Leere‹ durch ihre zweisilbige Struktur, dem Akzent auf der ersten Silbe und dem Abschluss mit dem Laut [ə] miteinander verbunden. Die Ebenenverschmelzung deutet sich ebenso in der strukturellen Annäherung des zweiten Teils der ersten mit der dritten Nebenachse an, die beide einen Vergleich aufbauen. Während die erste Nebenachse den Vergleich »wie des Felsen / Geist« anbringt, nutzt die dritte Nebenachse den Vergleich »wie Morgenatem«. Durch die die dritte Nebenachse einleitende Konjunktion »und«, die die erste Verszeile einnimmt, wird dieser direkte Vergleich an den ersten gekoppelt.

2.11.3. Intertextualität

In der modernen deutschsprachigen Lyrik gibt es wohl kaum einen Dichter, bei dem das literarische Stilmittel der Intertextualität derartig facettenreich und umfassend im Werk auftritt wie bei Erich Arendt.¹⁹⁵ Es handelt sich hierbei um ein Merkmal, das zu einem wesentlichen Charakteristikum der symbolistischen Tradition gerät.

Wie auch in anderen späten Gedichten Arendts weist »ins Offne« literarische Intertextualitätsbezüge auf. Diese sind im Gedicht allerdings nicht als Paratext, d.h. in Form des Mottos oder der Widmung, präsent. Ebenso wenig finden sich innerhalb der Verse durch Anführungszeichen kenntlich gemachte Zitate, die einen Hinweis auf vorhandene Intertextualitätsbezüge liefern. Über Arendts intertextuelle Bezüge lässt sich generell konstatieren, dass diese nie als Zitate in den poetischen Text eingehen. Zur Anwendung intertextueller Bezüge hat sich Arendt selbst nicht geäußert, doch lässt sich dahinter eine Form dichterischer Konsequenz vermuten. Denn wie die angeführten Bezüge zu Celan bereits nahelegen, handelt es sich hierbei oftmals um Motivübernahmen, also um einzelne Wörter, die Arendt aus dem Wortschatz des anderen Dichters entlehnt und in den seinen integriert. Nur ausnahmsweise finden sich übernommene Wortgruppen, die die Ein-Wort oder gar Zwei-Wort-Grenze überschreiten. Nicht immer ist dabei klar, ob es sich um

¹⁹⁵ Vgl. Laschen, Gregor/Wessels, Peter: Vom rebellischen Auge der Dichtung. Lese-Notizen zum Augen-Motiv in den Gedichten Erich Arendts. In: *text+kritik* (1984), S. 111f.

eine intentionale oder unbewusste Form der Intertextualität handelt. Dies ändert jedoch nichts an der häufig hinzutretenden eigenen Transformationsleistung mit Blick auf die entlehnten Wörter und Wortgruppen, die das Ausbleiben von Anführungszeichen verständlich macht. Für den Rezipienten bedeutet dies allerdings, dass der Prätext (bzw. die Prätexte) aufgrund der fehlenden Indizierung aus dem vorliegenden Text allein nicht mehr hervorgeht. Der Prätext läuft somit Gefahr, für den Leser unkenntlich zu bleiben, sofern dieser nicht über das notwendige Vorwissen verfügt. Dieses Problem stellt sich im Gedicht »ins Offne« genau an einer Stelle: den ersten zwei Wörtern, die gleichermaßen den Gedichtstitel mitprägen. »ins Offne« rekuriert sowohl intertextuell auf das Werk anderer Dichter als auch innertextuell auf Arendts Werk selbst und führt dadurch zu einer Mehrfachkodierung des poetischen Textes. Wie schon die erstellte Wort-Tabelle im Kapitel II.2.2. veranschaulicht, taucht die Wortgruppe erstmals in Celans Werk auf. In seiner »Meridian«-Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises aus dem Jahr 1960 setzt sich Celan mit dem Gedicht auseinander und äußert dazu Folgendes:

Wir sind, wenn wir so mit den Dingen sprechen, immer auch bei der Frage nach ihrem Woher und Wohin: bei einer »offenbleibenden«, »zu keinem Ende kommenden«, ins Offene und Leere und Freie weisenden Frage – wir sind weit draußen. Das Gedicht sucht, glaube ich, auch diesen Ort.¹⁹⁶

In erster Linie geht es um die Transformationsprozesse und die verschiedenen Erscheinungsorte dieser intertextuellen Spur in Arendts Werk sowie um die Gründe, die dafür sprechen, Celans »Meridian«-Rede als Prätext zu veranschlagen. Wie bereits auffällt, steht im zitierten Passus »ins Offene« und nicht, wie in Arendts spätem Gedicht, »ins Offne«. Dafür, dass es sich hierbei um eine Transformation des abstrakten Motivs handelt, das Arendt von Celan übernimmt, lassen sich mehrere Argumente anführen. Wie aus dem Briefwechsel zwischen Erich Arendt und Paul Celan hervorgeht, muss Arendt die »Meridian«-Rede gekannt haben. Da der ostdeutsche Meta-Symbolist sehr viel Wert auf Celans Meinung legte und dessen implizite Bitte an seinen Dichterkollegen, seine Rede zu lesen, auf Erwidierung stieß, ist von einer intensiveren Beschäftigung Arendts mit der »Meridian«-Rede auszugehen.¹⁹⁷

Doch ist dieses indirekte Zitat ein Doppeltes, da es ursprünglich Hölderlins Gedicht »Der Gang aufs Land« entstammt. Sowohl Celan als auch Arendt waren Hölderlin-Verehrer. Da Arendt sehr vertraut mit Hölderlin war, muss er diese Wortgruppe in Celans »Meridian«-Rede, die ganz be-

¹⁹⁶ Celan, Paul: Der Meridian. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises (Darmstadt, 22. Oktober 1960). In: GW III, S. 199.

¹⁹⁷ Brief Paul Celans an Erich und Katja Arendt (14. Februar 1962). Zitiert aus: Emmerich 1995, S. 188. Emmerich schreibt hierzu: »Am Ende des besagten Briefes fragt Celan Arendt, ob er seine Büchnerpreis-Rede besitze (sie sei in Deutschland »totgeschwiegen«), und er bietet an, sie ihm zu schicken.« Arendts Bitte, ihm die »Meridian«-Rede zukommen zu lassen, ist in dessen Brief vom 7. März 1962 an Paul Celan enthalten. Siehe hierzu Emmerich 1995, S. 188.

wusst auf Hölderlin Bezug nimmt, als Hölderlinscher Herkunft erkannt haben. In Hölderlins Elegie »Der Gang aufs Land« lautet der Passus folgendermaßen:

Komm! ins Offene, Freund! Zwar glänzt ein Weniges heute
Nur herunter und eng schließet der Himmel uns ein.¹⁹⁸

Bei »Der Gang aufs Land« handelt es sich um einen von Hölderlin vermutlich um 1801 verfassten elegischen Entwurf, dessen dritte und vierte Strophe nicht vollendet wurden und nur fragmentarisch vorliegen. Vergleicht man Hölderlins »Gang aufs Land« mit Arendts »ins Offne«, so fallen einige Parallelen auf, die sich durch Arendts Rückgriff auf gleiche Wörter oder Radikale sowie über inhaltliche Analogien ergeben. Wie der intertextuelle Bezug auf Hölderlins Einleitungsvers der Elegie, so findet sich auch der Großteil der Wortentlehnungen und semantischen Bezüge in der ersten, komplettierten Strophe von »Der Gang aufs Land« wieder. Noch mehr als bei Hölderlin rückt das Motiv des Offenen bei Arendt in den Vordergrund, indem der synkopierte intertextuelle Bezug direkt zu Beginn des Gedichts positioniert wird. Er erfährt noch eine weitere Hervorhebung, indem Arendts Gedicht kein Titel vorangestellt wird. Auf Wortebene sticht zudem die Entlehnung des Lexems »Herz« ins Auge sowie die Übernahme der Radikale »Geist«, »Blick« und »leer«. Bei näherer Betrachtung fällt auf, dass die von Arendt angelegten Raumebenen denen in Hölderlins Gedicht entsprechen. Auch Hölderlin unterscheidet zwischen einer oberen und einer unteren Raumebene, wobei die obere durch die Signifikanten »Gipfel«, »Himmel«, »Schwalben«, »Götter« bestimmt wird, während die untere durch die Wörter »Boden«, »Thal«, »herab« und »hinunter« an Präzisierung gewinnt.¹⁹⁹ Anstelle des Gipfels gibt es bei Arendt eine Aufwärtsbewegung, die über das Adverb »gipfelhinauf« ausgedrückt wird. Auch radikalisiert sich bei Arendt einiges im Gedicht: Bezogen auf die untere Raumebene ist nicht mehr von einem »Boden« die Rede, stattdessen ist dort der Ausdruck »Verwesungsgrund« anzutreffen. Ebenso gibt es in »ins Offne« anstelle von Hölderlins »Götter« nur einen »Gott«, der durch die graphische Visualisierung und die Positionierung des Ausdrucks neben dem Lexem »Leere« eine zusätzliche semantische Aufladung erfährt. Bei Hölderlin ist die Wortgruppe »ins Offene« in eine Aufforderung eingebunden, die sich an das spezifizierte Du »Freund« richtet. Das »Du« bei Arendt hingegen ist nicht näher bestimmt.

Als Attribut und Adverb tritt das Radikal »offen« wiederholt in Hölderlins Text auf, während es bei Arendt keine Wiederholungen oder Variationen diesbezüglich gibt. Anstelle des bei Hölderlin erwähnten Ausdrucks »Himmel« steht bei Arendt die »bergher schwimmende / Wolke«, die gemeinsam mit den Lexemen »Lichtverhaften« und »Helle« wie eine semantische Kompensation

¹⁹⁸ Hölderlin, Friedrich: Der Gang aufs Land. In: Ders.: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Bd. 6. Hg. v. Dietrich E. Sattler. Frankfurt am Main: Roter Stern 1976, S. 286.

¹⁹⁹ Ebd., S. 286f.

wirkt. Durch ihren Konnex mit den Ausdrücken ›Unsterblichkeit‹ und ›Leere‹ gewinnt das »Offne« an Gewicht und wird die Sakralisierung der oberen Raumebene ambiguisiert. Bei Hölderlin überwiegt der Lebensgedanke, während bei Arendt der Todesgedanke im Vordergrund steht.

Bei Arendt selbst tritt dieser intertextuelle Bezug erstmals im Gedicht »Feuerhalm«²⁰⁰ aus dem gleichnamigen Gedichtband auf, der die Gedichte aus dem Zeitraum zwischen 1961 und 1972 umfasst. Hier wird das abstrakte Motiv wortgetreu übernommen und in den Imperativ der zweiten Person Singular gesetzt. Als Parenthese mit Enjambement positioniert sich die versübergreifende Aussage »(geh / ins Offene, weit –)«²⁰¹ im letzten Drittel des Gedichts. Ein zweites Mal kehrt das Motiv in leicht abgewandelter Form in der Formulierung ›ins Offne‹ im Gedicht »Hafenviertel I« aus dem Mitte der 1970er-Jahre veröffentlichten Gedichtband »Memento und Bild« wieder. Es nimmt dort eine Zeile in Anspruch und erscheint parataktisch in einen inversiven, zeilenübergreifenden Satz eingebunden: »ins Offne gelockt«²⁰² heißt es dort im zwölften Vers der vierten Strophe. Ein weiteres Mal kommt das Motiv innerhalb desselben Lyrikbands im Gedicht »Blick der Basalte«²⁰³ vor, wobei jedoch an die Stelle der Präposition der bestimmte Artikel tritt, die Synkope aber beibehalten wird:

Felsreife Stunde:
unlebbar.
Aber das Offne das
Fluten: auf
Tanzender Spiegelsäule
die phallische
Sonne.

Ein viertes Mal lässt sich das abstrakte Motiv in Arendts Gedicht »Gift ins« aus seinem zuletzt veröffentlichten Lyrikband »Entgrenzen« auffinden. In einem der letzten Verse fügt es sich in die Wortgruppe »immer das Offene«²⁰⁴, die auf die Lexeme ›Auge‹ und ›atmen‹ rekurriert.

Im Gedicht »ins Offne« wird zur Präposition zurückgekehrt. Dass hier – und offensichtlich auch in den zuvor angeführten Textpassagen – ein intertextueller Bezug zu Celan und Hölderlin vorliegt, bestärkt die Tatsache, dass im Erstdruck aus dem Jahr 1981 die Titelangabe im Inhaltsverzeichnis die Bezeichnung ›Ins offene‹ führt, während im Gedicht selbst jedoch wieder ›ins Offne‹ steht.²⁰⁵ Es liegt die Vermutung nahe, dass Arendt hier nachträglich eine Synkope vorgenommen hat und das Gedicht möglicherweise anfangs »Ins offene« hieß. Die Kritische Werkausgabe geht in den bisher erschienen beiden Bänden auf diese Problematik nicht ein. Die Herausgeber haben

²⁰⁰ Arendt, Erich: Feuerhalm. In: KWA II, S. 125.

²⁰¹ Ebd.

²⁰² Arendt, Erich: Hafenviertel I. In: KWA II, S. 174.

²⁰³ Arendt, Erich: Blick der Basalte. In: KWA II, S. 202.

²⁰⁴ Arendt, Erich: Gift ins. In: KWA II, S. 319.

²⁰⁵ Arendt, Erich: Entgrenzen. Berlin: Agora 1981, S. 76.

sich hier für die synkopierte Fassung, die schon im Erstdruck im Gedicht selbst auftaucht, entschieden.

Da Arendts Gedicht »ins Offne« keine formal kenntlich gemachte Überschrift aufweist, erlangt der erste Vers eine besondere Gewichtung, was auf die Relevanz hindeutet, die dieser intertextuelle Bezug in diesem Gedicht innehat. Damit fällt dem indirekten Zitat in »ins Offne« eine weitaus größere Bedeutung zu als in den vorangehenden Gedichten. Die Frage, die sich nun stellt, ist, welche Auswirkungen diese Mehrfachkodierung auf das Verständnis des Gedichts hat. Erfährt »ins Offne« durch diese zweifache Relation tatsächlich eine semantische Ausweitung?

Bei näherer Betrachtung der inhaltlichen Dimension der Celan-Rede und von Arendts Gedicht lässt sich eine semantische Kohärenz konstatieren. Unterstützung findet diese These im auftretenden Lexem »Leere«, das sowohl in der Celan-Rede als auch im Gedicht »ins Offne« auftritt. Bei Celan steht das Wort »Leere« auch syntaktisch in unmittelbarem Zusammenhang mit »ins Offene«, während bei Arendt das abstrakte Motiv das Gedicht eröffnet und das Lexem »Leere« das Gedicht beschließt. Wie bereits zuvor festgestellt wurde, bilden die beiden Ausdrücke ein Paradigma und bewirken somit eine Verschmelzung der Raumebenen, die auf die formale Struktur des Gedichts übertragbar ist. Dies bedeutet, dass die beiden Lexeme innerhalb von Arendts Gedicht ebenfalls eng miteinander verbunden sind.

Durch den Bezug auf Celans Büchnerpreis-Rede fließt Celans Auseinandersetzung mit Dichtung in Arendts Gedicht »ins Offne« mit ein. Deutlich wird dies auch an einer anderen Textpassage der »Meridian«-Rede, die dem zitierten Passus unmittelbar vorangeht:

Das Gedicht wird – unter welchen Bedingungen! – zum Gedicht eines – immer noch – Wahrnehmenden, dem Erscheinenden Zugewandten, dieses Erscheinende Befragenden und Ansprechenden; es wird Gespräch – oft ist es verzweifelteres Gespräch.

Erst im Raum dieses Gesprächs konstituiert sich das Angesprochene, versammelt es sich um das ansprechende und nennende Ich. Aber in diese Gegenwart bringt das Angesprochene und durch Nennung gleichsam zum Du gewordene auch sein Anderssein mit. Noch im Hier und Jetzt des Gedichts – das Gedicht selbst hat ja immer nur diese eine, einmalige, punktuelle Gegenwart –, noch in dieser Unmittelbarkeit und Nähe läßt es das ihm, dem Anderen, Eigenste mitsprechen: dessen Zeit.²⁰⁶

Ähnlich den Post-Symbolisten ist für Celan Dichtung dialogisch: »Das Gedicht will zu einem Andern, es braucht dieses Andere, es braucht ein Gegenüber«²⁰⁷. Der Versuch der Vergewisserung des Gegenübers ist für Celan zugleich der Versuch des Gedichts, sich der Wirklichkeit zu vergewissern. Die Schwierigkeit, mit der das moderne Ich konfrontiert wird, sich der Wirklichkeit wie auch des Anderen zu versichern, bestimmt den Stellenwert, der dem Gedicht zukommt. Wie

²⁰⁶ Celan, Paul: Der Meridian. In: GW III, S. 199.

²⁰⁷ Ebd., S. 198.

aber kann der poetische Text zum »Gespräch« mit einem Gegenüber werden? Das Gespräch ist hier nicht auf den Menschen oder Gegenstände allein reduzierbar. Es meint insbesondere den Dialog der Texte miteinander, und – in der Auseinandersetzung mit den anderen Texten – die Bestimmung des eigenen Standorts des Gedichts. Dieser literarische Dialog kann über direktes oder indirektes Zitieren erfolgen.²⁰⁸

Auch Arendts Gedichte sind als Dialog aufzufassen. In seinem Gedicht »ins Offne« wird der Dialog mit dem Anderen auf mehreren Ebenen gesucht: Zum einen wendet sich das Gedicht an ein Du, wie es grammatikalisch in der Anrede in der zweiten Person Singular zum Ausdruck kommt. Dieses »du« bleibt innerhalb des Gedichts unbestimmt. Zwar besteht durchaus die Möglichkeit, dass sich der bestimmte Artikel »die« innerhalb der vorangehenden Verse »die zum Auggrund / Helle trug« auf das Personalpronomen »du« bezieht und es sich somit um ein spezifisches weibliches Du handelt, das im Gedicht angesprochen wird; doch aufgrund ausbleibender weiterer Hinweise (wie etwa ein weiblicher Name im Text oder eine Widmung an eine weibliche Person), der syntaktisch aufgebrochenen Form und der Verteilung einzelner Wörter auf eine Verszeile, bleibt es für den Rezipienten unklar, ob der bestimmte Artikel wirklich auf das angeredete Du rekurriert. Auch kann damit der Leser selbst gemeint sein. Ebenso besteht die Möglichkeit, die Anrede in der zweiten Person als lyrisches Selbstgespräch aufzufassen. Dies geht aus einer Äußerung Arendts Mitte der 1970er-Jahre hervor:

Das Ich spricht, so glaube ich, erstmal zu sich selber, in einem Prozeß der Selbstfindung. Aus Zwängen heraus, die aus Unbewußtem zu Klarheit, zur Formulierung wollen.²⁰⁹

Zum anderen sucht Arendt durch das indirekte Zitat den Dialog mit den Texten: der »Meridian«-Rede Paul Celans und dem Gedicht »Der Gang aufs Land« von Friedrich Hölderlin. Auch die Zeit des Anderen, dessen Zeitgebundenheit, von der Paul Celan spricht, findet sich in Arendts Gedicht wieder in dem perspektivischen Du, das seinen Geist »zeitgebunden / im alt- / umtriebenen Blut« trägt. Über seinen intertextuellen Charakter, d.h. durch den Rekurs auf Celans Bühnerpreis-Rede, eröffnet sich in Arendts Gedicht eine Meta-Ebene: Das Gedicht wird bei Arendt im Gedicht verhandelt mittels des intertextuellen Bezugs auf Celans »Der Meridian«, der sich mit der Bedeutung des Gedichts und dessen Präsenz auseinandersetzt.

Die Synkope, die Arendt im abstrakten Motiv »ins Offne« vornimmt, lässt sich demnach auch als metatextuelle Variation betrachten, indem der ostdeutsche Dichter damit eine Standortbestimmung bzw. eine Positionierung des eigenen Gedichts gegenüber den anderen beiden Prätexten

²⁰⁸ Vgl. Schmitz-Emans, Monika: Poesie als Dialog. Vergleichende Studien zu Paul Celan und seinem literarischen Umfeld. Heidelberg: C. Winter 1993, S. 10f.

²⁰⁹ Erich Arendt im Gespräch mit Gregor Laschen (1976). In: Arendt 2003, S. 28.

vornimmt, die eben gerade durch diese Abwandlung explizit wird. Das indirekte Zitat, das einen Bezugspunkt schafft, ist auch nicht als Rekapitulation des bereits Fixierten zu lesen. Das abstrakte Motiv steht im Kontext einer neuen Form, der des eigenen Werks. Die lexikalische Umgebung hat sich verändert, zugleich aber auch erweitert, insofern die Prätexte durch die Präsenz in Arendts Gedicht wieder aufgerufen werden.

Aufgrund der spezifischen Struktur, der grafischen Visualisierung wie auch der semantischen Öffnung, die durch die Rekurrenz auf zwei Prätexte zustande kommt, ist Arendts Gedicht für den Rezipienten nicht vollends entschlüsselbar. Durch die Freilegung der Prätexte gelingt dem Leser lediglich eine Annäherung an den Inhalt. Gemeinsam mit der Visualisierung bildet die Intertextualität in diesem Fall eine von zwei Komponenten, die für den verschlüsselten Charakter des meta-symbolistischen Gedichts mit verantwortlich sind.

2.11.4. Das Symbol der Zypresse

Ein Ausdruck, der im Gedicht »ins Offne« einen semantischen Schnittpunkt darstellt, ist das Wort »Zypresse«. Es handelt sich hierbei um das einzige im Gedicht auftretende Symbol. Hervorgehoben wird das Symbol der Zypresse zudem auf phonetischer Ebene durch den Vokal »y«, der ebenfalls nur ein einziges Mal auftritt. Wie es sich bereits bei den Symbolisten der ersten Phase beobachten lässt, so greift auch Arendt an dieser Stelle statt einer individuellen auf eine traditionelle, alteuropäische religiöse Symbolik zurück. Die Zypresse wird in »ins Offne« personifiziert dargestellt. In der Antike ist die Zypresse ein geläufiges Todes-Symbol, da sie (im Unterschied zu anderen Bäumen), nachdem sie einmal abgeholzt wurde, nicht wieder nachwächst.²¹⁰ Im Christentum hingegen versinnbildlicht die Zypresse ewiges Leben sowie das Paradies, mitunter auch Weisheit und Auserwähltsein. Eine Bedeutungsadaption von der Antike erfolgt insofern, als sich die Zypresse im Christentum fortan auch als Trauer- und Todes-Symbol entfaltet.²¹¹ Auch Arendt verwendet die Zypresse in seinem Gedicht als Todes-Symbol. Gerade hier zeigt sich seine Nähe zu Rimbaud, den er als einen seiner Einflüsse benennt. Wie dieser macht auch Arendt Gebrauch von einer christlichen Symbolsprache. Dass die Zypresse in »ins Offne« als Todessymbol fungiert, lässt sich durch seine Position im Gedicht und seine semantische Aufladung nachweisen: Der Signifikant »Zypresse« befindet sich im Zentrum der zweiten Versgruppierung der ersten Nebenachse. In dieser Versgruppierung sind zudem die Lexeme »Verwesungsgrund« und »schwarz« angesiedelt, die das konnotative Merkmal [Tod] beinhalten. Die Isotopien scheinen zu belegen,

²¹⁰ Lexikon der Symbole, S. 191.

²¹¹ Seibert, Jutta: Lexikon christlicher Kunst. Themen – Gestalten – Symbole. Freiburg im Breisgau u.a.: Herder 1980, S. 346.

dass Arendt die Zypresse als Todes-Symbol gebraucht. Somit erklärt sich auch, weswegen das Herz, von dem in dieser Versgruppe die Rede ist, bitter ist. Doch das »bittere Herz« rekurriert hier nicht, wie man annehmen könnte, auf einen Menschen, sondern auf die Zypresse selbst. Der Zypresse wird somit eine humane Gestalt verliehen. Sie tritt schon in Arendts frühem Werk auf, allerdings nur im Plural. In »Entgrenzen« ist die Zypresse ferner noch in der Pluralform im Gedicht »Les Baux«²¹² enthalten.

2.11.5. Das Motiv der Leere

Neben dem abstrakten Motiv des Offnen wird Arendts Gedicht von einem weiteren Motiv wesentlich geprägt: dem der Leere. Es findet sich im letzten Vers der zweiten Hauptachse angesiedelt und ist somit der unteren Raumebene zuzuordnen.²¹³ Innerhalb des letzten Verses kontrastiert das abstrakte Motiv der Leere mit dem Lexem »Gott«. Dabei besteht die Möglichkeit, das Verhältnis der beiden Ausdrücke »Leere« und »Gott« als appositionell zu lesen. Eine Verbundenheit der beiden Wörter ergibt sich auch durch das gemeinsame semantische Merkmal [Körperlosigkeit] sowie ihre Verortung auf der unteren Raumebene. Diese untere Positionierung, die für das Lexem »Leere« weitaus typischer erscheint als für den Signifikanten »Gott«, der eigentlich auf der oberen Raumebene angesiedelt sein und gemäß der Ebenenanalyse zu Beginn des Gedichts stehen müsste, bewirkt, dass sich das Motiv der Leere keine Unterordnung unter das Substantiv »Gott« erfährt, sondern diesem gegenüber gleichgestellt ist. Dies ist insofern wichtig zu erwähnen, als bei einer Apposition oftmals von einer hierarchischen Struktur ausgegangen wird, bei dem der eine Ausdruck dem anderen nach Art eines Attributs untergeordnet ist und diesen näher bestimmt.

Bezogen auf das Gedichtganze findet sich das Motiv der Leere dem abstrakten Motiv des Offnen gegenübergestellt, das den ersten Vers des titellosen Gedichts eröffnet und auf der oberen Raumebene angesiedelt ist. Das Motiv der Leere verkörpert neben dem abstrakten Motiv des Offnen eines derjenigen Motive, die die Todesthematik näher bestimmen, die im Gedicht zentral verhandelt wird. Generell bildet der Tod eines der Hauptthemen von Arendts späten Gedichten. Er findet in »ins Offne« seinen Niederschlag unter anderem im Symbol der Zypresse, der dominant gesetzten Farbe Schwarz (der in diesem Fall eine symbolische Bedeutung zufällt), dem Lexem »Verwesungsgrund« sowie dem Attribut »sterblich«. Auffällig daran ist, dass die Todesthematik nicht direkt verhandelt wird, der Ausdruck »Tod« tritt im Gedicht kein einziges Mal auf. Stattdessen wird das Thema Tod mittels Symbolik, Metaphorik wie auch über die bei einzelnen Ausdrü-

²¹² Arendt, Erich: Les Baux. In: KWA II, S. 297.

²¹³ Siehe Kapitel II.2.11.2.

cken mitschwingenden Assoziationen evoziert. Das Motiv der Leere ist kein in der Literatur weit verbreitetes Todesmotiv. Es wird zu diesem erst durch seine räumliche Anordnung und den semantischen Kontext des Gedichts stilisiert. Die Todesthematik gewinnt durch das Motiv der Leere eine ganz eigene Dynamik, denn die Leere trägt zugleich das denotative Merkmal [Nichts] mit sich. Durch die Ebenenverschmelzung verknüpft sich das Motiv der Leere mit dem des Offnen.²¹⁴ Das Sterben, das im Ausdruck ›Verwesungsgrund‹ anklingt, ist auf der unteren Raumbene angesiedelt, da der Sterbeprozess sich erdgebunden verhält. Der Tod führt zur Leere. Die Leere als das Nichts erfährt jedoch in diesem Gedicht eine Idealisierung. Durch die Verbindung mit dem Motiv des Offnen auf der oberen Raumbene, das durch das Berg- und Wolkenmotiv den Himmel evoziert, gerät der Tod zum Tor ins Unbestimmbare. Arendts Todesthematik weist einige Parallelen zu den französischen Symbolisten auf. Der Tod und das Nichts werden insbesondere bei Baudelaire und Mallarmé häufig verhandelt. Schon bei Baudelaire erfährt der Tod eine Überhöhung, indem er darin ein Tor zum *inconnu* erblickt. Bei Mallarmé nimmt das Nichts die Position des leeren Ideals ein.²¹⁵ Besonders nah scheint Arendt hierbei auch Rimbaud zu stehen: Durch den Einbezug des Sakralen und seiner Deformation mittels der Symbiose der Wörter ›Gott‹ und ›Leere‹ verweist das Gedicht explizit in seinem letzten Vers auf eine Kraft, die nicht dem rein Göttlichen zugeordnet werden kann. Eine Lesart, die sich daraus ergibt, ist, dass das Göttliche seines Zentrums beraubt wird. An seine Position tritt in diesem Fall eine andere, unbestimmte Komponente, die sich dem Nichts annähert. Eine solche findet sich auch bei Rimbaud wieder. Sie wird von Hugo Friedrich mit dem Begriff der ›leeren Transzendenz‹²¹⁶ umschrieben. Das Motiv der Leere in ›ins Offne‹ entspricht bei einer solchen Lesart in gewisser Hinsicht auch dem Mallarméschen Nichts, das über das stilistische Prinzip der Entdinglichung evoziert wird.²¹⁷ Böthig interpretiert das Gedicht aufgrund seines Schlussverses postmodernbiographisch und sieht darin Arendts Verlusterfahrung jeglicher Metaphysik unmittelbar vor seinen Tod widergespiegelt.²¹⁸ Dass sich diese Zeile jedoch auch positiv deuten lässt, veranschaulichte die angeführte Lesart, die sich mit der kabbalistischen Weltanschauung deckt: Gemäß der Kabbala werden Gott und Nichts zusammengedacht.²¹⁹

²¹⁴ Ebd.

²¹⁵ Vgl. Coenen-Mennemeier, Brigitta: Dichter und Gedicht im lyrischen Selbstverweis. Zur Poetologie des französischen Symbolismus. Baden-Baden: Deutscher Wissenschafts-Verlag 2007, S. 17.

²¹⁶ Friedrich 2006, S. 67.

²¹⁷ Vgl. Nagel, Frank: Allegorie und Suggestion. Zur Poetik des französischen Symbolismus. In: Finckh 2007, S. 102.

²¹⁸ Böthig 1994, S. 54f.

²¹⁹ Die Auseinandersetzung zwischen Gott und Leere bzw. Nichts ist auch in der räumlichen Gestaltungsweise der Werke des symbolistischen Malers Odilon Redon anzutreffen.

3. Wolfgang Hilbig: *abwesenheit*

Zu den Dichtern der literarischen Szene des Prenzlauer Bergs, bei denen sich eine meta-symbolistische Schreibweise manifestiert, ist auch Wolfgang Hilbig zu zählen. In seinem ersten Lyrikband »abwesenheit«¹ zeigt sich der Meta-Symbolismus in besonders enger Relation zu den französischen Symbolisten des 19. Jahrhunderts. Zu nennen sind hier insbesondere Rimbaud, Mallarmé und Huysmans. Die Gedichte aus »abwesenheit« sind im Zeitraum zwischen 1965 und 1977 entstanden und unterliegen einer weitestgehend chronologischen Anordnung. Auf ihnen soll der Schwerpunkt der Untersuchung liegen. Direkte Bezüge zu Symbolisten finden sich auch noch vereinzelt in seinem zweiten, ebenfalls eine meta-symbolistische Schreibweise aufweisenden Lyrik- und Prosaband »stimme stimme«² sowie in »die versprengung«³: Beispielsweise weist das Gedicht »traumverdunsten«⁴ einen intertextuellen Bezug zu Mallarmés symbolistischem Gedicht »Brise marine« auf, während »déjà vu«⁵ sich auf ein modifiziertes Motto des spanischen Symbolisten Gustavo Adolfo Bécquer bezieht. Da der Schwerpunkt vor allem auf Hilbigs erstem Lyrikband liegen soll, wird auf »stimme stimme« und »die versprengung« nur am Rande eingegangen werden.

Im Vergleich zum sozialen Hintergrund der Symbolisten und Post-Symbolisten entstammt Hilbig einem eher niedrigen sozialen Milieu. Beruflich geht er zurzeit der Niederschrift den für einen Poeten äußerst ungewöhnlichen Betätigungen eines Heizers, Erdbauarbeiters, Außenmonteurs, Hilfsschlossers und Abräumers nach. Die Forschungslage zu Hilbig fällt – wie bei einem Großteil der Prenzlauer-Berg-Dichter und ungeachtet seines kürzlichen Todes – relativ gering aus. Seit 1996 liegt eine Werk-Monographie zu ihm vor, die sich in einem hermeneutischen Verfahren mit den intertextuellen Bezügen in seinem Gesamtwerk auseinandersetzt.⁶ In Symmanks 2002 erschienener Studie über »Karnevaleske Konfigurationen in der deutschen Gegenwartsliteratur«⁷ ist Hilbig Teilgegenstand der Untersuchung. Ferner widmet 1994 die Zeitschrift *text+kritik* dem Autor eine Ausgabe; im gleichen Jahr erscheint auch die von Wittstock herausgegebene Materialsammlung zu Hilbigs Leben und Werk.⁸ Im Todesjahr des Dichters (2008) erweitert sich die For-

¹ Hilbig, Wolfgang: *abwesenheit* (1979). In: Ders.: *Werke*. Bd. 1 (künftig zitiert mit: *Werke*). Frankfurt am Main: S. Fischer 2008, S. 7-86.

² Hilbig, Wolfgang: *stimme stimme* (1983). In: *Werke I*, S. 87-117.

³ Hilbig, Wolfgang: *die versprengung* (1986). In: *Werke I*, S. 119-169.

⁴ Hilbig, Wolfgang: *traumverdunsten*. In: *Werke I*, S. 133.

⁵ Hilbig, Wolfgang: *déjà vu*. In: *Werke I*, S. 107.

⁶ Heising, Bärbel: »Briefe voller Zitate aus dem Vergessen«. Intertextualität im Werk Wolfgang Hilbigs. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 1996 (= Bochumer Schriften zur deutschen Literatur 48).

⁷ Symmank, Markus: *Karnevaleske Konfigurationen in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Untersuchungen anhand ausgewählter Texte von Wolfgang Hilbig, Stephan Krawczyk, Katja Lange-Müller, Ingo Schulze und Stefan Schütz. Dissertation (Amsterdam, 2002). Würzburg: Königshausen & Neumann 2002.

⁸ Wolfgang Hilbig. *text+kritik* (1994); Wittstock, Uwe (Hg.): *Wolfgang Hilbig. Materialien zu Leben und Werk*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 1994.

schungsliteratur um einen Erinnerungsband sowie eine motivische Biographie.⁹ Wie im Falle Kolbes nehmen Hilbigs Gedichte nur einen quantitativ geringen Umfang ein. Es befinden sich unter den poetischen Texten auch nicht ausschließlich solche, die rein meta-symbolistisch verfasst sind; vereinzelt trifft der Leser dort ebenso auf Gedichte, die einen realistisch-naturalistischen Anklang aufweisen. Allerdings dominiert in »abwesenheit« die meta-symbolistische Schreibweise. Sie ist wohl auch mit dafür verantwortlich, dass aus Hilbig kein repräsentativer »Arbeiter-Schriftsteller« wurde im Sinne des Bitterfelder Wegs.

In einem Interview mit Harro Zimmermann verweist Wolfgang Hilbig selbst auf die Bedeutung des französischen Symbolismus für seinen Gedichtband »abwesenheit«.¹⁰ Im Rahmen der Untersuchung zu Hilbigs Lyrikband soll der Frage nachgegangen werden, wie der ostdeutsche Dichter zu einer meta-symbolistischen Schreibweise gelangt und was diese auszeichnet. Dass Hilbig primär eine Orientierung an der ästhetischen Moderne sucht, erkennt auch Heising, die zwar Bezüge zu symbolistischen Vertretern anführt, auf den Symbolismus selbst jedoch nur relativ knapp eingeht.¹¹ Den symbolistischen Anklang von Hilbigs Werk benennt 1991 erstmals Hans-Jürgen Schmitt in seinem Nachwort zur Gedicht- und Prosasammlung »Das Meer in Sachsen«¹². In seinem 2008 gegebenen Interview zu Wolfgang Hilbig verweist auch der Schriftsteller Thomas Rosenlöcher auf Hilbigs Nähe zum französischen Symbolismus.¹³ Die Aufforderung Franz Fühmanns an Hilbig, Mallarmé neu zu übersetzen, scheint dem ostdeutschen Dichter durch seine meta-symbolistische Schreibweise gelungen zu sein, mit der er den Anschluss an die literarische Tradition des Symbolismus sucht und diese gegenwartsgemäß weiter denkt.¹⁴ Ferner legt die Aussage Fühmanns nahe, dass in Ostdeutschland ein Interesse an dieser verdrängten Tradition bestand, die mit der damaligen Unzufriedenheit gegenüber den politisch-gesellschaftlichen Bedingungen in der DDR offenbar in Verbindung steht. Die Folge dieser Unzufriedenheit ist der Rückzug vieler Schriftsteller in eine Innerlichkeit, die im Falle Hilbigs poetisch über die meta-symbolistische Schreibweise zum Vorschein kommt. Gerade der meta-symbolistische Stil seiner Texte scheint mit dafür verantwortlich zu sein, dass Hilbigs Gedichte nicht in der DDR erscheinen können. Erst in den 1980er-Jahren, kurz vor seiner Ausreise in die Bundesrepublik, wird

⁹ Buselmeier, Michael (Hg.): Erinnerungen an Wolfgang Hilbig. Mit Beiträgen von Michael Buselmeier, Karl Corino, Jürgen Hosemann, Jayne-Ann Igel, Wulf Kirsten, Uwe Kolbe, Ingo Schulze und Natascha Wodin. Heidelberg: Das Wunderhorn 2008; Lohse 2008.

¹⁰ Hilbig, Wolfgang: Zeit ohne Wirklichkeit. Ein Gespräch mit Harro Zimmermann. In: text+kritik (1994), S. 17.

¹¹ Heising 1996, S. 73.

¹² Schmitt, Hans-Jürgen: Nachwort. In: Wolfgang Hilbig: Das Meer in Sachsen. Prosa und Gedichte. Hg. v. Hans-Jürgen Schmitt. Frankfurt am Main/Wien: Büchergilde Gutenberg 1991, S. 396.

¹³ Rosenlöcher, Thomas: Den verdirbt nicht mal der Westen – Gespräch mit Thomas Rosenlöcher. In: Lohse 2008, S. 130.

¹⁴ Indirekt zitiert aus Schmitt 1991, S. 397.

Hilbig von Seiten der SED die Möglichkeit eröffnet, Mitglied des ›Deutschen Schriftstellerverbands‹ zu werden und eine Existenz als freischaffender Schriftsteller in der DDR zu führen.¹⁵

Unter den Prenzlauer-Berg-Dichtern zählt Hilbig (1941-2007) zu den ältesten. Viele seiner meta-symbolistischen Texte sind bereits zu einer Zeit entstanden, wo die Prenzlauer-Berg-Dichter, aber auch ein Teil der Dichter aus der Leipziger Szene, in der der Schriftsteller in den 1970er-Jahren verkehrt, noch nach ihrer Sprache suchen. Mitunter empfinden die jüngeren Dichter Hilbigs Texte als Vorwegnahme ihrer eigenen Vorhaben. Hilbig führt gerade während seiner Zeit in der DDR ein Doppelleben, wobei für ihn das Schreiben eine Flucht aus der Realität (insbesondere von seiner Arbeit und von den staatlich auferlegten Verpflichtungen) bedeutet. Stilistisch sind Hilbigs meta-symbolistische Texte genau an der Grenze zwischen Meta-Symbolismus I und Meta-Symbolismus II anzusiedeln, worauf im Verlauf der Untersuchung näher eingegangen werden soll. Eine Besonderheit von Hilbigs meta-symbolistischer Schreibweise offenbart sich in der Wahl und Präsentation der verhandelten Themen: Typisch für den Dichter ist die Verhandlung von in der Natur ablaufenden Prozessen, die den Blick auf das Entmaterialisierte sowie das Marginale richten wie Rauch und Düfte, den Glanz des Regens, Schatten und Farbeindrücke.

3.1. Hilbigs Bezüge zu Rimbaud

Im Folgenden soll es darum gehen, die stilistische, motivische und textuelle Nähe von Wolfgang Hilbig zu Arthur Rimbaud aufzudecken sowie die Rezeptionswege zu erschließen, die Hilbigs direkte Bezüge zur symbolistischen Tradition offenlegen und Bestandteil der Entwicklung der meta-symbolistischen Schreibweise des ostdeutschen Dichters sind.

Bei der Untersuchung intertextueller Bezüge zwischen meta-symbolistischen Dichtern der DDR und (post-)symbolistischen Dichtern ist die Rezeptionsgrundlage von entscheidendem Interesse, insofern der Symbolismus als Teil der Moderne eine von der SED-Kulturpolitik unerwünschte literarische Tradition darstellt, die in der DDR aufgrund seines vertretenen Autonomieanspruchs als gesellschaftsschädigend erachtet wird. Umso erstaunlicher ist es, dass die Rezeptionsgrundlagen für eine Neuorientierung an der symbolistischen Tradition seit den 1970er-Jahren in der DDR selbst bereit gestellt werden. Dies erfolgt insbesondere über die genehmigte Publikation zweisprachiger Ausgaben französischer Symbolisten wie Baudelaire, Verlaine und Rimbaud, die allesamt im Leipziger Insel Verlag erscheinen. Die Rimbaud-Übertragung, welche von Sigmar Löffler stammt (der auch die Nachdichtungen zu Baudelaire [1973] und Verlaine [1977] verfasst)

¹⁵ Hilbig, Wolfgang: Selbstvorstellung. Anlässlich der Aufnahme in die Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung. In: Wittstock 1994, S. 12.

wird 1976 publiziert.¹⁶ Allerdings bildet die Insel-Ausgabe selbst nicht die Rezeptionsgrundlage für Hilbigs Rimbaud-Lektüre, da die Rimbaud-Übertragung von Sigmar Löffler erst 1976 erscheint, der Entstehungszeitraum eines Großteils der in »abwesenheit« enthaltenen Gedichte jedoch zwischen 1965 und 1977 anzusiedeln ist. Wie einem Vermerk Fühmanns zu entnehmen ist, erlebt der Dichter bereits in jungen Jahren während seiner Tätigkeit als Tellerwäscher in Mecklenburg seine erste Begegnung mit dem literarischen Werk Rimbauds – über eine getippte Abschrift des »Trunkenen Schiffs«.¹⁷ Eine direkte Äußerung zum französischen Symbolisten Rimbaud ist von Hilbig nicht überliefert, obgleich die Nähe zu Rimbaud stilistisch und auch intertextuell betrachtet auf den Gedichtband »abwesenheit« weitaus größer zu veranschlagen ist als die zu Mallarmé. Diese These bestätigt implizit eine Bemerkung Thomas Beckermanns. Demzufolge beginnt Hilbig Mitte der 1960er-Jahre mit der Lektüre der französischen Lyrik des 19. Jahrhunderts, wobei der Name Rimbaud explizit Erwähnung findet. Beckermanns Bemerkung, Hilbig habe den französischen Symbolisten Rimbaud nicht im Original gelesen, sondern hierbei auf die Nachdichtungen Paul Zechs zurückgegriffen, trifft auf »abwesenheit« so nicht zu.¹⁸ Die zeitliche Nähe, die zwischen dem Erscheinen der letzten Ausgabe der Zech-Nachdichtungen (1963) und Hilbigs intensiver Rimbaud-Rezeption besteht, legt zwar den Verdacht nahe, dass diese die Rezeptionsvorlage geliefert hätten; allerdings deckt sich auch Zechs letzte Rimbaud-Ausgabe nur teilweise mit den motivisch für sein Œuvre relevanten Wortentlehnungen, die Hilbig vor allem aus Rimbauds »Le Bateau ivre« (»Das trunkene Schiff«) und der »Comédie de la soif« (»Komödie des Dursts«) vornimmt.¹⁹ Berücksichtigt man die Nähe, die zwischen einzelnen Wörtern bzw. Motiven des Originals besteht sowie auch die Tatsache, dass die Zech-Nachdichtungen jeweils nur einsprachig erschienen sind und das Gedicht auch in der einsprachigen Klammer-Ausgabe nicht mit enthalten ist, so scheint es wahrscheinlich, dass hier die zweisprachige Rimbaud-Ausgabe mit den Übertragungen Walther Küchlers Pate gestanden hat. Küchlers Rimbaud-Ausgabe erscheint erstmals 1946. Sie wird bereits 1955 in zweiter Auflage und 1960 in dritter

¹⁶ Rimbaud, Arthur: Sämtliche Werke. Zweisprachig. Übertragung ins Deutsche von Sigmar Löffler. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel 1992 [Leipzig: Insel 1976]; siehe hierzu auch Kapitel I.5.

¹⁷ Fühmann, Franz: Praxis und Dialektik der Abwesenheit. Eine imaginäre Rede. In: Uwe Wittstock (Hg.): Wolfgang Hilbig. Materialien zu Leben und Werk. Frankfurt am Main: Fischer 1994, S. 50.

¹⁸ Beckermann, Thomas: Eigenwillige Ankunft. Einige Anmerkungen zu Wolfgang Hilbig (vor seiner ersten Buchveröffentlichung). In: Wittstock 1994, S. 94.

¹⁹ Rimbaud, Arthur: Jean-Arthur Rimbaud. Auswahl seiner Gedichte. Elberfeld 1910 [Privatdruck]. Die zweite Ausgabe enthält Rimbauds Prosagedichte der »Erleuchtungen« (»Illuminations«), die Zech im Jahr 1914 als Privatdruck herausgibt: Rimbaud, Arthur: Erleuchtungen: Gedichte in Prosa. Deutsche Nachdichtung von Paul Zech. Leipzig: Wolkenwanderer-Verlag 1924. Zehn Jahre später werden diese erneut vom Wolkenwanderer-Verlag in Leipzig nachgedruckt. Eine dritte, umfassendere Auflage erscheint 1927, ebenfalls im Wolkenwanderer-Verlag. Sie enthält bereits »Das trunkene Schiff«: Rimbaud, Arthur: Das gesammelte Werk des Jean-Arthur Rimbaud: in freier deutscher Nachdichtung von Paul Zech. Leipzig: Wolkenwanderer-Verlag 1927. Erst die vierte, aus dem Nachlass publizierte Ausgabe, die im April 1963 herauskommt, enthält Zechs sämtliche Rimbaud-Übertragungen: Rimbaud, Arthur: Sämtliche Dichtungen des Jean Arthur Rimbaud. Nachdichtung: Paul Zech. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1963.

Auflage nachgedruckt.²⁰ Es handelt sich hierbei um die erste zweisprachige Rimbaud-Ausgabe im deutschsprachigen Raum, die lange Zeit als vorbildlich gilt. Die jüngsten der poetischen Texte aus »abwesenheit« weisen das Entstehungsdatum 1965 auf. Zeitlich betrachtet scheint die Rezeption der Zech- und Kückler-Nachdichtungen keineswegs ausgeschlossen. Im Hinblick auf Zech finden sich jedoch kaum direkte Wortentlehnungen. Mehr Hinweise zu Hilbigs symbolistischem Rezeptionsverhalten liefert ein Blick auf den Bestand des Wolfgang Hilbig Archivs, das eine ganze Reihe von Rimbaud-Ausgaben beherbergt, die ehemals im Besitz des Autors waren. Zu diesen zählen:

- Rimbaud, Arthur: Sämtliche Dichtungen. Zweisprachig. Übersetzung ins Deutsche von Walther Kückler. Heidelberg: Schneider 1982.
- Rimbaud, Arthur: Gedichte. Übersetzung ins Deutsche von K. L. Ammer. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Insel 1984.
- Rimbaud, Arthur: Une saison en enfer. Zweisprachig. Übersetzung ins Deutsche von Werner Dürrson. Stuttgart: Reclam 1984.
- Rimbaud vivant. Eine Anthologie. Hg. v. Bernhard Albers. Aachen: Rimbaud 1989.
- Rimbaud, Arthur: Gedichte. Hg. v. Karlheinz Barck. Leipzig: Reclam 1989.
- Rimbaud, Arthur: Sämtliche Dichtungen des Jean Arthur Rimbaud. Deutsche Nachdichtung von Paul Zech. Frankfurt am Main: Fischer 1990.
- Rimbaud, Arthur: Illuminations. Zweisprachig. Übersetzung ins Deutsche von Walther Kückler. Stuttgart: Reclam 1991.
- Rimbaud, Arthur: Mein traurig Herz voll Tabaksaft. Gedichte. Zweisprachig. Hg. v. Karlheinz Barck. Leipzig: Reclam 2003.

Der Archivbestand gibt jedoch lediglich Auskunft über Hilbigs Rimbaud-Lektüre nach seiner Übersiedlung in die Bundesrepublik. Hilbig verschenkt seine Bücher häufig – wie im Fall des Meuselwitzers Tom Pohlmann, der von Hilbig 1978 eine Rimbaud-Ausgabe und noch weitere Bücher erhält.²¹ Auch ist Hilbigs Übersiedlung in die Bundesrepublik im Grunde genommen eine Flucht, da er nach Ablauf seines Visums einfach in der Bundesrepublik bleibt.²² Angesichts des überreichen Archiv-Bestands an Rimbaud-Ausgaben nach 1980 ist davon auszugehen, dass der

²⁰ Rimbaud, Arthur: Sämtliche Gedichte. Zweisprachig. Übertragung ins Deutsche von Walther Kückler. Heidelberg: Lambert Schneider 1946.

²¹ Vgl. Pohlmann, Tom: Den Rimbaud aus Hilbigs Hand – Gespräch mit Tom Pohlmann. In: Lohse 2008, S. 130; aus persönlichen Gründen war Tom Pohlmann nicht bereit, mir über die erhaltene Rimbaud-Ausgabe nähere Auskunft zu geben.

²² Wie Hilbig selbst darlegt, bemüht er sich erst ein Jahr nach Ablauf des Visums um dessen Verlängerung, was ihm kurioserweise bewilligt wird. Das sich damit zeitlich überschneidende Ereignis der Wende macht das verlängerte Visum letztendlich überflüssig: Hilbig 1994, S. 12.

Meta-Symbolist Hilbig auch zuvor – in den 1960er-/1970er-Jahren über verschiedene Werkausgaben mit Rimbaud in Berührung gekommen ist, wovon die zuvor vorgestellten Werke bzw. Nachdichtungen das Angebot möglicher Rezeptionswege offenlegen.

Es finden sich in Hilbigs ersten zwei Gedichtbänden auch Bezüge zum französischen Original wieder. Hierbei ist vor allem eine Orientierung an stilistischen Besonderheiten zu beobachten, die Rimbauds Werk auszeichnen. So scheint sich Hilbig bezüglich seines Einsatzes der Farbsymbolik, seiner Arbeit mit Synästhesien, der Verwendung kühner Metaphern und kosmischer Bilder sowie der Beschreibung phantastischer Episoden stark an Rimbaud zu orientieren. Tiergestalten werden ihrer ursprünglichen natürlichen Umgebung beraubt und in einen neuen Kontext gestellt, dabei wird auch ihr Erscheinungsbild einer farblichen Deformierung unterzogen, die durch die schöpferische Einbildungskraft des Dichters bedingt ist und zu einer Produktion poetischer Bilder des Phantastischen führt. Hilbigs grüner Fasan mit gelbem Schnabel und rotem Reif um seinen silbernen Hals gerät so zu einem wesentlichen Bestandteil einer konzipierten poetischen Gegenwelt gegenüber dem Realen. Fühmann deutet das Symbol des Fasans als Ausdruck der »Sehnsucht nach dem Traum« sowie dem Wunsch danach, »der Träume nicht mehr zu bedürfen«²³. Phantastische Gestalten wie »lautlose grelle ungeheuer«²⁴ treten in den poetischen Texten zutage. Die Gegenwelt als solche wird kenntlich gemacht, indem auf den Imaginationsprozess verwiesen wird. Insofern die Ungeheuer im lyrischen Ich aufstehen (»lautlose grelle ungeheuer stehn in mir auf«²⁵), werden sie in dessen Phantasiewelt verortet. Unter die poetischen Mittel, die zum Zweck der Entrealisierung eingesetzt werden, fällt dasjenige der Deformierung. Schatten werden liquid: »ströme im dunkel / fluten und schneiden die flüssigen schatten der bäume«²⁶. Das Stilmittel der Synästhesie findet ebenfalls in diesem Kontext Verwendung und markiert mittels der Herstellung neuartiger analoger Beziehungen den Übergang zwischen der realen und imaginären Welt:

verrückte pflanzen sind vor dem fenster
heraufgewachsen
duftfäden
falsche wehrauchfäden ziehen im raum
durch den leib meines traums²⁷

Der grüne, phantastische Fasan aus dem Gedicht »episode« hinterlässt dem lyrischen Ich »den duft seines farbigen gelächters«²⁸. Wie Rimbaud intendiert Hilbig eine Entfremdung gewöhnlicher Alltagsgegenstände und naturhafter Prozesse gegenüber dem Realen. Diese erreicht der Meta-

²³ Fühmann 1994, S. 50.

²⁴ Hilbig, Wolfgang: verhüllung. In: Werke I, S. 59.

²⁵ Ebd.

²⁶ Ebd.

²⁷ Hilbig, Wolfgang: interieur eines traums. In: Werke I, S. 63.

²⁸ Hilbig, Wolfgang: episode. In: Werke I, S. 79.

Symbolist mittels einer ausgeprägten Farbmeteraphorik, deren Anwendung von seinem französisch-symbolistischen Vorbild herzurühren scheint. Zudem treten bei beiden die gleichen Farbtöne auf. So, wie die semantische Verwendungsweise einzelner Farbtöne innerhalb von Rimbauds Œuvre changiert, gestaltet sich diese auch bei Hilbig heterogen. Eine symbolhafte Bedeutung lässt sich den Farben nur vereinzelt zuschreiben. Entsprechend fallen auch die farblich-semantischen Überschneidungen zwischen den symbolistischen Texten Rimbauds und den meta-symbolistischen Texten aus »abwesenheit« gering aus. Anzutreffen ist eine Überschneidung beispielsweise bei der Farbe Rot. Sowohl bei Rimbaud wie auch bei Hilbig wird die Farbe eingesetzt, um ein physisches Aufbegehren bzw. einen Zustand innerer Unruhe zu suggerieren. Kommt die Farbe Rot bei Rimbaud jedoch häufig in Kombination mit dem Rhizom »Blut« vor, so ersetzt Letzteres bei Hilbig den Farbton vollständig. Dies verdeutlicht beispielsweise der unterschwellig eingesetzte Rot-weiß-Kontrast in der Wortkombination »tau und blut«²⁹ sowie in der Beschreibung »erstarrt das blut im weißen / zu boden gerissenen tischtuch«³⁰. Gegensätzlich gestaltet sich hingegen die Verwendung der Farbe Weiß. Während sie bei Rimbaud positiv konnotiert ist und zum Symbol für Reinheit gerät, verkörpert sie in Hilbigs Texten den Wahnsinn und symbolisiert die Vergänglichkeit. Bei beiden Texten jedoch lässt sich eine Verselbständigung der Farben beobachten. Sie sind weder bloßes *epitheton ornans*, noch rein symbolisch in ihrer Anwendungsweise. Die Arbeit mit Farbtönen erweckt in Hilbigs Gedichten den Eindruck einer Transponierung der Malerei in den Bereich der Dichtung. Anders als Rimbaud findet in Hilbigs meta-symbolistischen Gedichten die Farbmeteraphorik nicht mehr allein auf Naturvorgänge, Gegenstände und Abstrakta Anwendung – der Mensch und die historische Erfahrung des Zweiten Weltkriegs und der Shoah werden mit einbezogen. Im Unterschied zu den Texten des Meta-Symbolismus I thematisieren Hilbigs Texte jedoch nur noch partiell Sprachlosigkeit. Auch Sprachskepsis und Sprachkritik ebnen in seinem Werk ab.

In Analogie zu seinem symbolistischen Vorbild lässt sich bei Hilbig eine vermehrte Anwendung des Stilmittels der Personifikation mit Blick auf außersprachliche Entitäten und Abstrakta beobachten. Es handelt sich dabei um Straßen, Laternen, Zwielight, Freiheit, Häuser oder Stunden, die zum Gegenstand der Personifikation geraten. Wiederzufinden ist in »abwesenheit« zudem die bereits angesprochene rege Verwendung kosmischer Bilder. Häufig werden die Planeten Mond und Sonne, aber auch die Erde sowie Sterne in die Texte eingebaut. Des Weiteren nimmt die Rimbaud'sche Schiffs- und Meeresmetaphorik in »abwesenheit« einen quantitativ betrachtet großen Raum ein. Dies ist möglicherweise darauf zurückzuführen, dass Rimbauds »Bateau ivre« Hilbig bereits in jungen Jahren während seiner Zeit als Tellerwäscher in Mecklenburg begegnet ist.

²⁹ Hilbig, Wolfgang: im glas. In: Werke I, S. 56.

³⁰ Hilbig, Wolfgang: interieur eines traums. In: Werke I, S. 63.

Fühmann, dem diese Angaben in seinem Essay »Praxis und Dialektik der Abwesenheit«³¹ über Wolfgang Hilbig zu entnehmen sind, geht jedoch nicht näher auf diese Abschrift ein. Die Metapher »tiefblaue trunkenheit«, von der in »teilnahme an einem abendmahl«³² die Rede ist, kleidet – gemeinsam mit dem darin als »meerhaft« beschriebenen »hallen hoher katedralen« – den realen Vorgang des Abendmahls in eine maritime Szenerie.

Auch die Bearbeitung des Ophelia-Stoffes in »abwesenheit« legt die Vermutung nahe, dass die Motivierung durch Rimbaud erfolgt. Bedingt durch die intensive Lektüre der Rimbaud-Nachdichtungen von Paul Zech und K. L. Ammer zu Beginn des 20. Jahrhunderts durch deutschsprachige Lyriker, wird der Ophelia-Stoff im Expressionismus von Dichtern wie Georg Heym (»Die Tote im Wasser«³³, »Ophelia«³⁴), Georg Trakl (»Westliche Dämmerung«³⁵, »Wind, weiße Stimme«³⁶), Gottfried Benn (»Schöne Jugend«³⁷) und Paul Zech (»Wasserleiche«³⁸) in den 1910er-Jahren wieder aufgegriffen.³⁹ Dass Hilbigs »Ophelia«-Gedicht von Zechs Rimbaud-Übertragung motiviert ist, scheint der formale Aufbau des Gedichts zu bestätigen, der sich – ähnlich wie bei Rimbaud und der Zech-Übertragung – aus drei Teilen zusammensetzt. Zudem finden sich Parallelen im Hinblick auf das verwendete Inventar sowie einzelne Motive, die in der Nachdichtung Zechs zutage treten.⁴⁰

Von Rimbaud adaptiert zu sein scheint auch das in Hilbigs Gedicht »stimme stimme«⁴¹ mehrfach auftretende Motiv des Phosphors, das bei Rimbaud in »Das trunkene Schiff« (»Le bateau ivre«) innerhalb der zehnten Strophe zu verzeichnen ist: »Et l'éveil jaune et bleu des phosphores chanteurs«⁴². Auffällig ist, dass in den Zech-Nachdichtungen die synästhetische Verknüpfung der farblichen und gesanglichen Komponente in Verbindung mit dem Motiv des Phosphors, das in Hilbigs Gedicht »stimme stimme« ebenfalls anzutreffen ist, nicht zum Tragen kommt. In Zechs Nachdichtungen »Das trunkene Schiff« der Ausgaben von 1927 und 1963 findet das Wort Phosphor lediglich als Attribut Eingang: »und phosphorne Zähne erblitzten wie Schwertsitzen

³¹ Vgl. Fühmann 1994, S. 50.

³² Hilbig, Wolfgang: teilnahme an einem abendmahl. In: Werke I, S. 42.

³³ Heym, Georg: Die Tote im Wasser. In: Ders.: Gedichte 1910-1912. Historisch-kritische Ausgabe aller Texte in genetischer Darstellung. Bd. 1. Hg. v. Günter Dammann. Tübingen: Niemeyer 1993, S. 414-416.

³⁴ Heym, Georg: Ophelia. In: Heym 1993, Bd. 1, S. 526.

³⁵ Trakl, Georg: Westliche Dämmerung. In: Ders.: Sämtliche Werke und Briefwechsel. Historisch-kritische Ausgabe mit Faksimiles der handschriftlichen Texte Trakls. Bd. 1. Hg. v. Eberhard Saueremann. Basel: Stroemfeld 2007, S. 522.

³⁶ Trakl, Georg: Wind, weiße Stimme. In: Sämtliche Werke und Briefwechsel, Bd. 3, S. 154.

³⁷ Benn, Gottfried: Schöne Jugend. In: Sämtliche Werke, Bd. 1, S. 11.

³⁸ Zech, Paul: Wasserleiche. In: Ders.: Ausgewählte Werke. Bd. 1. Hg. v. Bert Kasties. Aachen: Shaker 1999, S. 154.

³⁹ Vgl. Glöckler, Barbara: Ophelia und die Wasserleichen: Die Rimbaud-Rezeption im deutschen Expressionismus. In: EDE (1997): <http://www.erlangerliste.de/express/expres3.html> (24.06.2010).

⁴⁰ Näheres hierzu siehe Kapitel II.5.4.

⁴¹ Hilbig, Wolfgang: stimme stimme. In: Werke I, S. 48-50.

⁴² Rimbaud, Arthur: Le bateau ivre. In: Rimbaud 1972, S. 67.

scharf⁴³. Darüber hinaus tritt das Phosphor-Motiv substantiviert in der Zech-Nachdichtung von »Entends comme brame« (in der Ausgabe von 1927 unter dem Titel »Stille«⁴⁴) auf sowie in der vollständigen Ausgabe der Zech-Nachdichtungen von 1963, wo das Gedicht den Titel »Hört und schweigt«⁴⁵ trägt. Umso sonderbarer mutet es an, dass das Phosphor-Motiv im Original nicht vorkommt. Zechs beide Nachdichtungen von »Entends comme brame« weichen nicht nur inhaltlich, sondern zugleich quantitativ entschieden vom Original ab. Sowohl in der mit »Stille« betitelten Nachdichtung als auch in »Hört und schweigt« bringt er das Phosphor-Motiv mittels des Kompositums »Phosphorrauch« ein.⁴⁶

Eine direkte Transposition des französischen Substantivs findet sich sonst nur in den Nachdichtungen Klammers (1907), Küchlers (1946) und Löfflers (1976) wieder, wobei die Löffler-Nachdichtung aufgrund des späteren Erscheinungsdatums nicht in Frage kommt. In Klammers Nachdichtung »Das trunkene Schiff« hingegen ist das Substantiv »Phosphor« zwar als Genitiv vertreten, allerdings gelangt die synästhetische Verknüpfung des Phosphor-Motivs in der entsprechenden Strophe nicht zum Vorschein, die in Hilbigs Gedicht »stimme stimme« zu verzeichnen ist. Stattdessen reduziert Klammers Version den Vers auf »erwachenden Phosphors blaugelbe Pracht«⁴⁷. Anders verhält es sich bei Küchlers Nachdichtung. Recht nah am französischen Original dichtet dieser im letzten Vers der zehnten Strophe: »Und von des gelblich blauen Phosphors Morgenlied«⁴⁸. Es scheint also wahrscheinlich, dass Hilbig die zweisprachige Rimbaud-Ausgabe mit der Küchler-Übertragung kannte. Ob sich Hilbig mehr am französischen Text oder der Nachdichtung orientiert hat, lässt sich über einen Blick auf seinen zweiten Gedichtband »die versprengung« beantworten. Darin verwendet der meta-symbolistische Dichter mitunter französische Titel. Es findet sich ein intertextueller Bezug auf Mallarmés »Brise marine«, der im französischen Original gehalten ist und mittels Kursivschrift hervorgehoben wird.⁴⁹ Auch liegt im Gedicht »prosa meiner heimatstraße«⁵⁰ eine Passage vor, die Rimbauds »Bal des Passus« in freier Übersetzung beinhaltet. Wie intensiv der Einfluss Rimbauds auf Hilbigs poetisches Werk ist, offenbart sich zugleich am leitmotivischen Wiederaufgreifen von Rimbaud-Gedichten in seinem Werk.⁵¹

⁴³ Rimbaud, Arthur: das trunkene Schiff. In: Rimbaud 1927, S. 168; Rimbaud 1963, S. 63. Zum Motiv des Phosphors bei Hilbig siehe Kapitel 5.7.4.

⁴⁴ Rimbaud, Arthur: Stille. In: Rimbaud 1927, S. 182-184. Zech ordnet das Rimbaud-Gedicht sowie die neuen Gedichte in dieser Ausgabe noch unter den »Illuminations« ein.

⁴⁵ Rimbaud, Arthur: Hört und schweigt. In: Rimbaud 1963, S. 83f.

⁴⁶ Rimbaud 1927, S. 183; Rimbaud 1963, S. 83.

⁴⁷ Rimbaud, Arthur: Das trunkene Schiff. In: Rimbaud 1907, S. 175.

⁴⁸ Rimbaud, Arthur: Trunkenes Schiff. In: Rimbaud 1946, S. 133.

⁴⁹ Zum intertextuellen Bezug auf Mallarmé siehe Hilbig, Wolfgang: traumverdunsten. In: Werke I, S. 133.

⁵⁰ Hilbig, Wolfgang: prosa meiner heimatstraße. In: Werke I, S. 238-263. Partiiell abgedruckt in: Sinn und Form 4 (1990), S. 653-671; Sprache im technischen Zeitalter 119 (1991), S. 99-102; Jahrbuch der Lyrik 8 (1992), S. 52-56; Rietzschel, Thomas (Hg.): Über Deutschland. Schriftsteller geben Auskunft. Leipzig: Reclam 1993, S. 116-119.

⁵¹ So in Hilbig, Wolfgang: Eine Übertragung. Roman. Frankfurt am Main: S. Fischer 1989 [geplanter Bd. 4 der Werkausgabe]; Hilbig, Wolfgang: Bilder vom Erzählen (2001). Gedichte. In: Werke I, S. 171-211.

Hilbigs Hinwendung zu einer meta-symbolistischen Schreibweise ist zunächst biographisch bedingt. Seine frühe Berührung mit Rimbauds »Le bateau ivre« scheint hierfür ausschlaggebend gewesen zu sein. Im Unterschied zu Erich Arendt und Elke Erb orientiert sich Hilbig eindeutig am französischen Symbolismus. Dabei bestätigt der Blick auf »die versprengung« die Vermutung, dass Hilbigs Symbolismus-Rezeption nicht ausschließlich über Nachdichtungen erfolgt, sondern auch über die Auseinandersetzung mit den französischen Originaltexten zustande kommt. Der meta-symbolistische Stil mag Hilbig eine Flucht ins Innere ermöglicht haben, was ihn die gegenwärtigen Verhältnisse in der DDR vergessen ließ.

3.2. Poetik der Abwesenheit und Entgegenständlichung

Bereits über den gewählten Titel »abwesenheit« deutet sich Hilbigs Nähe zu den französischen Symbolisten an. Die Symbolisten haben eine Vorliebe für das Negative, das gemeinsam mit dem Traumhaften Bestandteil des Immateriellen ist und zum essentiellen Gegenstand ihrer Ästhetik gerät. In dem 1994 geführten Gespräch mit Harro Zimmermann »Zeit ohne Wirklichkeit« sucht Hilbig im Hinblick auf den Titel und die Thematik seines ersten Gedichtbands »abwesenheit« den Bezug zu Mallarmé. Er sagt hierzu:

Das Wort [»Abwesenheit«] bezeichnete, als es niedergeschrieben wurde, eher einen Begriff aus dem Kontext des Modernismus, und sein Verständnis war von Mallarmé angeregt. Es war ein Versuch, den »Ort der Poesie« zu nennen. Da »Poesie« nicht sinngemäß zu erfassen ist, muß man sie als »abwesend« beschreiben.⁵²

Wie aus einem Brief Hilbigs an seinen Lektor Thomas Beckermann hervorgeht, sollte seine erste Werkpublikation ursprünglich in seiner programmatischen Ausrichtung dem Gedicht »gegen den strom« folgen und dessen Titel tragen. Dieser Titel ist von Hilbig als Anspielung auf den symbolistischen Roman Joris-Karl Huysmans »A rebours« (»Gegen den Strich«) gedacht. Die Akzentverschiebung in Richtung des Themas der Abwesenheit ist dabei vor allem auf die Ratschläge seines Lektors Beckermann sowie seines Freundes Gerd Neumann zurückzuführen.⁵³ Dies ändert jedoch nichts an Hilbigs Orientierung an einer symbolistischen Tradition, die selbst im zuvor angedachten Titel anklingt. Die Thematik der Abwesenheit durchdringt auch tatsächlich einen Großteil der im gleichnamigen Lyrikband enthaltenen poetischen Texte. Heising erachtet den Begriff der Abwesenheit sogar als programmatisch für Hilbigs Gesamtwerk, ohne dabei jedoch den Mallarmé-

⁵² Hilbig, Wolfgang: Zeit ohne Wirklichkeit. In: text+kritik (1994), S. 17.

⁵³ Vgl. Beckermann, Thomas: Eigenwillige Ankunft. Einige Anmerkungen zu wolfgang Hilbig (vor seiner ersten Buchveröffentlichung). In: Wittstock 1994, S. 100f.; siehe hierzu auch Heising 1996, S. 56.

Bezug weiter zu verfolgen. Zudem liegt ihr Schwerpunkt auf Hilbigs Prosa.⁵⁴ Franz Fühmann kommt bereits 1980 auf den Begriff der Abwesenheit zu sprechen, wobei er diesen allerdings biographisch ausdeutet: als ausbleibende Präsenz von Hilbigs Œuvre in der DDR.⁵⁵

Bei den Symbolisten der ersten Phase wird Abwesenheit hauptsächlich innerhalb der Kategorien Raum und Zeit sowie über Farben verhandelt. Im Hinblick auf die Kategorie des Raums, die dominiert, ist der Verweis auf das Immaterielle von Bedeutung. Das Immaterielle dient dazu, auf die Leere des Raums – in seiner Steigerung auf die bloße Form im Sinne eines Abstraktionsprozesses – aufmerksam zu machen. Der französische Symbolist Mallarmé erweist sich hierbei als Vorreiter. In seinen poetischen Texten deuten leere Kelche, leere Gruben, Schaum, aber auch die Negation ihrer Präsenz auf die Abwesenheit von Materie hin. Der oftmals verhandelte Tod verweist auf das Fehlen von Lebendigem, das in der motivischen Hinwendung zu leblosen Steinen, Kristallen und Zierrat noch unterstrichen wird. In Mallarmés Dichtung wird das Thema der Abwesenheit auf Wortebene vor allem über die Adjektive »absente«, »aucun«, »rien«, »solitaire«, »vacante«, »vide« und »pur«, die Verneinungsform »ne... plus«, die Präposition »sans« und Substantive wie »néant«, »rien« oder unmittelbar benannt als »absence« präsent, die für die Abwesenheit des Stofflichen eintreten.⁵⁶ Die positive Perspektive auf die Abwesenheit ist die Zelebration des *néant*, des Nichts.

Das Thema der Abwesenheit wird in Hilbigs gleichnamigem Lyrikband leitmotivisch stetig aufgegriffen. Lexikalisch schlägt es sich am häufigsten im Substantiv/Adjektiv »leere« bzw. »leer« nieder. In »überlegt nicht«⁵⁷ wird das Thema der Abwesenheit sogar figurativ fassbar: Im Vers »– nichts weiß wer da geht und ist / gegangen weglos –« geschieht dies zum einen mittels des Lexems »nichts«, das in die tropische Form der Personifikation gekleidet wird. Das Nichts erscheint hier plastisch, wodurch die Thematik der Abwesenheit über die paradoxe Körperlichkeit des Nichts greifbar wird. Zum anderen ist es das Subjekt bzw. Objekt innerhalb desselben Verses, das durch seine Unbestimmtheit an das Thema der Abwesenheit anknüpft. Es bleibt unklar, ob es sich hierbei um ein menschliches Wesen handelt. Auch das Geschlecht wird in diesem Gedicht nicht näher bestimmt. Ebenso unspezifisch verbleibt die Richtung, in die das unspezifische Subjekt/Objekt sich bewegt bzw. die es eingeschlagen hat. Mittels des Affixes »los« wird der über das Adverb »weglos« angedeutete Weg zu einem »Unweg«. Der Weg als solcher, den das mit dem Ausdruck »wer« benannte, unbekanntes Subjekt einschlägt, existiert nicht. Ausgehend von einem

⁵⁴ Heising 1996, S. 112-115. Einen eher prosabezogenen Überblick über die Thematik der Abwesenheit bei Hilbig findet sich auch in Endlers Hilbig-Essay: Endler, Adolf: Hölle / Maelstrom / Abwesenheit. Fragmente über Wolfgang Hilbig. In: Wolfgang Hilbig: Zwischen den Paradiesen. Prosa, Lyrik. Mit einem Essay von Adolf Endler. Leipzig: Reclam 1992, S. 313-344.

⁵⁵ Fühmann 1994, S. 43f.

⁵⁶ Siehe hierzu auch Bünde, Frauke: Imagination und Realität. Zur Phänomenologie der frühen Dichtungen Stéphane Mallarmés. Weinheim: Beltz Athenäum 1994, S. 25.

⁵⁷ Hilbig, Wolfgang: überlegt nicht. In: Werke I, S. 31.

pragmatischen Sprachgebrauch erscheint dieser Vers völlig paradox. Sinn ergibt er für den Rezipienten erst, wenn dieser ihn im Kontext von Hilbigs Aussage über die Thematik der Abwesenheit betrachtet. Die als »weglos« beschriebene »Richtung« führt das »nichts« zum Ort der Poesie. In »alibi«⁵⁸ pflückt das abwesende Ich abwesende Blumen. Eine Konkretisierung erfährt die Abwesenheit des lyrischen Ich in der dritten Strophe von »alibi«:

abwesend war ich
hier abwesend da wo das blut blühte

Die als Flucht ins Poetische zu wertende Abwesenheit des lyrischen Ich kontrastiert Hilbig hier mit dem historischen Ereignis des Kriegs. Die naheliegende Annahme, dass hier auf den Zweiten Weltkrieg angespielt wird, durchbricht die letzte Strophe mittels der absurden Bemerkung des lyrischen Ich: »ich war noch tot als die großen kriege begannen / ich werde sterben vor dem nächsten...«⁵⁹. Verräumlicht schlägt sich Abwesenheit ferner im Rhizom »leer« nieder, das sowohl substantivisch als auch adjektivisch Verwendung findet. In »tod und toilettenseife«⁶⁰ starrt den Betrachter »von sternen glasige eiserde [...] / aus der leere« an, während im Gedicht »ophelia«⁶¹ das Wasser als »leerer ort« dargestellt wird. Als leere Vase geht die Abwesenheit in »kühle ode«⁶² ein. Ein weiteres Mal ist sie in der Metapher »laterne dieser leere« aus »glut in der gasse«⁶³ räumlich präsent. Darüber hinaus drückt sich das Thema der Abwesenheit inhaltlich über den Vorgang des Suchens sowie grammatikalisch über die Verneinung aus.

Dem Entstehungszeitraum des Gedichts »abwesenheit«⁶⁴ (1969) zufolge muss auch die Beschäftigung mit Mallarmé in die Zeit der 1960er-Jahre fallen. Der poetische Text kann als Kernstück von Hilbigs Gedichtband aufgefasst werden. In seinen fünf Strophen äußert sich ein lyrisches Wir selbstreflexiv über seinen Zustand der Abwesenheit, der entsprechend der Stropheneinteilung auf verschiedenen Ebenen verhandelt wird. In der ersten Strophe geht es um die Beschreibung der inneren Befindlichkeit; die zweite Strophe bezieht sich auf das Körperliche, die eigene Körperlichkeit dabei überschreitend; die dritte und vierte Strophe widmen sich der Abwesenheit auf sprachlicher Ebene, während die letzte Strophe diese prozessual verhandelt.

In Bezug auf den Rezeptionsweg ist zu vermuten, dass Hilbig eine zweisprachige Mallarmé-Ausgabe verwendet hat, da gerade sein dritter Gedichtband »die versprengung« (1986) intertextuelle Mallarmé-Bezüge im französischen Original enthält.⁶⁵ Als Quelle käme hierbei die zwei-

⁵⁸ Hilbig, Wolfgang: alibi. In: Werke I, S. 37.

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Hilbig, Wolfgang: tod und toilettenseife. In: Werke I, S. 20.

⁶¹ Hilbig, Wolfgang: ophelia. In: Werke I, S. 74-77.

⁶² Hilbig, Wolfgang: kühle ode. In: Werke I, S. 29.

⁶³ Hilbig, Wolfgang: glut in der gasse. In: Werke I, S. 21.

⁶⁴ Hilbig, Wolfgang: abwesenheit. In: Werke I, S. 51.

⁶⁵ So das Gedicht »traumverdunsten«. In: Werke I, S. 133.

sprachige Mallarmé-Ausgabe in der Übertragung von Carl Fischer in Betracht, die 1957 beim Lambert Schneider Verlag in Heidelberg erschienen ist.⁶⁶ Hierüber lassen sich jedoch nur Vermutungen anstellen. Ebenso gut ist es möglich, dass Hilbig Mallarmé zunächst nur über eine einsprachige Ausgabe rezipiert hat. Wie schon im Fall der Rezeptionswege bei der Rimbaud-Lektüre lässt sich dies vor allem deswegen nicht klar festmachen, weil Hilbig seine Bücher selten behielt. Im Wolfgang Hilbig Archiv befinden sich zwei Mallarmé-Ausgaben, die allerdings nur über seine Mallarmé-Rezeption seit den 1980er-Jahren Auskunft geben:

- Mallarmé, Stéphane: Sämtliche Gedichte. Übersetzung ins Deutsche von Carl Fischer. Heidelberg: Schneider 1984.
- Mallarmé, Stéphane: Sämtliche Dichtungen. Übersetzung ins Deutsche von Carl Fischer. München u.a.: Carl Hanser 1992.

Es besteht die Möglichkeit, dass Hilbigs Rezeption der Mallarmé-Ausgabe von 1984 an der Entstehung der Gedichte und Prosastücke aus »stimme stimme« Anteil hat und sich teilweise auch noch in »die versprengung« abzeichnet. Genauer lässt sich hierzu jedoch nicht sagen. Da die Mehrzahl der poetischen Texte aus »stimme stimme« in den 1970er-Jahren und ein Großteil der Gedichte von »die versprengung« in der ersten Hälfte der 1980er-Jahre entstanden sind, also vor Hilbigs einjährigem Visum, spricht vieles dafür, dass dem Meta-Symbolisten schon während seiner Zeit in der DDR eine zweisprachige Mallarmé-Ausgabe oder aber abgeschriebene Mallarmé-Gedichte in Original und Nachdichtung zugänglich waren.

3.3. Ästhetik des Abjekten

Mit Erscheinen von Baudelaires »Les Fleurs du Mal« beginnt die Dichtung erstmals, eine abjekte Ästhetik zu entwickeln, der man im französischen Symbolismus an anderer Stelle noch in Rimbauds Dichtung begegnet. Das Hässliche klingt bereits innerhalb der deutschen Barockdichtung im Rahmen des *Vanitas*-Gedankens an, wo die Hässlichkeit kranker Leiber oder die Verwesung menschlichen Fleisches thematisiert wird.⁶⁷ Mit großer Intensität tritt sie dann im französischen Symbolismus im Werk Baudelaires und Rimbauds zum Vorschein. Auch im Naturalismus und später im Expressionismus gewinnt das Abjekte thematisch an Raum. Mit den Sonetten der »Fleurs du Mal« wird die Ästhetik des Abjekten in den Symbolismus eingeführt. In den verschiedenen Ansätzen, die Baudelaire innerhalb seiner poetologischen Schriften zur Definition des

⁶⁶ Mallarmé 1957.

⁶⁷ Eykman, Christoph: Die Funktion des Hässlichen in der Lyrik Georg Heyms, Georg Trakls und Gottfried Benns. Zur Krise der Wirklichkeitserfahrung im deutschen Expressionismus. Bonn: Bouvier 1965, S. 5.

Schönen unternimmt, spiegelt sich der Versuch einer Ausweitung des Schönen auf die Bereiche des als hässlich Evaluierten wider. Das Hässliche wird mit dem Satanischen anhand von Motiven wie dem des Teufels und der Hölle kombiniert. Ausgestaltet schlägt es hierbei zwei Richtungen ein: die der Zivilisationskritik und die der zwecklosen Selbstgestaltung.⁶⁸ Die Ästhetik des Abjekten tritt im französischen Symbolismus im Rahmen einer Ausweitung des Ästhetischen auf den bisher ausgeschlossenen Bereich des Hässlichen zum Vorschein.

Die im Frühexpressionismus auftretende Ästhetik des Hässlichen ist hauptsächlich auf die Rezeption der französischen Symbolisten Baudelaire und Rimbaud zurückzuführen, die durch die deutschsprachigen Nachdichtungen der Jahrhundertwende eingeleitet wird. Als Beispiele lassen sich hier Georg Trakl und Georg Heym anführen. Georg Trakls Ausbildung einer Ästhetik des Hässlichen ist seiner Lektüre der Rimbaud-Übertragung des Karl Anton Klammers aus dem Jahr 1907 zu verdanken.⁶⁹ Auch Eykman erachtet in seiner ästhetischen Gesichtspunkten folgenden, textimmanenten Untersuchung den Einfluss des Symbolisten Baudelaire als entscheidend für die Entwicklung einer Ästhetik des Hässlichen im Expressionismus.⁷⁰

Das Abjekte tritt bei Hilbig in einer Kombination von tierischen und menschlichen Bereichen zum Vorschein. In »stimme stimme«⁷¹ fährt durch die Brust des fiktiven Rimbaud Froschgeschrei. Sein Mund »schmeckt nach fisch und tinte« und sein äußeres Erscheinungsbild charakterisiert ein schuppiger Wanst. Anders als bei den Expressionisten handelt es sich nicht so sehr um reale Randgestalten der Gesellschaft wie Arme, körperlich Gebrechliche, Blinde, Verkrüppelte oder geistig Kranke, die bei ihm in den Blick genommen werden. So ist der angesprochene Rimbaud in »stimme stimme« auch nicht der empirische Autor, auf den rekurriert wird, sondern eine fiktive Figur, die ein Konglomerat aus dem Dichter Rimbaud und seinen Dichtungen darstellt.

Dabei tritt das Hässliche wiederholt in Verbindung mit Körperflüssigkeiten wie Schweiß und Blut auf. Damit wird Hilbigs Nähe zu Rimbaud wieder ersichtlich. Vom Symbolisten trennt ihn jedoch das Satanische. Das Satanische, das bei Rimbaud Bestandteil einer Ästhetik des Hässlichen ist, nimmt in Hilbigs meta-symbolistischen Gedichten keinen Raum mehr ein. Nur zu einem geringen Teil sucht das Hässliche in »abwesenheit« seine Rekurrenzen im menschlichen Bereich. Durch den Prozess der Entrealisierung, der in den poetischen Texten vor allem mittels des Einsatzes kühner Metaphern geleistet wird, entwirft Hilbig eine poetische Welt, die im Bereich des Visionären zu verorten ist und über eine Sprache der Gewalt neue, mitunter abschreckende Bildwelten kreiert. Mit kühnen Metaphern wie »braunen blutduft feuchter bäume«⁷², »lila blut«⁷³,

⁶⁸ Vgl. Eykman 1965, S. 9-11.

⁶⁹ Rimbaud 1907.

⁷⁰ Eykman 1965, S. 11.

⁷¹ Hilbig, Wolfgang: stimme stimme. In: Werke I, S. 48-50.

⁷² Hilbig, Wolfgang: trauer. braun und blau. In: Werke I, S. 27.

»blühende[s] blut«⁷⁴, »von blutigen horizonten«⁷⁵ oder »erwürgte grinsen«⁷⁶ wird ein phantastisches Szenario entworfen, das Bereiche der Natur und des Abstrakten mit denen des Menschlichen kombiniert. In Hilbigs poetisch erschaffener Welt ertrinken Träume. Themen wie Tod, Ekel, Wahnsinn, Krankheit, Sünde und Verwesung sind bei Hilbig im Bereich des Imaginären angesiedelt. Grammatikalisch betrachtet sind es häufig Substantive wie beispielsweise »Fratze«, »Drachenatem«, »Aas«, »Schweiß« oder »Galle«, die das Abjekte zum Ausdruck bringen. Einen gleichartigen Rang nehmen dabei Adjektive ein wie »angewidert«, »fauk« oder »erbrochen«.

Besondere Beachtung ist bei der Untersuchung des Hässlichen in »abwesenheit« dem von Rimbaud herrührenden Ophelia-Stoff zu widmen, der in dem in freien Rhythmen gehaltenen Prosa-Gedicht »ophelia«⁷⁷ (1976/1977) verhandelt wird. Anders als im Rimbaud'schen Archetext und den deutschen Rimbaud-Nachdichtungen, bei denen Ophelia marginal mit dem Wahnsinn in Verbindung gebracht wird, gewinnt der Wahnsinn der Ophelia bei Hilbig einen zentralen Stellenwert. Ophelia wird von ihrem Wahnsinn aufgelöst: »weißer wahnsinn löst sie auf / und macht sie los und flüssig fährt hinab ihr licht«⁷⁸. Gegenüber Rimbaud vollzieht sich hierbei eine Radikalisierung des Ophelia-Bildes. Ophelias Wahnsinn wird thematisch ausgedehnt in den Verszeilen

ihrer verwirrung schnee
düngte mit weißen flügeln eine tote bucht
in diesem wahnsinn sterben schwäne ab⁷⁹

Hilbigs Ophelia wird in Zusammenhang mit Chlor, Benzin und Fäkalien gebracht. Dabei greift Hilbig auch die Gegenüberstellung des Ophelia-Mythos mit dem Bild der Großstadt, die von Heyms »Ophelia«⁸⁰-Gedicht herrührt, wieder auf. Ophelia treibt nicht mehr durch einen Fluss, sondern durch ein Netz von Kanälen; Straßenlärm und Sirenengehül trüben das mythisierte Bild der dem Schlaf gleich durchs Wasser treibenden Ophelia. Ihre Lage ist nicht auf einen Ort beschränkt. Die liquide Eigenschaft des Wassers wird auf Ophelia übertragen, die sich in einen semantisch negativ konnotierten Kontext von Schleim, Verdorbenem, Verschmutzung und Verwesung eingebettet findet. Die Ophelia in Hilbigs Gedicht ist dem Verfallsprozess äußerlich schon anheim gegeben; ihr Haar ist bereits weiß. Die Ophelia Hilbigs ist gealtert:

wo meere sich treffen
treibt ihr altes weißes haar⁸¹

⁷³ Hilbig, Wolfgang: kühle ode. In: Werke I, S. 29.

⁷⁴ Hilbig, Wolfgang: alibi. In: Werke I, S. 37.

⁷⁵ Hilbig, Wolfgang: verhüllung. In: Werke I, S. 59.

⁷⁶ Hilbig, Wolfgang: im glas. In: Werke I, S. 56.

⁷⁷ Hilbig, Wolfgang: ophelia. In: Werke I, S. 74-77.

⁷⁸ Ebd., S. 76.

⁷⁹ Ebd., S. 75.

⁸⁰ Heym, Georg: Ophelia. In: Gedichte 1910-1912, Bd. 1, S. 526.

⁸¹ Hilbig, Wolfgang: ophelia. In: Werke I, S. 75.

Gleichklang der Vokale zu nennen, die bei ihm in unmittelbarem Konnex mit der Konsonanz – dem Gleichklang der Konsonanten – auftritt:

ich im schatten eines baums
irdisch und aß einen apfel
süß sein saft sein fleisch so
weich weiß und vergänglich
sind apfelblüten abends⁸⁵

Ihren Einsatz finden Konsonanz und Assonanz bei Hilbig zwischen Attribut und Substantiv, wobei diese auch zuweilen in unreiner Form anzutreffen sind: »mürbe wüsten«⁸⁶; »nasse asche«⁸⁷. Ein weiteres Stilmittel, das die klangliche Komponente in »abwesenheit« bewirkt, ist die Paronomasie als Mittel der Phonemakkumulation, die von Kristeva als Indiz der sich im Symbolismus ereignenden Revolution der phonischen Rhythmik gedeutet wird.⁸⁸ Hierbei weist ein Lexem mit einem anderen graphisch identische Sequenzen auf, ohne dass es zu einer völligen Deckung kommt oder die beiden Lexeme sich semantisch aneinander annähern. Der Bedeutungsgehalt bleibt dabei verschieden. Zu den paronomastischen Konstruktionen in »abwesenheit« zählen beispielsweise »rotes ross«⁸⁹ oder »überwältigt von wäldern«⁹⁰. Diese treten bei Hilbig überwiegend innerhalb einer Verszeile auf. Eine experimentelle Form der Paronomasie findet sich in »das ende der jugend«⁹¹ innerhalb des letzten Verses der dritten Strophe: »die sonnen die im sommer rot verglommen«. Hier vollzieht sich eine paronomastische Verlagerung von der Phonemfolge /zo/ hin zur Phonemfolge /om/, die mittels Assonanz erreicht wird. Der Konsonant »o« gerät hier zum Bindeglied der paronomastischen Kette. Die Korrelation von Paronomasie und Endreim bildet im Werk des ostdeutschen Dichters eher eine Ausnahme: »starres gold wechselte den klang / wenn morgensonne abendsonne sang –«⁹².

Die klangliche Komponente drückt sich zudem im Einsatz der Homophonie aus, bei der ein gleichlinkender, aber auf semantischer Ebene differenzierender Ausdruck zu diesem innerhalb eines Verses oder zwischen einzelnen Versen in Relation gesetzt wird. Umgesetzt findet sich die Homophonie so auch in »überlegt nicht« innerhalb des Strophenenjambements im Übergang der zweiten Strophe des ersten Gedichtparts zur ersten Strophe des zweiten Gedichtparts: »im gras dies land / das singt – // ein licht sinkt«⁹³.

⁸⁵ Hilbig, Wolfgang: erinnerung an einen apfel. In: Werke I, S. 32.

⁸⁶ Hilbig, Wolfgang: gleichnis. In: Werke I, S. 44.

⁸⁷ Hilbig, Wolfgang: stimme stimme. In: Werke I, S. 48.

⁸⁸ Vgl. Kristeva 1974, S. 222; siehe auch Kapitel I.3.2.

⁸⁹ Hilbig, Wolfgang: coda. In: Werke I, S. 45.

⁹⁰ Hilbig, Wolfgang: überlegt nicht. In: Werke I, S. 31.

⁹¹ Hilbig, Wolfgang: das ende der jugend. In: Werke I, S. 52.

⁹² Hilbig, Wolfgang: stimme stimme. In: Werke I, S. 49.

⁹³ Hilbig, Wolfgang: überlegt nicht. In: Werke I, S. 31.

3.5. Kleinschreibung und Interpunktion

Bezeichnend für Hilbigs Individualstil ist eine konsequente Kleinschreibung von Wörtern. Was sich unter den deutschen Symbolisten der Jahrhundertwende bereits bei Stefan George abzeichnet, wird von Hilbig ausnahmslos betrieben: Schrieb Stefan George seine Versanfänge noch in Großbuchstaben, so ist die Großschreibung beim Meta-Symbolisten Hilbig selbst aus den Eigennamen sowie dem Titel seines Lyrikbands gewichen. Eine Eigenart, die der ostdeutsche Dichter auch noch in seiner späteren Lyrikpublikation beibehält. Ebenso finden sich die Interpunktionszeichen innerhalb seiner Gedichte auf ein Minimum reduziert. In »abwesenheit« sind keine Kommata zu verzeichnen. Oftmals enden die Gedichte anstelle eines Punkts mit einem Gedankenstrich. Hilbig selbst hat sich zu dieser Besonderheit seiner poetischen Texte nie eigens geäußert. Im Folgenden soll untersucht werden, welche Rolle die konsequente Kleinschreibung im Zusammenwirken mit der eigenwilligen Interpunktionsweise für die meta-symbolistische Schreibweise des Dichters spielt.

Die Differenzierung im Deutschen zwischen den einzelnen Satzpartikeln wie Substantiv, Verb und Adjektiv wird nicht allein mittels der syntaktischen Positionierung der einzelnen Partikel geleistet. Die Großschreibung gewinnt dabei ebenso an Relevanz. Großschreibung tritt in zwei Fällen auf: Im ersten Fall indiziert sie dem Leser, dass es sich um ein Substantiv handelt. Im zweiten Fall deutet die Großschreibung den Beginn eines Satzes an. Im Hinblick auf Letzteres ist die Interpunktion innerhalb eines Textes entscheidend, indem ein Punkt auf den Abschluss eines Satzes verweist und infolge dessen dem Leser signalisiert wird, dass ein neuer Satz beginnt. In seinen poetischen Texten setzt Hilbig sowohl die Großschreibung als auch zu einem Großteil die Interpunktionszeichen außer Kraft. Hinzu kommt, dass die poetische Sprache von der Alltagskommunikation oftmals nicht nur auf formaler bzw. graphischer, sondern auch auf syntaktischer Ebene abweicht. In Hilbigs Gedichten, wo die poetische Sprache die Differenz zwischen Groß- und Kleinschreibung vollständig eliminiert, entfernen sich die Verse auch syntaktisch so weit von der Struktur der Alltagskommunikation, dass eine eindeutige funktionale Bestimmung eines Partikels kaum zu leisten ist. Die Folge ist die Möglichkeit verschiedener syntaktischer und somit auch semantischer Zuordnungen. Die Verse werden polysemantisch aufgeladen. Zur Veranschaulichung der Wirkung der konsequenten Kleinschreibung auf die Wahrnehmungsweise und Lesart des Gedichts eignen sich die Anfangsverse der ersten Strophe des poetischen Textes »geflüster«⁹⁴:

der rote duft der nacht –
die rosen verglühen im dunklen

⁹⁴ Hilbig, Wolfgang: geflüster. In: Werke I, S. 33.

Im zweiten Vers »die rosen verglühen im dunklen« wird die Auswirkung der Kleinschreibung als Stilgriff besonders deutlich. Durch die konsequente Kleinschreibung erfolgt am Lexem »dunklen« eine semantische Aufladung. Versintern ist es als Substantiv lesbar. Das Verglühen der Rosen vollzieht sich demnach in der Dunkelheit. Den Vers transzendierend jedoch eröffnet sich, bedingt durch die gesonderte Schreibweise, die Lesart des Lexems »dunklen« als Attribut zum Substantiv »efeu«. Indem das Wort »dunklen« grammatikalisch nicht eindeutig bestimmbar ist und an den folgenden Vers inhaltlich anzuschließt, kann es als Enjambement gedeutet werden. Dieser Lesart zufolge verglühen die Rosen im dunklen Efeu. Als ein anderes Beispiel für die Auswirkung von Hilbigs Interpunktionsweise auf die semantische Wahrnehmung seiner Gedichte soll ein Auszug aus dem Gedicht »überlegt nicht« dienen:

ein licht sinkt ein samen es wächst ein
schatten die höhe das uferlose einer wagenspur
– nichts weiß wer da geht und ist
gegangen weglos –
überlegt nicht⁹⁵

In dieser ersten Strophe des zweiten Teils von »überlegt nicht« ließe sich die Wortsequenz »ein licht sinkt« lediglich aufgrund der syntaktischen Anordnung noch als Satz bestimmen. Doch bereits die darauf folgenden Partikel sind syntaktisch nicht mehr klar definierbar. Gerade die ersten beiden Verse bieten dem Rezipienten verschiedene Lese-Optionen, die sich auf die fehlenden Interpunktionszeichen und die syntaktische »Deformierung« zurückführen lassen. Aufgrund der fehlenden Kommata, die eine Akkumulation nahelegen könnten, besteht die Möglichkeit, das reflektierte Verb »sinkt« neben dem vorangestellten Lexem »licht« auch auf die nachfolgende Wortgruppe »ein samen« zu beziehen. Das zweite flektierte Verb »wächst« rekuriert mittels Enjambement auf den mit einem unbestimmten Artikel versehenen Ausdruck »schatten«. Ob die nachfolgenden Substantive im zweiten Vers auch noch auf das Verb »wächst« Bezug nehmen, bleibt unklar. Ebenso sind die ohne Satzzeichen aneinander gereihten Substantive als einander ablösende Wahrnehmungseindrücke des absenten lyrischen Ich lesbar. Die letzten drei Verse werden semantisch zusätzlich aufgeladen mittels des offenen Endverses der letzten Strophe des ersten Gedichtparts: »im gras dies land / das singt –«⁹⁶. Dieser endet mit einem Gedankenstrich. Da bei Hilbig ein Großteil der Gedichte aber mit einem Gedankenstrich abschließt und sich der Verfasser oftmals syntaktisch für eine offene Form entscheidet, ist die Lesart eines Enjambements lediglich optional zu werten. Diese Perspektive könnte mittels des Verweises auf die analo-

⁹⁵ Hilbig, Wolfgang: überlegt nicht. In: Werke I, S. 31.

⁹⁶ Ebd.

gisch wirksam werdende Homophonie der Ausdrücke ›singt‹ und ›sinkt‹ gestützt werden. In diesem Fall ließe sich der letzte Vers der oben zitierten ersten Strophe von »überlegt nicht« auf die Wortgruppe »dies land« der vorangehenden Strophe beziehen. Doch könnte der Abschlussvers »überlegt nicht« auch als Antizipation des Endverses gedeutet werden und auf die sich ebenfalls in der letzten Strophe wiederholende Wortgruppe »der da geht« verweisen. Als weitere Variante bietet sich an, die Wortgruppe »überlegt nicht« am Versende der Anfangsstrophe des zweiten Gedichtparts zu den in den vorangehenden Versen angeführten Beobachtungen, die jeweils mit einem unbestimmten Artikel versehen sind und im Singular stehen, in Relation zu setzen.

Wie sich anhand der angeführten Beispiele konstatieren lässt, ist Hilbigs Stilgriff der Kleinschreibung gemeinsam mit der häufigen Auslassung von Interpunktionszeichen als ein bewusstes Kreieren einer offenen Form des Gedichts zu werten. Der gestalterische Eingriff hat jedoch noch weitere Folgen: Über die Kleinschreibung und das Auslassen von Interpunktionszeichen vollzieht sich eine Homologisierung der Ausdrucksebene, die mit einer Produktion analogischer Beziehungen auf klanglicher Ebene einher geht. Die klangliche Komponente gerät so in den Vordergrund: Mittels Homophonie, Paronomasie, Assonanz und Konsonanz erschafft Hilbig in seinen Texten ein poetisch-relationales Gefüge, das sich von den grammatischen Relationen distanziert und somit im Rezipienten eine Loslösung von einer realistischen Wahrnehmungsweise bewirkt zugunsten des Imaginären.

3.6. Gedichtanalyse: *stimme stimme*

Zu den markantesten poetischen Texten, die eine meta-symbolistische Schreibweise aufweisen, zählt das im Jahr 1969 entstandene Gedicht »stimme stimme«⁹⁷. Bezeichnend daran ist insbesondere sein dialogischer Charakter, der eine Beziehung zum französischen Symbolisten Rimbaud herstellt. Dieser sowie spezifische weitere Merkmale des meta-symbolistischen Gedichts sollen im Folgenden einer näheren Untersuchung unterzogen werden. Zum Zweck des besseren Nachvollzugs sei der Originaltext an dieser Stelle angeführt:

⁹⁷ Hilbig, Wolfgang: *stimme stimme*. In: Werke I, S. 48-50.

stimme stimme

eine trunkenheit ist gewichen aus meiner stimme
rimbaud ist gewichen aus meiner stimme –

einst flossen die worte schwer aus meinem mund
es war meine mohnblüte im mundwinkel
ich sah phospor über phosphor
o so grün
 und gras
 und graue herden
von wolken wandernd zu den violetten abenden

sooft ich den weg durch den garten nahm
und hörte die geräusche des nahen sees
schossen die blumen bis unter die sterne
schwirrten die halme des rieds im leichten
wind war der sand so hell in der nacht
sang mir der see herüber ins haus

I
aber rimbaud (gewichen aus meiner stimme)
wo sind wir denn jetzt sag wer
ersäufte was wir sangen

das holz ist sauer
ausgelaugt und klanglos

– in den höfen berge von flaschen
die hälfte zertrümmert
holzwolle modert nasse asche
verfaulte bretter ziegelsteine
bröckeln – lärm
 ein toter lärm –

ein ohnmächtiges mißgeschick
mißgeschick ohnmächtiger schmerzen

schrilles seufzen unsrer schritte
auf haltbaren brücken

o welch ein november
zwischen den rosen des sommers

2
hundert heuschrecken jagen durch meinen hals
(dazu dein hundertjähriges verweigern rimbaud) die haut
die brannte ist im kalten laken erstickt brackwasser
quietscht im holz der worte

– alte narren gehn fluchend durch den garten
wühlen mit grober pfote nach glitschigen wümmern

zottige katzen mästen sich mit fischen
der sand ist mit schilfern besät –

o neurosen des gewinns es schleift
ein wächsernes münzgeklingel durch
die violetten abende des sees o hinterhof
einer finsternen kneipe heimstatt da ich

falls von Gedankenstrichen eingerahmt wird. Eine Einrückung liegt ferner im dritten Teil des Gedichts vor. Diese betrifft die zweite von drei Strophen, deren Anfang und Ende auch Gedankenstriche markieren.

Als gemeinsames Merkmal der Strophen in »stimme stimme« zu erachten ist der nahezu vollständig verworfene Endreim und das Enjambement. Wie bei allen in »abwesenheit« auftretenden Gedichten folgt Hilbig in »stimme stimme« seinem Stilprinzip der Kleinschreibung. Mit Ausnahme von vier Klammerpaaren und zehn Gedankenstrichen werden keine weiteren Interpunktionszeichen verwendet. Die Klammerpaare sind jeweils nur innerhalb einer Strophe anzutreffen. Dabei liegen sie sowohl versbeschränkend als auch versübergreifend – als Enjambement – vor. Ihre Anordnung (bezogen auf das Gedichtganze) unterliegt daher keiner Symmetrie.

3.6.2. Das Motiv der Mohnblüte und des Mohns

In »stimme stimme« trifft der Rezipient auf zwei literarische Motive, die aufgrund ihres Referenzobjekts in einer Teil-Ganzes-Beziehung zueinander stehen: es handelt sich dabei um das der Mohnblüte und das des Mohns. In den Eingangswersen der zweiten Strophe des Gedichtprologs tritt zunächst das Motiv der Mohnblüte auf:

einst flossen die worte schwer aus meinem mund
es war meine mohnblüte im mundwinkel

In der symbolistischen und meta-symbolistischen Literatur wird hauptsächlich auf die Art des in Europa verbreiteten Klatschmohns rekurriert, dessen Blütenblätter eine markante scharlachrote Farbe aufweisen. Anzutreffen ist der Klatschmohn vor allem auf Wiesen, an Wegrändern sowie früher häufig auf Kornfeldern, wo er aufgrund der chemischen Unkrautbekämpfung heutzutage nur noch selten vorzufinden ist. Seine Blütezeit fällt in die Monate Mai und Juni und beschränkt sich auf wenige Tage. In der christlichen Symbolik verkörpert der Mohn Glück und Leben. In den meta-symbolistischen Texten Bachmanns und Paul Celans hingegen gerät der Mohn zum Symbol des Vergessens, womit eine Annäherung an die Mohn-Symbolik der eleusinischen Mysterien erfolgt, wo der Mohn die Erde, den Schlaf und das Vergessen symbolisiert.⁹⁸ Eine derartige Symbolik ist bei Hilbig nicht ausfindig zu machen. Auch wird mittels des Motivs der Mohnblüte lediglich auf einen Bestandteil der Klatschmohnpflanze Bezug genommen. Anders als das Lexem »mohn« lenkt der Ausdruck »mohnblüte« den Blick auf das Hauptmerkmal der Mohnblume: ihre rote Farbe. Zugleich rückt es die Form und materielle Beschaffenheit der Blütenblätter in den

⁹⁸ Vgl. Lexikon der Symbole, S. 112.

Blickpunkt. Im Unterschied zu den Blütenblättern anderer Feldblumen wirken die Blütenblätter des Mohns aufgrund ihrer dünnen Struktur äußerst filigran und zerbrechlich.

In »stimme stimme« entstammt die Mohnblüte einer Wiese nahe eines Sees, wo sich das lyrische Ich in der Vergangenheit aufhielt. Das Tempus des Imperfekts, das im Gedichtprolog verwendet wird, verweist dabei auf einen einstigen, bereits vergangenen Zustand. In der Vergangenheit, in der die Worte »schwer« aus dem Mund des lyrischen Ich fließen, befindet sich eine Mohnblüte in seinem Mundwinkel. Setzt man dies in Kontext mit den zwei Anfangsversen von »stimme stimme«, wo das lyrische Ich vermerkt, dass eine Trunkenheit – und mit dieser Rimbaud – aus seiner Stimme gewichen ist, so wird deutlich, dass die Mohnblüte in Relation zur Sprache gesetzt wird. Das Adjektiv »schwer« in »einst flossen die worte schwer aus meinem mund« lässt sich nicht semantisch in eine negative Konnotation überführen. Im Ausdruck »schwer« ist vielmehr das semantische Merkmal [bedeutsam] dominant gesetzt. Die Lexeme »trunkenheit« und »mohnblüte« verbindet das gemeinsame Sem [Rausch]. Indem die Trunkenheit denotativ einen durch Alkohol hervorgerufenen Zustand bezeichnet, wird bei der Mohnblüte analog dazu im Rezipienten die Gewinnung der Drogen Opium und Heroin mittels der Samen der Mohnblüte ins Gedächtnis gerufen und damit die drogenbedingte Veränderung des Bewusstseinszustands.

In Hilbigs poetischem Text bezieht sich der veränderte, rauschhafte Bewusstseinszustand jedoch nicht so sehr auf den Drogenkonsum, sondern vielmehr auf das gestalterische Potential, das in der Sprache der Dichtung zugegen liegt und auf den Menschen einwirkt. Diese Bedeutung erschließt sich allerdings erst über zwei Anhaltspunkte: Zum einen über den anklingenden Namen »Rimbaud«, der auf den französischen Symbolisten Arthur Rimbaud rekurriert. Rimbaud wird hier in Bezug zur Stimme des lyrischen Ich gesetzt. Zum anderen erschließt sich die Bedeutung über die Mohnblüte, die sich in der Vergangenheit im Mundwinkel des lyrischen Ich befand. Gleichzeitig mit dem Weichen des metaphorisch umschriebenen Zustands der Trunkenheit und Rimbaud, der aus der Stimme des lyrischen Ich gewichen ist, ist auch die Mohnblüte aus dem Mundwinkel des Ich verschwunden. Die Lexeme »stimme« und »mundwinkel« verweisen beide auf die Sprache, die durch den Namen »Rimbaud« konkret auf die poetische Sprache hindeuten. In diesen semantischen Kontext fügt sich das Motiv der Mohnblüte ein. Sie steht für das poetische Sprachvermögen. Das Motiv des Mohns ist im zweiten Teil von »stimme stimme« innerhalb der fünften Strophe anzutreffen:

– wirklich war der mohn so grün
und rot ist rot der phosphor doch
starres gold verwechselte den klang
wenn morgensonne abendsonne sang –

Anders als erwartet wird der Mohn bei Hilbig in diesem Passus in seinem Farbton nicht als rot, sondern als grün beschrieben. Hingegen erhält der Phosphor die Farbe Rot zugeschrieben. Damit verhält sich die Strophe antithetisch zur zweiten Prologstrophe, innerhalb der das Motiv der Mohnblüte auftritt. Darin ist der Phosphor mit dem Adjektiv »grün« ausgestattet. Die Mohnblüte wird jedoch nicht noch zusätzlich mit einem Farbattribut versehen. Im Ansatz teilt aber die fünfte Strophe des zweiten Teils von »stimme stimme« mit der zweiten Strophe des Prologs das Tempus Imperfekt. Der Mohn war grün. Somit ist der Mohn – ebenso wie die Mohnblüte – in der Vergangenheit des lyrischen Ich zu verorten. Der Mohn, der im zweiten Gedichtteil nun als »grün« beschrieben wird, verweist auf die Abwesenheit seiner Blüte, auf die im Prolog rekurriert wird.

3.6.3. Das Motiv des Phosphors

Zu einem der essentiellen Motive, das in »stimme stimme« zuweilen für Verständnisschwierigkeiten sorgt, zählt das Motiv des Phosphors. Das Phosphor-Motiv ist in »abwesenheit« lediglich im Gedicht »stimme stimme« anzutreffen. Es tritt dort zunächst innerhalb der zweiten Strophe des Prologs auf:

einst flossen die worte schwer aus meinem mund
 es war meine mohnblüte im mundwinkel
 ich sah phosphor über phosphor
 o so grün
 und gras

Durch Enjambement wird das Lexem »phosphor« mit dem Farbadjektiv »grün« syntaktisch verbunden. Der Phosphor weist demnach eine grüne Färbung auf. Doch bezieht sich das Farbadjektiv gleichermaßen auf das über Enjambement im folgenden Vers anschließende Lexem »gras«. Der Ausdruck »gras« ist Teil der im Prolog beschriebenen Szenerie, die in der Vergangenheit situiert ist. Das Gras steht hier metonymisch für Wiese und ist Bestandteil der Vegetation um den genannten See, was im Folgenden noch zur Erklärung des Phosphor-Motivs von Belang sein wird. An zweiter Stelle verwendet Hilbig das Lexem »phosphor« im zweiten Teil des Gedichts innerhalb der fünften Strophe, die hier auszugsweise zitiert sei:

– wirklich war der mohn so grün
 und rot ist rot der phosphor doch

Wie an beiden Passus ersichtlich wird, tritt das Motiv des Phosphors stets in Verbindung mit dem der Mohnblüte bzw. dem des Mohns auf. Anders als das Motiv des Mohns innerhalb der fünften

Strophe des zweiten Gedichtparts, das im Tempus des Imperfekt gehalten ist, ist der Phosphor desselben Passus Teil der Gegenwart. Er ist rot. In der Vergangenheit jedoch, wo die Mohnblüte im Wundwinkel des lyrischen Ich ist und der Mohn eine grüne Farbe aufweist, zeichnet den Phosphor ebenfalls eine grüne Färbung aus. In der Chemie tritt das Element Phosphor in verschiedenen Modifikationen auf. Zu den vier allotropen Modifikationsformen zählen der weiße, rote, schwarze und violette Phosphor. Weißer Phosphor vermag an der Luft eine grüne Chemilumineszenz auszustrahlen, die sich unter anderem auch bei Leuchtkäfern beobachten lässt. Insofern in »stimme stimme« in der Nähe des Lexems »phosphor« die Farbadjektive »grün« und »rot« auftreten, ist davon auszugehen, dass der poetische Text auf diverse allotrope Phosphormodifikationen rekurriert. Im Hinblick auf die Farbe Grün, die sich sowohl auf das Gras als auch auf den Phosphor bezieht, besteht die Möglichkeit, die Verbindung zwischen Phosphor und Vegetation über den Leuchtkäfer mit seiner grünen, durch weißen Phosphor hervorgerufenen Chemilumineszenz zu begründen. Der Leuchtkäfer findet dabei im poetischen Text keine direkte Erwähnung. Es wird lediglich auf den Effekt verwiesen. Das Farbadjektiv »violett«, das in der Wortgruppe »violetten abenden« bzw. »violette abende« wiederholt anzutreffen ist, scheint nicht allein auf die Färbung des Abendhimmels anzuspielen, sondern stellt gleichsam – wie das Grün und das Rot – eine der vier genannten Modifikationsformen des Phosphors dar. Als eine allotrope Modifikationsform des chemischen Elements Phosphor zeichnet den roten Phosphor eine amorphe Struktur aus. Bereits mittels einer geringen Menge an Energiezufuhr kann sich roter Phosphor entzünden bzw. gar explodieren.

Doch liefert Hilbigs poetischer Text keine semantischen Indize, die auf die Reaktionsfähigkeit roten Phosphors anspielen. Auffällig ist jedoch, dass das Lexem »phosphor« nicht der einzige chemische Ausdruck ist, den das Gedicht aufweist. Weiteres chemisches Vokabular ist der kühnen Metapher »chemische rose« zu entnehmen und im Wort »chemie« anzutreffen. Während »chemische rose« in der vierten Strophe des zweiten Gedichtparts auftritt und damit dem roten Phosphor vorangeht, ist das Substantiv »chemie« im Eingangsvers des dritten Gedichtteils angesiedelt. Die kühne Metapher »chemische rose« ist jedoch von Relevanz, da sie ein Bindeglied zwischen der Mohn-Motivik und der Phosphor-Motivik darstellt und deren Bedeutung erhellt. In Hilbigs Gedicht treten zwei Blumenarten auf: Mohn und Rose. Sowohl die Rose als auch der Mohn blühen im Sommer und werden mit diesem in Verbindung gebracht. Während Mohn und Mohnblüte grammatikalisch im Singular auftreten, ist die Wortgruppe »rosen des sommers« im Plural gehalten. Aus den »rosen des sommers«, die den ersten Gedichtteil beschließen und eine Antithetik zum Monat November ausbilden, kreiert Hilbig im zweiten Gedichtpart die kühne Metapher »chemische rose«. In Rimbauds Dichtung tritt das Adjektivattribut »chemisch« (»chimique«) zweimal

im Gedicht »Mouvement«⁹⁹ aus den »Illuminations« auf: als »nouveauté chimique« und »fortune chimique«.¹⁰⁰

Bei Hilbig handelt es sich um ein Sprachspiel, das der Verfasser mittels des Rhizoms ›rose‹ umsetzt. Die »chemische rose« soll dabei auf die nervlich bedingte Erkrankung der Neurose anspielen. Dabei lenkt die kühne Metapher ›chemische rose‹ durch das Adjektivattribut ›chemische‹ den Blick des Rezipienten direkt auf das chemische Element Phosphor. Sichtbar wird dadurch die Relation, die Hilbig zwischen der Mohn- und der Phosphor-Motivik ausbildet: Das im Gedichtprolog enthaltene Motiv der Mohnblüte steht in farblicher Analogie zum roten Phosphor, der im zweiten Gedichtteil Erwähnung findet. Dabei befindet sich der rote Phosphor der fünften Strophe des zweiten Gedichtteils in Antithetik gegenüber dem grünen Phosphor der zweiten Strophe des Prologs. Anstelle des Mohns, der keine rote Blüte aufweist, ›blüht‹ – metaphorisch gesprochen – nun der Phosphor. Wie bereits erwähnt, ist das Lexem ›Phosphor‹ Bestandteil des chemischen Vokabulars innerhalb des Gedichts. Insofern die Chemie den Naturwissenschaften angehört, steht sie zur Poesie, die das Motiv der Mohnblüte symbolisiert, in Opposition. Entsprechend symbolisiert der rote Phosphor in Hilbigs poetischem Text die Abwesenheit der Dichtung.

3.6.4. Meta-symbolistische Dialogizität

Nähert man sich »stimme stimme« unter grammatikalischen Gesichtspunkten an, fällt der dezidiert dialogische Charakter auf. Die dialogische Form soll in diesem Kapitel näher betrachtet werden. Dialogizität stellt eines der charakteristischen Merkmale des Post- und Meta-Symbolismus dar, wobei im Meta-Symbolismus die Selbstreferenz zugunsten der Dialogizität eine Zurückdrängung erfährt, während sie im Post-Symbolismus mit dieser weitestgehend koexistiert.¹⁰¹ Bereits beim Meta-Symbolisten Arendt ist die Dialogizität anzutreffen. Auch in den poetischen Texten Bachmanns sowie Paul Celans stößt man auf Dialogizität. Der gesamte poetische Text »stimme stimme« ist dialogisch gestaltet.

Hilbigs Gedicht »stimme stimme« wendet sich an einen konkreten Adressaten, der den Namen ›Rimbaud‹ trägt. Insgesamt finden sich drei wesentliche Passagen, die auf den dialogischen Charakter des poetischen Textes verweisen: Ein wichtiger Passus befindet sich innerhalb der ersten Strophe des ersten Gedichtteils. Hier wendet sich das lyrische Ich an den nominal konkretisierten Adressaten Rimbaud:

⁹⁹ Rimbaud, Arthur: *Mouvement*. In: Rimbaud 1972, S. 152.

¹⁰⁰ Kückler übersetzt »nouveauté chimique« mit »chemische Neuheit« und »fortune chimique« mit »chemisches Abenteuer«, während Zech, dessen Übertragung im zweiten Fall nahezu identisch ist, »nouveauté chimique« mit »chemischen Vorgänge« übersetzt: Rimbaud 1946, S. 181; Rimbaud 1963, S. 157.

¹⁰¹ Siehe Kapitel I.1.

aber rimbaud (gewichen aus meiner stimme)
wo sind wir denn jetzt sag wer
ersäufte was wir sangen

Wie sich im Verlauf der Gedichtanalyse noch zeigen wird, handelt es sich in diesem Passus nicht um den empirischen Autor Rimbaud, den das lyrische Ich anspricht, sondern um ein phantastisches Konglomerat, das aus dem symbolistischen Dichter Rimbaud und seinen Dichtungen entworfen wird. Zwei weitere Abschnitte, die sich als dialogisch erweisen, sind innerhalb des dritten Gedichtteils lokalisiert. In zwei der drei Strophen erfolgt die Anrede in der zweiten Person Singular. Das lyrische, geschlechtsunspezifische Ich wendet sich an ein lyrisches Du. In der zweiten, eingerückten Strophe des dritten Teils richtet sich das lyrische Ich an ein Ungeheuer, das sich in seinem Bett aufhält, mit der Aufforderung, dieses zu verlassen. In der letzten Strophe des dritten Gedichtteils hingegen adressiert das lyrische Ich den französischen Symbolisten Rimbaud, wodurch ein Bezug zum Prolog von »stimme stimme« hergestellt wird. Dort lauten die Eingangsverse:

eine trunkenheit ist gewichen aus meiner stimme
rimbaud ist gewichen aus meiner stimme –

Im dritten Gedichtteil ist die Anrede an Rimbaud in Klammern gesetzt:

alles was sang (rimbaud du toter mann
in meinem kopf) war schweigen aus tropfengeklirr

Die Anredeform »rimbaud du toter mann in meinem kopf« lässt sich auf einer ersten semantischen Ebene wörtlich auffassen als ein in einen Dialog gebettetes Kontemplieren des lyrischen Ich über den empirischen, bereits verstorbenen Dichter Rimbaud, mit dem es sich befasst. Damit wendet sich das Ich an dieser Stelle an einen Toten.

Eine zweite semantische Ebene eröffnet sich unter typographischer Berücksichtigung der runden Klammern, in welche die Rede eingefasst ist. Sie betten den Dialog in einen erweiterten thematischen Kontext ein: den des Singens bzw. des Sprechens, der bereits im Titel »stimme stimme« anklingt und sich auf das poetische Sprachvermögen bezieht. Rimbauds Stimme – und damit die Inspirationskraft, die für den poetischen Schaffensprozess eine entscheidende Rolle spielt, ist aus der Stimme des lyrischen Ich gewichen. Das Tempus Perfekt verweist dabei auf die Diskrepanz des vergangenen und des gegenwärtigen Zustands des lyrischen Ich. Im Tempus Präsens spricht Rimbaud nicht mehr zum lyrischen Ich. Die Aussage »Rimbaud du toter mann / in meinem kopf« rekuriert also zugleich auf den Verlust der dichterischen Inspirationskraft. Diese Lesart bestätigt die durchgängig im dritten Gedichtteil gestellte Frage des Ich nach dem, was einst zu

ihm sprach und sang. Selbst der Titel lässt sich nach dieser Lesart ausdeuten: Die Doppelung des Wortes »stimme« wirkt demzufolge wie ein bloßes Echo. Das Wort »stimme« wird lediglich wiederholt. Es entsteht dabei nichts Neues. Auch antizipiert der Titel das Ausbleiben des ersehnten Dialogs mit Rimbaud in der Gegenwart und somit das Verschwinden der poetischen Schöpfungskraft des Dichters. Gleichzeitig wird über den Namen Rimbaud der Bezug zur symbolistischen Tradition hergestellt: Die dichterische Sprache, auf die das Ich mittels des Namens »Rimbaud« rekurriert, ist eine symbolistische. Die zwei Anreden in der zweiten Person Singular innerhalb des dritten Gedichtparts unterscheiden sich durch ihren Adressaten. Während der erste Adressat das Ungeheuer ist, verkörpert Rimbaud den zweiten Adressaten. Dabei setzt sich das lyrische Ich in der letzten Strophe von »stimme stimme« mit dem Ungeheuer gleich. Es berichtet zunächst von einem vergangenen, positiv konnotierten Zustand, in dem sein poetisches Sprachvermögen floriert. Diese Zeit wird überschattet durch die Gegenwart, in der die dichterische Sprache dem lyrischen Ich abhanden gekommen ist.

3.6.5. Intertextualität

Motivisch scheint »stimme stimme« einer von Rimbauds Texten Pate gestanden zu haben: Es handelt sich hierbei um die weniger bekannte »Comédie de la soif«¹⁰² (»Komödie des Dursts«) aus dem Jahr 1872. Insbesondere der dritte Gedichtteil liefert wesentliche Indize dafür, dass die »Comédie de la soif« den Prätext bildet. Das sich aus fünf Zyklen zusammensetzende Gedicht stellt in den ersten drei Teilen eine Unterhaltung zwischen den Vorfahren, einem Geist und den Freunden mit einem lyrischen Ich dar, deren zentraler Gegenstand der Durst ist. Der dritte Gedichtteil verhandelt einen Traum des lyrischen Ich, während sich der letzte Teil mit den Sehnsüchten des Ich auseinandersetzt und bereits dessen Ende antizipiert. Da »stimme stimme« vor allem motivisch auf »Comédie de la soif« rekurriert und es sich oftmals um Details handelt, die als Impulsgeber dienen, sei der französische Archetext im Folgenden auszugsweise angeführt. Diejenigen Ausdrücke, die für den Nachweis der Intertextualität von Bedeutung sind, werden dabei mit Fettdruck typographisch hervorgehoben:

Comédie de la soif

I
LES PARENTS

Nous sommes tes Grands-Parents,
Les Grands!

¹⁰² Rimbaud, Arthur: Comédie de la soif. In: Œuvres complètes, S. 73-75.

Couverts des **froides sueurs**
De la lune et des **verdures**.
Nos vins secs avaient du cœur!
Au soleil sans imposture
Que faut-il à l'homme? boire.

Moi.

Mourir aux fleuves barbares.

Nous sommes tes Grands-Parents
Des **champs**.

L'eau est au fond des osiers:
Vois le courant du fossé
Autour du château **mouillé**.
Descendons en nos celliers;
Après, le cidre et le lait.

Moi.

Aller où boivent les vaches.

Nous sommes tes Grands-Parents;

Tiens, prends
Les liqueurs dans nos armoires;
Le Thé, le Café, si rares,
Frémissent dans les bouilloires.
– Vois les images, **les fleurs**.
Nous rentrons du cimetière.

Moi.

Ah! tarir toutes les urnes!

II

L'ESPRIT

Éternelles Ondines,
Divisez l'eau fine.
Vénus, sœur de **l'azur**,
Émeus **le flot** pur.

Juifs errants de Norwège,
Dites-moi la **neige**.
Anciens exilés chers,
Dites-moi la mer.

Moi.

Non, plus ces boissons pures,
Ces **fleurs d'eau** pour verres;
Légendes ni figures
Ne me désaltèrent;

Chansonnier, ta filleule

C'est ma soif si folle
Hydre intime sans gueules
Qui mine et désole.

III

LES AMIS

Viens, les Vins vont aux plages,
Et les **flots** par millions!
Voir le Bitter sauvage
Rouler du haut des monts!

Gagnons, pèlerins sages,
L'Absinthe aux **verts** piliers...

Moi.

Plus ces paysages.
Qu'est **Pivresse**, Amis?
J'aime autant, mieux, même,
Pourrir dans l'étang,
Sous l'affreuse crème,
Près des bois flottants.

IV

LE PAUVRE SONGE

Peut-être un Soir m'attend
Où je boirai tranquille
En quelque vieille Ville,
Et mourrai plus content:
Puisque je suis patient!

Si non mal se résigne,
Si j'ai jamais quelque **or**,
Choisirai-je le Nord
Ou le Pays des Vignes?...
– Ah! **songer** est indigne

Puisque c'est pure perte!
Et si je redeviens
Le voyageur ancien,
Jamais l'auberge **verte**
Ne peut bien m'être ouverte.

V

CONCLUSION

Les pigeons qui tremblent dans la prairie,
Le gibier, qui court et qui voit la nuit,
Les bêtes **des eaux**, la bête asservie,
Les derniers papillons!... ont soif aussi.

Mais fondre où fond ce nuage sans guide,
– Oh! favorisé de ce qui est frais!
Expirer en ces **violettes** humides
Dont les **aurores** chargent ces forêts?

Direkte Überschneidungen gibt es über die Motive des Teichs (l'étang), des Goldes (or), der Trunkenheit (ivresse), des Stroms (flot) und des Traums (songe), wobei Hilbig diese zuweilen im

Plural gebraucht. Auch der Vorgang des Singens scheint von Rimbauds Gedicht inspiriert zu sein, wo er jedoch substantiviert auftritt (Chansonnier). Das Motiv der Seerose (fleurs d'eau) ist zwar so nicht direkt in »stimme stimme« zu verzeichnen, allerdings lassen sich die »rosen des sommers«, die zeitlich mit der beschriebenen Seelandschaft zusammenfallen, auch als eine metaphorische Umschreibung der Seerosen auslegen. Ferner scheint Hilbigs Gedicht vom verwendeten Farbspektrum des Prätexes her motiviert zu sein. Der in »Comédie de la soif« beschriebene Vorgang des Faulens (pourrir) findet sich bei Hilbig in Form des Moderns wieder. Ebenso ist das Motiv des Holzes (bois) in »stimme stimme« anzutreffen. Es treibt dort zwar nicht mehr im Wasser, allerdings ist es aufgrund von Feuchtigkeit »sauer« geworden.

Das Motiv des Dursts kehrt bei Hilbig inversiv über die fortgewichene Trunkenheit wieder. Die Sehnsucht nach diesem Zustand verbindet sich dabei mit dem Wasser. In »Comédie de la soif« mündet die Trunksucht in der Aufzählung diverser Flüssigkeiten und (alkoholischer) Getränke wie Strom (flot), Wasser (eau), Teich (l'étang), Apfelwein (cidre), Milch (lait) und Absinth (L'Absinthe), die über Adjektive wie »nass« (mouillé) und Verben wie »ausleeren« bzw. »erschöpfen« (tarir) oder »dürsten« (ont... soif) Veranschaulichung findet. In »stimme stimme« steht der Durst nicht mehr im Zentrum des Gedichts, er wird höchstens am Rande verhandelt über die gewichene Trunkenheit, die mit dem einst schöpferischen Zustand des lyrischen Ich zusammenfällt zurzeit der Anwesenheit von Rimbauds Stimme. Dabei wird der Durst durchaus ambig betrachtet: Die Flüssigkeiten, die in »stimme stimme« aufgezählt werden, sind partiell negativ konnotiert. Neben den positiv besetzten Ausdrücken »see«, »ströme« und »teichen« ist von »brackwasser« und »essig« die Rede und wird der Prozess des Moderns in der Zeit des Präsens beschrieben. Gleichzeitig mit dieser Umkehrung ins Negative schlägt der Gesang um in »froschgeschrei« und mündet in »schweigen«. Auch werden die Flüssigkeiten mitunter als abwesend verhandelt über teils schon zertrümmerte »flaschen«. Im Unterschied zur »Comédie de la soif« trägt »stimme stimme« keine komischen Züge.

4. Uwe Kolbe: Die Gedichte der 1970er- und 1980er-Jahre

Unter die poetischen Texte der Prenzlauer-Berg-Dichter, die im Hinblick auf eine symbolistische Tradition von Interesse sind, fällt ein Teil des ersten, vereinzelt auch noch des zweiten und dritten Gedichtbands des 1957 in Berlin geborenen Dichters Uwe Kolbe. Zu Beginn der 1980er-Jahre erscheint im Aufbau-Verlag sein erster Lyrikband »Hineingeboren«¹, der Gedichte aus der Zeit zwischen 1975 und 1979 enthält. Bereits ein Jahr später folgt seine zweite Gedichtsammlung »Abschiede und andere Liebesgedichte«². Einige der darin enthaltenen Gedichte weisen den gleichen Entstehungszeitraum auf wie die Gedichte aus seinem ersten Lyrikband.³ Stilistisch an diesen anknüpft Kolbe mit der 1986 veröffentlichten Gedichtsammlung »Bornholm II«⁴. Im Unterschied zu einem Großteil der Prenzlauer-Berg-Dichter kann Kolbe seit den 1980er-Jahren seine Gedichte in der DDR publizieren.

Wie Geist herausstellt, kommt es in der Lyrik der DDR seit den 1970er-Jahren zur Herausbildung unterschiedlicher Schreibweisen und eines breiten und gleichsam unübersichtlichen Panoramas von Traditionslinien.⁵ Von der jüngeren Literaturgeschichtsschreibung wird dabei vermehrt auf die expressionistische Traditionslinie in Kolbes Werk verwiesen, die durchaus stark in dessen Werk präsent ist.⁶ Daneben ist jedoch auch noch ein anderer, weitaus länger zurückreichender Traditionsstrang in seinem frühen Œuvre erkennbar: der des Symbolismus, der bei Kolbe im Stil des Meta-Symbolismus II in Erscheinung tritt. Eine solche Tendenz scheint auch Fühmann bei dem jungen Dichter zu bemerken, wenn er auf die Hermetik von Kolbes poetischen Texten aus »Hineingeboren« verweist und sie mit denen der literarischen Moderne vergleicht. Er schreibt hierzu,

daß wesentliche Bezirke der Lyrik [...] ohne Kommentar unzugänglich oder nur an den Rändern betretbar sind. [...] Dies hingegen sind schon Gedichte, die einen Kommentar provozieren, nicht nur, weil ihre Bilder oft schwierig und dunkel, sondern notwendig schwierig und dunkel sind.⁷

¹ Kolbe, Uwe: Hineingeboren. Gedichte (1975-1979) (künftig zitiert mit: Hineingeboren). Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982 (= edition suhrkamp 1110) [Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag 1980].

² Kolbe, Uwe: Abschiede und andere Liebesgedichte (künftig zitiert mit: Abschiede). Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983 (= edition suhrkamp 1178) [Berlin/Weimar: Aufbau 1981].

³ Siehe hierzu Bartels, Ellen: Ein Nein ist keine Lebenshaltung. Vier Gespräche mit Uwe Kolbe. In: Siegfried Radlach (Hg.): Absage – Ansage. Berlin 1982 (= Schriftenreihe DDR-Kultur 2), S. 19.

⁴ Kolbe, Uwe: Bornholm II. Gedichte (künftig zitiert mit: Bornholm II). Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987 (= edition suhrkamp 1402) [Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag 1986].

⁵ Geist 1992, S. 51.

⁶ Mann 1994, S. 210.

⁷ Fühmann, Franz: Anlässlich der Gedichte Uwe Kolbes. In: Hineingeboren, S. 132.

Dass sich Kolbes Lyrik aus anderen Traditionen speist als die Texte der Prenzlauer-Berg-Dichter Anderson und Papenfuß-Gorek bemerkt auch Visser, wenn sie feststellt, dass bei letzteren beiden »der Akzent auf dem graphischen«, bei Kolbe hingegen »auf dem lautlichen und semantischen Aspekt liegt«⁸. Die lautlich-semantische Akzentuierung ist dabei typisch für die symbolistische Avantgarde.

Häufig verhalten sich die meta-symbolistischen Texte Kolbes dissonant, was auf den Einfluss der Postmoderne zurückzuführen ist, in der sie anzusiedeln sind. Seine meta-symbolistischen Gedichte aus der Zeit der 1970er- und 1980er-Jahre thematisieren Stimmungen, Beobachtungen von Naturvorgängen im Kontext der Großstadt, Stadtpartikel, Sprache. Sie enthalten Reflexionen über das Gedicht und über Gegenstände. Formal zeichnen sich die Gedichte dieser Zeit durch ein klassisches Strophenschema, mitunter aber ebenso durch freie Formen aus. Auch handelt es sich um relativ kurze Gedichte, deren vorhandenes Strophenschema in der Regel zwischen zwei und vier Strophen variiert. Die einheitliche Struktur spiegelt sich in der ebenmäßigen Verlänge wider. Vereinzelt findet der Rezipient auch eine zusätzliche Unterteilung des Gedichts mittels Nummerierung vor. Von den in dieser Arbeit vorgestellten Prenzlauer-Berg-Dichtern liegt zu Uwe Kolbes Werken am wenigsten Forschungsliteratur vor, obgleich er einer der bekanntesten von ihnen ist. Unter die Forschungsliteratur fällt der 1981 veröffentlichte Aufsatz Ingrids und Klaus-Dieter Hähnel über »Junge Lyrik«⁹, der die junge DDR-Lyrik der ausgehenden 1970er- und beginnenden 1980er-Jahre auf ihre Tendenzen untersucht und nach der Funktion des Gedichts für die jungen Dichter fragt und in Kolbes Lyrik eine Verselbständigung der Metapher beobachtet. Der noch zu DDR-Zeiten publizierte Aufsatz liest sich auf weiten Strecken wie eine Apologie der »jungen«, bereits veröffentlichten Lyrik, die diese in den Kanon der DDR-Literatur zu integrieren versucht und dabei nicht selten kritisch mit dieser verfährt. Daneben ist der im gleichen Jahr erschienene Aufsatz Ursula Heukenkamp zu nennen, in dem Kolbe ebenfalls nur partiell behandelt wird. Heukenkamp verweist auf den Gegensatz von »innen« und »außen« in »Hineingeboren«.¹⁰ Anthonya Visser legt 1988 einen ersten Aufsatz vor, der sich ausschließlich dem Prenzlauer-Berg-Dichter widmet unter dem Aspekt der Unruhe.¹¹ In ihrem 2002 veröffentlichten Aufsatz »Berlin – Frontstadt,

⁸ Visser, Anthonya: Überlegungen zur Lyrik Uwe Kolbes. In: Christine Cosentino/Wolfgang Ertl u.a. (Hgg.): DDR-Lyrik im Kontext. Amsterdam: Rodopi 1988, S. 329.

⁹ Hähnel, Ingrid/Hähnel, Klaus-Dieter: Junge Lyrik am Ende der siebziger Jahre. In: Weimarer Beiträge 9 (1981), S. 127-154.

¹⁰ Heukenkamp, Ursula: Das Ungenügen an der Idylle. In: Sinn und Form 33/2 (1981), S. 1120-1130.

¹¹ Visser 1988.

Mauerstadt, Metropole«¹² behandelt Dahlke neben anderen Dichtern Kolbes Lyrik im Kontext von Stadtbild und Gesellschaftsutopie, wobei sie die expressionistische Traditionslinie in den Vordergrund rückt. Eine Studie, die die symbolistische Traditionslinie in Kolbes Werk in den Blick nimmt, liegt bislang nicht vor.

Im Folgenden sollen die unterschiedlichen Rezeptionswege aufgezeigt werden, die eine Hinwendung zum Meta-Symbolismus II in Kolbes frühen Gedichten begünstigen. In diesem Zusammenhang interessiert auch, inwieweit intertextuelle Bezüge zu symbolistischen, post-symbolistischen und meta-symbolistischen Texten vorhanden sind. – Bei Kolbe verläuft der Traditionsweg weitaus heterogener als bei Hilbig. Ferner wird ein Blick auf seine Übersetzertätigkeit geworfen und seine Nähe zur symbolistischen Tradition ausgelotet über die Gattung des Dinggedichts und das Merkmal meta-symbolistischer Dissonanz. Den Abschluss bildet – wie schon bei den anderen Einzelanalysen – eine Gedichtanalyse.

4.1. Symbolismus-Rezeption: Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Rilke

Unter die von Kolbe rezipierte Literatur fallen zu einem Großteil französische und deutsche Symbolisten wie Charles Baudelaire, Paul Verlaine und Rainer Maria Rilke.

Es soll hier zunächst auf Baudelaire eingegangen werden, da Kolbe zuerst mit diesem in Berührung kommt und es sich bei ihm um den »Vater des Symbolismus« handelt. 1973 erscheint im Insel Verlag in Leipzig die zweisprachige Baudelaire-Ausgabe der »Blumen des Bösen«¹³ in der Übertragung von Sigmar Löffler, der auch die vier Jahre später publizierte Verlaine-Ausgabe überträgt. Uwe Kolbe hat über diese zweisprachige Ausgabe Baudelaire rezipiert, d.h. über die Nachdichtungen Löfflers.¹⁴ Intertextuelle Bezüge zu den Löffler-Nachdichtungen in Form des Zitats oder als Anspielung finden sich in Kolbes Gedichten jedoch kaum. Allerdings haben einige Baudelaire-Motive Eingang in Kolbes Dichtung gefunden. Darunter zu zählen ist das des Schwans, den Kolbe – ebenso wie Baudelaire – als Symbol für den Dichter gebraucht. Es tritt unter anderem in der vierten Strophe von seinem Gedicht »Fragender Abendwind raunt«¹⁵ auf:

¹² Dahlke, Birgit: Berlin – Frontstadt, Mauerstadt, Metropole? Zum literarischen Zusammenhang von Stadtbild und Gesellschaftsutopie. In: Hans Christian Stillmark (Hg.): Rückblicke auf die Literatur der DDR. Amsterdam/New York: Rodopi 2002 (= Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 52), S. 467-472.

¹³ Baudelaire 1973.

¹⁴ Dass Kolbe die 1973 im Leipziger Insel Verlag erschienene Baudelaire-Ausgabe kannte und rezipierte, geht aus einem schriftlichen Austausch mit dem Autor hervor.

¹⁵ Kolbe, Uwe. Fragender Abendwind raunt. In: Abschiede, S. 61f.

Bin Wasser und Glanz
Und der matte Schwan.
Breitet den Mantel aus,
Ich bette Euch weich und fest,
Der bebende Stein, die greifende Wurzel.

Das lyrische Ich identifiziert sich hier neben dem Element des Wassers und dem abstrakten Glanz – abstrakte Identifikationsprozesse, die erstmals im Symbolismus zu verzeichnen sind – zugleich mit einem Schwan. Der Schwan entwickelte sich durch Baudelaires »Le Cygne«¹⁶ zu einem der wesentlichen Motive des Symbolismus, dessen Besonderheit vor allem in seiner dadurch ins Leben gerufenen Wirkung als Sinnbild des Poeten zu suchen ist. Neben Mallarmé hat auch der deutsche Symbolist Rilke in Anknüpfung an Baudelaire das Schwan-Motiv in seinem Gedicht »Der Schwan«¹⁷ wieder aufgegriffen.¹⁸ Allerdings vertieft Kolbe das Motiv nicht weiter. Neben dem Schwan-Motiv und dem Prozess der Identifikation des lyrischen Ich mit dem Schwan finden sich kaum weitere Analogien zu Baudelaires oder Rilkes Schwan-Gedicht. Eine weitere Gemeinsamkeit, die Kolbe mit Baudelaire verbindet, ist seine bis zum Paradoxon geführte Antithetik von Satanischem und Theurgischem, wie sie etwa das Gedicht »Meine Bilder sind von Ewigkeit«¹⁹ enthält. Darin wird die Figur Luzifer dem Leib Christi gegenübergestellt und das Substantiv »Satan« mit dem Attribut »göttlich« versehen. An verschiedenen Stellen nimmt Kolbe in seinen Gedichten auf die Figur des Satans Bezug.²⁰ Ferner scheint das Bild des Schmetterlings aus »Feste feiern«²¹, der in die Kerzenflamme hineinfliegt und verbrennt, von Baudelaire herzurühren:

Es ist der Tanz
der Schmetterlinge in der Kerzenflamme

In der Löfflerschen Baudelaire-Nachdichtung wird das Bild des in der Kerze verbrennenden Schmetterlings folgendermaßen umschrieben:

Der Falter fliegt, von dir, du Kerze, angezogen;
Er knackt, flammt auf und sagt: Licht, sei gebenedeit!²²

¹⁶ Baudelaire, Charles: Le Cygne. In: Œuvres complètes, Bd. 1, S. 85-87.

¹⁷ Rilke, Rainer Maria: Der Schwan. In: Sämtliche Werke, Bd. 1, S. 510.

¹⁸ Siehe hierzu Hoffmanns Interpretation zu Rilkes »Der Schwan«: Hoffmann 1987, S. 184-194.

¹⁹ Kolbe, Uwe: Meine Bilder sind von Ewigkeit. Auf eine Zeichnung von Trakia Wendisch. In: Hineingeboren, S. 108.

²⁰ Beispielsweise in den Gedichten »Kreuzkrötensommer« (Hineingeboren, S. 53), »Meine Bilder sind von Ewigkeit« (Hineingeboren, S. 108) und »Dessen Werk ich lob« (Hineingeboren, S. 109).

²¹ Kolbe, Uwe: Feste feiern. In: Hineingeboren, S. 66.

²² Baudelaire, Charles: Hymne an die Schönheit. In: Baudelaire 1973, S. 43.

Wie ersichtlich wird, erfolgt keine direkte Wortentlehnung. Löffler spricht von einem »Falter«, während Kolbe anstelle dessen das Synonym »Schmetterling« gebraucht. Ferner bestehen Unterschiede im Numerus. In der Löffler-Nachdichtung ist von einem »Falter« die Rede; Kolbe hingegen spricht vom Schmetterling im Plural. In beiden Gedichten geht es jedoch um die Beziehung von Mann und Frau zueinander. Bemerkenswert dabei ist, dass im französischen Archetext gar kein Falter bzw. Schmetterling auftritt, sondern Baudelaire eigentlich eine Eintagsfliege (»éphémère«) als Motiv wählt. Erst Löffler macht in seiner Nachdichtung aus der Eintagsfliege einen Nachtfalter. Das Motiv des Schmetterlings ist in Kolbes Lyrik häufiger anzutreffen. Es finden sich jedoch auch hier keine weiterreichenden Bezüge zur zweisprachigen Ausgabe der »Blumen des Bösen«.

Etwas intensiver fallen hingegen die Bezüge zu Paul Verlaine aus. Bereits Kolbes erstem Lyrikband »Hineingeboren« ist als Motto ein Passus des Einleitungsgedichts »Poèmes Saturniens« (»Saturnische Gedichte«) Paul Verlaines vorangestellt:

Durch ihre Adern fließt das Blut wie Gift so fein und rollt seltsam und brennt, wie Lavaströme
kochen, bis trist das Ideal verschrumpft ist und zerbrochen.

*Paul Verlaine*²³

Kolbe zitiert Verlaine weder im Original, noch hat er ihn eigens übersetzt. In seinem Auszug greift der Dichter auf die deutsche Nachdichtung Sigmar Löfflers zurück, die 1977 unter dem Titel »Verlaines poetische Werke« als zweisprachige Ausgabe im Insel Verlag in Leipzig erschienen ist. Sie fällt damit direkt in den Entstehungszeitraum eines Teils von Kolbes Gedichten aus »Hineingeboren« mit hinein.²⁴ Vergleicht man Löfflers Übersetzung mit den vorangegangenen Übertragungen der »Poèmes Saturniens« von Stefan George und Otto Hauser, so wird deutlich, dass sich Kolbe an keiner anderen als der zu seiner Zeit aktuellen Insel-Ausgabe Löfflers orientiert haben kann. Dieses Faktum wirft zugleich ein Licht auf die Veränderungen innerhalb der Kulturpolitik der DDR: Bemerkbar macht sich hier eine Phase des Aufweichens der rigiden Einstellung der DDR-Kulturpolitik gegenüber dem französischen Symbolismus. Die Zensur toleriert die Nachdichtungen französischer Symbolisten auf dem Büchermarkt. Dieser Schritt lässt sich auf die seit den ausgehenden 1960er-Jahren verstärkt einsetzenden

²³ Hineingeboren.

²⁴ Verlaine, Paul: Saturnische Gedichte. In: Ders.: Poetische Werke. Zweisprachig. Übertragung ins Deutsche von Sigmar Löffler. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel 1994 [Leipzig: Insel 1977], S. 27.

Bemühungen ostdeutscher Verlage und Literaturwissenschaftler für eine differenziertere Betrachtungsweise der literarischen Moderne zurückführen.²⁵

Unter einer soziologischen Perspektive des Vergleichs finden sich zunächst nur wenige Gemeinsamkeiten: Verlaine (1844-1896) entstammt einer wohlhabenden Offiziersfamilie und besucht als Kind eine Privatschule. Nach Abschluss des Bakkalaureats beginnt er halbherzig ein Jurastudium, trinkt und muss infolge dessen (auf Druck seines Vaters) eine Stelle bei einer Versicherung annehmen. In den 1860er-Jahren schlägt er die mittlere Angestelltenlaufbahn ein. Verlaine lebt in Paris. Anfang der 1870er-Jahre heiratet er und führt sein – im Unterschied zu den anderen Symbolisten – recht bürgerliches Leben fort bis zur Bekanntschaft mit dem 16-jährigen Symbolisten Arthur Rimbaud. Durch eine handgreifliche Auseinandersetzung zwischen Verlaine und Rimbaud, bei der Verlaine auf seinen Geliebten schießt, muss der ältere Symbolist zwei Jahre im Gefängnis verbringen. In der Zeit vor und während seiner Beamten-tätigkeit verfasst Verlaine seine Gedichte nur beiläufig. Kolbe (Jahrgang 1957) hingegen entstammt einem völlig anderen sozialen Milieu: Sein Vater ist Binnenschiffer. Bis zu seiner Begegnung mit dem ostdeutschen Schriftsteller Hans Fühmann im Jahr 1976 verdingt sich Kolbe seinen Lebensunterhalt mit Gelegenheitsjobs. Auch er verfasst seine Gedichte zunächst nur nebenbei und erlangt erst über den Kontakt zu Fühmann (noch im gleichen Jahr) die Gelegenheit zur Publikation eines Teils seiner Texte in der Zeitschrift *Sinn und Form*. Soziologische Gemeinsamkeiten zwischen Paul Verlaine und Uwe Kolbe ergeben sich durch ihre Partizipation an einer spezifischen Dichterszene – bei Verlaine die literarischen Clubs und Cafés in Paris sowie die späteren *Mardi*-Treffen bei Stéphane Mallarmé, bei Kolbe die literarische Szene des Prenzlauer Bergs, innerhalb der er Anfang der 1980er-Jahre die Untergrundzeitschrift *Mikado* gründet.

Ergiebiger ist in diesem Fall ein literarisch-ästhetischer Vergleich Kolbes und Verlaines. Beide Dichter verfolgen einen kunstautonomen Anspruch innerhalb ihrer poetischen Texte. Auch lassen sich zwischen Kolbes poetischen Texten und Verlaines Gedichten in der Löffler-Nachdichtung einige Berührungspunkte aufdecken. Es bietet sich an, hierfür den Blick zunächst auf mögliche vorliegende intertextuelle Bezüge zu richten, um von dort aus ferner inhaltliche und stilistische Adaptionen zu betrachten. Die Untersuchung konzentriert sich dabei zunächst auf den Gedichtband »Hineingeboren«. Im Gedicht »Zweite, überschüssige Legitimation« hat Kolbe Teile des bereits im Motto angeführten Verlaine-Zitats wieder aufgegriffen:

²⁵ Vgl. Geist, Peter: Vom Umgang mit Lyrik der Moderne. Berlin: Volk und Wissen 1992, S. 8f.

»Es pulste Gift durchs Innre mir«²⁶. Dieser Vers sowie das dem Gedichtband »Hineingeboren« vorangestellte Motto entstammen dem Prolog von Verlaines »Saturnischen Gedichten«²⁷.

Im Gedicht »Herbstklang« finden sich einige Verse, die sich zu denen des übertragenen Verlaine-Gedicht-Zyklus' »Vergessene Weisen«²⁸ aus den symbolistischen »Liedern ohne Wort« analog verhalten.²⁹ Bei Kolbe heißt es:

Nachtjammern ist in den Blättern
Wie Meergeräusch ringsum. (1. Str., V. 1-2)

Dieses Haus ist stumm in der Nacht.
Leg ich ein Ohr an die Wand,
Klopfen nur Äste daran. (2. Str., V. 2-4)

Aufs Dach hoch zu steigen – ³⁰ (3. Str., V. 1)

Im dritten Gedicht der Nachdichtung von »Vergessene Weisen« ist das Geschehen in der Stadt angesiedelt, die in Form des Lexems »Stadt« ins Gedicht Eingang hält. Ebenso spielt das Dach-Motiv in diesem Part eine Rolle, allerdings tritt es im Plural auf (»Dächern«³¹). Auch ist der Ausdruck »Klang«, der in Kolbes Gedicht Bestandteil des Kompositums des Titels ist, bereits bei Verlaine im fünften Teil des Gedichtzyklus anzutreffen innerhalb eines vorangestellten Mottos. Noch ein weiteres Gedicht Kolbes verzeichnet Ähnlichkeiten mit Verlaines »Vergessene Weisen«: »ein vogel sein, fliegen so wie er«³² nähert sich in der zweiten Strophe noch weiter dem Verlaine-Gedicht an:

sturmläufer vogel, stelzenspuren am bach
früher grauender morgen, schwärzender tag erbricht
du sand zwischen kiefern, nachtmahl
eilig vergessene, dich zu verfehlen manchmal
wann tanzen die äste, der blätter gewirr am stamm
brechende herzen wolkenförmig, gefasel und
liebeskunst

Dieser Passus greift zugleich die in Verlaines Gedicht in der ersten und zweiten Strophe beschriebene Szenerie wieder auf:

Es ist der verzückte Schauer,

²⁶ Kolbe, Uwe: Zweite, überschüssige Legitimation. In: Hineingeboren, S. 82.

²⁷ Verlaine, Paul: Saturnische Gedichte. In: Verlaine 1994, S. 27.

²⁸ Verlaine, Paul: Vergessene Weisen. In: Verlaine 1994, S. 185.

²⁹ Im Werk-Kommentar der beim Leipziger Insel Verlag erschienenen Verlaine-Ausgabe wird darauf hingewiesen, dass Verlaines »Lieder ohne Wort« bei einer Umfrage der symbolistischen Zeitschrift *La Plume* (28.2.1896) nach dem besten Verlaine-Gedichtband den dritten Platz einnahm: Verlaine 1994, S. 592.

³⁰ Aus: Kolbe, Uwe: Herbstklang. In: Hineingeboren, S. 30.

³¹ Verlaine, Paul: Vergessene Weisen. In: Verlaine 1994, S. 187.

³² Kolbe, Uwe: ein vogel sein, fliegen so wie er. In: Hineingeboren, S. 39.

Es ist die verliebte Trauer,
Es ist das Geschwirr im Hain,
Den die Lüfte innig preßten,
Es sind, in den grauen Ästen,
All die Stimmchen im Verein. (I., 1. Str.)

Wenn erregt die Gräser flirren...
Meint man nicht, daß Kiesel klirren,
Die der Strudel rollt im Bach?³³ (I., 2. Str., V. 4-6)

Wie Verlaine lenkt Kolbe die Perspektive auf die Natur – die Bäume bzw. den Wald – nahe eines Bachs. Dabei bezieht er die darin auftretenden Vögel (»sturmläufer vogel«) explizit mit ein. Auch in Verlaines Gedicht ist von einem Bach die Rede, der nahe eines Waldes (»Hain«) situiert ist. Die Vögel sind bei Verlaine nur implizit anwesend – über die Metonymie »Stimmchen im Verein«, die aus den Ästen kommen. Deutlicher treten die Analogien innerhalb von Kolbes Verszeile »wann tanzen die äste, der blätter gewirr am stamm« zutage, die sich sehr stark den nachgedichteten Verlaine-Zeilen »Es sind, in den grauen Ästen, / All die Stimmchen im Verein« annähern. Die Assoziation des geselligen Beisammenseins, die Verlaines metaphorische Umschreibung »All die Stimmchen im Verein« für den Vogelgesang evoziert, wird von Kolbe als solche aufgegriffen und in die Metapher der tanzenden Äste transponiert. Damit fließt zugleich der Wind, der bei Verlaine in die sprachlich-bildliche Umschreibung »Den die Lüfte innig preßten«³⁴ eingefasst ist, in Kolbes Metapher mit ein. Wie Verlaines Gedicht, so verhandelt auch Kolbes Gedicht auf inhaltlicher Ebene Liebeskummer.

Es handelt sich hier nur um einzelne Motive, Wortübernahmen und inhaltliche Analogien, die jedoch keinen starken Einfluss auf das semantische Verständnis von Kolbes Gedicht ausüben, wie es etwa im Hinblick auf den intertextuellen Celan- bzw. Hölderlin-Bezug in Arendts metasympolistischem Gedicht »ins Offne« der Fall ist.³⁵ Es zeigt sich hier vielmehr, dass sich in Kolbes Gedichtband eine unbewusste Form der Übernahme manifestiert, die von der Rezeption der Verlaine-Übertragung herrührt. Ferner scheint Kolbe einige Motive und Bildfelder von Verlaine übernommen zu haben. Hierzu zählen das Bildfeld »Haus« sowie das Motiv des Schattens und das der Steine. Das Bildfeld »Haus« konstituiert sich bei Kolbe aus den Lexemen »Haus«, »Dielen«, »Zimmer«, »Gardinen«, »Wand«, »Dächer«, »Dachluken«, »Dachrinne«, »Dielen«, »Fenster«, »Ziegel«, »Raum«. Bei der Löffler'schen Verlaine-Ausgabe setzt es sich aus den Lexemen »Häuser«, »Häusermeer«, »Zimmer«, »Wände«, »Vorhang«, »Dach«, »Dachgedräng«, »Dachfirst«, »Dachverschlag«, »First«, »Ziegeldächer«, »Deckgebälk« und »Fenster« zusammen.

³³ Verlaine, Paul: Vergessene Weisen. In: Verlaine 1994, S. 185.

³⁴ Ebd.

³⁵ Siehe Kapitel II.2.11.3.

Für die Motivübernahme des Steins spricht die Kombination mit der Wüste, in der es in der Löfflerschen Verlaine-Ausgabe im Gedicht XVI im dritten Teil von »Weisheit« (»Sagesse«) auftritt.³⁶ In Kolbes Gedicht »Die Steine« ist die gleiche Motiv-Kombination von Stein und Wüste anzutreffen. Ein weiterer Beleg für die Bedeutung des französischen Symbolismus für Kolbes frühes Werk ist bei einem Vergleich von seinem Gedicht »die Steine« mit der Löffler-Nachdichtung des zehnstrophigen Gedichts »Das Morgenläuten«³⁷ (»L'Angélu du Matin«) anzutreffen. In der neunten Strophe von »Das Morgenläuten« heißt es:

Der Wind peitscht die verklebten **Lider**,
Da **Rauch** von allen **Dächern** weht
Und den gewohnten Abhang nieder
Der plumpe Landarbeiter geht

Auch ist in der sechsten Strophe das Motiv des Fensters wiederzufinden, das – freilich in einem anderen Kontext – wie diese neunte Strophe in die mittlere und letzte Strophe von Kolbes Dinggedicht miteinfließt:

Eng füllen sie die Lücken aus
zwischen den Fenstern,
sind scharfkantige **Lider**
den offenen Augen. (2. Str.)

Rauch fließt daraus
wie aus den **Dächern** (3. Str., V. 1-2)

Während bei Verlaine die »Lider« verklebt sind und – trotz fehlender Referenz – scheinbar in einen menschlichen Kontext eingebettet werden, gebraucht Kolbe die »Lider«, die nun mit dem Attribut »scharfkantig« versehen sind, metaphorisch für Steine. Weht der Rauch bei Verlaine »von allen Dächern«, so ist der Rauch bei Kolbe in einen Vergleich eingebettet, bei dem die Dächer, von denen ebenfalls der Rauch herströmt, eine untergeordnete Rolle gegenüber den Steinen einnehmen, aus denen dieser austritt. Die Lexeme »Nacht« und »Traum«, die bei Kolbe innerhalb der ersten Strophe auftreten, scheinen dem Archetext »Das Morgenläuten« zu entstammen, wo sie in die Genitivmetapher »Nacht der Träume« gefasst sind und in enger Relation zueinander stehen. Ebenfalls ist das Motiv des Fensters in der sechsten Strophe bei Verlaine anzutreffen. Auffällig ist, dass Verlaines symbolistische Gedichte generell wesentlich umfangreicher ausfallen als die meta-symbolistischen Texte Kolbes.

³⁶ Verlaine 1994, S. 283.

³⁷ Ebd., S. 345-349.

Eine zweite Entsprechung zu Verlaines beschriebenem Bild des von den Dächern wehenden Rauchs findet sich im letzten Vers des Gedichts »Beschwörung«³⁸ aus Kolbes drittem Gedichtband »Bornholm II«: »Rauch formt Narren überm Dach«. Steht bei der Verlaine-Übertragung in »Morgenläuten« das Motiv des von den Dächern wehenden Rauchs zwar auch schon nicht mehr in einem Wortbildzusammenhang, allerdings noch im Kontext der Beschreibung einer Landschaft samt Menschen, so ist das Motiv des Narren formenden Rauchs überm Dach bei Kolbe völlig disparat gehalten. Es ist nicht mehr an einen Kontext gebunden. Auch interessiert sich »Beschwörung« mehr für die phantastischen Gebilde, die der Rauch hervorbringt, als für diesen selbst.

Vergleicht man Kolbes intertextuellen Bezüge und Motiventlehnungen aus der Löffler-Übertragung mit denjenigen Trakls aus der Rimbaud-Übertragung, so ist dabei zu vermerken, dass in Trakls Werk noch weitaus mehr geschlossene Übernahmen auftreten als bei Kolbe, wo sich diese zunehmend pigmenthaft verhalten und Ähnlichkeiten zwischen einer Gedichtübertragung und dem poetischen Werk des Rezipienten weitaus schwerer ausfindig zu machen sind. Dies ist insbesondere auf die zeitliche Diskrepanz zwischen dem französischen Originaltext und Kolbes eigenem Œuvre zurückzuführen. Ebenso spielt mit hinein, dass bei Kolbe die Verlaine-Übertragung nicht den einzigen Bezugspunkt darstellt, sondern in der Schaffensphase der 1970er- und 1980er-Jahre von ihm gleichermaßen andere Dichter rezipiert werden; zu nennen sind hierbei neben Baudelaire: Rainer Maria Rilke, Georg Heym, Georg Trakl und Gottfried Benn. Anklänge an den Expressionismus finden sich insbesondere in einigen Gedichten aus »Bornholm II« wie beispielsweise »Ein Gruß«³⁹.

Die symbolistischen Traditionsspuren verlaufen aber nicht allein über Verlaine, sondern neben dem bereits erwähnten Symbolisten Baudelaire über Georg Trakl zurück zu Rimbaud, der von diesem über die Klammer-Nachdichtungen rezipiert wird, was in den Trakl-Gedichten aus der Zeit zwischen 1911 und 1912 zum Vorschein kommt.⁴⁰ Ein formales Indiz findet sich in der Orientierung an kosmischen Bildern (Mond, Sonne, Kosmos), die Kolbe mit Trakl verbindet und diesen wiederum mit Rimbaud. Über Trakl auf Rimbaud zurück führt ferner Kolbes Weise der Thematisierung menschlicher Deformierung und Entstellung in der letzten Strophe des Gedichts »Schwärze«⁴¹ aus »Hineingeboren«:

³⁸ Kolbe, Uwe: Beschwörung. In: Bornholm II, S. 19.

³⁹ Kolbe, Uwe: Ein Gruß. In: Bornholm II, S. 77.

⁴⁰ Zum Einfluss Rimbauds auf Trakls Werk siehe Pamp 1958; Lindenberger 1958; Grimm 1959; Böschstein 1964.

⁴¹ Kolbe, Uwe: Schwärze. In: Hineingeboren, S. 14.

Leuchte, kleine Dunkelheit,
Markiere diese Haut von Wachs,
mache mich [sic!] verbrannt süß stinkend,
Daß ich dem Licht gefalle.

Die menschliche Deformierung tritt hier in Form einer kühnen Metapher auf: Die Dunkelheit verbrennt den Körper und entstellt ihn bis zur Unkenntlichkeit der Schwärze – ein chemischer Vorgang, der eigentlich nur in Verbindung mit Feuer möglich ist. Unter den Metaphern, die Kolbe verwendet, weist auch die Schiffsmetaphorik, die offensichtlich von Trakl entlehnt ist, auf Rimbaud zurück. Die Schiffsmetaphorik tritt in allen drei Gedichtbänden aus Kolbes Frühwerk zutage: »Schiff der Phantasie«⁴² (»Hineingeboren«), »Segel gehn durch Blicke / Alle Seen und grünen Fluß hinan«⁴³ (»Abschiede«), »drunter / Wir in abgetriebnen Booten stehn«⁴⁴ (»Abschiede«), »Das Segel (der Mond)«⁴⁵ (»Abschiede«), »Wolkenschiffen«⁴⁶ (»Abschiede«), »unter dem Schwarz, vergangner / Flottillen«⁴⁷ (»Bornholm II«), »Hafen, wie Schiffe«⁴⁸ (»Bornholm II«), »segelten auf Tropfen / alle weichen Augen«⁴⁹ (»Bornholm II«), »Segel gesetzt auf dem grünen Schiff«⁵⁰ (»Bornholm II«).

Unter den Symbolisten, die Kolbe rezipiert hat, befindet sich auch der deutsche (Post-) Symbolist Rilke. Einen Niederschlag findet die Rilke-Rezeption in den von Kolbe entwickelten Ding-Gedichten, die ausführlicher im Kapitel 4.3. behandelt werden sollen. Uwe Kolbes Symbolismus-Rezeption zeigt nicht nur ein unbewusstes Rezeptionsverhalten aus Vermittlung erster, zweiter und dritter Hand, das über das Lesen von Nachdichtungen französischer Symbolisten und der Rezeption deutscher Symbolisten zustande kommt. An ihr zeigt sich zugleich ein sich seit der Jahrhundertwende stetig weiter partikularisierendes Verhalten literarischer Aneignung, das lediglich von einzelnen Wörtern, Bildern, mitunter auch nur noch vom Klang oder der syntaktischen Struktur her motiviert ist. Es verdrängt damit die zuvor praktizierte Form der geschlossenen Übernahme, bei der Wörter/Wortgruppen, Motive und deren Sinngehalt im produzierten poetischen Text mit dem des Archetexts identisch sind.⁵¹

⁴² Kolbe, Uwe: Hymne. In: Hineingeboren, S. 115.

⁴³ Kolbe, Uwe: Auswandern. In: Abschiede, S. 30.

⁴⁴ Kolbe, Uwe: Das Duell. In: Abschiede, S. 41.

⁴⁵ Kolbe, Uwe: Nachtspiel. In: Abschiede, S. 74.

⁴⁶ Kolbe, Uwe: Entree. In: Abschiede, S. 78.

⁴⁷ Kolbe, Uwe: Die dunkle Musik. In: Bornholm II, S. 26.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Kolbe, Uwe: Heute. In: Bornholm II, S. 31.

⁵⁰ Kolbe, Uwe: Sehnsucht. In: Bornholm II, S. 84.

⁵¹ Vgl. Böschstein 1964, S. 395. Noch zu wenig Berücksichtigung erfährt das Unbewusste im Aneignungsprozess bei Böschstein.

4.2. Die Übersetzertätigkeit als Traditionsspur

Gelangt Kolbe in den 1970er-Jahren vor allem über die Rezeption französischer und deutscher Symbolisten mit dem Symbolismus in Berührung, so beginnt er in den 1980er-Jahren für ein Libretto einige post-symbolistische Gedichte des spanischen Dichters Federico García Lorca nachzudichten. 1987 erscheint in seiner Zeitschrift *Mikado* unter dem Titel »Eine Messe für Federico«⁵² die textuelle Vorlage für das Libretto des Komponisten Ralf Hoyer, das als radiophone Komposition angelegt ist und Nachdichtungen von Lorcás post-symbolistischen »Poema del cante jondo« (»Dichtung vom Cante Jondeo«) enthält. Die Entstehungszeit der post-symbolistischen Gedichtsammlung ist auf das Jahr 1921 datiert. In den »Poema del cante jondo« verarbeitet Lorca Elemente aus den Bereichen der andalusischen Volksmusik und unterlegt die Gedichte mit einer dem Flamenco entlehnten Rhythmik. Seine »Poema« gehen den musikalischen Klängen in der Natur nach, auf der Suche nach einer tieferen Sinndimension. Kolbes Nachdichtungen sind in einen dialogischen Kontext eingebunden, der durch den gewählten Titel »Eine Messe für Federico« und das zweite, an den Dichter García Lorca adressierte Gedicht zustande kommt. Die sieben Nachdichtungen werden zudem durch fünf biographisch-poetische Texte unterbrochen, die Informationen über García Lorcás Leben und Tod vermitteln. Zu Kolbes Nachdichtungen der »Poema del cante jondo« zählen die Gedichte »Der Schrei«, »Der Durchgang der Siguiriya«, »Dolch«, »Die Soleá«, »Saeta«, »Amparo«, »Tanz/im Obstgarten der Petenera«. Post-Symbolistisch in seiner Motivik nimmt sich vor allem die Nachdichtung »Der Durchgang der Siguiriya«⁵³ (Poema de la siguiriya⁵⁴) aus:

Der Durchgang der Siguiriya

Zwischen schwarzen Schmetterlingen
dahin geht ein braunes Mädchen,
neben dem Schlangentier, einem weißen,
von Nebel.

Erde von Licht.
Himmel von Erde.

Geht gekettet an die Schwingungen
eines Rhythmus, der niemals eintrifft;
Geht und hat ein Herz von Silber
und einen Dolch in der Rechten.

⁵² Kolbe, Uwe: Eine Messe für Federico. In: *Mikado* 1/2 (1987), S. 50-58.

⁵³ Kolbe, Uwe: Der Durchgang der Siguiriya. Aus: Eine Messe für Federico. In: *Mikado* 1/2 (1987), S. 51 (Hervorhebung im Original).

⁵⁴ García Lorca, Federico: El paso de la siguiriya. In: Ders.: *Obras completas*. Bd. 1. Hg. v. Arturo del Hoyo. Madrid: Aguilar 1975, S. 161.

Wohin gehst du, Siguriya,
mit dem Rhythmus ohne Gedanken?
Welcher Mond hebt später auf
Deinen Schmerz von Kalk und Oleander?

Erde von Licht.
Himmel von Erde.

Die Seguriya stellt eine Sonderform des Flamencos dar. Sie gehört dem Cante jondo an, einem speziellen Vokalstil des Flamencos. Das sich wiederholende Verspaar, das Kolbe unterstreicht und bei Lorca formal abgestuft und kursiv gesetzt ist, bildet den »Refrain« von »El pasoso«.

Der dritte der biographisch-poetischen Texte aus Kolbes Libretto, der die Nachdichtungen unterbricht, ist gegen Ende dialogisch gehalten und adressiert sich erneut an den spanischen Dichter. Dabei nimmt Kolbe partiell post-symbolistische Motive und auch Elemente aus Lorcas stark musikalisch-naturbildlich geprägter Dichtung mit auf:

Granada, du Schöne, am äußersten Rande Europas, jenseits
von Strömen und von Gebirgen. Ein Lichtstrahl von Liedern,
so warm, er bricht sich in diesem Meer, diesem Dolch, diesem
Garten lanzenförmiger Blätter, Grün, wie du bist, ausgezeich-
net vor allen durch grüne Musik, Federico.⁵⁵

Auch gegen Ende des vierten, dialogisch gehaltenen, biographisch-poetischen Textes verfällt Kolbe in einen Dichtungsstil, der sich dem post-symbolistischen Stil des spanischen Adressaten annähert:

Der Reiter Tod
ist unterwegs, ein spanischer Caballero,
die Capa innen rot und außen Nacht,
wie jene Nacht der Zigeuner aus Tanz
und unverständlichen Liedern,
die rauh nach dem Herzen greifen;
ein Tod, der mit Glocken tönt,
ein schimmernder Tod.⁵⁶

Zeitgleich zu Lorca hat Uwe Kolbe auch Gedichte der russischen Post-Symbolistin Marina Cvetaeva übertragen.⁵⁷ Sowohl Kolbes Lorca- als auch seine Cvetaeva-Lektüre nehmen jedoch keinen Einfluss mehr auf seinen dritten Gedichtband »Bornholm II«, da die darin enthaltenen Gedichte zwischen 1979 und 1985 entstanden sind. Sein vierter, zur Zeit der Wende verfasster

⁵⁵ Kolbe, Uwe: Eine Messe für Federico. In: Mikado 1/2 (1987), S. 56.

⁵⁶ Ebd., S. 57.

⁵⁷ Abgedruckt in: Marina Zwetajewa: Gedichte. Prosa. Hg. v. Fritz Mierau. Leipzig: Reclam 1987.

Gedichtband »Vaterlandkanal«⁵⁸ weist bereits keine meta-symbolistische Schreibweise mehr auf.

4.3. In der symbolistischen Tradition des Dinggedichts

Auf eine Nähe zum deutschen Symbolismus der Jahrhundertwende, die überwiegend von Rilke herrührt, verweist Kolbes Tendenz zum Dinggedicht in »Hineingeboren«. Der von Kurt Oppert geprägte Begriff des Dinggedichts bezeichnet einen spezifischen Gedichtstypus, dessen Darstellung sich auf das objektive Erfassen bzw. die distanzierte Beschreibung eines Kunstwerks, Gegenstands, Tiers oder aber einer Pflanze konzentriert. Das Dinggedicht ist darum bemüht, sich in das Innere des »Dings«, also des Verhandelten, einzufühlen und dessen Wesen poetisch zum Ausdruck zu bringen. Entsprechend wird das lyrische Ich im Dinggedicht meist in den Hintergrund gedrängt. Wesentlich für das Dinggedicht ist zudem sein Titel, der auf das »Ding«, das inhaltlich verhandelt wird, Bezug nehmen muss. Durch den Titel wird Oppert zufolge das »Ding« erst als ein Ganzes erfahrbar.⁵⁹ Als Vertreter des Dinggedichts führt Oppert neben Rilke den älteren Mörike an sowie Conrad Ferdinand Meyer. Er betont jedoch, dass das Dinggedicht erst durch Rilkes Schaffen »zu einem eigenen und wesentlichen Zweig deutscher Lyrik auswächst«⁶⁰. In Rilkes Werk tritt das Dinggedicht erst innerhalb der »Neuen Gedichte« auf, die Rilke zu einem Vertreter des deutschen Symbolismus machen. Bereits Oppert – obgleich wenig vertraut mit dem Symbolismus – betont den Einfluss der französischen Lyrik aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (insbesondere den Baudelaires) auf Rilkes Dinggedichte und verweist auf den gegenseitigen Austausch, der sich zwischen deutschen und französischen Lyrikern in dieser Zeit vollzieht.⁶¹

Hauptsächlich verhandeln Kolbes Dinggedichte inkonkrete materielle Gegenstände. So widmet sich beispielsweise »Gesuch«⁶² einer unbestimmten Straße, die als Gefäß betrachtet wird. Bewusst unbestimmt gehalten ist auch das Dinggedicht »Die Steine«⁶³, das zwischen einer meta-empirischen Bewusstseins- und einer im Unbewussten angesiedelten Ebene oszilliert, während »Hoflied«⁶⁴ den Blick des Betrachters auf ein spezifisches altes Haus lenkt. Ähnlich

⁵⁸ Kolbe, Uwe: Vaterlandkanal. Ein Fahrtenbuch. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990.

⁵⁹ Oppert, Kurt: Das Dinggedicht. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 4 (1926), S. 747-783.

⁶⁰ Ebd., S. 751.

⁶¹ Ebd., S. 783.

⁶² Kolbe, Uwe: Gesuch. In: Hineingeboren, S. 31.

⁶³ Kolbe, Uwe: Die Steine. In: Hineingeboren, S. 21.

⁶⁴ Kolbe, Uwe: Hoflied. In: Hineingeboren, S. 20.

wie Rilkes Dinggedichte beziehen diejenigen Kolbes neben dem Gegenständlichen die menschliche Sphäre mit ein. Dies geschieht häufig über die Ausbildung von Kontiguitätsbeziehungen.⁶⁵ Unter Kolbes Dinggedichten sticht das dreistrophige Gedicht »Die Steine« besonders hervor:

Die Steine,

die in der Wüste liegen,
welche wir Nacht nennen,
wie wir den Traum heißen,
in dem wir uns finden.

Eng füllen sie die Lücken aus
zwischen den Fenstern,
sind scharfkantige Lider
den offenen Augen.

Rauch fließt daraus
wie aus den Dächern,
den roten, hoffnungsträchtigen
dicht über dem Leben.

Auf den zentralen Gegenstand von Kolbes Dinggedicht verweist bereits der Titel. Hervorzuheben ist, dass es sich nicht um einen Stein handelt, sondern um mehrere Steine, die über den bestimmten Artikel »die« hervorgehoben werden. In Rilkes Dinggedichten geht es immer um eine singuläre Sache wie beispielsweise ein bestimmtes Tier – einen Elefanten oder aber einen Panther. Dies ändert sich bei Kolbe, indem er den Stein im Plural verwendet. Eine weitere Differenzierung zum Dinggedicht der Jahrhundertwende findet sich in Kolbes Einbringen des lyrischen Subjekts. In der ersten Strophe werden die Steine in einen Zusammenhang mit einem Subjekt gebracht, das ebenfalls im Plural der ersten Person gehaltenen ist. Die Steine erfahren so eine Einbettung in einen menschlichen Kontext. Dieser Kontext ändert zwar nichts daran, dass die Steine – wie die folgenden zwei Strophen zeigen – der eigentliche Gegenstand des Gedichts sind; jedoch räumt er dem Verfasser die Möglichkeit ein, das Unbewusste mit im Gedicht zu verankern, ohne dass das verhandelte Objekt dabei seinen »Ding«-Charakter einbüßt. Die durch das lyrische Wir hergestellte Verbindung zwischen der außersprachlichen Entität der Steine und dem Traum hat das Aufbrechen der Grenze zwischen Wirklichkeit und Unbewusstem zur Folge.

Die hypotaktische Versstruktur der ersten Strophe ermöglicht es dem Rezipienten, den Gedichtstitel und Gedichtanfang »Die Steine« direkt als Referenzobjekt jedes einzelnen Verses zu

⁶⁵ Zu Rilkes Dinggedichten siehe Swales, Martin: Zwischen Moderne und Postmoderne? Überlegungen zu Rilkes (sogenannten) Dinggedichten. In: Adrian Stevens/Fred Wagner (Hgg.): Rilke und die Moderne. München: Iudicum 2000, S. 155-164.

lesen; andererseits eröffnet sich dem Betrachter die Option, das Referenzobjekt eines jeden Verses in den vorangehenden Vers hineinzulesen. Während im ersten Fall die Wüste mit den Steinen eine analogische Verbindung eingeht, lässt sich im zweiten Fall eine Analogie zwischen der Wüste und der Nacht ziehen. Die zweite Strophe sucht hingegen wieder zur deskriptiven, auf objektive Referenzen bezogenen Darstellungsweise des Dinggedichts zurückzukehren. Sie beschreibt die Mauersteine eines Hauses, die ein Fenster umrahmen. Metaphorisch werden sie in den Versen drei und vier der zweiten Strophe als »scharfkantige Lider« der »offenen Augen« umschrieben. Mittels dieser Metaphorik kreierte Kolbe einen Zwischenbereich zwischen Dinglichem und Anthropomorphem, der sich analog zu den in der ersten Strophe eröffneten Zwischenbereichen von Innen und Außen bzw. Unbewusstem und Bewusstem entfaltet. Anders als Rilke in einigen seiner Dinggedichte wie »Die Flamingos«⁶⁶ spielt Kolbe weniger mit dem Kontrast zwischen Wirklichem und Imaginärem; an seine Stelle rückt die Kontrastierung von Bewusstem und Unbewusstem. Durch die Konzeption derartiger Zwischenräume überführt Kolbes Dinggedicht eines der zentralen Anliegen symbolistischer Poetik in den Meta-Symbolismus II.⁶⁷

4.4. Dissonanz und Degenerierung

Der Meta-Symbolismus II offenbart sich in Kolbes Gedichten hauptsächlich über das meta-symbolistische Merkmal der Dissonanz. Dies bedeutet, dass seine Texte nicht mehr den durchgängigen Wohlklang aufweisen, der noch im Symbolismus aufzufinden ist. Zwar beinhalten auch seine poetischen Texte noch eine musikalische Komponente – diese kommt sowohl inhaltlich als auch klanglich zum Tragen: Bereits in Gedichttitel wie »Hoflied«⁶⁸, »fensterflügelsingsang«⁶⁹, »Novemberlied«⁷⁰, »Hymne«⁷¹ oder »Die dunkle Musik«⁷² schreibt sich das Thema der Musik ein, und auch auf klanglicher Ebene – durch rhythmische Einheiten, Assonanzen und Konsonanzen fließt eine musikalische Komponente in die poetischen Texte ein. Allerdings kann von einer durchgängigen musikalischen Aufladung der Gedichte keine Rede mehr sein. Über die Montage »unpoetischer« Wörter und die Collage von Bildfragmenten, die mitunter expressionistisch anmuten, bricht Kolbe gemäß dem Meta-Symbolismus mit der

⁶⁶ Rilke, Rainer Maria: Die Flamingos. In: Sämtliche Werke, Bd. 1, S. 629f.

⁶⁷ Vgl. Hoffmann 1987, S. 31.

⁶⁸ Kolbe, Uwe: Hoflied. In: Hineingeboren, S. 20.

⁶⁹ Kolbe, Uwe: fensterflügelsingsang. In: Hineingeboren, S. 44.

⁷⁰ Kolbe, Uwe: Novemberlied. In: Hineingeboren, S. 59.

⁷¹ Kolbe, Uwe: Hymne. In: Hineingeboren, S. 115.

⁷² Kolbe, Uwe: Die dunkle Musik. In: Bornholm II, S. 26.

noch für den Symbolismus typischen einheitlichen Gestaltungsweise. Im Unterschied zu Celans dem Meta-Symbolismus I zuzuordnenden poetischen Texten reicht die durch Dissonanz evozierte Heterogenität bei Kolbe jedoch so weit, dass sie den meta-symbolistischen Stil mit tangiert und diesen brüchig bzw. degeneriert erscheinen lässt, indem sie die Hermetik unterläuft. Mitunter unterliegen bei Kolbe ganze Strophen dem Prinzip der Dissonanz. Ein gutes Beispiel hierfür bietet das zweistrophige Gedicht »Kleine Elegie mit Ti im engsten Raume«⁷³ aus dem Gedichtband »Hineingeboren«:

Kleine Elegie mit Ti im engsten Raume

Ich teile Dielenholz
mit dir seit Tagen.
Es biegt sich so
und schwingt mit unsern Fragen,
ächzend unter beider Stolz.

Wir hocken unter Blicken
wandelbarer Sonnen
in unverwandter Starre.
Ich meinte dich gewonnen,
nun iß! Von meines Wahnes Stücken.

Formal betrachtet verhalten sich die beiden Strophen symmetrisch zueinander, was sich sowohl an der identischen Verslänge wie auch anhand des Reimschemas offenbart. Der Bruch zwischen der ersten und der zweiten Strophe erfolgt hier stilistisch: Während die erste Strophe sich der konkreten Poesie stark annähert, erscheint die zweite Strophe wieder im Meta-Symbolismus II. Dies zeigt sich insbesondere durch die darin aufweisbare Hermetik, die semiotisch die Verwandtschaft von Symbolismus, Post- und Meta-Symbolismus I/II begründet. Sichtbar wird dieser Stilwechsel zum Meta-Symbolismus II vor allem über das unabhängige Erscheinungsbild der zweiten Strophe. Diese liest sich wie ein eigenständiges Gedicht. Gegenüber der ersten Strophe ist die zweite dem Rezipienten weitaus weniger zugänglich. Es bleibt unklar, worauf genau die »wandelbaren Sonnen« rekurrieren. Auch stehen die beiden Sätze in der zweiten Strophe inhaltlich in keinem Bezug zueinander und entziehen sich einer klaren Sinnauslegung.

Bereits bei den meta-symbolistischen Gedichten Arendts (wie auch denen Celans) spielt die Dialogizität eine Rolle, die bei den Symbolisten der Jahrhundertwende so nicht anzutreffen ist. Neben dem lyrischen Ich, das bei Kolbe – ähnlich wie bei Verlaine – mehrfach in den Gedichten vorzufinden ist und zugleich in der aufkommenden »Neuen Subjektivität« innerhalb der Literatur der 1970er-Jahre seine Entsprechung findet, tritt in der zweiten Strophe zudem noch

⁷³ Kolbe, Uwe: Kleine Elegie mit Ti im engsten Raume. In: Hineingeboren, S. 84.

ein lyrisches Wir zutage. Dabei rekurriert die erste Person Plural sowohl auf das lyrische Ich als auch auf das lyrische Du, an das sich dieses wendet. Die Sonnen, von denen im meta-symbolistischen, zweiten Part des Gedichts die Rede ist, werden personifiziert dargestellt. Wie das Attribut ›wandelbarer‹ nahelegt, befinden diese sich in einem fortwährenden Transformationsprozess. Diese dauernde Transformation der Sonnen verhält sich antithetisch zur statischen Verhaltensweise des lyrischen Wir, was durch das Substantiv ›Starre‹ zum Ausdruck kommt. In den letzten beiden Versen der zweiten Strophe erfolgt darauf zunächst eine Aussage des lyrischen Ich, die mit einem Imperativ endet, der sich an das lyrische Du richtet. Im letzten Vers wird die Syntax unterbrochen mittels eines Ausrufezeichens, so dass die Objektsequenz vom Imperativsatz abgetrennt wird und an Eigengewicht gewinnt. Ein weiteres Beispiel für Dissonanz liefert das Gedicht »Goldene Gegenwart«⁷⁴ aus Kolbes zweitem Lyrikband »Abschiede und andere Liebesgedichte«:

Goldene Gegenwart

Sind nur noch siebente Tage
Unter gegerbtem Himmel
Alle beginnen sie gleich.
Sind nur noch glatte Tage
Deren Gradheit belastet.

Sind nur genügsame Bilder
Unter dem Silberblatt.
Hingegeben schweigt
Verlorene Dunkelheit.
Gerissenes deckt Seidenluft.

Ist nur fragliches Fühlen.
Hängen befreite Arme
Der Affenzeit nach herab.
Gähnen die früh Erwachten
Hymnen notiern sich von selbst.

Sind nur noch siebente Tage
Unter verfluchtem Stahlblau
Alle klirren sie gleich
Reicht mir den Zahlenstrick
Dichtung rentiert sich nicht.

In »Goldene Gegenwart« verhält es sich genau umgekehrt gegenüber »Kleine Elegie mit Ti im engsten Raume«. Hier ist es die erste Hälfte des Gedichts, die rein meta-symbolistisch gehalten ist. Dabei verdeutlicht sich der stilistische Kontrast zur dritten und vierten Strophe insbesondere durch die verwendeten Motive und Metaphern wie beispielsweise die Ausdrücke ›Silberblatt‹ oder ›Seidenluft‹. Als meta-symbolistisch erfassbar wird die erste Strophe mittels ihrer

⁷⁴ Kolbe, Uwe: Goldene Gegenwart. In: Abschiede, S. 69.

irrealen Verhältnissetzung, die für den Rezipienten den poetischen Text chiffriert erscheinen lässt. So werden die sieben Tage über die Präposition ›unter‹ dem »gegerbten Himmel« zugeordnet. Die Tage erfahren über das Attribut ›glatte‹ eine scheinbar nähere Bestimmung, die aber den gewöhnlichen Sprachkonventionen widerspricht. In welcher Weise das Adjektivattribut ›glatte‹ eine Beziehung mit dem Substantiv ›Tage‹ eingeht, lässt der poetische Text offen. Eine der Ursachen für die Offenheit der ersten Strophe liegt in der Tatsache begründet, dass Kolbe hier mit Negationen arbeitet, also eine erklärende Antithetik nur über den Bezug auf das Nicht-Niedergeschriebene zustande kommt. Die Lexeme ›gleich‹, ›glatte‹ und ›Gradheit‹ gehören demzufolge einem Paradigma an. Die zweite Strophe schließt anaphorisch mittels des ersten Verses an die erste Strophe an. Eine formale Kohärenz tritt zwar auch in »Goldene Gegenwart« zutage: Diese findet sich im einheitlichen Strophenschema und im Rückgriff auf die Klangfigur der Anapher wieder, die nicht nur innerhalb der ersten Strophe, sondern zugleich stropfenübergreifend wirksam wird und dabei die erste und letzte Strophe miteinander verbindet. Aus diesem Blickwinkel gewinnt die vierte Strophe einen Indizcharakter: Sie verweist implizit auf den Inhalt der zweiten Strophe mittels des Zur-Sprache-Bringens der sich nicht rentierenden Dichtung. Einer vollständigen Ausdeutung entzieht sich die zweite Strophe von »Goldene Gegenwart«. Neben den anderen beiden Sätzen, die sich auf die Verse der zweiten Strophe verteilen, ist es insbesondere der dritte Satz (»Gerissenes deckt Seidenluft.«), der mit dem fünften Vers zusammenfällt, welcher völlig bezuglos erscheint.

Es bietet sich an, zu Veranschaulichungszwecken noch ein drittes Beispiel für meta-symbolistische Dissonanz aus Uwe Kolbes drittem Lyrikband »Bornholm II« anzuführen. Es handelt sich dabei um das Gedicht »Die Eruption«⁷⁵, das im zweiten Teil von »Bornholm II« zu finden ist:

Die Eruption

Deutungslose Symbole erbauen
den Konservativen, den Taumler.
Vor dem Frühstück betritt er
die Watte, Geleise bereits, die
stumme Gewohnheit Aufbruch
alleingeliebener Mütter
(dies Erhoffen, und immer, im Blick).
Über Granit und Alpaka,
den hundert Jahren Straße,
weht eine Blume herauf,
bewußtloses Stück der Anderen Seite,
hält sich, rötlich, und schwimmt so,
gekreißt in Profanes, in Dünste.

⁷⁵ Kolbe, Uwe: Die Eruption. In: Bornholm II, S. 61.

Im Unterschied zu den bisher angeführten Beispielen weist »Die Eruption« kein einheitliches Strophenschema auf. Innerhalb dieses Gedichts ist die Hermetik nur partikular anzutreffen. Sie setzt erst in der zweiten Hälfte des Gedichts, mit dem achten Vers, ein. Während in der ersten Gedichthälfte noch ein menschliches Subjekt – ein als »Konservativer« Stereotypisierter – den Gegenstand der Verhandlung darstellt, widmet sich der zweite Teil einer Blume, die im elften Vers als »bewußtloses Stück der Anderen Seite« umschrieben wird. Doch bereits in den Versen acht und neun verlangt der meta-symbolistische Stil dem Rezipienten eine gewisse Form des produktiven Lesens ab, die über einen Irritationseffekt ausgelöst wird, der durch die syntaktische Einkleidung in einen unlogischen Relativsatz entsteht: »Über Granit und Alpaka, / den hundert Jahren Straße«. Zwar lässt sich das Lexem »Granit« immer noch als Synekdoche für die Straße lesen, so dass ein Bezug zur Relativkonstruktion gewahrt bleibt; allerdings trifft dies nicht mehr auf das Wort »Alpaka« zu. Denotativ rekurriert das Lexem »Alpaka« auf ein lamaähnliches Säugetier, das im Hochland Südamerikas anzutreffen ist. Die Relativkonstruktion behält nur ihre Logik, sofern der Rezipient die beiden Verse unter einem zeitlichen Aspekt betrachtet: der Veränderung der Reisebedingungen im Modernisierungsprozess hin vom Transporttier zum Automobil. Die Verständnisschwierigkeiten ergeben sich insbesondere durch die Kontrastierung des Gedichtinhalts mit der semantischen Direktive des Gedichttitels. Der Ausdruck »Eruption« ist eine Ableitung des lateinischen Verbs »erumpere«, das im Deutschen »(her-)ausbrechen« bedeutet.⁷⁶ Dabei ist dem Substantiv ein bestimmter Artikel an die Seite gestellt, der – aufgrund des weiblichen Genus – einen Bezug zum zweiten Teil des Gedichts herstellt. Der Vorgang der Eruption wird so mit dem Sujet des zweiten Teils des Gedichts in Verbindung gesetzt. Der heraufwehenden rötlichen Blume fällt dabei eine symbolische Bedeutung zu, deren nähere Bestimmbarkeit jedoch lediglich über den Bezug zum Titel möglich wird, der eine metaphorische Lesart erfordert. Sie verhält sich antithetisch gegenüber dem Subjekt der ersten Gedichthälfte, dem »Konservativen« bzw. »Taumler« und symbolisiert bei Kolbe das Unbewusste und Irrationale.

Allgemein lässt sich festhalten, dass die Dissonanz in Kolbes poetischen Texten zu einer Degenerierung des meta-symbolistischen Stils führt. Dies hängt damit zusammen, dass der Meta-Symbolismus II hier mit anderen Stilarten wie der des Expressionismus zusammenfällt, bei der Kolbe in den Gedichten Anleihen vornimmt. Dadurch wird die Hermetik an manchen Stellen vollständig zurückgedrängt.

⁷⁶ Vgl. Kluge 2002, S. 257.

4.5. Metasprache

Zu den Kriterien des Meta-Symbolismus gehört auch das Auftreten von Metasprachlichkeit innerhalb der poetischen Texte. Unter dem Begriff »Metasprache« definiert die logische Semantik eine von zwei Ebenen, die sich im Unterschied zur Objektsprache nicht auf außersprachliche Entitäten bezieht, sondern den Diskurs über die Sprache beschreibt. Für Roland Barthes gerät die Metasprache somit zu einem Zeichensystem sekundärer Art.⁷⁷ Geriert die Metasprache für Barthes in Anlehnung an Hjelsmlevs Begriff der Metasemiotik zu einer Semiotik der Wissenschaften, deren Inhaltsebene auf einer eigenen (denotativen) Semiotik gründet, so stellt sich die Frage, welchen Stellenwert Metasprache innerhalb eines meta-symbolistischen Textes einnimmt. In den poetischen Texten des Meta-Symbolismus I/II ist Metasprachlichkeit in einen poetischen bzw. poetologischen Kontext eingebettet. Die Metasprache ist hier an die poetische Sprache gebunden, erhebt sich aber gleichzeitig über diese, indem sie die poetische Sprache oder gar den poetischen Text selbst, dem sie angehört, zu ihrem Verhandlungsgegenstand macht. Die Metasprachlichkeit im Meta-Symbolismus kann semiotisch und damit explizit erscheinen, wenn sie die Zeichenhaftigkeit konkret verhandelt wie in Kolbes Gedicht »Anna Achmatowa, ein Gedicht für Sie«⁷⁸. Sie findet sich dort eingebettet in einen Dialog mit der verstorbenen russischen Post-Symbolistin Anna Achmatowa. Der intertextuelle Vorgang des Zitierens, auf den hier verwiesen wird, ist Bestandteil der Metasprache des Prosagedichts. Doch ist das Merkmal der Metasprachlichkeit noch ein weiteres Mal anzutreffen im mittleren Teil des Gedichts:

Wie sich, Dunkelnebel, das Gedicht
abhebt, das Zeichen. Konzentration
einiger Gletscher, einigen Gewissens
in oder vor einer Großstadt (letztres
die Nachtfahrt, schwarzer Baumriß, Ruhe).

Innerhalb der zitierten Verse gerät das Gedicht zum Gegenstand des poetischen Textes. Das Gedicht als solches wird in »Anna Achmatowa« unmittelbar benannt. Es wird sogar mit »Zeichen« gleichgesetzt. Dabei entsteht eine poetische Sprache zweiter Ordnung. Der referenzielle Bezug ist ein semiotisch-poetischer. Eine explizite Metasprachlichkeit liegt auch in »fensterflügelsingsang«⁷⁹ vor, wo metonymisch das Verfassen eines poetischen Textes geschildert wird

⁷⁷ Siehe hierzu Nöth, Winfried: Hjelsmlev. In: Ders.: Handbuch der Semiotik, 2. neu bearb. u. erw. Aufl. Stuttgart/Weimar 2000, S. 80; Nöth, Winfried: Roman Jakobson. In: Nöth 2000, S. 106; Barthes, Roland: Mythen des Alltags (Mythologies, Paris 1957). Frankfurt am Main: Suhrkamp 1964 (edition suhrkamp 92), S. 93.

⁷⁸ Kolbe, Uwe: Anna Achmatowa, ein Gedicht für Sie. In: Bornholm II, S. 36.

⁷⁹ Kolbe, Uwe: fensterflügelsingsang. In: Hineingeboren, S. 44f.

über die Beschäftigung mit Worten und das Aneinanderreihen von Silben (»silbe an silbe«) durch den fiktiven »aufschreiber«, der am offen gehaltenen Ende des Prosagedichts dieses als Produkt präsentiert: »es / ist da«⁸⁰.

Auch in Arendts dem Typus des Meta-Symbolismus I zuzuordnenden späten Gedichten ist das Merkmal der Metasprachlichkeit anzutreffen.⁸¹ Die Metasprache ist hier jedoch derart in den poetischen Text eingebettet, dass sie von diesem verdeckt wird und daher als Meta-Ebene in Erscheinung tritt. Sie offeriert hier nur eine weitere, metasprachliche Lesart des Gedichts, die auch als poetologisch bezeichnet werden kann. Das Gedicht als solches bzw. der Zeichenprozess wird bei Arendt selten explizit benannt. Es handelt sich in Arendts Fall also um eine implizite Metasprachlichkeit.

Dem Typus der impliziten Metasprache zuzuordnen ist auch Kolbes Gedicht »Goldene Gegenwart«⁸² aus »Hineingeboren«. Die Wortfolge »genügsame Bilder« eröffnet eine poetologische Lesart des Gedichts, indem sie als metaphorisches Schreiben verstanden werden kann. Verhandelt wird hier der Entstehungsprozess von Gedichten. Entsprechend bezieht sich das Lexem »Silberblatt« des zweiten, daran anknüpfenden Verses auf den Vorgang des Niederschreibens. Zwar gilt der Ausdruck »Silberblatt« in der Pflanzenkunde als Bezeichnung für ein bestimmtes Kreuzblütengewächs, dessen Erscheinungsbild sich in der Tat durch eine silberne Farbgebung auszeichnet; jedoch ist das Blatt in diesem Fall nicht nur als etwas Botanisches lesbar. Es ist zugleich ein poetisches Bild, indem es auf das Schreibmaterial rekurriert. Insofern Silber den Edelmetallen angehört, ist auch das »Silberblatt« nicht gewöhnlichen Schreibakten vorbehalten. Es steht bei Kolbe metonymisch für die verschriftlichte Dichtung. Dabei muss die Farbe Silber im Kontrast zur Farbe Gold gesetzt werden, die im Titel »Goldene Gegenwart« enthalten ist. Unter den Edelmetallen stellt Silber seiner Wertigkeit nach gegenüber Gold etwas Zweitrangiges dar. Dieses ist auf den konkret verhandelten Prozess des Niederschreibens übertragbar. Die Dichtung, die entsteht, ist nicht vollkommen. Das Produzieren von vollkommener Dichtung wird als ein schwieriger Prozess dargestellt, der nicht vergleichbar ist mit dem Verfassen von Hymnen, wie aus dem letzten Vers der dritten Strophe hervorgeht: »Hymnen notiern sich von selbst«⁸³. Die Dunkelheit, von der innerhalb der zweiten Strophe die Rede ist, wird somit ebenfalls metasprachlich lesbar als das im Gedicht umgesetzte hermetische Schreiben. So erklärt sich auch das flektierte Verb »schweigst«, das dieser zu-

⁸⁰ Ebd., S. 45.

⁸¹ Siehe Kapitel II.2.8.

⁸² Kolbe, Uwe: Goldene Gegenwart. In: Abschiede, S. 69.

⁸³ Ebd.

geordnet ist. Das Schweigen bezieht sich dabei auf den Vorgang des Verschlüsseln und Aussparens, die Arbeit mit negativen Kategorien.

4.6. Gedichtanalyse: *Zu vergessen*

Für eine genauere Untersuchung des in Kolbes Werk auftretenden Meta-Symbolismus II und seiner Besonderheiten eignet sich am besten eine Fall-Studie anhand des Gedichts »Zu vergessen«⁸⁴. Es ist Bestandteil des ersten Gedichtbands »Hineingeboren« und zwischen 1975 und 1979 zu datieren:

Zu vergessen

das Mohnfeld
die Tage zwischen dem Regen
und Sommerwolkenfall.

Seh mich in deinem großen Mund
aber gehend.

Das Lied in der Zungenwurzel.

4.6.1. Formaler Aufbau

Bei »Zu vergessen« handelt es sich um ein relativ kurzes Gedicht. Seinem Aufbau nach setzt es sich aus zwei Strophen und einem Einzeiler zusammen, der das Gedicht beschließt. Die beiden Strophen sind von unterschiedlicher Länge. Die erste Strophe besteht aus drei Versen, während die zweite sich aus zwei Versen konstituiert. Im Hinblick auf die Verszeilen wirkt das Gedicht daher reduktionistisch: am Ende bleibt nur noch ein Einzeiler übrig. Ein solcher Reduktionismus lässt sich jedoch nicht in Bezug auf die Verslänge beobachten. Der kürzeste Vers steht zu Anfang. Er ist eingerückt, so dass er unmittelbar nach dem Gedichttitel erst einsetzt. Syntaktisch knüpft er an diesen an. Entsprechend ist der bestimmte Artikel »das«, der das erste Wort von »Zu vergessen« bildet, klein geschrieben. Der Titel kann so in das Gedicht »hineingelesen« werden. Er wirkt durch seine textexterne Positionierung gegenüber den Versen von außen auf das Gedicht mit ein und hebt sich so dennoch von diesem ab. Unter Einbezug des Gedichttitels besteht das Gedicht aus drei Sätzen. Die drei Punkte bilden dabei die einzigen Interpunktionszeichen, die »Zu vergessen« aufweist. Sie kongruieren mit der Unterteilung

⁸⁴ Kolbe, Uwe: Zu vergessen. In: Hineingeboren, S. 38.

in Strophen und Einzeiler. Innerhalb der beiden Strophen tritt Enjambement auf. Das Prosagedicht basiert auf freien Rhythmen.

4.6.2. Hermetik

Die Hermetik ist im meta-symbolistischen Prosagedicht »Zu vergessen« stark durch dessen Kürze bedingt. Grammatikalisch betrachtet haben die fehlenden Verben einen Anteil an dem Zustandekommen der ästhetischen Kategorie der Hermetik, d.h. der »Unverständlichkeit« des Gedichts. Sowohl in der ersten Strophe als auch im das Gedicht beschließenden Einzeiler ist kein einziges Verb zu verzeichnen. Innerhalb der zweiten Strophe wird anstelle eines Verbs das Partizip Präsens »gehend« gesetzt. Die zwei Strophen sowie der Einzeiler nehmen nicht unmittelbar aufeinander Bezug. Das Ich fließt nur über ein Possessivpronomen innerhalb der zweiten Strophe in den poetischen Text mit ein. Die erste Strophe liest sich wie eine Aufzählung von Ort und Zeit, die jedoch nur vage angedeutet werden über ein Mohnfeld und den »Tage[n] zwischen dem Regen«. Die Aufzählung endet im Neologismus »Sommerwolkenfall«. Die zweite Strophe ist dialogisch konzipiert und richtet sich an ein lyrisches Du. Sowohl das lyrische Ich als auch das lyrische Du werden ihrem Geschlecht nach nicht näher bestimmt. Die Strophe wirkt verschlüsselt, weil sie auf einer reinen Metapher basiert: Das lyrische Ich sieht sich im Mund des lyrischen Du »gehen«. Unklar ist auch, weswegen der Mund der angesprochenen Person mit dem Attribut »großen« versehen wird. Auch der letzte Einzeiler ist »dunkel« gehalten. Er verweist auf ein »Lied in der Zungenwurzel«. Er wirkt dabei entkontextualisiert, da dem Leser vorenthalten bleibt, worauf sich die Metapher »Lied in der Zungenwurzel« bezieht und was sie meint.

4.6.3. Vergessen

Das textinterne Themenfeld »Sprache und Musik« wird von »außen«, d.h. über den Gedichtstitel, einem anderen Thema untergeordnet: dem des Vergessens. Die Thematik des Vergessens kündigt sich über den Infinitiv »vergessen« an, der aufgrund der fehlenden Verben im Prosagedicht zusätzlich konturiert wird. Einen semantischen Berührungspunkt im Text bildet dabei das Mohnfeld. In den meta-symbolistischen Texten der ersten Phase wird Mohn häufig als

Symbol des Vergessens eingesetzt.⁸⁵ Bei Uwe Kolbe hingegen geht es nicht mehr um *den* Mohn, sondern um ein bloßes Mohnfeld. Er weicht dabei von der Mohnsymbolik ab. Zwar bleibt der Mohn in seinem Prosagedicht weiterhin in die Vergessensthematik eingebettet. Dies erfolgt jedoch nicht mehr über die Symbolik des Mohns selbst, sondern über den Titel. Auffällig ist, dass Kolbe die charakteristische rote Farbe des Mohns ausblendet. Sie ist nur implizit über die Erwähnung des Mohnfelds zugegen. Dass der Mohn des Mohnfelds blüht, lässt sich indirekt der Metapher »Sommerwolkenfall« entnehmen, die über das darin enthaltene Lexem ›Sommer‹ auf die sommerliche Jahreszeit anspielt. Auch der Mund und die Zunge, von denen im Prosagedicht die Rede ist, sind rötlich. Ansonsten sind implizit keine weiteren Farben in »Zu vergessen« vertreten.

Über Metaphern und Aufzählungen erfolgt in der ersten Strophe des Gedichts eine Beschreibung drei verschiedener Zeiten: Die erste Zeit beschreibt eine des Regens, die nicht näher bestimmt wird. Die »Tage zwischen dem Regen« fallen vermutlich mit dem benannten Mohnfeld zusammen. »Sommerwolkenfall« verweist dabei auf die Zeit danach, die ebenfalls wieder eine Zeit des Regens ist. Dabei kündigt der Neologismus »Sommerwolkenfall« durch seine Wortzusammensetzung metaphorisch den Übergang von der mittleren in die dritte Zeitphase an. Die mittlere Phase, auf die das darin enthaltene Wort ›Sommer‹ und das Mohnfeld verweisen, ist positiv konnotiert, während der Regen, insbesondere durch das im Neologismus anzutreffende Wort ›wolkenfall‹, negativ konnotiert ist. Sowohl die mittlere als auch die letzte Zeitphase scheinen dabei in die Jahreszeit des Sommers zu fallen. Der Regen, der auch die erste Zeitphase kennzeichnet, deutet an, dass diese zwischen Frühling und Sommer situiert sein muss. Alle drei Zeiten können dabei auch als innere Zustände des Ich gelesen werden.

In die Vergessensthematik mit einbezogen werden muss dabei das lyrische Du, das in der zweiten Strophe angesprochen wird. Da die Farbe Rot im Zusammenhang mit dem Mohnfeld, dem Mund des lyrischen Du und der Zungenwurzel stets im Text mitschwingt und gemäß der konventionellen Symbolik für Liebe steht, lässt sich »Zu vergessen« auch als ein Gedicht über Liebeskummer lesen. Bei dieser Lesart würden lyrisches Ich und Du zu einem ehemaligen Liebespaar stilisiert. Die mittlere Zeitphase, die das Gedicht andeutet und die über das Mohnfeld präsent ist, wäre dabei die Zeit der florierenden Liebe, während der Neologismus »Sommerwolkenfall« deren Ende markiert.

⁸⁵ Siehe Kapitel II.3.6.2.

4.6.4. Sprache

Innerhalb des verschlüsselten Prosagedichts gibt es ein zentrales Themenfeld: das der Sprache. Die Sprache ist in die Synekdoche des Mundes eingefasst. Der Mund gehört jedoch dem lyrischen Du an, wodurch der Sprache eine personale Zuordnung zuteil wird. Auch das Lexem ›Zungenwurzel‹ kann als sprachlicher Verweis gelesen werden. Es ist Bestandteil des Mundes und wird diesem – damit auch der Sprache – in »Zu vergessen« untergeordnet. Dabei fungiert das Wort ›Zungenwurzel‹ auch gleichzeitig als Verbindungsstück zwischen der Sprache und der Musik: Die Musik, auf die das Prosagedicht über die Synekdoche »Lied« anspielt, steht gemeinsam mit der Synekdoche »Zungenwurzel« im Einzeiler. Das Lied wird hier innerhalb der Zungenwurzel lokalisiert. Es erfährt allerdings keine Spezifizierung. Das Lied ist Bestandteil einer Metapher, die sich über den gesamten Einzeiler erstreckt. Gemäß der im vorigen Kapitel angedeuteten Lesart fällt die Sprache mit der mittleren Zeit der Liebe zusammen. Dementsprechend lässt sich die Sprachthematik so ausdeuten, dass die Sprache immer noch durch das Du determiniert wird. Es ist eine florierende, schöpferische – möglicherweise sogar dichterische – Sprache, was aus der Metapher »Lied in der Zungenwurzel« hervorgeht. Demzufolge trägt das Gedicht auch eine metasprachliche Lesart in sich. Die Sprache ist dabei nicht allein eine durch das Du geprägte, sie befindet sich auch immer noch in Ausrichtung auf das lyrische Du, was durch die Adressierung in der zweiten Strophe zum Ausdruck kommt. Den zentralen Stellenwert des Du, der ebenfalls dem Vergessen anheimfallen soll, betont das Attribut ›großen‹.

5. Elke Erb: *Winkelzüge*

Unter den Dichtern des Prenzlauer Bergs, die eine meta-symbolistische Schreibweise aufweisen, ist auch Elke Erb zu nennen. Die im Jahr 1938 geborene Dichterin zählt zu den ältesten innerhalb der Künstlerszene. Unter den Dichtern des Prenzlauer Bergs ist sie es, die sich darum bemüht, der literarischen Szene zu einem Zentrum zu verhelfen. Nicht nur ihren Texten zufolge, auch ihrer Biographie nach zählt die Dichterin zu den Intellektuellen der Prenzlauer-Berg-Szene. Zwischen 1959 und 1963 studiert Elke Erb Germanistik, Pädagogik und Geschichte. Nach Abschluss ihres Studiums ist sie zwei Jahre lang beim Mitteldeutschen Verlag als Lektorin tätig, bis sie sich dafür entscheidet, als freiberufliche Schriftstellerin zu leben. Der offizielle Schriftstellerberuf ermöglicht es ihr, als Übersetzerin zu arbeiten – ein Schritt, der Hilbig und vielen anderen Schriftstellern der inoffiziellen Literaturszene lange Zeit nicht möglich ist, da ihnen die Aufnahme in den »Deutschen Schriftstellerverband« der DDR verwehrt bleibt. Die Aufnahme in den Schriftstellerverband schützt Elke Erb jedoch nicht vor der Überwachung durch die Staatssicherheitsbehörde.

Ihre frühen Texte der 1970er-Jahre und 1980er-Jahre oszillieren zwischen Lyrik und Prosa. Im »Lexikon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur« werden die Texte als »surreal-real« charakterisiert, welche mit der Tendenz verhaftet seien, »sich zunehmend von der Verpflichtung [zu] lösen, etwas zu erzählen«¹. Die zwischen 1970 und 1980 verfassten Texte zeichnen sich vor allem durch ein starkes Reflexionsvermögen aus sowie durch die Fähigkeit, den textuellen Entstehungsprozess metasprachlich-thematisierend zur Schau zu stellen.² Im 1991 erscheinenden Band »Winkelzüge oder Nicht vermutete, aufschlussreiche Verhältnisse«³ scheint diese Schreibweise ihren Höhepunkt zu erreichen. Die »Winkelzüge« fallen in den Entstehungszeitraum zwischen 1983 und 1989; sie können jedoch erst nach der Wende publiziert werden. Was sich bereits in den vorangehenden Werken Erbs andeutet, findet in »Winkelzüge« seinen massiven Ausdruck: Das Werk lässt sich nicht mehr klar nach literarischen Gattungen klassifizieren. Das die Texte der 1970er-Jahre prägende Formmerkmal der Nicht-Linearität und der Hang zu einer raumgreifenden, breitflächigen Wort(-gruppen)konstellation findet sich hinge-

¹ Draesner, Ulrike: Elke Erb. In: Thomas Kraft (Hg.): Lexikon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1945. Bd. 1. München: Nymphenburger 2003, S. 310.

² In seiner »Laudatio« auf Elke Erb bemerkt Allemann, dass die Lyrik bei Erb »als unablässige Arbeit und Anstrengung der Reflexion« erscheint: Allemann, Urs: Laudation auf Elke Erb. In: Bernhard Rübenach (Hg.): Elke Erb. Texte - Dokumente – Materialien. Moss: Elster 1988, S. 29.

³ Erb, Elke: Winkelzüge oder nicht vermutete, aufschlussreiche Verhältnisse (künftig zitiert mit: Winkelzüge). Berlin: Galrev 2000 [1991].

gen in »Winkelzüge« zurückgenommen.⁴ Der poetische Gesamttext setzt sich aus diversen thematischen Schwerpunkten zusammen, die in ihrer typographischen Hervorhebung mittels der Erhöhung der Schriftgröße und der Verwendung von Fettdruck angedeutet werden. Allerdings gleichen diese Partituren gemäß dem formalen Aufbau eher einem poetischen Text in Versen.

Am Werk »Winkelzüge« offenbart sich der Einfluss des russischen Symbolismus und Post-Symbolismus. Zudem scheint der Meta-Symbolismus II in »Winkelzüge« durch poststrukturalistische Schriften beeinflusst zu sein. Bisher hat die Forschung der symbolistischen Tradition in Erbs Werk keine Beachtung geschenkt. Doch liegen im Hinblick auf das Werk der Prenzlauer-Berg-Dichterin – wie auch im Fall Uwe Kolbes und Wolfgang Hilbigs – generell nur wenige wissenschaftliche Veröffentlichungen vor, die sich hauptsächlich auf Aufsätze beschränken und ihre Gedichte bzw. Texte nicht selten politisch ausdeuten.⁵

5.1. Rezeption und Nachdichtung russischer (Post-)Symbolisten

Als entscheidende Bedingung für Elke Erbs Hinwendung zum Meta-Symbolismus II ist ihre Tätigkeit als Übersetzerin zu erachten, die 1969 einsetzt. Zu einem Großteil konzentriert sich Erbs Übersetzerarbeit der 1970er-Jahre auf poetische Texte des russischen Symbolismus und Post-Symbolismus. Es finden sich darunter Nachdichtungen aus den Werken Alexander Bloks, Nikolai Gogols, Valerij Brjusovs und Marina Cvetaevas – ein Repertoire, das sich in den 1980er-Jahren um weitere Nachdichtungen der russischen Symbolisten bzw. Post-Symbolisten Boris Pasternak, Anna Achmatova und Velimir Chlebnikov erweitert.⁶ Selbst

⁴ Vgl. Mann 1994, S. 206f.

⁵ So etwa Berendse, Gerrit-Jan: Wandlose Werkstätten. Zu Elke Erbs Rolle in der »Prenzlauer-Berg-connection«. In: text+kritik (1991), S. 210-219; Dahlke, Birgit: Papierboot. Autorinnen aus der DDR – inoffiziell publiziert. Dissertation (Berlin 1994). Würzburg: Königshausen und Neumann 1997; Castein, Hanne: Elke Erb. In: Brady/Wallace 1995, S. 87-102; Mabee, Barbara: Autonomie und Widerstand: Elke Erbs Texte und die Jüngeren der Szeneliteratur des Prenzlauer Bergs. In: Christine Cosentino/Wolfgang Müller (Hgg.): »im widerstand/in mißverständnis? Zur Literatur und Kunst des Prenzlauer Bergs. New York u.a.: Peter Lang 1995 (= DDR-Studien – East German Studies 8), S. 119-143; Gerber, Margy: The Poet Elke Erb. In: Studies in GDR Culture and Society 3 (1983), S. 251-264. Gerber bemüht sich zwar um eine umfassende Darstellung von Erbs Werk; allerdings unterliegt auch ihr Zugang einer politischen Lesart.

⁶ Blok, Alexander [Blok, Alexander]: Ausgewählte Werke. 3 Bde. Hg. v. Fritz Mierau. Berlin: Carl Hanser 1978 [Berlin: Volk und Welt 1978]; Gogol, Nikolai: Die Heirat. Eine gänzlich unwahrscheinliche Begebenheit in zwei Akten. Unverkäufliches Manuskript. Berlin: Henschel 1974; Brjussow, Valeri: Ich ohne voraus die stolzen Schatten. Berlin: Volk und Welt 1978; Jentzsch, Bernd (Hg.): Poesiealbum 81: Marina Zwetajewa. Berlin: Verlag Neues Leben 1974; Schostakowitsch, Dimitrij: Sechs Gedichte von Marina Zwetajewa. Suite für Alt und Klavier. Leipzig: Peters 1978; Zwetajewa, Marina: Mein Puschkin / Puschkin und Pugatschow. Berlin: Volk und Welt 1978; Zwetajewa, Marina: Maßlos in einer Welt nach Maß. Hg. v. Edel Mirowa-Florin. Berlin: Volk und Welt 1980; Zwetajewa, Marina: Gedichte. Prosa. Hg. v. Fritz Mierau. Leipzig: Reclam 1987; Zwetajewa, Marina: Das Haus am Alten Pimen. Leipzig: Reclam 1989; Chlebnikov, Welimir: Zieh wir mit Netzen die blinde

nach der Wende, in den 1990er-Jahren, übersetzt Erb weiterhin Texte des russischen Symbolismus. Die Bezugnahme auf russische Symbolisten und Post-Symbolisten in ihrem Werk scheint selbst nach der Wende noch seine Wirkung zu zeigen. So sind auch im Gedichtband »Unschuld, du Licht meiner Augen«⁷ meta-symbolistische Gedichte mit enthalten und Motivübernahmen von Blok und Gogol zu finden.

Dass Elke Erb neben einer russisch-symbolistischen bzw. russisch-post-symbolistischen Tradition auch die »Freude der Schiffbrüche«⁸ des italienischen Post-Symbolisten Ungaretti nachdichtet und Interlinearversionen zu französischen poetischen Texten anfertigt, bestätigt, dass ihre Auseinandersetzung mit dem Symbolismus und Post-Symbolismus vor allem durch ihre Übersetzerpraxis stimuliert wird.⁹ Ferner erscheint 1992 beim Reclam Verlag in Leipzig die zweisprachige Lyrikanthologie »Gamajun, kündender Vogel«¹⁰, die eine Auswahl an Gedichten des russischen Symbolismus enthält, unter der Mitwirkung Elke Erbs. Dabei widmet sich Erb in der Anfangsphase ihrer Übersetzertätigkeit zunächst der Nachdichtung eines Symbolisten der älteren Generation: Ende der 1970er-Jahre überträgt Erb für den Berliner Verlag Volk und Welt einen Teil der Gedichte Valerij Brjusovs aus dem Gedichtband »Ich ahne voraus die stolzen Schatten« (»СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ В СЕМИ ТОМАХ«). Brjusov gilt in der Literaturgeschichtsschreibung als derjenige Dichter, der den Symbolismus in Russland eingeführt hat. Hauptsächlich finden sich Bezüge zu den Nachdichtungen Bloks – dem Symbolisten der jüngeren Generation – und der Post-Symbolisten Cvetaeva und Pasternak in »Winkelzüge«, wobei die Bezüge zu Blok in »Winkelzüge« am stärksten präsent sind. Dies hängt sicherlich auch mit der Tatsache zusammen, dass Erb zuvor nicht nur einen Teil seiner Gedichte ins Deutsche übertragen hat, sondern auch sämtliche seiner Briefe und Tagebücher.¹¹

Es sind nicht nur Blok'sche Motive, die sich in »Winkelzüge« wiederfinden, sondern auch Zitate in kyrillischer Schrift sowie zwei Nachdichtungen, die darin mit einfließen. Bei den Nachdichtungen handelt es sich um zwei mit »Einleitung« übersetzte Gedichte des um die Jahrhundertwende entstandenen symbolistischen Gedichtzyklus »Verse von der Schönen Dame«, die

Menschheit. Hg. v. Marga Erb. Berlin: Volk und Welt 1984; Pasternak, Boris: Der Schutzbrief. (Und andere Prosa). In: Ders.: Luftwege. Ausgewählte Prosa. Hg. v. Karlheinz Kasper. Leipzig: Reclam 1986.

⁷ Erb, Elke: Unschuld, du Licht meiner Augen. Gedichte. Göttingen: Steidl 1994.

⁸ Ungaretti, Giuseppe: Freude der Schiffbrüche. Übertragung ins Deutsche von Elke Erb. Berlin: Volk und Welt 1977.

⁹ Französische Nachdichtungen von Erb liegen in der Anthologie »Französische Lyrik der Gegenwart« vor: Französische Lyrik der Gegenwart. Hg. v. Charles Dobzynski. Berlin: Volk und Welt 1979. Erb überträgt darin Gedichte von André du Bouchet, Maurice Regnaut und Alain Veinstein.

¹⁰ Erb, Marga (Hg.): Gamajun, kündender Vogel. Gedichte des russischen Symbolismus. Übertragung ins Deutsche von Elke Erb u.a. Leipzig: Reclam 1992.

¹¹ Blok, Alexander: Ausgewählte Werke. Bd. 3: Briefe, Tagebücher. Übertragen ins Deutsche von Elke Erb. Hg. v. Fritz Mierau. Berlin: Carl Hanser 1978 [Berlin: Volk und Welt 1978].

Erb 1978 zunächst für den Berliner Verlag Volk und Welt anfertigt.¹² Die in »Winkelzüge« aufgenommenen Nachdichtungen weisen nur eine Abweichung von der im Verlag Volk und Welt vorliegenden Fassung auf: Die bestimmte Dativ-Präposition »vom« in der sechsten Strophe von »Einleitung« ist in »Winkelzüge« unbestimmt gehalten. Im Hinblick auf die Abfolge stellt diejenige in »Winkelzüge« die Zweitfassung dar. Auf die zweite Nachdichtung »Einleitung« nimmt Erb zunächst in ihrem Text Bezug, um dann von einer Verwechslung zu sprechen und zur ersten, mit »Einleitung« betitelten Blok-Nachdichtung überzuleiten. Von der »Einleitung« aus Bloks »Zweitem Buch« wird jedoch nur die erste Strophe wiedergegeben. Diese hebt sich mittels Kursivschrift und Leerzeilen von den anderen Zeilen des Textes ab, wobei der intertextuelle Bezug bereits eine Zeile vorher einsetzt durch die Integration der Blok'schen Zeile »Des Abendrots glühende Speere«, und eine Seite später – nach der angeführten ersten Strophe von »Einleitung« – wieder aufgegriffen wird. Es wird dort jedoch als Zitat kenntlich gemacht mittels Anführungsstrichen und Kursivschrift.¹³ Der Text »Ich-Nicht-Ich« rekurriert erneut auf die Nachdichtung »Einleitung« aus Bloks »Versen von der Schönen Dame« in den kursiv gesetzten Verszeilen »*Die beinlosen Pferdchen des Balkenwerks, Zier, / Von Flammen gezackt, werfen Flammen zu dir*«¹⁴. Immer wieder finden sich einzelne Verse der Nachdichtung aus den »Versen von der Schönen Dame« in »Ich-Nicht-Ich« eingebunden. Auch hier sind sie in Kursivschrift gesetzt und eingerückt. Doch nicht nur die montierten Verse der Nachdichtung liegen in Kursivschrift vor. Auch selbst verfasste Zeilen heben sich so zusätzlich noch einmal von den anderen, bereits der Form nach stark ins Lyrische tendierenden Textzeilen ab. Aufnahme finden in »Ich-Nicht-Ich« Blok'sche Symbole und Motive. Ein Teil davon ist der »Einleitung« aus den »Versen von der Schönen Dame« entlehnt, ein anderer hingegen entstammt weiteren Gedichten des russischen Symbolisten. Aus der »Einleitung« der »Verse von der Schönen Dame« rührt das Motiv der Zwiebel her:

Ich erfinde die Zwiebel, das Gold der Geltung,
Blau der Enthaltung¹⁵

Im gleichen Kontext wie bei Blok treten auch die Farben Gold und Blau auf, bloß dass der Bezug des Goldes zum Motiv der Zwiebel nur unter Berücksichtigung der in »Winkelzüge« enthaltenen Blok-Nachdichtung erkannt wird. Die Farbtöne liegen hier in Form der Genitiv-

¹² Erb, Elke: Einleitung. In: Alexander Blok: Ausgewählte Werke, Bd. 1, S. 52, 71; Erb, Elke: Reden und Meinen. In: Winkelzüge, S. 40f.

¹³ Erb, Elke: Reden und Meinen. In: Winkelzüge, S. 40f.

¹⁴ Erb, Elke: Ich-Nicht-Ich. In: Winkelzüge, S. 42.

¹⁵ Ebd., S. 43.

Metapher vor. Das Blau ist in diesen Verszeilen jedoch kein Lasurblau mehr, wie noch in der Nachdichtung. Nicht aufgenommen in »Ich-Nicht-Ich« wird die in der gleichen Nachdichtung enthaltene Farbe Rot. Diese spielt jedoch in dem mit »Das Rot des Symbols« betitelten Text aus »Winkelzüge« eine Rolle, auf die im Rahmen der Einzelanalyse näher eingegangen werden soll. Wiederanknüpfungen an die Nachdichtung aus den »Versen von der Schönen Dame« sowie an die »Einleitung« aus Bloks »Zweitem Buch« finden sich auch in anderen Texten in »Winkelzüge«. Stets werden ein oder mehrere Verse montiert, meist in Kursivschrift. Erbs Nachdichtung zur »Einleitung« des »Zweiten Buchs« von Blok wird sogar innerhalb von »aleph« noch einmal vollständig zitiert.¹⁶ Ihre Blok-Übertragungen orientieren sich in Reim und Metrik an den Original-Texten.

Auch die Rezeption der russischen Post-Symbolistin Marina Cvetaeva fließt in »Winkelzüge« mit ein. Diese äußert sich zum einen in einem Bewusstsein für eine weibliche Schreibweise, das von den Übertragungen der Cvetaeva'schen Texte herrührt. Cvetaeva, die Erb selbst zu einem ihrer Vorbilder zählt, ist die erste russische Dichterin, bei der sich eine weibliche Schreibweise reveliert. Bei Erb kommt dies unter anderem in »Das Rot des Symbols« formal zum Ausdruck, wenn sie das Personalpronomen »ihr« in der Nachdichtung in Majuskeln (»IHR«) »um-schreibt«, »um die Weiblichkeit des Gegenübers zu signalisieren«¹⁷. Auch einzelne Figuren wie die des Ritters oder der Heldin scheinen von der russischen Post-Symbolistin herzurühren. Darüber hinaus lässt sich die Orientierung an Cvetaeva in der syntaktischen Kompositionsweise von »Winkelzüge« und seinem Kompositionsprinzip aufspüren. Wie Cvetaeva geht es auch Erb nicht mehr ausschließlich darum, zu suggerieren. Wörter werden von Erb aufgrund ihres Klangs, ihrer Form und ihrer Morphemkonstitution ausgewählt, über die sich eine assoziative Verkettung ergibt. Im Unterschied zu den post-symbolistischen Texten Cvetaevas, aber auch zu den meta-symbolistischen Texten Wolfgang Hilbigs, die sich am französischen Symbolismus orientieren, meidet »Winkelzüge« paranomastische Verbindungen.¹⁸ Intertextuell rekurriert Erb in »Winkelzüge« ferner auf eine von ihr übertragene Parabel des Post-Symbolisten Boris Pasternak.¹⁹ Der meta-symbolistische Charakter einzelner Texte aus »Winkelzüge« hängt zum Teil mit ihrer Entstehungsweise zusammen, die eine poststrukturalistische Machart enthüllt. Bei den mit eingeflossenen Nachdichtungen wendet sich Erb gegen den *grand récit*, d.h. sie übersetzt die russischen Gedichte nicht mehr im Ganzen, sondern ledig-

¹⁶ Erb, Elke: aleph. In: Winkelzüge, S. 53.

¹⁷ Erb, Elke: Das Rot des Symbols. In: Winkelzüge, S. 57.

¹⁸ Zu Cvetaevas Verskunst siehe Karlinsky, Simon: Marina Cvetaeva. Her Life and Art. Berkeley/Los Angeles: University of California Press 1966. Kapitel 6: Technical Aspects: Language, Versification, Poetic Devices, S. 123-170.

¹⁹ Erb, Elke: Sechs. In: Winkelzüge, S. 242-246.

lich einzelne Verse, um deren Individualität Rechnung zu tragen.²⁰ Die meta-symbolistischen »Winkelzüge« beziehen symbolistische und post-symbolistische Texte mit ein, kommentieren sie, dichten sie partiell nach oder schreiben sie weiter. Zudem baut Erb intertextuelle Bezüge über nominale Rekurrenzen zu den russischen Symbolisten und Post-Symbolisten auf.

5.2. Genreauflösung

Ein Merkmal, das die »Winkelzüge« auszeichnet, ist das der Genreauflösung. Sie lassen sich nicht mehr eindeutig einem spezifischen Genre zuordnen. Es ist schwer zu sagen, ob es sich bei »Winkelzüge« um einen Lyrik-, Prosa-, Essayband oder um bloße Tagebuchaufzeichnungen handelt. Für einen Tagebuchband spricht die Tatsache, dass die Notizbücher der Verfasserin in »Winkelzüge« hineingeschrieben wurden und das Werk teilweise einer zeitlich-chronologischen Anordnung folgt. So bestehen einige Überschriften der Textpartituren aus Jahreszahlen. Als Essayband ließe sich »Winkelzüge« aufgrund seines stark reflexiven Charakters bezeichnen, der über Gedichtauslegungen und die Verhandlung von Sprache zustande kommt. Für die Lesart als Roman hingegen könnte man ins Feld führen, dass sich »Winkelzüge« aus einer Reihe von Textteilen konstituiert, die aufeinander Bezug nehmen und mit Titeln versehen sind nach Art einzelner Kapitel. Zum Teil untergliedern sich die Texte auch selbst wieder und sind mit entsprechenden Untertiteln versehen. Hinzu kommt, dass »Winkelzüge« über eine Heldin verfügen, auf die referiert wird. Diese Heldin ist jedoch keine menschliche Figur mehr, sondern eine Frage, wodurch die Gattung bereits wieder unterlaufen wird.

Darüber hinaus besteht die Möglichkeit, »Winkelzüge« als Lyrikband auszulegen: Die Textpartituren muten dem Klang nach teilweise poetisch an. Der Form gemäß strukturieren sich die Texte nach Verszeilen, die strophisch eingefasst sind, jedoch – mit Ausnahme der Nachdichtungen – reimlos und metrisch ungebunden auftreten. Bereits in ihren früheren Werken arbeitet Elke Erb mit verschiedenen Genres. So enthält beispielsweise »Gutachten«²¹ (1975) Gedichte und Miniaturen, Prosa, Aufsätze sowie Nachdichtungen. Zudem finden sich in »Gutachten«, »Der Faden der Geduld«²² (1978) oder »Vexierbild«²³ (1983) Anmerkungsapparate, die Erb den Lesern zur Entschlüsselung ihrer Texte mit an die Hand gibt. Im Unterschied zu »Winkelzüge« wird in den früheren Werken zwischen den einzelnen Genres jedoch noch eine

²⁰ Erb 1998, S. 50f.

²¹ Erb, Elke: Gutachten. Poesie und Prosa. Berlin: Aufbau-Verlag 1975.

²² Erb, Elke: Der Faden der Geduld. Gedichte und kurze Prosa. Berlin: Aufbau-Verlag 1978.

²³ Erb, Elke: Vexierbild. Berlin: Aufbau-Verlag 1983.

klare Grenze gezogen. Einen Anmerkungsapparat findet der Leser in »Winkelzüge« nicht mehr vor. Auch fließen fremdsprachige Gedichte und ihre Nachdichtungen in den Text unmittelbar mit ein. Die Ausführungen zeigen, dass eine dezidierte Genrezuordnung bei den »Winkelzügen« ein unmögliches Unterfangen darstellt. Im Vergleich zu Philippe Sollers meta-symbolistischem Werk »Drame«, das mit den Gattungen des Dramas und des Romans spielt, liegt bei Erbs hybridem Werk der Akzent generell betrachtet jedoch mehr auf der lyrischen Komponente.

5.3. Innerzirkuläre Variation und Innertextualität

Der innertextuelle Zusammenhang der einzelnen Texte von »Winkelzüge« liegt in ihrem Strukturprinzip begründet, das sich als innerzirkuläre Variation beschreiben lässt: Die Texte vollziehen vielfach eine innere, spiralförmig kursierende Bewegung, da sie kein klar fixiertes Zentrum mehr besitzen. Ihre sich abwechselnden Fixpunkte bilden einzelne, einander gegenseitig ablösende Ausdrücke oder Motive. Auf Wortebene schlägt sich die innerzirkuläre Variation im Einsatz von Morphemen und Rhizomen nieder. Morpheme bzw. Rhizome wirken in »Winkelzüge« als Brücken zur Weiterbildung eines Gedankengangs nach Art einer assoziativen Reihung. So wird beispielsweise das Wort ›Nester‹ zum Lexem ›Geniste‹ in Relation gesetzt. Der Winkel, der sich auch im Werktitel »Winkelzüge« als Rhizom wiederfindet, schafft eine Beziehung zu ›Blickwinkel‹, das wiederum über das Rhizom ›Blick‹ eine Verbindung mit ›Blickachse‹ eingeht. Die Aussageweise der Texte basiert auf einem semantisch-morphematischen Relationsgefüge: Assoziationen reihen sich so aneinander und bestimmen den weiteren Textverlauf, was dem Text eine offene Struktur verleiht. In einem poetologischen Passus von »Winkelzüge« wird diese als solche selbst diagnostiziert: »Für einen Text, der einen Assoziationsstrom fixiert, / ist allein Offenheit verbindlich«²⁴. Auch in ihren früheren Texten aus »Der Faden der Geduld« arbeitet Erb bereits mit Assoziationsketten. Das Strukturprinzip der innerzirkulären Variation scheint dabei von der Schreibweise der russischen Post-Symbolistin Marina Cvetaeva adaptiert zu sein. In ihren Prosatexten arbeitet Cvetaeva mit Assoziationsketten, deren Ausgangsbasis ebenfalls Morpheme bilden.

Als Verbindendes unter den einzelnen Texten fungiert zudem die eingesetzte ›Heldin‹: Die Heldin ist bei Erb kein menschliches Individuum mehr, sondern eine leitmotivisch aufgegrif-

²⁴ Erb, Elke: Das Unternehmen Schreiben. In: Winkelzüge, S. 173.

fene Frage (»Aber werde ich denn noch lieben«²⁵), die personifiziert in Erscheinung tritt und auf die häufig nur mittels des Personalpronomens »sie« rekurriert wird. Innertextualität ist jedoch noch auf andere Weise anzutreffen: mittels der Teilüberschriften sowie über die erneute Rekurrenz auf ein bereits verwendetes Motiv wie das des Nests, des Lichts oder aber des Winkels. Das Prinzip der innerzirkulären Variation schafft dabei die Freisetzung des Klangs und semantisch-morphematischer Assoziationen. Es hat ein Unterlaufen der linearen Schreibweise zur Folge.

5.4. Metasprache

Elke Erbs Schreiben ist ein entgegenständliches. Die Dinge büßen weitestgehend ihren Rang der Präsenz ein zugunsten einer reinen Sprachlandschaft. Selbst die auftretenden Wörter wie »Weg« oder »Blume«, die im ersten Augenblick den Eindruck außersprachlicher Entitäten erwecken, sind ihres weltlichen Wesens enthoben und zu bloßen Formen abstrahiert, die der poetischen Sprach- und Formbildlichkeit zu Dienste stehen. Die Metasprachlichkeit von »Winkelzüge« folgt der eigenen Textsemantik. Das Einzelwort, aber auch die Konstruktion des Textes rücken dabei in den Vordergrund. Bereits Dahlke erkennt, dass die »Reflexion des dichterischen Produktionsprozesses ganz selbstverständlich Bestandteil ihrer Dichtung ist«²⁶. Dies unterscheidet Erbs Metasprachlichkeit vom poetologischen Grundton der Dichtung Erich Arendts und auch Uwe Kolbes. Mitunter rückt die Metasprachlichkeit so weit in den Vordergrund, dass sie zum Impetus des poetischen Gesamttextes gerät. Anstelle eines Subjekts bestimmt das Thema von »Winkelzüge« unter anderem die leitmotivische Frage »Aber werde ich denn noch lieben?«, die zur eigentlichen Heldin des Textes deklariert wird. Metasprachlich verhandelt wird beispielsweise die poetische Mitteilung, die insofern selbstreflexiv ist, als sie sich auf die Produktivität des zu schreibenden Textes bezieht. Ebenso werden eingebaute Metaphern kommentiert und wieder infrage gestellt:

(Den Satz als Blume zeigen,
getreu
auf ihrem/opfer-/willigen Boden,
– alles, was recht ist. –

Der Weg
der Hervorhebung

²⁵ Erb, Elke: Bruchstelle. In: Winkelzüge, S. 164

²⁶ Dahlke 1997, S. 85.

ist alles.²⁷

Darüber hinaus arbeitet Erb, um einen gewissen Abstraktionsgrad zu erreichen, mit mathematischen Symbolen:

Wenn **y a x** nennt
(und **b x** nennt und **c x** nennt usw.)
Könnte aus dieser Sprache ein in **y** verkanntes **x'** entstehen.²⁸

Wie dem Kontext des poetischen Textes »Wie bewegt sich das Neue?«²⁹ vage zu entnehmen ist, beschäftigt sich dieser Passus mit der Frage nach der Entstehung des Neuen in einem Text. Für das Symbol »y« könnte das Bewusste als Token eingesetzt werden, demgegenüber dann das Symbol »x« das Unbewusste verkörpert. Das Symbol »a« steht für einen Satz, der im poetischen Text konkretisiert wird durch die abstrakte Heldin (der Frage »Aber werde ich denn noch lieben?«). Die Zuordnung von »a« zu »x« oder »y« bereitet dem Ich Schwierigkeiten, da sich dieses als transzendent erweist. Die einzelnen mathematischen Symbole sind jedoch nicht, wie zu erwarten wäre, Bestandteil einer mathematischen Funktion. Eine Gleichung kommt innerhalb des Textes nicht zustande. Auch erfahren die einzelnen Types nicht alle eine Konkretisierung mittels gegebener Token. So bleibt zunächst unklar, was das Ich mittels des »x'« oder dem später auftretenden »z« aussagen möchte. Eine Erhellung folgt erst im Text »Fortsetzung«:

*Als ich das z in Rechnung stellte,
dachte ich mir unter dem z – den Menschen, das Ich.*

z könnte auch das Leben sein.

*x und y, das Unbewusste und das Bewusste,
als Wirklichkeiten von z.*

x und y wirken aufeinander in z.

*Jetzt entscheide ich mich dafür,
in z das Schreiben zu sehen.³⁰*

Ferner wird sogar der Morphologie, die in »Winkelzüge« eine große Rolle spielt, ein ganzer Nachtrag gewidmet: So beschließt den Text »Der Horizont der Versöhnung«³¹ ein »Morphologischer Nachtrag«, der auf die semantische Verkettung der Wörter ›Versöhnung‹, ›Versöh-

²⁷ Erb, Elke: Werkstatt. In: Winkelzüge, S. 25.

²⁸ Erb, Elke: Wie bewegt sich das Neue? In: Winkelzüge, S. 158.

²⁹ Ebd., S. 157-161.

³⁰ Erb, Elke: Fortsetzung. In: Winkelzüge, S. 168.

³¹ Erb, Elke: Der Horizont der Versöhnung. In: Winkelzüge, S. 311-320.

nen« und ›Versöhntsein« näher eingeht und deren Verbindung zum angewandten Ausdruck ›Entzweiung« im Text erörtert.

Die Metasprachlichkeit ist verantwortlich für den reflektorischen Charakter von »Winkelzüge«, deren Inhalt ein ständig in Prozess befindlicher ist. In der zuvor zitierten Passage entfernt sich der Text sehr stark von seinem poetischen Gehalt. Andererseits gibt es in »Winkelzüge« Partituren, in denen sich die Metasprache ins Metaphorische auflöst. Dies erfolgt beispielsweise im Hinblick auf den geometrischen Ausdruck ›Ovak, der in die Genitiv-Metapher »Oval der Feindschaft«³² gefasst ist oder aber über die metaphorische Frage »warum wird die Tangente Weg?«³³.

5.5. Hermetik

Ungeachtet ihrer stark ins Kommentierende tendierenden Metasprachlichkeit tragen die »Winkelzüge« durchaus hermetische Züge. Dabei hebt sich der Gesamttext nicht allein durch seine Quantität stark von anderen meta-symbolistischen Werken ab. Gegenüber dem Meta-Symbolismus I beginnt die ästhetische Kategorie der Hermetik bei den poetischen Texten, die dem Meta-Symbolismus II zuzurechnen sind, in eine andere Richtung zu tendieren, da auch die Auffassung von Hermetik sich wandelt. Ist bei Vertretern des Meta-Symbolismus I wie Paul Celan oder Erich Arendt noch eine Konzentration auf das Einzelwort zu beobachten, die sich bis auf die Zuordnung eines Wortes je Verszeile zuspitzt, so findet in Elke Erbs »Winkelzügen« einerseits eine sprachliche Ausweitung auf den Satz statt (der jedoch an eine Versstruktur gekoppelt bleibt). Andererseits ist das Sprechen in »Winkelzüge« ein entgegenständliches; es verliert sich in der Vielzahl an ungegenständlichen Referenzen. Dies hat seine Ursache im Strukturprinzip der innerzirkulären Variation, das einen einzelnen Referenten per se ausschließt. Stets befindet sich das artikulierte Ich auf der Suche nach dem passenden Wort, für das die gewöhnliche Alltagssprache nicht das entsprechende Vokabular bereitstellt. Ein »*von Ausdruck zu Ausdruck / stumm[es], unmittelbar weitergeführtes Reden*«³⁴ erreicht Erb mittels des Prinzips der innerzirkulären Variation. Bedingt durch diese Strategie und den starken Abstraktionsgrad, der den poetischen Gesamttext auszeichnet, nimmt dieser hermetische Züge an. Erb gebraucht mitunter Ausdrücke, die jeglicher Referenz enthoben sind: So äußert beispielsweise das artikulierte Ich in einer Zeile: »Ich gehe im Oval um etwas herum, das sich ver-

³² Erb, Elke: Ganz 2. In: Winkelzüge, S. 104.

³³ Erb, Elke: Die vier durchgestrichenen Versuche. In: Winkelzüge, S. 101.

³⁴ Erb, Elke: Wie ist es gegangen? Wie wird es gehen? In: Winkelzüge, S. 216 (Hervorhebung im Original).

schließt³⁵. Doch auch das Schweigen als solches findet sich in »Winkelzüge« thematisiert. Für das Ich in »Winkelzüge« bilden Reden und Schweigen eine Einheit.³⁶

Bereits Erbs früheren Texten aus »Kastanienallee« wird eine Tendenz zur Hermetik, d.h. in diesem Fall zur »Kommunikationsverweigerung«³⁷ im Alltagssprachlichen Sinn, nachgesagt. In seinem »Rimbaud«-Essay aus dem Jahr 1985 veranlasst gerade dieser Aspekt von Erbs Texten Volker Braun dazu, sie diffamierend der *poésie pure* zu bezichtigen und wegen ihres autonomen Kunstanspruchs zu diffamieren:

Eine dritte Position am Stocke sehe ich, voran geht ihr die glückliche E r b i n eines Vermögens, sie nennt es: »Freisetzung und Entgegensetzung nichtintegrierter und nicht einzuordnender Realität, eines Klangs oder der lexikalischen Assoziation, des Schriftbildes oder der Bedeutung, gegen ein verantwortungslos lineares, aggressiv totalitäres Verständnis. Oder anders gesagt: eine spielerisch willkürliche Bevorzugung des Unwillkürlichen und Unterdrücktgewesenen.« [...]. Die Erbin glaubt, dieses Vermögen zu erhalten, müsse sie es dem öffentlichen Zugriff entziehen [...]. Es diene nicht sozialen Zwecken: da käme sie nicht weit mit ihrer Kunst! sie brauche es für sich. Weitergehenden Ansprüchen müsse sie sich verweigern. [...], aber in dieser Gestalt kann man sich nur im Reservat der *poésie pure* zeigen.³⁸

Zwar sind Erbs meta-symbolistische Texte – wie auch die der anderen Meta-Symbolisten – keine reine *poésie pure* mehr, wie sie noch von einem Teil der europäischen Symbolisten angestrebt wird. Braun verwendet diesen Ausdruck insbesondere dazu, um auf das Abgleiten von Erbs Texten von den Leitlinien des sozialistischen Realismus zu verweisen. Allerdings sind gerade ihre »Winkelzüge« dem Leser gegenüber unzugänglich.

5.6. Interdiskursivität

Ein weiteres Merkmal, das die meta-symbolistische Schreibweise Erbs charakterisiert, ist das der Interdiskursivität. Diese äußert sich über die Einbeziehung verschiedener Spezialdiskurse wie dem der Psychologie, der Mathematik und des Poststrukturalismus in »Winkelzüge«.³⁹ Mathematische Gleichungen, Ausdrücke wie ›Addition‹ und ›Subtraktion‹, aber auch psychoanalytisches Vokabular wie ›Triebverzicht‹, ›Triebbefriedigung‹ oder ›Traumdeutung‹ fließen in die

³⁵ Erb, Elke: Reaktion:. In: Winkelzüge, S. 30.

³⁶ Erb, Elke: (Text 85). In: Winkelzüge, S. 145.

³⁷ Allemann, Urs: Laudation auf Elke Erb. In: Bernhard Rübenach (Hg.): Elke Erb. Texte – Dokumente – Materialien. Moos/Baden-Baden: Elster 1989, S. 31.

³⁸ Braun, Volker: Rimbaud. Ein Psalm der Aktualität. In: Sinn und Form 5 (1985), S. 996 (Hervorhebung im Original).

³⁹ Zur Interdiskursivität im Meta-Symbolismus siehe Kapitel I.3.

Texte ein. Es handelt sich dabei um die gleichen Spezialdiskurse, die auch in die Texte der französischen Gruppe *Tel Quel* mit eingehen. Neben den angeführten interdiskursiven Elementen verdienen die in »Winkelzüge« evidenten strukturellen bzw. gedanklichen Analogien zum Poststrukturalismus besondere Aufmerksamkeit, da diese nahezu die ganzen Texte durchdringen. Hierzu zählt etwa der Gedanke von der Offenheit geschlossener Texte. In »Winkelzüge« ist dieser beispielsweise in folgender metasprachlicher Aussage anzutreffen:

Ein Text, der komponiert,
ist auf offene Weise verbindlich,
d.h. auf offene Weise nicht-offen.⁴⁰

Ferner äußert sich die poststrukturalistische Interdiskursivität über den in »Winkelzüge« unternommenen Versuch des Aufbrechens dualistisch-kausaler Denkstrukturen. Dualistische Paare wie »unbewußt – bewußt« oder »willkürlich – unwillkürlich«⁴¹ werden vom artikulierten Ich strikt gemieden.⁴² Die konsequente Infragestellung von Binäroppositionen geht dabei auf das Verfahren der Dekonstruktion des Poststrukturalisten Jacques Derrida zurück, der damit eine radikale Infragestellung der abendländischen Metaphysik intendiert. Das darin zum Ausdruck kommende hierarchische Gefüge wird von Derrida dekonstruiert. Gegen Hierarchien sprechen sich auch Elke Erbs »Winkelzüge« aus. Ebenso wird die Existenz des Autors, den das *Tel-Quel*-Mitglied Roland Barthes für tot deklariert, durch ein spezifisches Kompositionsprinzip von »Winkelzüge« infrage gestellt: Der Autor geht als fingierter Kommentator in den Text mit ein.⁴³ Indem die Frage zur eigentlichen Heldin gerät, erscheint das Subjekt dezentriert. Auch das Verfahren der innerzirkularen Variation, das die Struktur von »Winkelzüge« bestimmt, verhält sich alinear und basiert auf einer Setzung von Differenzen. Diese Alinearität spiegelt sich zudem im Leitmotiv der Winkelzüge wider, das auf ein literarisches »Umdenken« im Sinne von »Gegendenken« verweist im Hinblick auf die logisch-kausale Denkweise, die auch den sozialistischen Realismus mitbestimmt. Durch diese interdiskursiven Relationen zum Poststrukturalismus geraten die »Winkelzüge« zu einem Bestandteil des literarischen Gegendiskurses gegenüber den literatur- und kulturpolitischen Richtlinien der SED.

Wie aus einer E-Mail-Korrespondenz mit der Autorin hervorgeht, hat diese poststrukturalistische Werke zur Zeit der Niederschrift der »Winkelzüge« in den 1980er-Jahren jedoch kaum gelesen. Zwar vermerkt Erb, die Einleitung zu Foucaults »Archäologie des Wissens«⁴⁴ in dieser

⁴⁰ Erb, Elke: Das Unternehmen Schreiben. In: Winkelzüge, S. 174.

⁴¹ Erb, Elke: Jetzt möchte ich unterscheiden. In: Winkelzüge, S. 90.

⁴² Vgl. Dahlke 1997, S. 93.

⁴³ Barthes 2006, S. 57-63; siehe auch Kapitel I.3.

⁴⁴ Foucault 1981.

Zeit rezipiert zu haben, die sie sich bei jemandem ausgeliehen hat. Ihren unmittelbaren Einfluss auf die »Winkelzüge« bestreitet sie allerdings:

Ich empfand die Uferlosigkeit der Abhandlung und urteilte, daß ich mir dort keine Hilfe holen konnte, auf dem die Winkelzüge fortschreitend produzierenden Gang, weil ich die Entscheidung für die jeweils nächste Zeile brauchte. Ich kam nicht einmal dazu, nach einem lebenden Mathematiker oder Philosophen zu suchen, obwohl ich an manchen Stellen deutlich spürte, hier bräuchte ich so jemanden. Für den nächsten Schritt, aus der im Text entstandenen Situation.⁴⁵

Ungeachtet dessen lassen sich eine Reihe von Parallelen zwischen den in »Winkelzüge« formulierten Gedankengängen, ihrer Schreibweise und dem Poststrukturalismus aufzeigen. Der Bezug zum Poststrukturalismus basiert hierbei auf einer impliziten Rezeptionsweise, die über die Prenzlauer-Berg-Szene zustande kommt, in der Elke Erb in dieser Zeit verkehrt. *Tel Quel* findet jedoch auch Erwähnung innerhalb der Einleitung der Nachdichtungs-Anthologie »Französische Lyrik der Gegenwart«, an der Erb als Übersetzerin mitwirkt.

Ihre gegenüber dem Literaturverständnis der SED revolutionär anmutende literarische Textpraxis hat Erb bereits während ihres Vortrags auf der Tagung der Evangelischen Akademie im Jahr 1981 in Worte gefasst, die ihre interdiskursive Verwandtschaft zur Texttheorie *Tel Quels* offenlegt:

[...] eine Freisetzung und Entgegensetzung nichtintegrierter und nicht einzuordnender Realität, des Klangs oder der lexikalischen Assoziation, des Schriftbildes oder der Bedeutung, gegen ein verantwortungsloses lineares, aggressiv totalitäres Verständnis. Oder anders gesagt: eine spielerisch willkürliche Bevorzugung des Unwillkürlichen und Unterdrücktgewesenen.⁴⁶

Die klangliche Komponente und das semantisch-morphematische Assoziationsspiel, das gleichsam sprachskeptisch aufzufassen ist und ästhetisch betrachtet zu einem Unterlaufen der normativen, bereits besetzten Sprache führt, knüpfen dabei sprachlich an das an, was Kristeva bereits bei der literarischen Avantgarde des 19. Jahrhunderts – den französischen Symbolisten Mallarmé und Lautréamont – beobachtet. Explizit oder implizit – d.h. bedingt durch die meta-symbolistische Schreibweise – widersetzen sich »Winkelzüge« gerade auch gegen die in den Anfangsjahren der DDR literaturpolitisch vertretene Widerspiegelungstheorie. Die Widerspiegelungstheorie, an die das von der SED entworfene Konzept einer realsozialistischen Natio-

⁴⁵ E-Mail-Korrespondenz mit Elke Erb (29.06.2010).

⁴⁶ Zitiert nach Gerber 1983, S. 259.

nalliteratur zunächst gebunden ist, geht mit der Auffassung einher, die Außenwelt sei »nichts anderes als eine Widerspiegelung der unabhängig vom Bewußtsein existierenden Welt durch das menschliche Bewußtsein«⁴⁷. Gegen eine solche Literaturauffassung wendet sich auch *Tel Quel*. Der damit gerade in der Anfangszeit verbundenen realsozialistischen Forderung an die Literaten, literarische Ab- und Sinnbilder sowie Modelle für die Wirklichkeit zu schaffen, widersprechen die »Winkelzüge« über die Reflexion ihres eigenen Strukturprinzips:

Jene Grenze hatte die Texte darauf beschränkt,
Sinnbilder, Entwürfe, Modelle, Beispiele zu sein,
[...]
Ist das Neue, in einen gültigen, selbständigen
sprachlichen oder bildlichen Zusammenhang gebracht,
verwirklicht oder verwirkt?

und antwortete: Es ist verwirkt,
wenn es mich nicht mehr ergreift
und ich es nicht mehr ergreife.⁴⁸

In ihren Texten setzt Elke Erb die Sprache autonom und verbindet mit ihr den Anspruch an Individualität. Darüber hinaus handelt es sich auch bei den Referenzbezügen um keine an die Wirklichkeit gebundenen. Wie bei den Symbolisten ist es hier eine Referenz der Sprachlichkeit, die die »Winkelzüge« prägt.

5.7. Das Motiv der Sphinx

Ein wiederholt in »Winkelzüge« anzutreffendes Motiv, das bereits bei den russischen Symbolisten auftritt, ist das der Sphinx. In der symbolistischen Malerei wird das Motiv der Sphinx zunächst von symbolistischen Künstlern des 19. Jahrhunderts wie Gustave Moreau (»Oedipe et le Sphinx« [1864]; »Le Sphinx vainqueur« [1886]; »Le Sphinx deviné« [1878]), Franz von Stuck (»Kuß der Sphinx« [1895]), Valère Bernard (»Sphinx« [1896]) und Fernand Khnopff (»L'art, les caresses ou le sphinx« [1896]) aufgegriffen. Der größten Bekanntheit erfreut sich dabei Khnopffs Sphinx-Gemälde »L'art, les caresses ou le sphinx«, auf dem eine sphinxförmige Frauengestalt zu sehen ist, die aus einem Leopardenkörper und einem Frauenkopf besteht. Ihre Orientierung beim Wiederaufgreifen des Sphinx-Motivs sucht die symbolistische Malerei des 19. Jahrhunderts gerade in der griechischen Darstellungsweise der Sphinx. Weibliches und Rätselhaftigkeit fallen hier miteinander zusammen, wobei die weiblichen Züge in der Malerei

⁴⁷ Rüter, Günter: Vom Stalinismus zum »Bitterfelder Weg«. In: Glaser 1997, S. 221.

⁴⁸ Erb, Elke: Grenzen. In: Winkelzüge, S. 262f.

des Symbolismus eine weitaus stärkere Betonung erfahren, als es in antiken griechischen Darstellungen der Fall ist. Über die symbolistische Malerei ist das Motiv der Sphinx in die Lyrik des russischen Symbolismus gelangt. Diese trägt ebenfalls weibliche Züge – wie auch die Sphinx in Erbs »Winkelzüge«.

Im russischen Symbolismus ist die Sphinx unter anderem bei den Symbolisten Andrej Belyj, Maximilian Woloschin, Vjaceslav Ivanov und Innokentij Annenskij anzutreffen. Woloschins und Annenskij's Schaffen ist der frühen Phase des Symbolismus zuzuordnen, der sich durch seine Nähe zur Malerei auszeichnet. Inspiriert ist das Sphinx-Motiv im russischen Symbolismus auch von der Bildhauerei – so beispielsweise im Skulpturgedicht »Sfinsky nad Nevoj« (1911) von Ivanov, der die Sankt Petersburger Sphingentreppe, deren Postamente zwei Sphinxen zieren, zum Motiv wählt.⁴⁹ Im Hinblick auf die Weiblichkeit des Sphinx-Motivs stellt Ivanovs Gedicht eine Ausnahme dar, da es dem Augenschein nach zunächst auf zwei ägyptische Sphinx-Skulpturen, die in Sankt Petersburg am Neva-Kai anzutreffen sind, rekurriert. Deren Geschlecht ist männlich. Das Sonett »Sfinsky nad Nevoj« überschreitet jedoch diese außersprachliche Entität, indem es synkretistisch auf die unterschiedliche ikonographische Darstellung der griechischen und ägyptischen Sphinx rekurriert.⁵⁰

Auch in Bloks Gedicht »Die Skythen«⁵¹ tritt das Motiv der Sphinx auf, wo es als Symbol für Russland fungiert. Doch auch hier ist die Sphinx weiblich. Der Bezug auf die russische Kultur, der sich in diesem Gedicht abzeichnet, bildet ein Merkmal des Symbolismus der jüngeren Generation, der Blok angehört. »Die Skythen« sind zwar nicht von Erb selbst nachgedichtet worden; allerdings muss festgehalten werden, dass Erb das Motiv der Sphinx unter anderem auch in demselben Passus von »Winkelzüge« anführt, in dem sie auf Blok rekurriert. Generell betrachtet erlangt das Motiv der Sphinx in der symbolistischen Kunst und Literatur eine neue semantische Aufladung: Es gerät hier zum Symbol für die Rätselhaftigkeit des Weiblichen. Insofern das Weibliche auch in »Winkelzüge« eine hervorgehobene Stellung einnimmt, ist zu überprüfen, inwieweit sich an Erbs Sphinx-Motiv eine Orientierung an der Sphinx-Motivik des Symbolismus abzeichnet. Insgesamt ist das Motiv an fünf verschiedenen Stellen in »Winkelzüge« präsent.⁵² Eine Schlüsselstelle bildet dabei folgender Passus:

Das im Gewächs verlorene Gesuch suche im Wachsen.

Versteinering

⁴⁹ Eine Analyse des Gedichts findet sich bei Kafitz: Kafitz 2008, S. 78-97.

⁵⁰ Ebd., S. 89.

⁵¹ Blok, Alexander: Die Skythen. In: Ausgewählte Werke, Bd. 1, S. 247.

⁵² Winkelzüge, S. 26, 42, 48, 53, 305.

*Vertikalwaage
Glückshorizont*

*Wachsen ist
Gleichgewicht halten*

*Eine Sphinx
die den Kopf wendet
sieht*

am anderen Ende der Welt

*eine Sphinx
die den Kopf wendet⁵³*

Zu beobachten ist hier eine Spiegelung: Die Sphinx erblickt sich selbst. Es erfolgt eine Doppelung, die – wie die Gleichartigkeit der Gebärde des Kopf-Wendens nahelegt – Bestandteil eines Spiegelungsprozesses ist. Dies verdeutlicht auch der nachfolgende Passus, in dem das Sphinx-Motiv wieder aufgegriffen wird. Darin findet es sich in den Kontext der Erfindung eines artikulierten Du gestellt. Das Moment der Spiegelung fungiert hierbei als Index für einen inneren Dialog. Die Spiegelung ist etwas Äußeres, während der Dialog inwendig angelegt ist:

*verliere Zeit und Ort
(das Gefild – Leere,
die Zeit – Abend)
erfinde mir ein Du*

*Wachsen ist
Gleichgewicht halten / am anderen Ende der Welt:
Eine Sphinx / die den Kopf wendet / sieht /
eine Sphinx / die den Kopf wendet⁵⁴*

Einen Teil der zuvor angeführten Verse (»Eine Sphinx / die den Kopf wendet«) greift die Verfasserin dabei wieder auf und variiert sie. Die Technik der Variation bildet ein begleitendes Moment des Sphinx-Motivs, das sich auch in anderen Abschnitten zeigt. Hier vermischt sich das Motiv der Sphinx mit Versen und einzelnen Motiven der zwei gleichnamigen Nachdichtungen »Einleitung« aus Bloks »Versen von der Schönen Dame«. Auch innerhalb des Textes »Das Hatte, das War« wird das Motiv der Sphinx wieder im Zusammenhang mit den Bloknachdichtungen genannt, wobei es dort im Plural auftritt und den Nachdichtungen vorangestellt wird.⁵⁵ Die Sphinx wird bei Erb niemals von ihrer gesamten körperlichen Statur her beschrieben. Es ist ausschließlich der Kopf der Sphinx, der in »Winkelzüge« zum Fokus gerät. Hierbei sticht die Beschreibung ihrer kopfwendenden Bewegung ins Auge. In ägyptischen Darstellungen ist die Sphinx oftmals mit einem männlichen Kopf (dem eines Königs) versehen, der auf den Herrscher anspielt. Erst im Rahmen der griechischen Mythologie erlangt die Sphinx eine weibliche Komponente. Darüber hinaus wird sie von den Griechen mit Flügeln

⁵³ Erb, Elke: Werkstatt. In: Winkelzüge, S. 26 (Hervorhebung im Original).

⁵⁴ Erb, Elke: Ich-Nicht-Ich. In: Winkelzüge, S. 42 (Hervorhebung im Original).

⁵⁵ Erb, Elke: Das Hatte, das War. In: Winkelzüge, S. 53.

ausgestattet.⁵⁶ Die weibliche Komponente schwingt auch im Sphinx-Motiv Erbs mit. Das Genus der Sphinx entspricht dabei dem Genus des artikulierten Ich: Beide sind weiblich. Das Rätselhafte der Sphinx wird jedoch nach außen verlagert hin zum Blok'schen Geheimnis-Motiv. Die Betonung des Kopfes in Erbs Text ist als ein Hinweis auf die Zwitterhaftigkeit des mythologischen Wesens zu lesen: Während der Körper der Sphinx in sämtlichen Sphinx-Darstellungen der eines Tiers ist, ist der Kopf menschlich ausgestaltet. Diese Antithetik soll auf den Gegensatz zwischen Geist und Materie verweisen. In Erbs Darstellungsweise dominiert ganz offensichtlich der Geist. Das Körperhafte wird ausgeblendet.⁵⁷ Zu Erbs Text lässt sich ungeachtet des Genus eine Parallele ziehen über den Numerus sowie den Prozess der Spiegelung: In »Winkelzüge« erfährt die Sphinx eine Doppelung mittels der Spiegelung, die sich über die Bewegungsidentität andeutet. Die Spiegelung ist auch bei den Sphinx-Skulpturen in Petersburg präsent, insofern diese gemäß der ägyptischen Ikonographie nicht nebeneinander platziert sind, sondern eine antithetische Anordnung aufweisen.

5.8. Licht-Symbolik und das Motiv der schwarzen Seiten

Die Wurzeln der Lichtsymbolik in »Winkelzüge« liegen im russischen Symbolismus, genauer: in der Blok'schen Lyrik begründet. In Erbs Werk ist die Lichtsymbolik nahezu ausschließlich über Substantive präsent. Neben dem immer wieder anzutreffenden Lexem »Licht« gebraucht Erb Lichtausdrücke hauptsächlich in Form von Komposita wie »Lichtblick«, »Lichtfigur«, »Lichtimpuls[e]«, »Lichtlinie«, »Lichtpunkt«, »Lichtspur« und »Lichtverhältnisse«. Das Licht wird antithetisch dem Dunklen gegenübergestellt, das im Motiv der schwarzen Seiten über das Farbepitheton »schwarz« semantisch mit enthalten ist. So gut wie keine Verwendung finden Farbepitheta zur Veranschaulichung der Licht-Symbolik. Stattdessen werden Motive wie das der Taschenlampe oder der Laterne eingesetzt.⁵⁸ Es handelt sich dabei also um künstliches Licht. Das Motiv der Taschenlampe ließe sich dabei auch als Replik auf Bloks Motiv der Lampe deuten, das damit eine zeitgemäße Aktualisierung erfährt. Kosmisches Licht ist in »Winkelzüge« nicht anzutreffen.

Auf sprachlicher Ebene variiert die Licht-Symbolik mittels Licht-Komposita. Wie vor allem die nachgestellten Morpheme »-linie« und »-spur« zeigen, die in Kombination mit dem Mor-

⁵⁶ Lexikon der Symbole, S. 158.

⁵⁷ Siehe hierzu auch folgende Bemerkung in »Winkelzüge«: Erb, Elke: Ich-Nicht-Ich. In: Winkelzüge, S. 48: »Sphinx noch – Geist.«

⁵⁸ Erb, Elke: Die vier durchgetrichenen Versuche. In: Winkelzüge, S. 99.

phem ›Licht‹ auftreten, fungiert das Licht-Symbol in Erbs Werk als eine Art teleologischer Weg. Es gibt kein lokales Ziel. Ein solches wird vom artikulierten Ich auch keineswegs angestrebt. Vielmehr handelt es sich hierbei um eine symbolische Direktive, die dem Ich gilt:

Die Lichtlinie aber, die ich sah,
als der Text noch nur
ein irrendes Streben und ratloses Chaos war,

*die Lichtspur ging durch das Herz,
nicht über das Papier.⁵⁹*

Nicht nur die Tatsache, dass die Licht-Symbolik ein wesentliches Charakteristikum von Bloks Werk ist, sondern auch das Faktum, dass diese beim russischen Symbolisten eine telosartige Ausprägung annimmt, deutet auf den Einfluss Bloks in »Winkelzüge« hin.⁶⁰ Wie in dessen Werk trägt die Licht-Symbolik bei Erb dynamische Züge.⁶¹ Im Unterschied zu Blok fehlen ihrer Licht-Symbolik jedoch die Farbebipheteta.

Farbliche bzw. kontrastive Untermalung findet die Lichtsymbolik über das Motiv der schwarzen Seiten. Formal hebt sich das Leitmotiv der schwarzen Seiten in mehreren Passagen typographisch vom Gesamttext ab mittels Fettdruck. Auch wird das Adjektiv ›schwarz‹ überwiegend groß geschrieben. Auf Wortebene tritt das Motiv stets im Plural und mit gleicher Flexion auf. Es erweist sich als eine Umkehrung des literarischen Motivs der weißen Seiten, das den reinen Zustand des Unbeschriebenen versinnbildlicht. Das Blatt selbst ist schwarz, während der Text durch das neologistische Adjektiv ›ichweiß‹⁶² charakterisiert wird. Dass das Lexem ›ichweiß‹ als Wortspiel zu begreifen ist, das sowohl auf das darin enthaltene Farbadjektiv wie auch das Verb ›wissen‹ rekurriert, verdeutlicht folgende Zeile, in der das zuvor konzipierte Adjektiv ›ichweiß‹ wieder in seine Einzelwortbestandteile auseinanderfällt: »(Das Blatt schwarz, die Schrift: ich weiß.)«⁶³. Die »Schwarzen Seiten« sollen der dunklen Zukunft überlassen werden. Sie stellen für das Ich eine Gefahr dar, da es sich auf ihnen verirren kann. Die Schrift wird in »Winkelzüge« nicht nur direkt genannt, sie ist ebenso über den Ausdruck ›Text‹⁶⁴ implizit präsent. Sowohl der Text als auch die Schrift, die als ›ichweiß‹ bzw. ›ich weiß‹ beschrieben wird und mit den ›Schwarzen Seiten‹ hell-dunkel kontrastiert, stehen für das Schreiben als einer Form der Ich-Findung. Die ›Schwarzen Seiten‹ repräsentieren die Unord-

⁵⁹ Erb, Elke: (Text 85). In: Winkelzüge, S. 142.

⁶⁰ Zur Licht-Symbolik in Bloks Werk siehe Peters, Johanne: Farbe und Licht – Symbolik bei Aleksandr Blok. München: Otto Sagner 1981 (= Slavistische Beiträge 144).

⁶¹ Zum Weg-Motiv bei Blok siehe Hansen-Löve: Der russische Symbolismus, Bd. 1, S. 150.

⁶² Erb, Elke: Werkstatt. In: Winkelzüge, S. 21.

⁶³ Erb, Elke: Reaktion. In: Winkelzüge, S. 32.

⁶⁴ Ebd.

nung, das Chaos. Sie versinnbildlichen das Ungeschriebene, das Ungeordnete, dem noch keine Direktive innewohnt.⁶⁵ Zugleich stehen die schwarzen Seiten für das Unbewusste des Ich. Gegenüber den schwarzen Seiten ist die Schrift positiv konnotiert. Sie geht mit dem Ich eine Verbindung ein. Die Farbe Weiß, auf die unter anderem über die Schrift rekuriert wird, ist Bestandteil der Licht-Symbolik. Im Unterschied zum Motiv der schwarzen Seiten, das für das Unbewusste einsteht, gerät die »ich-weiß« Schrift, aus der der weiße Text hervorgeht, zum Vertreter des Bewussten.

5.9. Textanalyse: *Das Rot des Symbols*

Unter den poetischen Texten von »Winkelzüge« befindet sich auch der mit dem Titel »Das Rot des Symbols«⁶⁶ versehene Text, der zwei Gedichte des russischen Symbolisten Alexander Blok zum Gegenstand hat. Anhand von »Das Rot des Symbols« zeigt sich, dass im Meta-Symbolismus erstmals (post-)symbolistische Texte selbst zum Gegenstand des (poetischen) Textes geraten. Obgleich es sich um einen recht umfassenden Text handelt, erweist sich ein Textabdruck zur Erforschung der meta-symbolistischen Schreibweise aufgrund der Unbekanntheit des Textes und der zu untersuchenden Thematik als unerlässlich:

Das Rot des Symbols

Ich prüfe Original und Nachdichtung des ersten Gedichts,
um zu erfahren, was es sagen wollte zu meinem Denken,
als es zu dem Steinbild im Park (S. 40) in Erinnerung kam
(und wieder hinter den Versen des nichtgemeinten Gedichts).

Вступление

Eintritt, Einleitung

Einleitung

*Отдых прекрасен. Дорога крута.
Вечер прекрасен. Стучу в ворота.*

Erholung ist nutz- (sinn-, grund-)los. Der Weg ist steil.
Der Abend ist herrlich. Ich klopfe ans Tor.

*Рубен нützt schwerlich. Der Weg steilt empor.
Der Abend glüht herrlich. Ich klopfe ans Tor.*

Ich habe die *ist*-Verbindungen,
welche das Russische stumm und unsichtbar läßt,
das Deutsche aber ausmauert
(so wie es die Bindekräfte dem Verb-Wort selbst entzieht)

⁶⁵ Erb, Elke: Tief im Schwärzesten. In: Winkelzüge, S. 93.

⁶⁶ Erb, Elke: Das Rot des Symbols. In: Winkelzüge, S. 56-67 (Hervorhebungen im Original).

und Artikel Posten stehen läßt für Artikulationen),
in Vorgänge verwandelt.

Ich habe statt einer Eintracht von Zuständen
eine Eintracht aktiver Subjekte hergestellt,
freilich genötigt vom Reimzwang, aber was sich ergab,
fand ich gut: es war meine Meinung.
In den deutschen *ist*-Mauern wären die Zustände erstorben.

*Дольнему смужу чужда и строга.
Ты рассыпаешь кругом жемчуга.*

Dem irdischen (dem vom Tal, dem menschlichen) Klopfen
Fremd und streng,
du verstreust ringsum (die) Perlen.

*Das irdische Klopfen fällt fremd an IHR Obr.
die rings tausend Perlen verstreute, verlor.*

Die imperfekte Vergangenheit (verstreute, verlor)
Ersetzt rückwirkend das Perfekte der Zustände.

Die Zuordnung zu dem einen, großgeschriebenen Subjekt (*IHR*)
Ersetzt die Spannung zwischen den Zuständen,
und *die* (statt *du*) bildet das Fremde, Strenge der Distanz.

Das negative Signal »*verlor*« ersetzt die Wirklichkeit,
die Faktizität des Tuns (du *verstreust*)

und das Wort »*tausend*«
deutet das archaisch anmutende Prangen an.

Zusammenhangslosigkeit von Zusammenstehendem
oder Zusammenhang von Unzusammenhängendem, denke ich,
realisiert die deutsche Tradition kaum anders als
in kritischen Übergängen, bestürzend (van Hoddis, Dada)!

Das *IHR* setzte ich auch, um sofort, denn es eilte,
die Weiblichkeit des Gegenübers zu signalisieren
(im Russischen schon in der Adjektivwendung: *чужда строга*)

Mit allen diesen Vergegenwärtigungen (Bau-Elementen)
Legte ich den unbewußt-eigentlichen, archetypischen,
den psychologischen Code frei

und folgte – auch selbst unbewußt – einem Drängen,
das durch die Zustände des Dreivierteljahrhunderts
zwischen Blocks und meinem Text kollektiv hinaufgelangt ist

bis zu jener Oberfläche des Bewußtseins, über der
die Oberflächlichkeit ihren Abgrund fürchtet.

Diesem kollektiven Aufstieg
ist der im Gedicht beschriebene ein Beispiel.

*Терем высок, и заря замерла.
Красная тайна у входа легла.*

Die Wohnung ist hoch, und das Himmelrot erstarb (erstarrte).
Das rote Geheimnis legte sich beim Eingang nieder.

*Ihr Schloß, bimmelhoch in die Feuer getürmt,
Ihr Eingang, den rot das Geheimnis beschirmt.*

*Кмо поджигал на заре терема,
Что воздвигала Царевна Сама?*

Wer hat im Abendrot die Türme entzündet,
die Die Zarin selbst errichtet hatte?

*Wer setzte am Abend die Türme in Brand.
Die Sie groß erbaute mit eigener Hand?*

Terem – Bojarenhaus, Wohnturm (histor.).
Das Schloß, offenbar, steht über dem Abendrot.
Es wurde von unten (*нод*) in Brand gesetzt.
Das Abendrot aber erstarb und legte sich,
ein rotes Geheimnis, zum Eingang.

Ich stehe vor der Aufgabe,
eine Textbildung aus Zuständen (auch das Schloß *ist* hoch)
gegen eine Textbildung aus Vorgängen abzuwägen.

Mein Aktivismus enthüllt seine zuständige Natur,
seine Bereitschaft (warten!), etwas ansteigen zu lassen,
ehe es bezwungen wird.

: Sogar den »Schirm und Schutz« noch will ich/muß ich
Bestehen/übersteigen: himmelhoch, türmend.

Ich kann nicht anders.
Ich kann Bewegung nur in Bewegung bringen,
ich kann nur Aktivität aktivieren.

Ich kann kein ende gesetzt sehen,
denn ich endete nur in den Enden.

Ich kann nicht urteilen, nur mitgehen, nichts zurücklassen.
Denn ich bin der Autor.

Der Abend ist herrlich –
das ist ein Urteil, ein
Was-ist-das-was-das-ist.

Der Abend glüht herrlich –
ein Gewirk zwischen Wille und Schicksal,
er könnte auch anders glühen.

Der Abend ist herrlich – sagt nichts.
Der Abend ist prächtig – ich sterbe, bin schon tot.

»Was für ein herrlicher Abend!« – nichtwahr.
»Der Abend war an sich herrlich, nur der Weg war anstrengend.«
»Der Weg war anstrengend, aber sonst war der Abend herrlich.«

Ein Herrlicher fand sich den Abend angemessen.
Zornflamme:
Ein herrlicher untertäniger Herr seines Reichs.

Das Russische bildet das Wort *herrlich* aus zwei Signalen:
мпе – mehr als; hinaus (hinweg) über – & *красен* – rot.

Красив – schön

Ich weiß nicht, ob für einen Russen aus dem Wort *прекрасен*
noch das Rot leuchtet, aber ich habe von Block
einen Band Briefe übersetzt und gesehen, daß er dort sogar
den Abstrakta ihre konkreten Wurzeln nicht abschneidet.

Aber auch, wenn das Rot schweigt,
liegt doch hinter der Gleichung *вечер прекрасен*
das Verständnis, das ich in den Vordergrund hole:
Der Abend ist über das Rot hinausgestiegen.

Der deutsche Vordergrund nimmt es im Äquivalent nicht auf.
(Auf das Äquivalent schwören Anbeter des Goldenen Kalbs.)

Ich muß mich aus dem Staub dieses Elternhauses machen,
auf den glühenden Staub des Wegs.
(Das Überaus-, Hinüber-Rot erreiche ich nicht.)

Die Algebra des eigentlichen Textes:
Rot ist die Liebe.
Der Abend übersteigt die Liebe.
Der Weg ist steil. Hinauf!

Der Abend trägt das Rot des Symbols.
Trägt es fort. In die Fremde.

(Geh zum Wind. Frage den Wind.
Geh zum Mond. Frage den Mond.
Geh zur Sonne. Frage sie.)

Wir überantworten der Ferne, der Fremde
das Rot des überkommenen Symbols.

Wir stehen Posten, wechselt es den Besitzer.

Sein Erbe ist das Kind.
Sein Ort ist die Wiege.

Wir sind die – Oh, dieses Wort uns! –
Paten des Wechselbalgs! –

– Oh, wir märchenhaft armen,
in die Fremde verstoßenen, geschickten
Mütter des Wechselbalgs! –

Wir im Fegefeuer
unserer Ritterlichkeit treuen
Paten des Wechselbalgs
erlösen uns: bekennen uns: gehen
fremd.

Терем высок. – Die Wohnung ist hoch.
Mit traumwandlerischer Sicherheit erschließt der Text
die eins verschlossenen Teile des Wortes *прекрасен*.
Красная тайна... легла. – Das rote Geheimnis legte sich.

Mich, derweil ich das Gedicht mir zuzog in meine eigene
(unbewußte/bewußte) Arbeit des Aufschließens,
störte bis jetzt der Satz: *Der Abend glüht herrlich*.

(Als sei ich dem Aufstieg/Ausfluß Blocks,
als sei ich dem Tun eines Unschuldigen im Wege,
runzelte er mir die Stirn.)

Die Stufen des russischen Sinnweges habe ich verwischt,
Das Urteil »herrlich« entkräftet,

seine Position in einen Vorgang verwandelt,
seinen Sockel, den Abend, zum Autor gemacht.

Ich konnte das Urteil (in meinem Text) nicht aufschließen.
Doch auch meine Folge ist traumwandlerisch sicher:
Ihr Schloß, himmelhoch in die Feuer getürmt.

Jetzt, aufgestört (nachdem der Hintergrund geklärt ist),
kann ich (im Hintergrund) mein Wort »herrlich«
entdecken, enthüllen, auf tun: »herrenreich«.
Der Abend glüht herrenreich.

Das Symbol ist die erste Entfremdung, sein Raub die zweite.
Ich muß das geraubte Gut lösen, die Schuld einlösen.

So ist: *Ihr Schloß, himmelhoch in die Feuer getürmt*
(zum Fluch der babylonischen Turmgleichung,
zur Strafe der Artikulation)
das, was zu bekennen, zu tun ist,
der treue Beistand »zur Sache« nach meinem Willen.

(Turmbau. Die Verhältnisse meines Willens
zeigt, abständig-fragend **Naturbühne** genannt,
ein Text von 1966/68:

*»Der Autor, die Füße im Kies, über ihnen schon nichts als Wolken,
liest aus eigenen Werken, Notizen von Fabriten, Bekenntnisse,
begleitet von Lachsalven, Beifall die einen, die anderen Steinwürfe
vertönend. Ein unerwünschter Beistand, steht, so häßlich er ist, der
nackte Schornstein der Wäscherei hinter den Büschen. Hinterm
Gebüsch der Schulgärtnerei führen dort, wo er hervorkommt, drei
Straßen in die von Kindesbeinen bekannte Stadt.«)*

– Ich löse den Text heraus
aus der himmelhohen Gleichung der Türme und Feuer

und artikuliere, menschennäher, gefaßter
(als meine Sprache vorher und als das Original):

Ihr Eingang, den rot das Geheimnis beschirmt.

Block legt die erstarrte Röte nieder
als rotes Geheimnis am Eingang,
fragt nach dem Täter:

wer hat die Wohntürme angezündet (von unten)
auf dem (beim) Abendrot?

und führt weiter zu einem erhöhten Autor:
die Die Zarin Selbst erbaute (*воз-двигла*: auf-bewegte).

Die Zarin, die du nennst, ist deine Zarin.

Unauflöslich verbindend,
trennt euch
die erhobene Wüste.

Du ernennst, die du nennst.

Sie ist nicht mehr nur die Erhabene.
Doch ihre Höhe muß
abgetragen zerlegt
berechnet
angerechnet = abgerechnet
werden in der Liebe:

*Каждый конек в узорной резьбе
Красное пламя бросает к тебе*

Jedes Pferdchen im Zierschnitzelwerk (*конек* – Pferdchen,
Zierform am Dachfirst.)

wirft eine rote Flamme zu dir.

*Die beinlosen Pferdchen des Balkenwerks, Zier,
Von Flammen gezackt, werfen Flammen zu dir.*

*Купол стремится в лазурную высь.
Синие окна румянцем зажглись.*

Die Kuppel strebt in lasurblaue Höhe.
Die (dunkel-)blauen Fenster (Farbton des Holländerblau)
haben sich zur Röte (Wangenrot) entzündet.

*Zwiebel aus Gold, ins Lasurblau gespitzt,
Tiefblaue Fenster, vom Rot überblitzt,*

*Все колокольные звони гудят.
Залит весной беззакатный наряд.*

Alle Glockentöne klingen (anhaltende, tiefe Töne).
Ausgegossen zu einem (vom) Frühling ist der (sonnen-)unter-
gangslose Schmuck (*наряд* – Festtracht).

*Pracht, die dein ewiger Frühling erkor,
Die singenden Glocken ertönen im Chor,*

Abtragen: In das Getragene (das Tragende),
das von IHR errichtete Schloß.

Das Bauwerk übernimmt das Rot, oben,
und gibt es weiter in die Luft, das Tönen der Glocken.
Da die gesamte Anordnung zuständig ist, tönen sie schon;

sie tönen und in ihr summendes Schwingen
nehmen sie auf alles benanntes Tun, ähnlich der Bewegung,
mit der das rote Geheimnis sich am Eingang niederlegte.

Das Rot wird verwandelt: ausgegossen,
ein untergangsloser Schmuck, – ein Frühling.
Zum Frühling gewendet das Gewand. – Leidenschaft.

So, nach allem Gemüt, Bekenntnis und Erfolg

der verwandelten Entfremdung (sie selbst bleibt ja)

noch die Frage, wenn sie auch rhetorisch ist
und als letzte Steigerung von Gewißheit hält:

*Ты ли меня на закатах ждала,
Терем зажёгла? Ворота отперла?*

Hast du mich erwartet auf den (Sonnen-)Untergängen?
Die Wohnung in Brand gesetzt? Das Tor entriegelt?

*Bist du es, die wartet im goldenen Flor?
Entflammt hat das Schloß? Mir entriegelt das Tor?*

– Leidenschaft. Die Verwandlungen gelten. Wir
können nicht zurück. Wir müssen sein, was wir getan haben.

Wir fragen nach: der Liebe.
Brennen nach. Fragen nach.

Die bejahte Verwandlung.
– Ich – auf dem gleichen Weg – wende früher ein: ins Gebälk.

*Die beinlosen Pferdchen des Balkenwerks, Zier,
Von Flammen gezackt, werfen Flammen zu dir.*
Zier – im Gebälk – wie es frißt, Zacken flammt,
angreift flammend: mein und dein Du, uns zu uns.

Zier – entmachtendes, lösendes Zeichen.

Ich wußte nichts von den beinlosen Pferdchen,
als wie du er sie es
in Schanden stand
am Wartepfahl,
»mit dem Ritterschlag
ein für allemal
geschlagen zur Heldin des Textes«,
als ich das Steinbild des Ritters im Park sah,
unter den Strahlen des Abendrots,
welche es streichelten, gehalten,
bewegt vom durchheilten Laub
im Spielraum des Parks,
als ich mit den glühenden Schwertern des Abendrots begann,
den Park Blocks um uns zu errichten,

ich wußte, diesen Pferdchen entgegenstrebend, nicht,
daß ich die Tilgung des Reiters im Ritter begriff,
die des Bodens im Reich,
und das Reich erlöste im Park
und den Ritter im Standbild,

ich wußte im voraus nichts
von der Enthüllung der beinlosen Pferdchen

(ihre Beine – das Balkenwerk!)
(ihr Reiter – das Balkenwerk!)

ich wußte nichts von meiner Spur
und von allem nichts,

als ich vor zehn Jahren schrieb:

Die beinlosen Pferdchen des Balkenwerkes, Zier

Sage *Zier*, sage *du*, sprich.

Pferdlos, beinlos, bodenlos,
ichlos, ich bin
untergangslos in der Zeit
dein ewiger Frühling.

Pracht, die dein ewiger Frühling erkor.
Die Wahl des Unumkehrbaren.

Das Unwirkliche ist.
Leidenschaft.

Das Wirkliche ist nicht, was ist.
Ich lasse mir keine Bedingungen stellen.
Lob und Preis.
Ich nehme teil am bereiten
Empfang der Gegebenheiten.

Ich warte nicht auf Wartendes.
Das Wirkliche ist, was geschieht.
Die singenden Glocken ertönen im Chor.
Gegebenheiten fruchten nichts.
Bist du es, die wartet im goldenen Flor?

Könnte jemand heute dieses Gedicht schreiben? – Nein.
Stehn die Gründe dieses Neins
Der Nachdichtung ins Gesicht geschrieben? – Ja.
Weiß das Gesicht der Nachdichtung davon? – Nein.
Weiß mein Alltag davon? – Nein.

Doch. Er kennt das Ultimatum.
Seine überall brennende Leidenschaft.
Seinen aschenen Augenblick.

Er weiß, daß er selbst das Ultimatum ist.
Bewegt er sich?
Ich weiß, daß ich selbst das Ultimatum bin.

– Bevor ich jetzt fortgehe von Block
(Alexander Block am 28.12.1903), besuche ich ihn,
suche ihn auf in einer Hufeisenbucht, die ich runde,
die sich vor mir rundet aus drei Gedichten,

besuche ich ihn zum Abschied in einer Grotte 1905,
an seinem 16. April (dem Tag auch der zweiten **Einleitung**)

an seinem 24. April und in seinem August, zeitlos, zugleich.

Ich übertrage die drei Gedichte in Prosa,
gebe ihnen Überschriften und ein Motto –
die erste und letzte Strophe aus **Einleitung** (II):

Du gingst fort ins Gefild, in die Leere.
Dein Name geheiligt sei.
Des Abendrots glühende Speere
Stehn aufgerichtet neu.

O brenn aus mir die rostige Schwere!
Schließ mir auf der Heiligen Land!
Die du hältst alle Erden uns Meere
Unbeweglich mit schmaler Hand.

Animus

Ich habe euch Nichtirdisches gesagt. Ich habe alles aneinander-
geschmiedet in dem luftigen Dunkel. Im Boot – das Beil. Im
Traum – die Helden. So legte ich bei der Erde an.
Die Bänke im Boot waren rot vom Blut meines in Stücke gerisse-
nen Traums, doch in jedem Haus, unter jedem Obdach suche ich
die verwegene Kühnheit.
Ich sehe: eure Jungfrauen sind blind, der Jünglinge Blick ist erlo-
schen. Zurück! Ins Dunkel! In die toten Gräfte! Die Geißel
braucht ihr, nicht das Beil!
Und bald trenne ich mich von euch und ihr werdet mich sehen
Dort, auf den rauchigen Bergen, in einer Wolke aus Feuer fliegen.

Anima

Auf dem Weg, im Frühling, zum Türmchen flatterte auf ein Zug-
vogel-Windchen, klang auf ein goldenes Stimmchen.
Sie stand ein wenig still an der Treppe, suchte ein wenig den Tür-
ring und wagte den Kopf nicht zu heben.
Und ging fort in die bläuliche Ferne, wo des Frühlings Tauwetter
dampfte, wo der Kummer kreiste über dem Wald.
Dort – im fernen birkenen Kreis – bog ein Alterchen ein Joch aus
der Birke und bemerkte sie auf der Wiese.
Begann zu schreien und springen auf dem Baumstumpf: »Du
Schöne bestimmt willst zu mir! Hattest Sehnsucht in deiner Stil-
le!«
Sie griff in die knorrigten Finger, sie flocht sich in den grünen Bart
und stieg in dem Waldnebel auf.
So schmachten sie nach dem Einen, so fliegen sie am Abend-
chen, so vermählte der Frühling sich mit dem Hexer.

Das Kind

Das Mädchen sang im Kirchenchor von allen Erschöpfungen im
fremden Land, von allen Schiffen, die auf das Meer gezogen
waren, von allen, die ihre Freude vergessen hatten.
So sang ihre Stimme, in die Kuppel fliegend, und ein Strahl
leuchtete auf der weißen Schulter. Und jeder aus dem Duster
schaute und hörte, wie das weiße Kleid sang in dem Strahl.
Und es schien allen, daß Freude sein wird, daß alle Schiffe im stil-
len Hafen sind, daß die erschöpften Menschen sich ein lichtiges
Leben erwarben in der Fremde.
Und die Stimmung war süß, und der Strahl war fein, und nur in der
Höhe, am kaiserlichen Tor, teilhaftig der Geheimnisse, – weinte
das Kind: darüber, daß niemand zurückkommen wird.

– Warum, frage ich unwillkürlich, und harthörig,
nennen sie *das, was alle wissen,*
– und in einem Grade, daß sie es *sind,*

so daß du es vor dir hast
doch von Geburt an, stehen sie dir vor Augen, –

warum nur nennen sie, *was alle wissen*,
das Geheimnis?, das Verborgene?

5.9.1. Zwischen Metatextualität und Hypertextualität

Den zentralen Gegenstand von »Das Rot des Symbols« bildet zunächst Bloks Gedicht »Вступление« (»Wstulenie«) aus dem symbolistischen Gedichtzyklus »Verse von der Schönen Dame« sowie ein ebenfalls mit dem gleichnamigen Titel versehenes Gedicht »Вступление« aus dem »Zweiten Buch«, die zu den wesentlichen Werken des russischen Symbolismus zählen.⁶⁷ Das russische Substantiv »Вступление« lässt sich neben »Einleitung« auch mit den Lexemen »Eintritt« und »Eingang« übersetzen. In ihrer Blok-Nachdichtung übersetzt Elke Erb den Titel mit »Einleitung«⁶⁸. In der Anfang der 1970er-Jahre erscheinenden Nachdichtung von Johanne Peters werden die beiden gleichnamigen Gedichte, die im Russischen den Titel »Вступление« tragen, hingegen mit »Eingang«⁶⁹ übersetzt.

Beachtenswert daran ist die Präsentationsweise. Beschreiben ließe sich dies als ein poetischer Text innerhalb eines poetischen Textes, wobei es sich um eine besondere Form der Intertextualität handelt: eine Kontamination, d.h. eine Mischform aus Metatextualität und Hypertextualität. Um dies zu erläutern, sollen zunächst der Aufbau des vorliegenden poetischen Textes und die intertextuellen Bezüge zu Bloks »Verse von der Schönen Dame« beschrieben werden. Formal betrachtet setzt sich »Das Rot des Symbols« aus mehreren Textparzellen zusammen, die durch Leerzeilen und Einrückungen gekennzeichnet sind. Zudem werden einzelne Verse typographisch mittels Kursivschrift und Fettdruck hervorgehoben. Meist gehen diese Verse mit einer Einrückung einher. Auch erfolgt im Text eine Herausstellung des Personalpronomens »ihr« durch die Verwendung von Majuskeln. Die kursiv geschriebenen Verse bilden keinen in sich geschlossenen Text. Oftmals sind es jeweils nur zwei Verse, die in Kursivschrift gehalten sind und mittels einer Leerzeile und Texteinrückung den Textfluss unterbrechen. Die kursiv verfassten Verse rekurrieren auf Bloks poetischen Text; entsprechend sind sie in russischer Sprache verfasst und erfahren durch den Rückgriff auf das kyrillische Alphabet eine zusätzliche Hervorhebung. Die anderen Verse sind – wie der restliche Text – in lateinischer Schrift gehalten und auf Deutsch verfasst. Auf zwei Verse in kyrillischer Kursivschrift folgt

⁶⁷ Blok, Alexander: Ausgewählte Werke, Bd. 3, S. 52, 71.

⁶⁸ Ebd.

⁶⁹ Blok, Alexander: Eingang. In: Ders.: Alexander Blok. Eine Auswahl der Gedichte mit einer Einführung. Übertragung ins Deutsche von Johanne Peters. Mainz: Hase & Koehler 1972, S. 61, 97.

zumeist ein Textpassus in lateinischer Schrift, der durch zwei eingerückte deutschsprachige Verse in lateinischer Kursivschrift abgelöst wird. Entscheidend ist auch, dass der intertextuelle Bezug auf Bloks »Verse von der Schönen Dame« nicht explizit gemacht wird. Zwar ist eine nominale Rekurrenz auf Blok innerhalb von »Das Rot des Symbols« gegeben; allerdings wird dem Rezipienten nicht enthüllt, dass es sich bei den kyrillisch und kursiv abgefassten Verszeilen um die »Verse von der Schönen Dame« handelt. Die Eingangszeilen von »Das Rot des Symbols« enthalten jedoch den unbestimmten Hinweis, dass das Verhältnis von Original und Nachdichtung für den vorliegenden Text eine Rolle spielen. Das Original bilden in diesem Fall die montierten russischen »Verse von der Schönen Dame«, während die Nachdichtung die in deutscher Sprache verfassten und kursiv gehaltenen Verse repräsentieren. Die deutschsprachigen Verse des Textes der Nachdichtung gleichen sich gemäß der Metrik dem poetischen Archetypus an, so dass der Daktylus, der die Rhythmik von Bloks Gedicht determiniert, in den nachgedichteten Versen übernommen wird. Ausgehend von der Tatsache, dass die kyrillische Kursivschrift Bloks »Verse von der Schönen Dame« wiedergibt, lässt sich dieser als Hypotext von »Das Rot des Symbols« klassifizieren. Die Nachdichtung kann demnach als Hypertext bezeichnet werden. Metatextuell wird Erbs poetischer Text in dem Augenblick, wo der Text zwischen den beiden offenen Kursivtexten Berücksichtigung erfährt und man diese unter dem Aspekt der grammatikalisch-syntaktischen, aber auch semantischen Äußerungen betrachtet, die das artikulierte Ich in diesen Passagen gegenüber Bloks montierten »Versen von der Schönen Dame« trifft. Dieser Text bildet den Zwischentext, der auch als ein Text der Produktionsweise beschrieben werden kann. Auf weite Strecken lässt sich dieser Text metasprachlich – als Kommentar zu den Versen des russischen Hypotexts. Er nimmt in dem Augenblick individuelle Züge an, wo er über die nachgedichteten Verse hinausgeht. Diese Übergänge setzen nicht erst mit den drei Prosafassungen »Animus«, »Anima« und »Das Kind« ein, sondern machen sich bereits zuvor innerhalb des Zwischentexts bemerkbar. So mischt sich beispielsweise eine mnemotechnische Überlagerung der Nachdichtung in den Zwischentext, die auf die Erinnerung an eine Statue, die das Ich vor unbestimmter Zeit in einem Park entdeckt, zurückzuführen ist und welche über die Tilgung »des Reiters im Ritter« in der Statue eine Überleitung zu den »beinlosen Pferdchen« bildet, die das Balkenwerk der Nachdichtung zieren. Bei dieser Statue handelt es sich um das Bild eines in Stein gemeißelten Ritter-Standbilds.

Auch die im Zwischentext in normaler Schrift wiederholte Frage aus einem Vers der Nachdichtung »Bist du es, die wartet im goldenen Flor?« ist nicht mehr allein intertextuell bezüglich des Hypotexts zu deuten, sondern gleichsam dialogisch im Hinblick auf das artikulierte Ich, das diese Frage an sich selbst richtet. Sowohl das Original als auch die Nachdichtung bilden

keine in sich geschlossenen Texte mehr. In »Das Rot des Symbols« treten sie mit einem dritten Text – dem der Produktionsweise – in Interaktion. Der Bezug zu den beiden Blok'schen Gedichten bleibt auch im Zwischentext stets gewahrt im Sinne einer Metasprachlichkeit.

5.9.2. Hypertext

Der Hypertext, der sich in »Das Rot des Symbols« aus den von Erb nachgedichteten Versen der beiden Blok'schen »Вступление«-Gedichten konstituiert, wird für den Gesamttext entscheidend, insofern er bereits eine Lesart der beiden Hypotexte vorgibt. Erb nimmt in ihrer Nachdichtung der »Einleitung« aus den »Versen von der Schönen Dame«, um die es hauptsächlich geht, einige Veränderungen vor. Hierzu zählt unter anderem die Tilgung des Substantivs »Царевна« (Zarewna) in der vierten Strophe des Hypotextes, was sich mit »Zarentochter« bzw. »Prinzessin« übersetzen lässt. Zwar wird diese zweizeilige Strophe in kyrillischer Schrift in »Das Rot des Symbols« mit aufgenommen, doch fließt sie nicht als Hypertext in Kursivschrift bei Erb mit ein. Ebenso findet die Prinzessin in »Das Rot des Symbols« lediglich im Rahmen des Metatextes Erwähnung als »Zarin«, die neben dem Abendrot zu einem »erhöhten Autor« klassifiziert wird und eine Gleichsetzung mit der »Heldin des Textes« erfährt. Dies erweist sich zunächst als sonderbar, insofern die Prinzessin in Bloks Gedicht ja nichts anderes ist als die »Schöne Dame«, von der das Gedicht »Eingang« bzw. »Einleitung« als Bestandteil des Gedichtzyklus »Verse von der Schönen Dame« handelt. Anstelle des Substantivs setzt Erb in den kursiv gehaltenen Hypertext das groß geschriebene weibliche Personalpronomen Singular »Sie«. Ferner ersetzt Erb in ihrer Nachdichtung das Imperfekt durch das Perfekt. Anstelle der bei einer wortgetreuen Übersetzung von Bloks Gedicht auftretenden Ist-Formulierungen, die aufgrund ihrer deskriptiven Charaktereigenschaft eine Passivität des Zustands ausdrücken, setzt Elke Erb aktive Verben ein, die der Nachdichtung eine gewisse Dynamik verleihen. So ist der Weg, der in der ersten Strophe von »Вступление« beschrieben wird, nicht mehr nur steil, sondern er »steilt empor«. Eine aktive Richtung verleiht Erb auch dem Motiv des Geheimnisses: Das rote Geheimnis liegt in ihrer Nachdichtung nicht einfach mehr bloß am Eingang, sondern es »beschrmt« diesen. Auch syntaktisch nimmt Erb Veränderungen gegenüber dem Hypotext vor, um ihn dynamischer zu gestalten. So wird in Bloks Hypotext der ersten »Вступление« nahezu in jeder zweizeiligen Strophe der erste Vers gegenüber dem zweiten mittels eines Punkts abgegrenzt. Anstelle dessen setzt die Übersetzerin Kommata.

Mit ihren Aktivbildungen intendiert die Nachdichterin, die Aufstiegsbewegung, die sich im Gedicht vollzieht, stärker zu betonen. Die Formen der Aneignung der russischen Blok-Texte, die Erb in ihren Nachdichtungen und in ihren drei Sub-Prosatexten vornimmt, sind Bestandteil nicht nur der individuellen, sondern auch der historischen Differenz, die sich zwischen Symbolismus und Meta-Symbolismus abzeichnet.

5.9.3. Rot als Symbolfarbe

Die Farbe Rot bildet eine essentielle Farbe im poetischen Text »Das Rot des Symbols«, deren Gewichtung bereits im Titel implementiert ist. Oft ist das Morphem »rot« in Komposita enthalten wie »Himmelrot« oder »Abendrot«. Die Farbe bezieht sich dabei zunächst auf etwas Außersprachliches: Sie beschreibt den Himmel und mit diesem durch das mitgegebene Farbsegment eine bestimmte Tageszeit. Diese findet sich konkretisiert im Ausdruck »Abendrot«, der insgesamt drei Mal in »Das Rot des Symbols« auftritt. Gleichzeitig geht die Farbe Rot denotativ in die Wörter »Feuer« und »Zornflamme« mit ein. Im Unterschied zur Blok'schen »Einleitung« aus den »Versen von der Schönen Dame« und der zweiten »Einleitung« seines »Zweiten Buches«, die Erb als Textvorlage dienen, rückt sie mit dem Titel »Das Rot des Symbols« die Farbsymbolik – speziell die Farbe Rot – in den Vordergrund. Dies zeigt sich hauptsächlich im metatextuellen Zwischentext. Die darin verwendete Wortgruppe »Überaus-, Hinüber-Rot« verdeutlicht ferner, dass es sich zugleich um einen transzendenten Vorgang handelt, der in Bloks Gedicht mittels der Farbe Rot umschrieben wird. Mehr noch als der Ausdruck »Abendrot« symbolisiert das Kompositum »Himmelrot« den Vorgang der Transzendenz. Die Farbe Rot wird enigmatisch aufgeladen über die Personifikation »das rote Geheimnis«, das sich in Erbs Zwischentext am Eingang niederlegt. In die Nachdichtung wird das Enigmatische der Farbe Rot folgendermaßen in den Vers mit aufgenommen: *»Ihr Eingang, den rot das Geheimnis beschirmt.«*

Wie Peters in seiner Farbanalyse zu Bloks Werk herausstellt, lässt sich Rot in seinen Gedichten den drei Themenfeldern Leidenschaft, Transzendenz sowie (kosmische) Erneuerung bzw. Destruktion zuordnen.⁷⁰ Die Leidenschaft ist in Bloks Lyrik negativ konnotiert als etwas Niedriges, was der höheren, idealen Liebe gegenübersteht. Ihr wird somit eine apokalyptisch-dämonische Dimension zuteil. Diese Ambivalenz von höherer Liebe und Leidenschaft schlägt sich auch synekdochisch bei Blok häufig im Wortfeld »Feuer« nieder: Es verweist in späteren

⁷⁰ Peters 1981, S. 26.

Gedichten des »Zweiten Buches« auf das Symbol des Scheiterhaufens, das für die alles vernichtende Liebesekstase steht.⁷¹ In Bloks »Вступление« ist jedoch diese apokalyptische Dimension der Leidenschaft noch nicht präsent. Vielmehr tritt hier eine sakrale Dimension zutage, die über das Feuer und die Farbe Rot zugegen ist. Das Rot rekurriert dabei auf einer ersten Ebene auf das Licht, das die Sonne in den Abend hineinstrahlt. Auf einer zweiten, symbolischen Ebene kündigt Rot die Erscheinung der »Schönen Dame« an, auf die Erbs Hypertext nur über das Personalpronomen »Sie« rekurriert, das die Bezeichnung »Царевна« (deutsch: »Zarentochter«, »Prinzessin«) ersetzt. Im Rahmen der räumlich-vertikalen Dimensionen »oben« und »unten«, die mittels bestimmter Objekte und Entitäten implizit präsent ist, ist die »Schöne Dame« gemeinsam mit der Farbe Rot und den Fenstern der Schlosstürme der oberen Raumdimension zuzuordnen, während das lyrische Ich des Blok'schen Hypotexts auf der unteren Raumdimension anzusiedeln ist. Darüber, sowie über den antithetischen Verweis auf die irdische Dimension, der das lyrische Ich in »Вступление« angehört, wird die Царевна (Prinzessin) in den Bereich des Sakralen erhoben. Diesem Bereich haftet in Bloks Gedicht zugleich etwas Inhumanes an, bedingt durch die Unerreichbarkeit der »Царевна«, die im gesamten Gedicht nicht in Erscheinung tritt. Die Farbe Rot gerät in Bloks »Вступление« damit zum Symbol einer ins Göttliche gesteigerten, unerreichbaren Liebe. Diese Dimension wird im Rahmen des Zwischentexts von »Das Rot des Symbols« übernommen: Die Farbe Rot wird hier vom lyrischen Ich ebenfalls als etwas menschlich Unerreichbares aufgefasst. Dabei erfährt die Verbindung von Rot mit der oberen Raumebene eine weitere Ausführung durch den direkten Bezug auf das Kosmische (»Mond«, »Sonne«, »Sonnenuntergänge«). Das artikulierte Ich von »Das Rot des Symbols« kritisiert die theurgische Dimension der Liebe:

Der Abend übersteigt die Liebe.
 [...]
 Der Abend trägt das Rot des Symbols.
 Trägt es fort. In die Fremde.

Über die Kritik an der Blok'schen Farbsymbolik erklärt sich auch die Streichung des Substantivs »Царевна«, die das lyrische Ich im Hypotext vornimmt: Dem in »Das Rot des Symbols« mit »Zarin« übersetzten Ausdruck »Царевна« haftet ebenfalls etwas Unerreichbares an, das mit der Farbe Rot in Verbindung gebracht wird. Diese Unerreichbarkeit wird hierbei auf die Weiblichkeit per se übertragen.

⁷¹ Zum Bild des Scheiterhaufens siehe Peters 1981, S. 33; siehe auch Wörn, Dietrich: Aleksandr Bloks Drama Pesnja sud'by (Das Lied des Schicksals). Übersetzt, kommentiert und interpretiert. München: Sager 1974 (= Slavistische Beiträge 81), S. 270.

5.9.4. Meta-symbolistisches Verfahren transpositioneller Expansion

Der Text »Das Rot des Symbols« verleitet den Rezipienten zur Annahme, den Hypertext, also die Nachdichtung zu den »Versen von der Schönen Dame«, als das Produkt der Reflexion des Ich – im Sinne eines Textes in Produktion – zu deuten. Doch verhält es sich genau umgekehrt: Die Nachdichtungen zu den beiden mit »Einleitung« betitelten Gedichten sind bereits Ende der 1970er-Jahre verfasst worden. Die Besonderheit an »Das Rot des Symbols« ist, dass der poetische Text nicht auf den zwei Ebenen der Hyper- und Metatextualität verharrt. Auf den letzten beiden Seiten von »Das Rot des Symbols« entwickelt Erb ein Verfahren der transpositionellen Expansion: Die erste und die letzte Strophe des Gedichts »Вступление« aus Bloks »Zweitem Buch« werden den folgenden drei Sub-Prosatexten »Animus«, »Anima« und »Das Kind« nicht allein als Motto vorangestellt. Sowohl diese als auch die »Вступление« aus den »Versen von der Schönen Dame« dienen der Dichterin als automatisierte Folie für die Sub-Prosatexte. Im Folgenden sollen die drei Prosafassungen auf ihr meta-symbolistisches Potential hin untersucht und ihre Referenzen bzw. Abweichungen von Bloks Prätexten aufgedeckt werden.

Der Länge nach fallen die Texte relativ kurz aus. Die ersten beiden treten durch ihre lateinischen Titel »Animus« bzw. »Anima« in Korrelation. »Animus« charakterisiert sich durch ein Erzählverfahren in der ersten Person Singular. Es liegen die zwei Zeitebenen Gegenwart und Vergangenheit vor, zwischen denen das Ich oszilliert. Das Ich erzählt darin von einem Anlegvorgang mit einem Boot, der sich in der Vergangenheit abspielt. Dabei wird das Inventar des Boots (die Bänke) näher beschrieben: diese haben eine rote Farbe angenommen durch das Blut des durch das Ich getöteten, eigenen Traums. Gegen Ende von »Animus« richtet sich das artikulierte Ich in der zweiten Person Plural an eine unbestimmte Gruppe von Menschen, von denen es sich zu trennen plant. Der Rückzug erfolgt an einen nichtirdischen Ort, einer Wolke aus Feuer, die jenseits der Berge situiert ist. Wie in Bloks »Вступление« aus den »Versen von der Schönen Dame« erfolgt im Sub-Prosatext »Animus« eine antithetische Aufteilung in Irdisches und Nichtirdisches, die mit den beiden Raumebenen »oben« und »unten« korreliert. In Bloks Gedicht ist das Nichtirdische jedoch sakral aufgeladen, während es in Erbs Text lediglich eine transzendente Sphäre markiert. Farblich steht in »Animus« zwar auch noch die Farbe Rot im Vordergrund, sie fungiert jedoch nicht mehr als Symbol der Liebe. Die Kontrastfarbe zu Rot ist nicht mehr Blau, sondern das unspezifische »Dunkel«.

Der zweite Sub-Prosatext »Anima« bezieht sich ebenfalls auf die erste »Вступление«. Er wird aus der dritten Person im Imperfekt erzählt. Im Mittelpunkt des Textes steht eine weibliche,

namenlose Figur. Ähnlich wie in der Nachdichtung wird auf diese mit dem Personalpronomen »sie« rekurriert. Über den eingestreuten Dialog erfährt sie eine Anrede mit der Apposition »die Schöne«, wodurch der Bezug auf die »Verse von der Schönen Dame« ersichtlich wird. Auch in »Anima« übernimmt Erb die Blok'sche Raumaufteilung »oben« und »unten«, die über Bloks Motive des Turms (in »Anima« über das Diminutivum »Türmchen« präsent) oder der Treppe angedeutet wird. Auch die Metapher des Wegs ist in »Anima« anzutreffen sowie der Abend als Zeitangabe. Im Unterschied zum symbolistischen Archetext findet die Symbolfarbe Rot keine Erwähnung. Sie ist nicht einmal implizit präsent. Hingegen werden die auch bei der ersten »Вступление« anzutreffenden Farben Gold und Blau als Epitheta in den Text integriert. Farblich expandiert der Sub-Prosatext gegenüber der ersten »Вступление«, indem er die Farbe Grün mit aufnimmt. Die Schöne personifiziert bei Erb den Frühling und wird – anders als bei Blok, wo die Schöne über die Farbe Rot angekündigt wird – mit der Farbe Grün semantisch aufgeladen. Allerdings macht sich hier eine Orientierung an dem zwölften, titellosen Gedicht aus den »Versen von der Schönen Dame« bemerkbar, wo die Liebenden, die zueinander gefunden haben, gemeinsam zu einem grünenden Ahorn werden. Elke Erb bezieht sich also nicht nur auf ihre Nachdichtungen, sondern auch auf die »Verse von der Schönen Dame« insgesamt. Dies spiegelt sich auch in weiteren Motiventlehnungen aus den anderen Gedichten des Zyklus wider, wie beispielsweise das der Wolke und des Traums in »Animus« oder aber das des weißen Kleids in dem noch zu besprechenden Sub-Prosatext »Das Kind«. Die Bedeutung der Farbe Grün wird von Erb – ähnlich wie bei Blok – über die Natur in den Text eingebracht. Interessant wird dieser Aspekt gerade dann, wenn man die Gedanken über die Liebe berücksichtigt, die das Ich von »Winkelzüge« an anderer Stelle äußert: Das Ich erhebt Grün zur Symbolfarbe für die Liebe; der Farbe Rot wird diese Symbolhaftigkeit jedoch abgesprochen.⁷²

In »Anima« ist die Schöne zunächst auf der unteren Raumebene anzutreffen – an der Treppe. Das heißt, sie erscheint, im Unterschied zu Bloks schöner Dame, nicht mehr der irdischen Sphäre entrückt. Sie ist bei Erb jedoch im Begriff, in die »bläuliche Ferne« aufzusteigen. Die Wiese inmitten eines Waldes, auf der sich die weibliche Protagonistin später aufhält, ist hingegen ein Ort, den sie erst nach dem Besteigen der Treppe und dem Öffnen der Tür erreicht. Das Öffnen der Tür kündigt den Übergang in eine phantastische, märchenhafte Sphäre an. Entsprechend liest sich »Anima« auch wie ein Märchen. Innerhalb des Blok'schen Zyklus »Verse von der Schönen Dame« wird in verschiedenen Gedichten das Märchen in Bezug auf

⁷² Erb, Elke: Angehn, Angriff. In: Winkelzüge, S. 420.

die »Schöne Dame« miteingebracht. So ziert den Kopf der Verehrten beispielsweise eine märchenhafte Krone. Demgegenüber setzt Erb das Märchen als Szenerie in »Anima«. Wirft man einen Blick auf die symbolistische Revitalisierung in der zeitgenössischen postmodernen Malerei, so fällt auf, dass auch dort erneut der Einbezug von Märchen- und Fabelwesen erfolgt. Märchen- und Fabelwesen sind vor allem im französischen und russischen Symbolismus gebräuchliche Motive (so etwa bei Mallarmé, Rimbaud, Brjusov, Blok und Belyj).⁷³ Doch bereits der Titel selbst knüpft an die im russischen Symbolismus verbreitete kosmologische Thematik an und bildet eine seiner Konnotationen. Neben der Figur der in einen blauen Himmelmantel gehüllten Maria ist es die Gestalt der *anima* als der kosmischen Seele, die bei den russischen Symbolisten Verwendung findet.⁷⁴ Wie dem lyrischen Ich in den Blok'schen »Versen von der Schönen Dame« alles gen Himmel entschwindet, so steigt auch die »Schöne« in »Anima« gen Himmel auf. Die Aufwärtsbewegung und das Entschwinden der weiblichen Person bilden also hier zwei weitere Berührungspunkte. Es finden sich in »Anima« jedoch auch noch Bezüge zum Gedichtzyklus »Blasen der Erde«⁷⁵ aus dem »Zweiten Buch« Bloks, an dessen Nachdichtung Elke Erb mit beteiligt ist: Die Figur des Hexers scheint von der Nachdichtung »Die Sumpftäufelchen« inspiriert zu sein, in der Zauberer und Hexen auftreten. Diese hat Erb jedoch nicht selbst verfasst.

Der dritte Sub-Prosatext trägt den Titel »Das Kind«. Es beschreibt im Imperfekt aus der dritten Person den Gesang und den Inhalt der Lieder, die ein Mädchen in einem Kirchenchor singt sowie die sich daraus ergebende Atmosphäre. Der größte Teil der Ausführungen gilt dabei der Wirkung der Stimme und der Atmosphäre in der Kirche während der Zeit des Gesangs. In »Das Kind« lässt sich der inhaltliche Bezug auf beide »Вступление« nachweisen. Der Bereich des Mystisch-Sakralen, in dem Blok in seiner ersten »Вступление« die »Schöne Dame« ansiedelt, bleibt hier zwar erhalten; er wird jedoch an einen realen mystischen Ort verlegt: den der Kirche, auf die der »Kirchenchor« verweist. Der Ort der Kirche bildet insofern einen Berührungspunkt mit Bloks Gedichtzyklus, als die »Schöne Dame« darin dem Sakralen zugeordnet und zu einer heiligen Frau emporgehoben wird. Ferner sucht das lyrische Ich in den »Versen von der Schönen Dame« zur Anbetung der »Schönen Dame« verschiedene Tempel auf.

Der Musik fällt bei Blok erst in der zweiten »Вступление« eine Rolle zu: Dort spielt das Du auf einer goldenen Flöte. In »Das Kind« ist es kein Instrument, das die Musik erzeugt. Sie ist hier das unmittelbare Produkt der Stimme des Mädchens. Die Stimme bzw. die dadurch erzeugte

⁷³ Zu symbolistischen Tendenzen in der zeitgenössischen Malerei siehe Riese, Ute: Das deutungsreiche Spiel. Der Symbolismus und die Kunst der Gegenwart. In: Finckh 2007, S. 35, 42.

⁷⁴ Vgl. Drubek-Meyer 2008, S. 164.

⁷⁵ Blok, Alexander: Blasen der Erde. In: Ausgewählte Werke, Bd. 1, S. 73-75.

Musik ist es auch, die das Transzendente in den Text einbringt, das bei Blok vor allem über das Abendrot, das in beiden »Вступление« eine Rolle spielt, Eingang findet. Die Stimme »fliegt« bei »Das Kind« in die Kuppel, vollzieht also eine körperlose Aufwärtsbewegung. Simultan zu diesem Vorgang leuchtet ein Strahl auf der weißen Schulter des Mädchens auf.

Wird in »Anima« die »Schöne Dame« über die Farbe Grün konnotiert, so steht das Mädchen im dritten Sub-Prosatext mit Weiß in Relation. Wie Blok arbeitet Erb hier mit Hell-Dunkel-Kontrasten, die über Farbadjektive (weiß), Attribute (lichtes), Verben (leuchtete) und Substantive (Düster) zugegen sind. Das Mädchen wird dem Bereich des Hellen zugeordnet – ähnlich wie bei Blok die »Schöne Dame«, während die unbestimmte Menschenmenge im Dunklen verortet ist. Elemente der letzten Strophe der von Erb nachgedichteten zweiten »Вступление«, die Teil des vorangestellten Mottos ist, finden sich ebenfalls in »Das Kind« wieder. Die »Erden und Meere«, die das lyrische Du der Nachdichtung »[u]nbeweglich mit schmaler Hand« hält, sind Bestandteil des Liedinhalts, das die Mädchenstimme singt. Der Titel »Das Kind«, der auf das singende Mädchen rekurriert, ist bereits Teil der Ausdeutung von Bloks Geheimnis, das das artikulierte Ich im Zwischentext als »Rot des überkommenen Symbols« beschreibt. Das Kind wird darin als dessen Erbe präsentiert.

Auch das Motiv des Geheimnisses findet sich in veränderter Form und Bedeutung übernommen: Es tritt in »Das Kind« im Plural auf und wird seiner ursprünglichen Umgebung entzogen. Das Geheimnis bei Erb fällt dem Irdischen wieder zu als Verweis auf reale Vorgänge, über die nicht direkt gesprochen wird. Das in Bloks Text noch erklärte Geheimnis wird im nachfolgenden Zwischentext, der den Abschluss von »Das Rot des Symbols« bildet, bewusst dekonstruiert. Dies bedeutet jedoch nicht, dass »Das Rot des Symbols« und auch »Winkelzüge« in ihrer Gesamtheit des Rätselhaften entbehren.

Es erweist sich als bemerkenswert, dass Erb gegenüber Blok kein genreäquivalentes Kontinuum sucht. Den Abschluss ihres genreübergreifenden Textes »Das Rot des Symbols« bilden drei Sub-Prosatexte – keine Gedichte. Das »Rot des Symbols« ist meta-symbolistisch, insofern es einen symbolistischen Text selbst zum Gegenstand hat. Dichtung, Nachdichtung, Produktion und – wie in diesem Kapitel deutlich wurde – motivisch-inhaltliche Expansion kennzeichnen den dem Meta-Symbolismus II zuzuordnenden Text. Die drei Sub-Prosatexte verdeutlichen im Kleinen, wie eine literarische Tradition weitergeschrieben wird. Elke Erb tritt in »Das Rot des Symbols« mit den Gedichten Alexander Bloks nicht allein durch ihre Nachdichtungen in Dialog, sondern auch über den Zwischentext. Das »Rot des Symbols« zeichnet sich durch eine Aneignungs- und Differenzleistung aus, wobei die Differenzleistung bei Erb neben dem Umschreiben der russisch-symbolistischen Gedichte vor allem in ihrem Weiterschreiben

ersichtlich wird. Exemplarisch veranschaulicht »Das Rot des Symbols« damit generell die Veränderungen, die die symbolistische Tradition im Meta-Symbolismus II gegenüber dem Symbolismus durchläuft.

Zusammenfassung

Es wurde der Versuch unternommen, eine Geschichte des Symbolismus und seiner Ausläufer zu entwerfen, wobei die Perspektive auf dem deutschsprachigen Raum lag und ihren zeitlich-lokalen Schwerpunkt im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts in Ostdeutschland hatte. Als Ausgangsbasis hierfür diente ein eigenständig entworfenes Drei-Phasen-Modell, das die drei Phasen (Symbolismus, Post- und Meta-Symbolismus), die der Symbolismus in seiner Entwicklung als literarische Tradition durchläuft, erläutert und grafisch veranschaulicht. Während die erste Phase des Symbolismus sich noch weitgehend mit dem Epochenbegriff ›Symbolismus‹ deckt, können die zwei anderen Phasen des Post- und Meta-Symbolismus über den Epochenbegriff nicht mehr erfasst werden. Dass sich die symbolistische Tradition in ihren einzelnen Phasen nicht invariant verhält, ging aus der synchronisch-diachronischen Betrachtungsweise hervor. Die ›Brüche‹ und damit auch die zeitliche Diskrepanz zwischen den einzelnen Phasen, die sich historisch über die zwei Weltkriege manifestieren, tragen dabei zu den qualitativen Unterschieden mit bei. Entsprechend fungieren die Begriffe ›Symbolismus‹, ›Post-Symbolismus‹ und ›Meta-Symbolismus‹ nicht als bloße historische Periodisierungsbegriffe, sondern zugleich als qualitative Begriffe.

Zeichentheoretisch wurde die ästhetische Kategorie der Hermetik als ein strukturelles Merkmal der drei symbolistischen Phasen herausgearbeitet. Das Kapitel I.3. diente dazu, den Bezug der französisch-poststrukturalistischen Gruppe *Tel Quel* zum Symbolismus herauszustellen. Wie gezeigt wurde, leiten die *Telqueliens* ihre Theorien zu einem nicht unerheblichen Teil aus französisch-symbolistischen Texten ab. Sie tragen dabei mit zum Wiederaufkommen der symbolistischen Tradition im Meta-Symbolismus bei. Die Frage nach einem *traditum* als einer Konstante innerhalb der drei Phasen symbolistischer Tradition, das Symbolismus, Post- und Meta-Symbolismus miteinander verbindet, lieferte zwei Ergebnisse: Als ein *traditum* konnte die supranationale Übersetzertätigkeit ausfindig gemacht werden, die von Symbolisten, Post- und Meta-Symbolisten ausgeübt wird. Dabei spielt diese Tätigkeit für den Verbreitungs- und Rezeptionsprozess, also für das Anwachsen des Symbolismus zu einem europäischen Phänomen und dem Zustandekommen des Post- und Meta-Symbolismus, eine erhebliche Rolle. Da die (post-)symbolistischen Texte per se nicht übersetzbar sind, wurde zur Betonung dieser symbolistischen Eigenheit der Begriff der ›Nachdichtung‹ vorgeschlagen. Für die literarische Traditionsaneignung erweisen sich die Nachdichtungen insofern als relevant, als sie mit dazu beitragen, dass literarische Traditionen nach Phasen der Latenz wieder hervortreten. Aufgrund ihrer differenzimmanenten Transpositionsleistung haben sie auch Anteil an deren weiterer Entwick-

lung. Als ein zweites *traditum*, das im Zuge des zweiten Teils der Untersuchung erarbeitet wurde, erwies sich die subkulturelle Verortbarkeit der Dichter-Milieus. Der Entstehungsort – die Subkultur als ein ›Gegen-Ort‹ gegenüber dem DDR-Staat – schafft dabei eine zweite, notwendige Grundlage für die Genese des Meta-Symbolismus I/II.

Den Gründen für das Wiederauftauchen symbolistischer Tradition nach 1945 im deutschen Raum, die dort in Form des Meta-Symbolismus zutage tritt, sollte im zweiten Teil der Arbeit nachgegangen werden, der sich speziell mit dem Meta-Symbolismus I/II im ostdeutschen Raum Prenzlauer Berg befasste mit dem Schwerpunkt auf dem letzten Drittel des 20. Jahrhunderts. Gegenüber dem Meta-Symbolismus I in der Bundesrepublik, der bereits nach 1945 dort anzutreffen ist, setzt der Meta-Symbolismus I in der DDR zeitlich verzögert in den 1960er-Jahren ein. Während der Meta-Symbolismus I im Zusammenhang mit der Suche nach einer neuen Sprache zu betrachten ist, die den Dichtern ein Weiterschreiben nach den Ereignissen des Nationalsozialismus und eine poetische Verarbeitung der Erfahrungen der NS-Diktatur sowie des Zweiten Weltkriegs ermöglicht, rücken in der DDR gerade auch im Hinblick auf den Meta-Symbolismus II (1970-1990er-Jahre) innerhalb der literarischen Szene des Prenzlauer Bergs andere Faktoren in den Vordergrund. Ein Grund für die Anknüpfung an eine symbolistische Tradition liegt hier in der (kultur-)politischen Situation der DDR begründet: Der Versuch, die Literatur als Nationalliteratur auf den sozialistischen Realismus und ein vormodernes, klassisch-humanistisches Erbe einzuschwören unter Ausgrenzung der literarischen Traditionen der Moderne führt zwangsläufig zu einer Protesthaltung, die sich ästhetisch im Rückgriff auf die symbolistische Tradition als einer literarischen Gegentradition äußert. Aus ästhetischer Perspektive bildet der Meta-Symbolismus im totalitären Staat der DDR ein subversives Element, das sich über die beiden *tradita* der subkulturellen Verortbarkeit und der transnationalen Übersetzertätigkeit ausdrückt sowie über die Orientierung an poststrukturalistischen Theorien.

Ein weiteres Forschungsinteresse bestand darin, die Traditionsspuren, die die zu untersuchenden meta-symbolistischen Texte verzeichnen, aufzudecken. Dafür wurde über das Kapitel I.5., das sich mit der Übersetzertätigkeit als Stimulus der Verbreitung des (Post-)Symbolismus beschäftigt, der Blick unter anderem auf die allgemeinen Rezeptionsbedingungen und -wege nach 1945 gelenkt. Für die untersuchten Dichter wurden diese dann innerhalb der Einzelanalysen spezifiziert. Bei der Erforschung der Rezeptionswege im Meta-Symbolismus I/II fiel auf, dass in der Zeit unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg in der Bundesrepublik zunächst die Rezeption französischer (Post-)Symbolisten dominiert, erst nach und nach treten der italienische und russische (Post-)Symbolismus hinzu. In der DDR ist der französische Symbolismus

aufgrund literaturpolitischer Maßnahmen zunächst offiziell nicht zugänglich. Dennoch gelangen einige ostdeutsche Dichter an Originale und Nachdichtungen des französischen Symbolismus heran. Dies lässt sich jedoch erst seit den 1960er-Jahren anhand von Wolfgang Hilbig und Uwe Kolbe nachweisen. Im Rahmen der Einzelanalysen wurde versucht, mittels der Untersuchung des Rezeptionsverhaltens der Dichter (unter Berücksichtigung ihrer Tätigkeiten als Übersetzer) die Traditionswege, die zu einer meta-symbolistischen Schreibweise führen, offenzulegen. Im Unterschied zum Symbolismus der Jahrhundertwende, bei dem die Ausrichtung in Richtung des französischen Archetypus erfolgt, und zum westdeutschen Raum, wo der französische (Post-)Symbolismus anfangs im Vordergrund steht, verlaufen die Traditionswege im Meta-Symbolismus I/II in der DDR relativ heterogen: Neben dem französischen Symbolismus lassen sich die Traditionsspuren dort auf den spanischen und russischen (Post-)Symbolismus zurückführen. Für Arendt, der noch dem Meta-Symbolismus I zuzurechnen ist, erweist sich der spanische (Post-)Symbolismus neben dem Briefkontakt und poetischen Austausch mit dem Meta-Symbolisten Paul Celan als ein essentieller Impulsgeber auf seine meta-symbolistische Schreibweise. Bei Hilbig, der stilistisch zwischen Meta-Symbolismus I und II anzusiedeln ist, dominiert der Bezug auf den französischen Symbolismus, wobei den Symbolisten Rimbaud und Mallarmé ein erheblicher Stellenwert zufällt. Hilbigs Zugang zu den französischen Symbolisten verläuft dabei über verschiedene Rezeptionswege: Zahlreiche Nachdichtungen und auch zweisprachige Ausgaben zu den französischen Symbolisten Rimbaud und Mallarmé bilden seine Rezeptionsgrundlage. Dabei ergab ein Vergleich der verschiedenen Rimbaud-Ausgaben, dass Hilbig noch während des Verfassens der Gedichtbände »stimme stimme« und »die versprengung« dazu übergegangen ist, sich mitunter an den französisch-symbolistischen Originaltexten zu orientieren.

Bei Kolbe, der bereits dem Meta-Symbolismus II angehört, stellte sich die Rezeption Verlaines – also des französischen Symbolismus – als bedeutsam heraus, der über die im Jahr 1977 beim Leipziger Insel Verlag publizierte zweisprachige Löffler-Ausgabe zustande kommt. Neben Verlaine und Rilke ließen sich geringe Bezüge auf Baudelaire in Kolbes meta-symbolistischen Texten nachweisen. Über die Rezeption Trakls fanden sich auch Anklänge an Rimbaud in seinem Werk wieder. Vereinzelt rezipiert Kolbe auch russische und spanische Post-Symbolisten wie Achmatova, Cvetaeva und García Lorca, wobei er zu Cvetaeva und García Lorca 1987 Nachdichtungen anfertigt. An Kolbes Texten offenbarte sich ein überwiegend unbewusstes Rezeptionsverhalten, das über die Rezeption von Nachdichtungen zu französischen Symbolisten und die Lektüre deutscher Symbolisten zustande kommt. Zugleich lässt sich daran ein sich seit der Jahrhundertwende stetig weiter partikularisierendes Verhalten lite-

rarischer Aneignung ablesen, das lediglich von einzelnen Wörtern, sprachlichen Bildern, mitunter auch nur noch vom Klang oder der syntaktischen Struktur her motiviert ist. Es verdrängt damit die zuvor im Symbolismus und Post-Symbolismus praktizierte Form geschlossener Übernahme. Dies spiegelte sich auch in Kolbes meta-symbolistischer Schreibweise wider: der Meta-Symbolismus II erscheint bei Kolbe bereits degeneriert. Weniger zu traf dies jedoch auf Elke Erbs Texte. Bei ihr verläuft der wesentliche Traditionsweg über den russischen Symbolismus und Post-Symbolismus, der ihr durch ihre selbst verfassten Nachdichtungen zugänglich wird. In ihren meta-symbolistischen »Winkelzügen« gerät nicht nur der Symbolismus selbst zum thematischen Textgegenstand; auch fließen interdiskursiv poststrukturalistische Überlegungen in das Werk mit ein.

Bei einigen der vorgestellten ostdeutschen Dichter setzt sich die meta-symbolistische Schreibweise auch nach der Wende noch fort. Dies ist insofern möglich, als die DDR in den Köpfen einiger Dichter auch nach dem Fall der Mauer noch weiter präsent ist. Hilbig, der schon vor dem Zusammenbruch des DDR-Staats diesen verlässt, bietet hierfür ein anschauliches Beispiel. Auch in Elke Erbs Werk ist der Meta-Symbolismus II nach der Wende noch präsent. Dies lässt sich auf ihre Nachdichtungen russischer Symbolisten und Post-Symbolisten zurückführen, welche sich bis in die 1990er-Jahre hinein erstrecken. Anders verhält es sich hingegen bei Uwe Kolbe, der sich in seinem um die Wende verfassten vierten und vorerst letzten Gedichtband »Vaterlandkanal« wieder von der symbolistischen Tradition abwendet.

In dieser Arbeit sollte die Blickrichtung hauptsächlich dem Meta-Symbolismus im deutschsprachigen Raum gelten. Innerhalb der ostdeutschen Prenzlauer-Berg-Szene gibt es auch noch zwei weitere Dichter, die sich als Übersetzer russischer Symbolisten und Post-Symbolisten betätigten. Es handelt sich hierbei um Adolf Endler und Stefan Döring. Inwieweit sich dies in ihren eigenen Texten widerspiegelt, bleibt anderen Literaturwissenschaftlern zur Klärung vorbehalten. Der Meta-Symbolismus in der Bundesrepublik konnte über Verweise auf Dichter wie Ingeborg Bachmann, Paul Celan und Nelly Sachs nur angerissen werden. Auch hier eröffnet sich ein Feld für weitere Studien. Ebenfalls noch aus stehen Untersuchungen zum Meta-Symbolismus in anderen europäischen Ländern. Neben dem Meta-Symbolismus bietet jedoch auch noch die mittlere symbolistische Phase des Post-Symbolismus weitreichenden Raum für Untersuchungen. Zu wenig wurde in der Symbolismus-Forschung bisher das transnationale Interaktionsfeld in den Blick genommen, so dass auch hier gerade für die ersten beiden Phasen des Symbolismus und Post-Symbolismus noch ein weitgehend unerschlossenes Forschungsfeld vorliegt.

Bibliographie

Werke

- Alberti, Rafael: Ders.: *Obra Completa*. 3 Bde. Hg. v. Luis García Montero. Madrid: Aguilar 1988.
- : *Stimme aus Nesselerde und Gitarre*. Ausgewählte Lyrik. Übertragung ins Deutsche von Erich und Katja Arendt. Berlin: Rütten & Loening 1959.
- Anderson, Sascha/Erb, Elke (Hgg.): *Berührung ist nur eine Randerscheinung*. Neue Literatur aus der DDR. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1985.
- Annenskij, Innokentij: *O sovremennom lirizisme I*. In: *Apollon* 1 (1909), S. 23.
- Arendt, Erich: *Kritische Werkausgabe* (= KWA). 2 Bde. Hg. v. Manfred Schlösser. Berlin: Agora 2003.
- : *Menschen sind Worttiere*. Texte und Bilder. Anlässlich der 100. Wiederkehr seines Geburtstages. Begleitheft zur Ausstellung. Hg. v. Kurt Tucholsky Gedenkstätte Schloß Rheinsberg. Rheinsberg 2003.
- : *Entgrenzen*. Berlin: Agora 1981.
- : *Starrend von Zeit und Helle*. Gedichte der Ägäis. Hg. v. Gerhard Wolf. München: Hanser 1980.
- : *Säule Kubus Gesicht*. Bauen und Gestalten auf Mittelmeerinseln. Dresden: VEB Verlag der Kunst 1966.
- Bachmann, Ingeborg: *Werke*. 3 Bde. Hg. v. Christine Koschel u.a. 5. Aufl. München/Zürich: Piper: 1993 [1978].
- Baudelaire, Charles: *Œuvres complètes*. 2 Bde. Hg. v. Claude Pichois. Paris: Gallimard 1975-1976.
- : *Die Blumen des Bösen*. Zweisprachig. Übertragung ins Deutsche von Sigmar Löffler. Leipzig: Insel 1973.
- : *Gedichte*. Ausgewählt und übertragen ins Deutsche von Friedhelm Kemp. Wiesbaden: Insel 1958.
- : *Kleine Gedichte in Prosa*. Übertragung ins Deutsche von Dieter Bassermann. Berlin u. a.: Hübener 1947.
- : *Ausgewählte Gedichte*. Zweisprachig. Übertragung ins Deutsche von Wilhelm Hausenstein. Freiburg im Breisgau: Karl Alber 1946. 1954 erschienen in 2. überarb. u. erw. Aufl.
- : *Baudelaire, Charles: Ikarus* [Übertragung ins Deutsche von Rainer Maria Rilke]. In: *Das Insel Schiff* 2/4 (1921), S. 165f.
- : *Blumen des Bösen*. Umdichtungen [Übertragung ins Deutsche von Stefan George]. Berlin: Georg Bondi 1901.
- Beauclaire, Henri/Vicaire, Gabriel: *Les Déliquescences*. Poèmes décadents d'Adoré Floupette, avec sa vie par Marius Tapora. Mailand: Cisalpino Goliardica 1972 [1885].
- Belyj, Andrej: *Peterburg*. Moskva: Izd. Nauka 1981 [1917].
- Benn, Gottfried: *Sämtliche Werke*. 7 Bde. Hg. v. Gerhard Schuster. Stuttgart: Klett-Cotta 1986-2003.
- Block, Alexander [Blok, Alexander]: *Ausgewählte Werke*. 3 Bde. Hg. v. Fritz Mierau. Berlin: Carl Hanser 1978 [Berlin: Volk und Welt 1978].
- Blok, Alexander: *Alexander Blok*. Eine Auswahl der Gedichte mit einer Einführung. Übertragung ins Deutsche von Johanne Peters. Mainz: Hase & Koehler 1972.
- : *Die Zwölf*. Ein Poem. Deutsche Nachdichtung von Paul Celan. Leipzig: Reclam 1977 [Frankfurt am Main: Fischer 1958].

- Brjusov, Valerij: Russkije simvolisty. 3 Bde. Moskau: Lissner i Roman 1894/1895.
- Brjussow, Valeri [Brjusov, Valerij]: Ich ahne voraus die stolzen Schatten. Gedichte. Zweisprachig. Berlin: Volk und Welt 1978.
- Celan, Paul: Gesammelte Werke in sieben Bänden (= GW). 7 Bde. Hg. v. Beda Allemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000 (= suhrkamp taschenbuch 3202).
- Chlebnikow, Welimir: Ziehn wir mit Netzen die blinde Menschheit. Hg. v. Marga Erb. Berlin: Volk und Welt 1984.
- Darío, Ruben: Azul. Chile 1888.
- Das trunkene Schiff und andere französische Gedichte von Chenier bis Mallarmé. Zweisprachig. Übertragung ins Deutsche von Wilhelm Hausenstein. Freiburg u. a.: Alber 1950.
- Döring, Stefan/Faktor, Jan/Papenfuß-Gorek, Bert: Zoro in Skorne. In: Klaus Michael/Thomas Wohlfahrt (Hgg.): Vogel oder Käfig sein. Kunst und Literatur aus unabhängigen Zeitschriften in der DDR 1979-1989. Berlin: Galrev 1992, S. 14-25. Zuerst erschienen in: Schaden 4(1995), S. 7-11.
- Erb, Elke: Winkelzüge oder nicht vermutete, aufschlussreiche Verhältnisse. Berlin: Galrev 2000 [1991].
- : Unschuld, du Licht meiner Augen. Gedichte. Göttingen: Steidl 1994.
 - : Vexierbild. Berlin: Aufbau-Verlag 1983.
 - : Der Faden der Geduld. Gedichte und kurze Prosa. Berlin: Aufbau-Verlag 1978.
 - : Gutachten. Poesie und Prosa. Berlin: Aufbau-Verlag 1975.
- Französische Lyrik der Gegenwart. Hg. v. Charles Dobzynski. Berlin: Volk und Welt 1979.
- Gamajun, kündender Vogel. Gedichte des russischen Symbolismus. Hg. v. Marga Erb. Zweisprachig. Leipzig: Reclam 1992.
- García Lorca, Federico: Obras completas. 2 Bde. Hg. v. Arturo del Hoyo. Madrid: Aguilar 1975.
- Gautier, Théophile: Oeuvres complètes. 11 Bde. Nachdruck. Genève: Slatkine 1978.
- George, Stefan: Sämtliche Werke in 18 Bänden. Hg. von der Stefan-George-Stiftung. Stuttgart: Klett-Cotta 1987.
- Ghil, René: Traité du verbe. Hg. v. Tiziana Goruppi. Paris: Nizet 1978 [Paris: Giraud 1886].
- Gogol, Nikolai: Die Heirat. Eine gänzlich unwahrscheinliche Begebenheit in zwei Akten. Unverkäufliches Manuskript. Berlin: Henschel 1974.
- Góngora y Argote, Luís de: Soledades. Zweisprachig. Nachdichtung von Erich Arendt. Hg. v. Karlheinz Barck. Leipzig: Reclam 1982
- : Soledades. Aus dem Spanischen von Erich Arendt. Leipzig: Reclam 1973.
- Heym, Georg: Gedichte 1910-1912. Historisch-kritische Ausgabe aller Texte in genetischer Darstellung. 2 Bde. Hg. v. Günter Dammann. Tübingen: Niemeyer 1993.
- Hilbig, Wolfgang: Werke. 2 Bde. Hg. v. Jörg Bong u.a. Frankfurt am Main: S. Fischer 2008.
- : die versprengung. Frankfurt am Main: S. Fischer 2002 [1986].
 - : Bilder vom Erzählen. Gedichte. Frankfurt am Main: S. Fischer 2001.
 - : Zwischen den Paradiesen. Prosa, Lyrik. Mit einem Essay von Adolf Endler. Leipzig: Reclam 1992.
 - : Das Meer in Sachsen. Prosa und Gedichte. Hg. v. Hans-Jürgen Schmitt. Frankfurt am Main/Wien: Büchergilde Gutenberg 1991.
 - : Eine Übertragung. Roman. Frankfurt am Main: S. Fischer 1989.
 - : abwesenheit. Frankfurt am Main: S. Fischer 1979.
- Hofmannsthal, Hugo von: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. 38 Bde. Hg. v. Rudolf Hirsch. Frankfurt am Main: S. Fischer 1984ff.
- Hölderlin, Friedrich: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. 19 Bde. Hg. v. Dietrich E. Sattler. Frankfurt am Main: Roter Stern 1975-2007.

- Homerus: Ilias. Griechisch und deutsch. Übersetzung ins Deutsche von Hans Rupé. 10. Aufl. München u.a.: Artemis & Winkler 1994 (= Sammlung Tusculum 35).
- Huchel, Peter: Chausseen Chausseen. Frankfurt am Main: S. Fischer 1963.
- Huysmans, Joris-Karl: A rebours. Paris: Sedes 1992 [1884].
- Jentzsch, Bernd (Hg.): Poesiealbum 81: Marina Zwetajewa. Berlin: Verlag Neues Leben 1974.
- Joyce, James: Ulysses (Paris 1922). Kommentierte Sonderausgabe. Übertragung ins Deutsche von Hans Wollschläger. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.
- Kolbe, Uwe: Vaterlandkanal. Ein Fahrtenbuch. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990.
- : Bornholm II. Gedichte. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987 (= edition suhrkamp 1402) [Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag 1986].
 - : Garcia Lorca, Federico. In: Mikado 1/2 (1987), S. 50-58.
 - : Abschiede und andere Liebesgedichte. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983 (= edition suhrkamp 1178) [Berlin/Weimar: Aufbau 1981].
 - : Hineingeboren. Gedichte (1975-1979). Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982 (= edition suhrkamp 1110) [Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag 1980].
- Maeterlinck, Maurice: Pelléas et Mélisande (1892). Bruxelles: Labor u.a. 1983.
- : Gedichte. Verdeutscht von K. L. Ammer und Oppeln-Bronikowski. Jena: Eugen-Diedrichs 1906.
- Mallarmé, Stéphane: Œuvres complètes. 2 Bde. Hg. v. Bertrand Marchal. Paris: Gallimard 2003.
- : Werke. 2 Bde. Französisch und Deutsch. Hg. v. Gerhard Goebel. Gerlingen: Lambert Schneider 1993.
 - : Sämtliche Dichtungen. Übersetzung ins Deutsche von Carl Fischer. München u.a.: Carl Hanser 1992.
 - : Sämtliche Gedichte. Übersetzung ins Deutsche von Carl Fischer. Heidelberg: Schneider 1984.
 - : Sämtliche Gedichte. Übertragung ins Deutsche von Carl Fischer. Heidelberg: Lambert Schneider 1957.
 - : Gedichte. Zweisprachig. Übertragung ins Deutsche von Richard von Schaukal. Freiburg im Breisgau: Karl Alber 1947.
 - : Nachmittagstraum eines Fauns. Zweisprachig. Nachdichtung von Paul Zech. Berlin: Rudolf Zech 1947.
 - : Gedichte und der Nachmittag eines Fauns. Zweisprachig. Übertragung ins Deutsche von Remigius Netzer. München: Piper 1946.
 - : Das Grabmal [Übertragung ins Deutsche von Rainer Maria Rilke]. In: Das Inselfschiff 3/4 (1923), S. 174f.
 - : Der Fächer [Übertragung ins Deutsche von Rainer Maria Rilke]. In: Das Inselfschiff 1/5 (1920), S. 220f.
- Mandelštam, Osip E.: Über den Gesprächspartner. Gesammelte Essays I (1913-1924). Aus dem Russischen übertr. u. hg. v. Ralph Dutli. Frankfurt am Main: Fischer 1994 [Zürich: Ammann 1991].
- : Über den Gesprächspartner. In: Ders.: Über den Gesprächspartner. Gesammelte Essays I (1913-1924). Aus dem Russischen übertr. u. hg. v. Ralph Dutli. Frankfurt am Main: Fischer 1994 [Zürich: Ammann 1991], S. 9-16.
 - : Sočinenija v dvuch tomach. Hg.v. Sergej S. Averinjec u. Pavel' M. Nerler. Moskau: Xu-dožestvennaja literatura 1990.
- Marguerite, Paul: Pierrot assassin de sa femme. Pantomime. Paris: Paul Schmidt 1882.
- Neruda, Pablo: Gedichte. Übertragung ins Deutsche von Erich Arendt. Zürich: Coron-Verlag 1973.

- Pasternak, Boris: Luftwege. Ausgewählte Prosa. Hg. v. Karlheinz Kasper. Leipzig: Reclam 1986.
- Poe, Edgar Allan: The Complete Works of Edgar Allan Poe. 17 Bde. Hg. v. James A. Harrison. New York: Ams Press 1965 [1902].
- Rilke, Rainer Maria: Sämtliche Werke. 7 Bde. Hg. v. Ernst Zinn. Frankfurt am Main: Insel 1955-1967.
- Rimbaud, Arthur: Mein traurig Herz voll Tabaksaft. Gedichte. Zweisprachig. Hg. v. Karlheinz Barck. Leipzig: Reclam 2003.
- : Illuminations. Zweisprachig. Übersetzung ins Deutsche von Walther Kühler. Stuttgart: Reclam 1991.
 - : Sämtliche Dichtungen des Jean Arthur Rimbaud. Deutsche Nachdichtung von Paul Zech. Frankfurt am Main: Fischer 1990.
 - : Gedichte. Hg. v. Karlheinz Barck. Leipzig: Reclam 1989.
 - : Gedichte. Übersetzung ins Deutsche von K. L. Ammer. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Insel 1984.
 - : Une saison en enfer. Zweisprachig. Übersetzung ins Deutsche von Werner Dürrson. Stuttgart: Reclam 1984.
 - : Sämtliche Dichtungen. Zweisprachig. Übersetzung ins Deutsche von Walther Kühler. Heidelberg: Schneider 1982.
 - : Sämtliche Werke. Zweisprachig. Übertragen von Sigmar Löffler. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel 1992 [Leipzig: Insel 1976].
 - : Œuvres complètes. Hg. v. Antoine Adam. Paris: Gallimard 1972.
 - : Sämtliche Dichtungen des Jean Arthur Rimbaud. Nachdichtung: Paul Zech. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1963.
 - : Bateau ivre. Das trunkene Schiff. Zweisprachig. Übertragung ins Deutsche von Paul Celan. Wiesbaden: Insel 1958.
 - : Das dichterische Gesamtwerk. Übertragung ins Deutsche von Franz von Rexroth. Wiesbaden: Limes 1954.
 - : Sämtliche Gedichte. Zweisprachig. Übertragung ins Deutsche von Walther Kühler. Heidelberg: Lambert Schneider 1946.
 - : Das gesammelte Werk des Jean-Arthur Rimbaud: in freier deutscher Nachdichtung von Paul Zech. Leipzig: Wolkenwanderer-Verlag 1927.
 - : Erleuchtungen: Gedichte in Prosa. Deutsche Nachdichtung von Paul Zech. Leipzig: Wolkenwanderer-Verlag 1924 [zunächst 1914 als Privatdruck erschienen].
 - : Jean-Arthur Rimbaud. Auswahl seiner Gedichte. Deutsche Nachdichtung von Paul Zech. Elberfeld 1910 [Privatdruck].
 - : Leben und Dichtung. Übertragen von K. L. Ammer. Leipzig: Insel 1907.
 - : Les Premières Communions. Partiiell nachgedichtet von Otto Reuter. In: Die Gesellschaft 4 (1898), S. 407f.
- Rimbaud vivant. Eine Anthologie. Hg. v. Bernhard Albers. Aachen: Rimbaud 1989.
- Schostakowitsch, Dimitrij: Sechs Gedichte von Marina Zwetajewa. Suite für Alt und Klavier. Leipzig: Peters 1978.
- Sollers, Philippe: Drame. Roman. Paris: Éditions du Seuil 1965.
- Trakl, Georg: Sämtliche Werke und Briefwechsel. Historisch-kritische Ausgabe mit Faksimiles der handschriftlichen Texte Trakls. 4 Bde. Hg. v. Eberhard Saueremann. Basel u.a.: Stroemfeld 1995-2007.
- Ungaretti, Giuseppe: Freude der Schiffbrüche. Übertragung ins Deutsche von Elke Erb. Berlin: Volk und Welt 1977.
- Valéry, Paul: Cahiers. 4 Bde. Paris: Gallimard 1977-1986.
- : Œuvres. 2 Bde. Paris: Gallimard 1957-1960.

- : Gedichte. Übertragen durch Rainer Maria Rilke. 2. erw. Aufl. Wiesbaden: Insel 1949
- : Gedichte. Übertragen durch Rainer Maria Rilke. Leipzig: Insel 1925.
- Verlaine, Paul: Œuvres poétiques complètes. Paris: Robert Laffont 1992.
- : Poetische Werke. Zweisprachig. Übertragen von Sigmar Löffler. Frankfurt am Main/ Leipzig: Insel 1994 [Leipzig: Insel 1977].
- Zech, Paul: Ausgewählte Werke. 5 Bde. Hg. v. Bert Kasties. Aachen: Shaker 1998/1999.
- Zwetajewa, Marina [Cvetaeva, Marina]: Das Haus am Alten Pimen. Leipzig: Reclam 1989.
- : Gedichte. Prosa. Hg. v. Fritz Mierau. Leipzig: Reclam 1987.
- : Maßlos in einer Welt nach Maß. Hg. v. Edel Mirowa-Florin. Berlin: Volk und Welt 1980.
- : Mein Puschkin / Puschkin und Pugatschow. Berlin: Volk und Welt 1978.

Forschungsliteratur

- Adler, Jeremy: Vom Raum zum Weltinnenraum: Rilkes Deutungsgedichte. In: Adrian Stevens/Fred Wagner (Hgg.): Rilke und die Moderne. München: Iudicum 2000, S. 109-134.
- Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003 [1970] (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1707).
- Allemann, Urs: Laudation auf Elke Erb. In: Bernhard Rübenach (Hg.): Elke Erb. Texte – Dokumente – Materialien. Moos/Baden-Baden: Elster 1989, S. 26-34.
- Andreotti, Mario: Die Struktur der modernen Literatur. 3. überarb. und erw. Aufl. Bern u.a.: Haupt 2000.
- Angerer, Eva: Die Literaturtheorie Julia Kristevas. Von Tel Quel zur Psychoanalyse. Wien: Passagen Verlag 2007.
- Antos, Gerd/Tietz, Heike (Hg.): Die Zukunft der Textlinguistik. Traditionen, Transformationen, Trends. Tübingen: Max Niemeyer 1997.
- Apel, Friedmal: Die Kunst als Garten. Zur Sprachlichkeit der Welt in der deutschen Romantik und im Ästhetizismus des 19. Jahrhunderts. Heidelberg: Universitätsverlag Carl Winter 1983 (= Beiheft zum Euphorion 20).
- Aristoteles: Werke in deutscher Übersetzung. 19 Bde. Begründet v. Ernst Grumach, fortgeführt v. Hellmut Flashar, hg. v. Christof Rapp. Berlin: Akademie-Verlag 1965ff.
- Aristoteles: Philosophische Schriften. 6 Bde. Hg. v. Eugen Rolfes. Übertragung ins Deutsche von Hans Günter Zekl u.a. Hamburg: Meiner 1995.
- Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Grundzüge der Literaturwissenschaft. 5. Aufl. München: dtv 2002.
- (Hg.): Wolfgang Hilbig. text+kritik (1994).
 - (Hg.): Literatur in der DDR. Rückblicke. text+kritik (1991).
 - (Hg.): Bestandsaufnahme Gegenwartsliteratur. text+kritik (1988).
 - (Hg.): Erich Arendt. text+kritik (1984).
- Arnsperger, Irmela: Die Texttheorie der Tel-Quel-Gruppe. Kritische Auseinandersetzung mit einer formalistischen Literaturkonzeption. Dissertation. Berlin 1975.
- Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. 3. Aufl. München: C. Beck 2006 [1999].
- Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. 5. Aufl. München: Beck 2005.
- : Das kulturelle Gedächtnis. In: EWE (= Erwägen, Wissen, Ethik) 13 (2002), S. 239-247.
- Auerbach, Erich: Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur. 9. Aufl. Tübingen/Basel: Francke 1994 [1946].

- Bachtin, Michail: Das Wort in der Poesie und das Wort im Roman. In: Ders.: Die Ästhetik des Wortes. Übersetzung ins Deutsche v. Rainer Grübel u. Sabine Reese. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979, S. 168-191.
- : Die Ästhetik des Wortes. Übersetzung ins Deutsche v. Rainer Grübel u. Sabine Reese. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979.
- : Probleme der Poetik Dostoevskijs. München: Hanser 1971.
- Balakian, Anna (Hg.): The Symbolist Movement in the literature of European Languages. Budapest: Akadémiai Kiadó 1982.
- Barck, Karlheinz (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Bd. 5. Stuttgart/Weimar: Metzler 2003.
- : Luis de Góngora und das poetische Weltbild in seinen »Soledades«. In: Luís de Góngora y Argote: Soledades. Nachdichtung von Erich Arendt. Leipzig: Reclam 1973, S. 101-148. Nachgedruckt in: Luís de Góngora y Argote: Soledades. Zweisprachig. Nachdichtung von Erich Arendt. Hg. v. Karlheinz Barck. Leipzig: Reclam 1982, S. 157-201.
- Barner, Wilfried (Hg.): Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart. 2. Aufl. München: C. H. Beck 2006.
- : Über das negieren von Tradition – Zur Typologie literaturprogrammatischer Epochenwenden in Deutschland. In: Reinhart Herzog (Hg.): Epochenschwelle und Epochenbewußtsein, München: Fink 1987, S. 3-52.
- Barre, André: Le Symbolisme. Essay historique sur le mouvement poétique en France de 1885 à 1900. Genève u.a.: Slatkine 1993 [Paris: Jouve 1911].
- Bartels, Ellen: Ein Nein ist keine Lebenshaltung. Vier Gespräche mit Uwe Kolbe. In: Siegfried Radlach (Hg.): Absage – Ansage. Berlin: Paul-Löbe-Institut 1982 (= Schriftenreihe DDR-Kultur 2), S. 17-35.
- Barthes, Roland: Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV (Le bruissement de la langue, Paris 1984). Übersetzung ins Deutsche von Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006 (= edition suhrkamp 1695).
- : Der Tod des Autors (La mort de l'auteur, Paris 1968). In: Ders.: Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV (Le bruissement de la langue, Paris 1984). Übersetzung ins Deutsche von Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006 (= edition suhrkamp 1695), S. 57-63.
- Bauer, Roger/Heftrich, Eckhard u.a. (Hgg.): Fin de siècle. Zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 1977.
- Bayerl, Sabine: Von der Sprache der Musik zur Musik der Sprache. Konzepte zur Spracherweiterung bei Adorno, Kristeva und Barthes. Würzburg: Königshausen und Neumann 2002.
- Beckermann, Thomas: Eigenwillige Ankunft. Einige Anmerkungen zu Wolfgang Hilbig (vor seiner ersten Buchveröffentlichung). In: Uwe Wittstock (Hg.): Wolfgang Hilbig. Materialien zu Leben und Werk. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 1994, S. 93-113.
- Bělič, Oldřich (Hg.): Problèmes de périodisation dans l'histoire littéraire. Prag: Universita Karlova 1968.
- Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften. 7 Bde u. 3 Suppl.-Bde.. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972-1999.
- : Über den Begriff der Geschichte. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. I.1. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978 [1974], S. 691-706.
- : Die Aufgabe des Übersetzers. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. IV.4. Hg. v. Tillman Rexroth. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981 [1972], S. 9-21.
- Berendse, Gerrit-Jan: Fremde Vögel in Ostberlin. Alternative Lebens- und Schreibweisen 1960-1990. In: Ders.: Grenz-Fallstudien. Essays zum Topos Prenzlauer Berg in der DDR-Literatur. Berlin: Erich Schmidt 1999, S. 9-29.

- : Grenz-Fallstudien. Essays zum Topos Prenzlauer Berg in der DDR-Literatur. Berlin: Erich Schmidt 1999.
 - : Beat am Prenzlauer Berg. Das Treffen zweier Subkulturen. In: Philip Brady (Hg.): Prenzlauer Berg. Bohemia in East Berlin? Amsterdam/Atlanta: Rodopi 1995, S. 45-65.
 - : Wandlose Werkstätten. Zu Elke Erbs Rolle in der »Prenzlauer-Berg-connection«. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Literatur in der DDR. Rückblicke. text+kritik (1991), S. 210-219.
- Bernstein, Richard J.: Freud und das Vermächtnis des Moses (Freud and the Legacy of Moses, Cambridge 1998). Übersetzung ins Deutsche von Dirk Westerkamp. Berlin/Wien: Philo Verlagsgesellschaft 2003.
- Bircken, Margrid: Über die Notwendigkeit kultureller Brücken im eigenen Land. In: Hans-Christian Stillmark (Hg.): Rückblicke auf die Literatur der DDR. Amsterdam/New York: Editions Rodopi B. V. 2002, S. 93-114.
- Blasberg, Cornelia: Erschriebene Tradition. Adalbert Stifter oder das Erzählen im Zeichen verlorener Geschichten. Freiburg im Breisgau: Rombach 1998 (= Rombach Wissenschaften Reihe Litterae 48).
- Bock, Henning/Busch, Günter (Hgg.): Edvard Munch. Probleme – Forschungen – Thesen. München: Prestel 1973 (= Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts 21).
- Bodenheimer, Alfred/Sandbank, Shimon (Hgg.): Poetik der Transformation. Paul Celan – Übersetzer und übersetzt. Tübingen: Max Niemeyer 1999 (= Condition Judaica 28).
- Borchmeyer, Dieter/Žmegač, Viktor (Hgg.): Moderne Literatur in Grundbegriffen. 2. neu bearb. Aufl. Tübingen: Max Niemeyer 1994.
- Bormann, Alexander von: Gedichte zwischen Hermetik und Öffentlichkeit. In: Wilfried Barner (Hg.): Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart. 2. Aufl. München: C. H. Beck 2006, S. 194-243.
- Böschenstein, Bernhard: Wirkungen des französischen Symbolismus auf die deutsche Lyrik der Jahrhundertwende. I. Stefan George und Francis Vielé-Griffin. In: Euphorion 58 (1964), S. 375-386.
- Böthig, Peter: Grammatik einer Landschaft. Literatur aus der DDR in den 80er Jahren. Dissertation (Berlin, 1993). Berlin: Lukas 1997.
- Bowra, Cecil Maurice: The creative experiment. London: Macmillan 1949.
- : Das Erbe des Symbolismus (The Heritage of Symbolism, London 1943). Übersetzung ins Deutsche von Ernst Sander. Hamburg: J. P. Toth 1947.
- Brady, Philip/Wallace, Ian (Hgg.): Prenzlauer Berg. Bohemia in East Berlin? Amsterdam/Atlanta: Rodopi 1995.
- Braun, Volker: Rimbaud. Ein Psalm der Aktualität. In: Sinn und Form 5 (1985), S. 978-998.
- Brotherson, Gordon: A Graver Decadence: Reactions to Symbolism in Spain. In: Anna Balakian (Hg.): The Symbolist Movement in the literature of European Languages. Budapest: Akadémiai Kiadó 1982, S. 157-163.
- Broyles, Yolanda Julia: Erich Arendt und die lateinamerikanische Literatur. In: Gregor Latschen/Manfred Schlösser (Hgg.): Der zerstückte Traum. Für Erich Arendt zum 75. Geburtstag. Berlin/Darmstadt: Agora 1978, S. 72-75.
- Brütting, Richard: »Ecriture« und »texte«. Die französische Literaturtheorie »nach dem Strukturalismus«. Kritik traditioneller Positionen und Neuansätze. Bonn: Bouvier 1976.
- Buchhart, Dieter (Hg.): Edvard Munch. Zeichen der Moderne. Ostfildern: Hatje Cantz 2007.
- Buck, Theo: »Ein Wort, mit all seinem Grün«. Zu einem lyrisch-poetologischen Dialog Erich Arendts und Ernst Meisters mit Paul Celan. In: Celan-Jahrbuch 4 (1991), S. 151-184.
- Bühler, Karl: Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache. 3. Aufl. Stuttgart: Lucius und Lucius 1999.

- Buhr, Gerhard/Reuß, Roland (Hgg.): Paul Celan. »Atemwende«. Materialien. Würzburg: Königshausen & Neumann 1997.
- Bünde, Frauke: Imagination und Realität. Zur Phänomenologie der frühen Dichtungen Stéphane Mallarmés. Weinheim: Beltz athenäum 1994.
- Burdorf, Dieter: Einführung in die Gedichtanalyse. 2. überarb. u. aktual. Aufl. Stuttgart/Weimar: Metzler 1997.
- Buselmeier, Michael (Hg.): Erinnerungen an Wolfgang Hilbig. Mit Beiträgen von Michael Buselmeier, Karl Corino, Jürgen Hosemann, Jayne-Ann Igel, Wulf Kirsten, Uwe Kolbe, Ingo Schulze und Natascha Wodin. Heidelberg: Das Wunderhorn 2008.
- Cassou, Jean (Hg.): Lexikon des Symbolismus. Malerei, Graphik und Skulptur, Lyrik, Prosa und Drama, Musik. Paris: Somogy 1979.
- Castein, Hanne: Elke Erb. In: Philip Brady/Ian Wallace (Hgg.): Prenzlauer Berg. Bohemia in East Berlin? Amsterdam/Atlanta: Rodopi 1995, S. 87-102.
- Charpentreau, Jacques: Dictionnaire de la poésie. Paris: Fayard 2006.
- Coenen-Mennemeier, Brigitta: Dichter und Gedicht im lyrischen Selbstverweis. Zur Poetologie des französischen Symbolismus. Baden-Baden: Deutscher Wissenschafts-Verlag 2007.
- Colin, Amy: Geschichte und Innovation. Paul Celans »Huhediblu«. In: Celan-Jahrbuch 5 (1993), S. 89-114.
- Corino, Carl: Die Epiphanie des Schönen in Meuselwitz. Erinnerung an Wolfgang Hilbig. In: Michael Buselmeier (Hg.): Erinnerungen an Wolfgang Hilbig. Heidelberg: Wunderhorn 2008, S. 25-39.
- Cornell, Kenneth: The Post-Symbolist Period. French poets currents, 1900-1920. New Haven: Yale University Press 1958.
- Cosentino, Christine/Müller, Wolfgang: Die Kunst der Rebellion. Zur Lyrik des »Prenzlauer Bergs«, als er noch hinter der Mauer lag. In: Dies. (Hgg.): »im widerstand/in mißverständnis? Zur Literatur und Kunst des Prenzlauer Bergs. New York u.a.: Peter Lang 1995 (= DDR-Studien – East German Studies 8), S. 5-22.
- (Hgg.): »im widerstand/in mißverständnis? Zur Literatur und Kunst des Prenzlauer Bergs. New York u.a.: Peter Lang 1995 (= DDR-Studien – East German Studies 8).
- /Ertl, Wolfgang u.a. (Hgg.): DDR-Lyrik im Kontext. Amsterdam: Rodopi 1988 (= Amsterdamer Beiträge zur Neueren Germanistik 26).
- Dahlke, Birgit: Dahlke, Birgit: Berlin – Frontstadt, Mauerstadt, Metropole? Zum literarischen Zusammenhang von Stadtbild und Gesellschaftsutopie. In: Hans Christian Stillmark (Hg.): Rückblicke auf die Literatur der DDR. Amsterdam/New York: Rodopi 2002 (= Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 52), S. 467-472.
- : Papierboot. Autorinnen aus der DDR – inoffiziell publiziert. Dissertation (Berlin 1994). Würzburg: Königshausen und Neumann 1997.
- De Cesare, Giovanni Battista: Neruda célèbre Rimbaud. In: Giovanni Dotoli/Carolina Diglio (Hgg.): Rimbaud et la modernité. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne 2005, S. 169-182.
- Décaudin, Michel: Pré-symbolisme, symbolisme, post-symbolisme. In: Oldrich Bělič (Hg.): Problèmes de périodisation dans l'histoire littéraire. Prag: Universita Karlova 1968, S. 41-46.
- : La Crise des valeurs symbolistes: Vingt ans de poésie française. 1895-1914. Toulouse 1960 [Privat verlegt].
- Derrida, Jacques: Des tours de Babel. In: Ders.: Psyché. Invention de l'autre. Paris: Galé 1998 [1987], S. 203-236.
- : Psyché. Invention de l'autre. Paris: Galé 1998 [1987].

- : Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression (Mal d'archive, Paris 1995). Berlin: Brinkmann + Bosse 1997.
 - : Dissemination (La dissémination, Paris 1972). Übertragung ins Deutsche von Hans-Dieter Gondek. Wien: Passagen-Verlag 1995 (Passagen Philosophie).
 - : Grammatologie (De la grammatologie, Paris 1967). Übertragung ins Deutsche von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 417).
 - : Die Schrift und die Differenz (L'écriture et la différence, Paris 1967). Übertragung ins Deutsche von Rodolphe Gasché. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 177).
 - : Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen. In: Ders.: Die Schrift und die Differenz (L'écriture et la différence, Paris 1967). Übertragung ins Deutsche von Rodolphe Gasché. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 177), S. 422-442.
- Die Bibel. Aus dem Grundtext übersetzt. Elberfelder Bibel (revidierte Fassung). Wuppertal/Zürich: R. Brockhaus 1989.
- Dieckmann, Friedrich: Orphische Bucht. In: Sinn und Form 24/3 (1972), S. 619-627.
- Dobai, Johannes: Randbemerkungen zum Thema der Erotik bei Munch und einigen Zeitgenossen. In: Henning Bock/Günter Busch (Hgg.): Edvard Munch. Probleme – Forschungen – Thesen. München: Prestel 1973 (= Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts 21), S. 77-98.
- Doherty, Justin: The acmeist movement in Russian poetry. Oxford: Clarendon Press 1995.
- Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED. 3 Bde. Bd. 1: 1946-1970. Hg. v. Elimar Schubbe. Stuttgart: Seewald 1972; Bd. 2: 1971-1974. Hg. v. Gisela Rüb. Stuttgart: Seewald 1976; Bd. 3: 1975-1980. Hg. v. Peter Lübbe. Stuttgart: Seewald 1984.
- Domdey, Horst. Verlust des Geschichtsoptimismus. Bilder historischer Zeit und geologischer Zeit in Erich Arendts Lyrik. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Erich Arendt. text+kritik (1984), S. 71-89.
- Dotoli, Giovanni/Diglio, Carolina (Hgg.): Rimbaud et la modernité. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne 2005.
- Drubek-Meyer, Natascha: Kino-Symbolismus und symbolistisches Kino (Andrej Belyj und Evgenij Bauër). In: Rainer Grübel/Wolf Schmid (Hgg.): Wortkunst – Erzählkunst – Bildkunst. Festschrift für Aage A. Hansen-Löve. München: Otto Sagner 2008, S. 153-175.
- Duden. Das große Fremdwörterbuch. 2. neu bearb. u. erw. Aufl. Mannheim u.a.: Dudenverlag 2000.
- Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk (Opera aperta, Mailand 1962). Übersetzt von Günter Memmert. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977 (=suhrkamp taschenbuch wissenschaft 222).
- Emmerich, Wolfgang: Erich Arendt – Paul Celan. Korrespondenzen und Differenzen. In: Celan-Jahrbuch 6 (1995), S. 181-206.
- : Die andere deutsche Literatur. Aufsätze zur Literatur aus der DDR. Opladen: Westdeutscher Verlag 1994.
 - : Für eine andere Wahrnehmung der DDR-Literatur. Neue Kontexte, neue Paradigmen, ein neuer Kanon. In: Klaus Städtke/Wolfgang Emmerich: DDR-Literatur und Literaturwissenschaft in der DDR. Zwei kritische Bilanzen. Bremen 1992 (= KWD 2), S. 15-30. Neuauflage des Aufsatzes in: Wolfgang Emmerich (Hg.): Die andere deutsche Literatur. Aufsätze zur Literatur aus der DDR. Opladen: Westdeutscher Verlag 1994, S. 190-207.

- : Gleichzeitigkeit. Vormoderne, Moderne und Postmoderne in der Literatur der DDR. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Bestandsaufnahme Gegenwartsliteratur. text+kritik (1988), S. 193-211. Neuauflage des Aufsatzes in: Wolfgang Emmerich (Hg.): Die andere deutsche Literatur. Aufsätze zur Literatur aus der DDR. Opladen: Westdeutscher Verlag 1994, S. 129-150.
- Endler, Adolf: Hölle / Maelstrom / Abwesenheit. Fragmente über Wolfgang Hilbig. In: Wolfgang Hilbig: Zwischen den Paradiesen. Prosa, Lyrik. Mit einem Essay von Adolf Endler. Leipzig: Reclam 1992, S. 313-344.
- Erb, Elke/Struzyk, Brigitte: Es war niemals so, daß wir zwei kunstbesessene Damen dargestellt hätten. In: Barbara Felsmann/Annett Gröschner (Hgg): Durchgangszimmer Prenzlauer Berg. Eine Berliner Künstlersozialgeschichte in Selbstauskünften. Berlin: Lukas 1999, S. 489-526.
- : Zum Thema Nachdichten. Eine erste Niederschrift nach zwanzig Jahren. In: Walter Lenschen (Hg.): Literatur übersetzen in der DDR – La traduction littéraire en RDA. Bern: Peter Lang 1998, S. 39-54.
- Erbe, Günter: Die verfemte Moderne. Die Auseinandersetzung mit dem ›Modernismus‹ in Kulturpolitik, Literaturwissenschaft und Literatur der DDR. Opladen: Westdeutscher Verlag 1993.
- Erich Arendt im Gespräch mit Gregor Laschen (1976). In: Erich Arendt: Menschen sind Worttiere. Texte und Bilder. Anlässlich der 100. Wiederkehr seines Geburtstages. Begleitheft zur Ausstellung. Hg. v. Kurt Tucholsky Gedenkstätte Schloß Rheinsberg. Rheinsberg 2003, S. 25-32.
- Erl, Astrid/Nünning, Ansgar (Hgg.): Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven. Berlin/New York: Walter de Gruyter 2005.
- : Literaturwissenschaftliche Konzepte von Gedächtnis: Ein einführender Überblick. In: Astrid Erl/Ansgar Nünning (Hgg.): Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven. Berlin/New York: Walter de Gruyter 2005, S. 1-9.
- Evans, Dylan: Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse. Übersetzung ins Deutsche von Gabriella Burkhart. Wien: Turia und Kant 2002.
- Eykman, Christoph: Die Funktion des Hässlichen in der Lyrik Georg Heyms, Georg Trakls und Gottfried Benns. Zur Krise der Wirklichkeitserfahrung im deutschen Expressionismus. Bonn: Bouvier 1965.
- Faktor, Jan: Was ist neu an der jungen Literatur der achtziger Jahre. In: Klaus Michael/Thomas Wohlfahrt (Hgg.): Vogel oder Käfig sein. Kunst und Literatur aus unabhängigen Zeitschriften in der DDR 1979-1989. Berlin: Galrev 1992, S. 367-390.
- Finckh, Gerhard (Hg.): Symbolismus und die Kunst der Gegenwart. Das deutungsreiche Spiel. Ausstellungskatalog. Wuppertal: Von der Heydt-Museum 2007.
- Fink, Gerhard: Who's who in der antiken Mythologie. 10. Aufl. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2002.
- Fischer, Friedhelm Wilhelm: Geheimlehren und moderne Kunst. Zur hermetischen Kunstauffassung von Baudelaire bis Malewitsch. In: Roger Bauer/Eckhard Heftrich u.a. (Hgg.): Fin de siècle. Zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 1977, S. 344-377.
- Forest, Philippe: Le symbolisme ou naissance de la poésie moderne. Paris: Bordas 1989.
- Foucault, Michel: Die Ordnung des Diskurses (L'ordre du discours, Paris 1972). Übersetzung ins Deutsche von Walter Seitter. 9. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer 2003.

- : Archäologie des Wissens (L'Archéologie du savoir, Paris 1969). Übersetzung ins Deutsche von Ulrich Köppen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981 (= suhkamp taschenbuch wissenschaft 356).
- : Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften (Les mots et les choses, Paris 1966). Übersetzung ins Deutsche von Ulrich Köppen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 96).
- (Hg.): Théorie d'ensemble. Paris: Editions du Seuil 1968.
- Franke, William: The Linguistic Turning of the Symbol: Baudelaire and His French Symbolist Heirs. In: Patricia A. Ward (Hg.): Baudelaire and the Poetics of Modernity. Nashville: Vanderbilt University Press 2001, S. 15-28.
- Freud, Sigmund: Studienausgabe. 10 Bde. Hg. v. Alexander Mitscherlich. Frankfurt am Main: Fischer 1969.
- : Abrisse der Psychoanalyse (1938, unvollendet). 1. Teil. Frankfurt am Main: Fischer 1953.
- Frey, Hans-Jost: Studien über das Reden der Dichter. München: Wilhelm Fink 1986.
- Fricke, Harald (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. 3 Bde. 3. neubearb. Aufl. Berlin/New York: Walter de Gruyter 1997-2003.
- Friedrich, Hugo: Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts. Neuausg. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006 [1956].
- Fritz, Horst: Symbolismus. In: Dieter Borchmeyer/Viktor Žmegač (Hgg.): Moderne Literatur in Grundbegriffen 1994. 2. neu bearb. Aufl. Tübingen: Max Niemeyer 1994, S. 413-419.
- Fühmann, Franz: Praxis und Dialektik der Abwesenheit. Eine imaginäre Rede. In: Uwe Wittstock (Hg.): Wolfgang Hilbig. Materialien zu Leben und Werk. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 1994, S. 41-56. Zuerst erschienen in: Franz Fühmann: Essays, Gespräche, Aufsätze (1964-1981). Rostock: Hinstorff 1983, S. 458-474.
- Funk, Gerald u. a. (Hg.): Ästhetik des Ähnlichen. Zur Poetik und Kunstphilosophie der Moderne. Frankfurt am Main: Fischer 2001.
- u.a. (Hg.): Symbole und Signaturen. Charakteristik und Geschichte des Ähnlichkeitsdenkens. In: Gerald Funk u.a. (Hg.): Ästhetik des Ähnlichen. Zur Poetik und Kunstphilosophie der Moderne. Frankfurt am Main: Fischer 2001, S. 7-34.
- Gebauer, Gunter: Konzepte der Mimesis zwischen Platon und Derrida. In: Zeitschrift für Semiotik 15/3-4 (1993), S. 333-344.
- Geist, Peter: Geist, Peter: Die Lyrik der nicht-offiziellen Literaturszene. In: Uwe Warnke/Ingeborg Quaas (Hgg.): Die Addition der Differenzen. Die Literaten- und Künstlerszene Ostberlins (1979 bis 1989). Berlin: Verbrecher Verlag 2009, S. 20-51.
- : Vom Umgang mit Lyrik der Moderne. Berlin: Volk und Wissen 1992.
- Gelbrich, Dorothea: Epochenerlebnis und Geschichtlichkeit antiker Landschaft. Besonderheiten der Antikerezeption Erich Arendts. In: Ingrid Hähnel (Hg.): Lyriker im Zwiegespräch. Traditionsbeziehungen im Gedicht. Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag 1981, S. 17-62.
- Genette, Gérard: Palimpseste (Palimpsestes. La littérature au second degré, Paris 1982). Die Literatur auf zweiter Stufe. Übersetzung ins Deutsche von Wolfram Bayer und Dieter Hornig nach der 2. erg. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993 (= edition suhrkamp 1683).
- Gerber, Margy: The Poet Elke Erb. In: Studies in GDR Culture and Society 3 (1983), S. 251-264.
- Glaser, Horst Albert (Hg.): Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995. Eine Sozialgeschichte. Bern u.a.: Paul Haupt 1997.

- Glöckler, Barbara: Ophelia und die Wasserleichen: Die Rimbaud-Rezeption im deutschen Expressionismus. In: Erlanger Digitale Edition (= EDE) (1997): <http://www.erlangerliste.de/express/expres3.html> (24.06.2010).
- Grimm, Reinhold: Georg Trakls Verhältnis zu Rimbaud. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift 9 (1959), S. 288-315.
- : Werk und Wirkung des Übersetzers Karl Klammer. In: Neophilologus 44/1 (1960), S. 20-36.
- Großmann, Dietrich: Rainer Maria Rilke und der französische Symbolismus. Dissertation. Jena 1938.
- Groth, Joachim-Rüdiger: Widersprüche. Literatur und Politik in der DDR 1949-1989. Zusammenhänge – Werke – Dokumente. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 1994.
- Grübel, Rainer/Schmid, Wolf (Hgg.): Wortkunst – Erzählkunst – Bildkunst. Festschrift für Aage A. Hansen-Löve. München: Otto Sagner 2008.
- : Formalismus und Strukturalismus. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Grundzüge der Literaturwissenschaft. 5. Aufl. München: dtv 2002, S. 386-408.
- Gsteiger, Manfred: Französische Symbolisten in der deutschen Literatur der Jahrhundertwende. Bern/München: Francke 1971.
- : Die Blumen des Bösen. George als Übersetzer Baudelaires. In: Manfred Gsteiger: Literatur des Übergangs. Essays. Bern/München: Francke 1963, S. 49-91.
- : Literatur des Übergangs. Essays. Bern/München: Francke 1963.
- Gullón, Ricardo: Symbolism and Modernism. In: Anna Balakian (Hg.): The Symbolist Movement in the literature of European Languages. Budapest: Akadémiai Kiadó 1982, S. 213-228.
- Gymnich, Marion u.a.(Hg.): Kulturelles Wissen und Intertextualität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien zur Kontextualisierung von Literatur. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2006 (= Studien zur Englischen Literatur- und Kulturwissenschaft 22).
- Haase, Horst (Hg.): Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Bd. 11: Geschichte der Literatur der Deutschen Demokratischen Republik. Berlin: Volk und Wissen 1976.
- Hähnel, Ingrid/Hähnel, Klaus-Dieter: Junge Lyrik am Ende der siebziger Jahre. In: Weimarer Beiträge 27/9 (1981), S. 127-154.
- (Hg.): Lyriker im Zwiegespräch. Traditionsbeziehungen im Gedicht. Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag 1981.
- Hamburger, Michael: Wahrheit und Poesie. Spannungen in der modernen Lyrik von Baudelaire bis zur Gegenwart (The Truth of Poetry, 1972). Übersetzung ins Deutsche von Hermann Fischer. Frankfurt am Main u.a.: Ullstein 1985.
- Hansen-Löve, Aage A.: Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive. 2 Bde. Bd. 1: Diabolischer Symbolismus; Bd. 2: Mythopoetischer Symbolismus. Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften 1989/1998.
- : Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung. 2. Aufl. Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften 1996 [1978].
- : Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne. In: Schmid, Wolf/Stempel, Wolf-Dieter (Hg.): Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität. Wien: Institut für Slawistik der Universität Wien 1983 (= Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 11), S. 291-360.
- Harbusch, Ute: Gegenübersetzungen. Paul Celans Übertragungen französischer Symbolisten. Göttingen: Wallstein 2005.

- : Etwas die Tropen Durchkreuzendes. Paul Celans *Trunkenes Schiff*. In: Alfred Bodenheimer/Shimon Sandbank (Hgg.): Poetik der Transformation. Paul Celan – Übersetzer und übersetzt. Tübingen: Max Niemeyer 1999 (= Condition Judaica 28), S. 55-77.
- Hartmann, Anneli: Schreiben in der Tradition der Avantgarde. Neue Lyrik in der DDR. In: Christine Consentino/Wolfgang Ertl u.a. (Hgg.): DDR-Lyrik im Kontext. Amsterdam: Rodopi 1988 (= Amsterdamer Beiträge zur Neueren Germanistik 26), S. 1-37.
- Hartshorne, Charles/Weiss, Paul (Hgg.): Collected Papers of Charles Sanders Peirce. 8 Bde. Cambridge: University Press 1960.
- Heising, Bärbel: »Briefe voller Zitate aus dem Vergessen«. Intertextualität im Werk Wolfgang Hilbigs. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 1996 (= Bochumer Schriften zur deutschen Literatur 48).
- Herzog, Reinhart (Hg.): Epochenschwelle und Epochenbewußtsein, München: Fink 1987.
- Heselhaus, Clemens: Deutsche Lyrik der Moderne von Nietzsche bis Yvan Goll. Die Rückkehr zur Bildlichkeit der Sprache. 2. Aufl. Düsseldorf: Bagel 1962.
- Heukenkamp, Ursula: Das Ungenügen an der Idylle. In: Sinn und Form 33/2 (1981), S. 1120-1130.
- Hilbig, Wolfgang: Hilbig, Wolfgang: Selbstvorstellung. Anlässlich der Aufnahme in die Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung. In: Uwe Wittstock (Hg.): Wolfgang Hilbig. Materialien zu Leben und Werk. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 1994, S. 11-13.
- : Zeit ohne Wirklichkeit. Ein Gespräch mit Harro Zimmermann. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Wolfgang Hilbig. text+kritik (1994), S. 11-18.
- Hilzinger, Sonja: »Avantgarde ohne Hinterland«. Zur Wiederentdeckung des Romantischen in Prosa und Essayistik in der DDR. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Literatur in der DDR. Rückblicke. text+kritik (1991), S. 93-100.
- Hinton, Thomas R./Bullivant, Keith: Westdeutsche Literatur der sechziger Jahre. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1975.
- Hirsch, Alfred: Der Dialog der Sprachen. Studien zum Sprach- und Übersetzungsdenken Walter Benjamins und Jacques Derridas. Dissertation (Bochum, 1992). München: Wilhelm Fink 1995 (= Phänomenologische Untersuchungen 4).
- Hirsch, Eric Donald: Validity in Interpretation. New Haven/London: Yale University Press 1967.
- Hobohm, Freya: Die Bedeutung französischer Dichter in Werk und Weltbild Stefan Georges (Baudelaire, Verlaine, Mallarmé). Dissertation. Marburg an der Lahn: Elwert 1931.
- Hobsbawm, Eric: Introduction: Inventing Traditions. In: Eric Hobsbawm/Terence Ranger (Hgg.): The Invention of Tradition. Cambridge/New York u.a.: Cambridge University Press 1989 [1983], S. 1-14.
- /Terence Ranger (Hgg.): The Invention of Tradition. Cambridge/New York u.a.: Cambridge University Press 1989 [1983].
- Hoffmann, Paul: Symbolismus. München: Wilhelm Fink 1987.
- Hofstätter, Hans H.: Die Bildwelt der symbolistischen Malerei. In: Gerhard Finckh (Hg.): Der Symbolismus und die Kunst der Gegenwart. Das deutungsreiche Spiel. Ausstellungskatalog. Wuppertal: Von der Heydt-Museum 2007, S. 11-20.
- : Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende. Voraussetzungen, Erscheinungsformen, Bedeutungen. 3. Aufl. Köln: DuMont 1975 [1965].
- Höllerer, Walter: Thesen zum langen Gedicht. In: Akzente 2 (1965), S. 128-131.
- Holthuis, Susanne, Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption. Tübingen: Stauffenburg 1993.
- Hörmann, Hans: Psychologie der Sprache. Neudruck. Berlin/Heidelberg/New York: Springer-Verlag 1970 [1967].

- Huret, Jules: *Enquête sur l'évolution littéraire*. Hg. v. Daniel Grojnowski. Paris: Corti 1999 [Paris: Charpentier 1894].
- Illouz, Jean-Nicolas: *Le Symbolisme*. Paris: Librairie Générale Française 2004.
- Iser, Wolfgang: *Die Appellstruktur der Texte. Die Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*. 4. Aufl. Konstanz: Universitäts-Verlag 1974 [1971].
- (Hg.): *Immanente Ästhetik, ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*. Kolloquium (Köln 1964). München: Wilhelm Fink 1966 (= *Poetik und Hermeneutik* 2).
- Jakobson, Roman: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze*. Hg. v. Elmar Holenstein. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979 (= *suhrkamp taschenbuch wissenschaft* 262).
- : *Linguistik und Poetik* (1960). In: Ders.: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze*. Hg. v. Elmar Holenstein. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979 (= *suhrkamp taschenbuch wissenschaft* 262), S. 83-121.
- : *Aufsätze zur Linguistik und Poetik*. Hg. v. Wolfgang Raible. München: Nymphenburger 1974.
- : *Zwei Seiten der Sprache und zwei Typen aphatischer Störungen* (1956). In: Ders.: *Aufsätze zur Linguistik und Poetik*. Hg. v. Wolfgang Raible. München: Nymphenburger 1974, S. 117-141.
- Jauß, Hans Robert: *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970.
- Jenny, Laurent: *La stratégie de la forme*. In: *Poétique* 25 (1976), S. 257-281.
- Jens, Walter (Hg.): *Kindlers neues Literatur-Lexikon*. 22 Bde. München: Kindler 1988-1998.
- Jordan, Lothar: *Lyrik*. In: Horst Albert Glaser (Hg.): *Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995. Eine Sozialgeschichte*. Bern u.a.: Paul Haupt 1997, S. 557-586.
- Judt, Matthias (Hg.): *DDR-Geschichte in Dokumenten. Beschlüsse, Berichte, interne Materialien und Alltagszeugnisse*. Berlin: Ch. Links 1997.
- Jung, Carl Gustav: *Gesammelte Werke*. 20 Bde. Olten: Walter 1973.
- : *Symbole der Wandlung. Analyse des Vorspiels zu einer Schizophrenie* (1952). In: Ders. *Gesammelte Werke*. Bd. 5. Olten: Walter 1973, S. 182-275.
- Kablitz, Andreas/Neumann, Gerhard (Hgg.): *Mimesis und Simulation*. Freiburg im Breisgau: Rombach 1998 (= *Rombach Wissenschaften, Reihe Litterae* 52).
- Kafitz, Viviane: *Sprachartistische Lyrik. Gemälde- und Skulpturgedichte des russischen Symbolismus*. Dissertation (Bamberg, 2004). Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2008.
- Kaiser, Gerhard R.: »Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation«? Zum Problem der Tradition – im Blick auf Hugo von Hofmannsthal. In: *George-Jahrbuch* 1 (1996/1997), S. 124-152.
- Karátson, André: *The translation and refraction of symbolism: a survey of the hungarian example*. In: Balakian 1982, S. 165-182.
- : *Le Symbolisme en Hongrie. L'influence des poétiques françaises sur la poésie hongroise dans le premier quart du XXe siècle*. Paris: Presses Universitaires de France 1969.
- Karlinsky, Simon: *Marina Cvetaeva. Her Life and Art*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press 1966.
- Kaszynski, Stefan H.: *Poetik der Schlüsselwörter im lyrischen Werk von Erich Arendt*. In: Hendrik Röder (Hg.): *Vagant, der ich bin. Erich Arendt zum 90. Geburtstag*. Berlin: Janus-Press 1993, S. 54-67.
- Kayser, Wolfgang: *Der europäische Symbolismus*. In: Ders.: *Die Vortragsreise*. Bern: Francke 1958, S. 287-304. Neuauflage des Aufsatzes in: Viktor Žmegač (Hg.): *Deutsche Literatur der Jahrhundertwende*. Königstein: Athenäum – Hain – Scriptor – Hanstein 1981, S. 49-59.
- : *Die Vortragsreise*. Bern: Francke 1958.
- Kissel, Wolfgang: *Die Moderne*. In: Klaus Städtke (Hg.): *Russische Literaturgeschichte*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2002, S. 226-289.

- Kluge, Friedrich: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Bearb. v. Elmar Seebold. 24. erw. A. Berlin/New York: Walter de Gruyter 2002.
- Kluge, Rolf-Dieter: Wie funktioniert ein symbolistisches Gedicht? Zu Aleksandr Bloks »Schneemaske«. In: Zeitschrift für Slavische Philologie XLII (1981), S. 261-273.
- Koppen, Erwin: Décadence und Symbolismus in der französischen und italienischen Literatur. In: Helmut Kreuzer (Hg.): Jahrhundertende – Jahrhundertwende. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion 1976 (= Neues Handbuch der Literaturwissenschaft 18), S. 69-102.
- : Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle. Berlin/New York: de Gruyter 1973.
- Korte, Hermann: Deutschsprachige Lyrik seit 1945. 2. völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart/Weimar: Metzler 2004.
- Kraft, Thomas (Hg.): Lexikon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1945. 2 Bde. München: Nymphenburger 2003.
- Kranefuß, Annelen/Laschen, Gregor/Machrodt, Wolfgang: Erich Arendt. Gedicht, Erinnerung, Gespräch. Filmdokument. WDR (25.09.1981).
- Kranz, Gisbert: Das Bildgedicht in Europa. Zur Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung. Paderborn: Ferdinand Schöningh 1973.
- Kreuzer, Helmut (Hg.): Jahrhundertende – Jahrhundertwende. Bd. 1. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion 1976 (= Neues Handbuch der Literaturwissenschaft 18).
- Kristeva, Julia: Die Revolution der poetischen Sprache (La révolution du langage poétique, Paris 1974). Übersetzung ins Deutsche von Reinold Werner. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978 (= edition suhrkamp 949).
- : La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX^e siècle: Lautréamont et Mallarmé. Paris: Éditions du Seuil 1974.
- : Le texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle. Paris: Mouton 1970.
- : La sémiotique. Science critique et/ou critique de la science. In: Dies.: Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse. Paris: Seuil 1969, S. 27-42.
- : Le mot, le dialogue et le roman (1966). In: Dies.: Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse. Paris: Seuil 1969, S. 143-172.
- : La Productivité dite texte (1967). In: Dies.: Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse. Paris: Seuil 1969, S. 208-245.
- : Pour une sémiologie des paragrammes. In: Dies.: Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse. Paris: Seuil 1969, S. 174-207.
- : Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse. Paris: Seuil 1969.
- Kurz, Gerhard: Metapher, Allegorie, Symbol. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1982 (= Kleine Vandenhoeck-Reihe 1486).
- Lacan, Jaques: Das Drängen des Buchstabens im Unbewußten oder die Vernunft seit Freud (L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud, 1957). In: Ders.: Schriften II (Écrits II, Paris 1966). Hg. v. Norbert Haas. 3. verb. Aufl. Weinheim/Berlin: Quadriga 1991, S. 15-55.
- : Schriften I-III (Écrits I-III, Paris 1966). Hg. v. Norbert Haas. 3. verb. Aufl. Berlin/Weinheim: Quadriga 1986-1991.
- Lachmann, Renate: Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990.
- : Bachtins Dialogizität. In: Karlheinz Stierle/Rainer Warning (Hgg.): Das Gespräch. München: Wilhelm Fink 1984, S. 489-516.
- (Hg.): Dialogizität. München: Wilhelm Fink 1982.

- : Dialogizität und poetische Sprache. In: Renate Lachmann (Hg.): Dialogizität. München: Wilhelm Fink 1982, S. 51-62.
- Lamping, Dieter: Moderne Lyrik. Eine Einführung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1991.
- Langer, Gudrun: Kunst – Wissenschaft – Utopie. Die »Überwindung der Kulturkrise« bei V. Ivanov, A. Blok, A. Belyj und V. Chlebnikov. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 1990 (= Frankfurter wissenschaftliche Beiträge: Kulturwissenschaftliche Reihe 19).
- Lapchine, Nadia: Poésie et histoire dans l'oeuvre tardive d'Erich Arendt (1903-1984). 2 Bde. Paris: L'Harmattan 2003.
- Laschen, Gregor/Wessels, Peter: Vom rebellischen Auge der Dichtung. Lese-Notizen zum Augen-Motiv in den Gedichten Erich Arendts. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Erich Arendt. text+kritik (1984), S. 111-122.
- /Schlösser, Manfred (Hgg.): Der zerstückte Traum. Für Erich Arendt zum 75. Geburtstag. Berlin/Darmstadt: Agora 1978.
- : Lyrik in der DDR. Anmerkungen zur Sprachverfassung des modernen Gedichts. Frankfurt am Main: Athenäum 1971
- : Poetik des Total-Worts. Zu den Gedichten Erich Arendts. In: Ders.: Lyrik in der DDR. Anmerkungen zur Sprachverfassung des modernen Gedichts. Frankfurt am Main: Athenäum 1971, S. 9-37.
- Lemaire, Michel: Le dandysme de Baudelaire à Mallarmé. Montréal: Les Presses de l'Universitaire 1978.
- Lenschen, Walter (Hg.): Literatur übersetzen in der DDR – La traduction littéraire en RDA. Bern: Peter Lang 1998.
- Lepiorz, Gerhard: Themen und Ausdrucksformen des spanischen Symbolismus. Dissertation (Tübingen, 1938). Düsseldorf: Nolte 1938.
- Lexikon der Symbole. Bearb. v. Marianne Oesterreicher-Mollwo: Freiburg im Breisgau: Herder 1990.
- Leutner, Petra: Wege durch die Zeichen-Zone. Stéphane Mallarme und Paul Celan. Stuttgart/Weimar: Metzler 1994.
- Lindenberger, Herbert: Georg Trakl and Rimbaud. A Study in Influence and Development. In: Comparative Literature 10/1 (1958), S. 21-35.
- Link, Jürgen/Link-Heer, Ursula: Diskurs/Interdiskurs und Literaturanalyse. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 77 (1990), S. 88-99.
- Linke, Angelika/Nussbaumer, Markus: Intertextualität. Linguistische Bemerkungen zu einem literaturwissenschaftlichen Textkonzept. In: Gerd Antos/Heike Tietz (Hgg.): Die Zukunft der Textlinguistik. Traditionen, Transformationen, Trends. Tübingen: Max Niemeyer 1997, S. 109-126.
- Lohse, Karen: Wolfgang Hilbig – Eine motivische Biografie. Leipzig: Plöttner 2008.
- Lyotard, Jean-François: Das postmoderne Wissen. Ein Bericht (La condition postmoderne, Paris 1979). Übersetzung ins Deutsche von Otto Pfersmann. 5. Aufl. Wien: Passagen-Verlag 2005.
- Mabee, Barbara: Autonomie und Widerstand: Elke Erbs Texte und die Jüngerer der Szeneliteratur des Prenzlauer Bergs. In: Christine Cosentino/Wolfgang Müller (Hgg.): »im widerstand/in mißverstand«? Zur Literatur und Kunst des Prenzlauer Bergs. New York u.a.: Peter Lang 1995 (= DDR-Studien – East German Studies 8), S. 119-143.
- Man, Paul de: Allegorien des Lesens (Allegories of Reading, Yale 1979). Übersetzt von Werner Hamacher und Peter Krumme. Frankfurt am Main 1988 (= edition suhrkamp 1357).
- Mann, Ekkehard: Lyrik in der DDR und die Moderne. In: Hans Joachim Piechotta u.a. (Hg.): Die literarische Moderne. Bd. 3. Opladen: Westdeutscher Verlag 1994, S. 198-219.

- Michael, Klaus/Wohlfahrt, Thomas (Hgg.): Vogel oder Käfig sein. Kunst und Literatur aus unabhängigen Zeitschriften in der DDR 1979-1989. Berlin: Galrev 1992.
- Michaud, Guy: Message poétique du symbolisme. 3 Bde. Paris: Librairie Nizet 1951-54.
- : La Doctrine symboliste. Documents. Paris: Librairie Nizet 1947.
- Michelet, Victor-Émile: Les compagnons de la hiérophanie: Souvenirs du mouvement hermétiste à la fin du XIXe siècle. Paris: Dorbon 1977 [1937].
- Moles, Abraham A.: Communications et langages. Paris: Gauthier-Villars 1963 (= Information et cybernétique).
- : Les bases de la théorie de l'information et leur application aux langages. In: Ders. (Hg.): Communications et langages. Paris: Gauthier-Villars 1963 (= Information et cybernétique), S. 15-33.
- Monguió, Luis: The Poetry of Rafael Alberti. In: Hispania 43/2 (1960), S. 158-168.
- Morice, Charles: La Littérature de toute à l'heure. Paris: Perrin 1889.
- Mukjařovský, Jan: Kunst, Poetik, Semiotik. Hg. v. Květoslav Chvatík. Übersetzung ins Deutsche von Erika und Walter Annuß. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989.
- : Schriften zur Ästhetik, Kunsttheorie und Poetik. Hg. v. Holger Siegel. Tübingen: Gunter Narr 1986.
- : Die Kunst als semiologisches Faktum. In: Ders.: Kapitel aus der Ästhetik. 3. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978 (=edition suhrkamp 428), S. 138-147.
- : Kapitel aus der Ästhetik. 3. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978 (=edition suhrkamp 428).
- Naaijkens, Ton: Arendts Tänzer. Zum Verhältnis von Körperbild und Identität in Arendts Spätwerk. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Erich Arendt. text+kritik (1984), S. 126-133.
- Nagel, Frank: Allegorie und Suggestion. Zur Poetik des französischen Symbolismus. In: Gerhard Finckh (Hg.): Symbolismus und die Kunst der Gegenwart. Das deutungsreiche Spiel. Ausstellungskatalog. Wuppertal: Von der Heydt-Museum 2007, S. 87-108.
- Neddermann, Emmy: Die symbolistischen Stilelemente im Werke von Juan Ramón Jiménez. Hamburg: Seminar für romanische Sprachen und Kultur 1935.
- Neumann, Birgit/Nünning, Ansgar: Kulturelles Wissen und Intertextualität. In: Marion Gymnich u.a. (Hg.): Kulturelles Wissen und Intertextualität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien zur Kontextualisierung von Literatur. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2006 (= Studien zur Englischen Literatur- und Kulturwissenschaft 22), S. 3-28.
- Nielsen, Helge/Ballegaard Petersen, Annelise: Die deutsche Literatur 1945-2000. In: Bengt Algot Sørensen (Hg.): Geschichte der deutschen Literatur. Bd. 2. 2. aktual. Aufl. München: Beck 2002, S. 270-456.
- Nietzsche, Friedrich: Kritische Studienausgabe. 15 Bde. Hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München: dtv 1999.
- Nöth, Winfried: Handbuch der Semiotik. 2. neu bearb. u. erw. Aufl. Stuttgart/Weimar: Metzler 2000.
- Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. 3. aktual. u. erw. Aufl. Stuttgart/Weimar: Metzler 2004.
- Ockenden, Ray: Rilkes *Neue Gedichte*. Perspektive und Finalität. In: Adrian Stevens/Fred Wagner (Hgg.): Rilke und die Moderne. München: Iudicum 2000, S. 89-108.
- Oelmann, Ute Maria: Deutsche poetologische Lyrik nach 1945: Ingeborg Bachmann, Günter Eich, Paul Celan. Dissertation, Stuttgart 1978). Stuttgart: Hans-Dieter Heinz 1980.
- Ogden, Charles/Richards, Ivor Armstrong: Die Bedeutung der Bedeutung (The Meaning of meaning, London 1923). Eine Untersuchung über den Einfluß der Sprache auf das Denken und über die Wissenschaft des Symbolismus. Frankfurt am Main: Suhrkamp: 1974.

- Ohme, Andreas/Steltner, Ulrich (Hgg.): Der russische Symbolismus. Zur sinnlichen Seite seiner Wortkunst. München: Otto Sagner 2000.
- Ohne den Leser geht es nicht. Ursula Heukenkamp im Gespräch mit Gerd Adloff, Gabriele Eckart, Uwe Kolbe, Bernd Wagner. In: Weimarer Beiträge 7 (1979), S. 41-52.
- Oppert, Kurt: Das Dinggedicht. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 4 (1926), S. 747-783.
- Pabst, Manfred: Bild – Sprache – Subjekt. Traumtexte und Diskurseffekte bei Freud, Lacan, Derrida, Beckett und Deleuze/Guattari. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004.
- Pamp, Friedhelm: Der Einfluss Rimbauds auf Georg Trakl. In: Revue de Littérature Comparée 32 (1958), S. 396-406.
- Pannwitz, Rudolf: Stefan George und Albert Verwey. Zu Verweys hundertstem Geburtstag. Heidelberg: Lambert Schneider 1965.
- Pauen, Michael: Dithyrambiker des Untergangs. Gnostizismus in Ästhetik und Philosophie der Moderne. Berlin: Akademie Verlag 1994.
- Peters, Johanne: Farbe und Licht – Symbolik bei Aleksandr Blok. München: Otto Sagner 1981 (= Slavistische Beiträge 144).
- Petersen, Jürgen H: Mimesis – Imitatio – Nachahmung. Eine Geschichte der europäischen Poetik. München: Wilhelm Fink 2000.
- Pethes, Nicolas/Ruchatz, Jens (Hgg.): Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2001.
- Piechotta, Hans Joachim (Hg.): Die literarische Moderne. Bd. 3. Opladen: Westdeutscher Verlag 1994.
- Platon: Sämtliche Werke in drei Bänden. 3 Bde. Hg. v. Erich Loewenthal. Übersetzungen ins Deutsche von Ludwig Georgii, Friedrich Schleiermacher, Franz Susemihl u.a.. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2004.
- Pohlmann, Tom: Den Rimbaud aus Hilbigs Hand – Gespräch mit Tom Pohlmann. In: Karen Lohse: Wolfgang Hilbig – Eine motivische Biografie. Leipzig: Plöttner 2008, S. 129f.
- Radlach, Siegfried (Hg.): Absage – Ansage. Berlin 1982 (= Schriftenreihe DDR-Kultur 2).
- Rasch, Wolfdietrich: Edvard Munch und das literarische Berlin der neunziger Jahre. In: Henning Bock/Günter Busch (Hgg.): Edvard Munch. Probleme – Forschungen – Thesen. München: Prestel 1973 (= Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts 21), S. 14-24.
- Razumovsky, Maria: Marina Zwetajewa. Mythos und Wahrheit. Wien: Age d'Homme – Karolinger 1981.
- Riese, Ute: Das deutungsreiche Spiel. Der Symbolismus und die Kunst der Gegenwart. In: Gerhard Finckh (Hg.): Symbolismus und die Kunst der Gegenwart. Das deutungsreiche Spiel. Ausstellungskatalog. Wuppertal: Von der Heydt-Museum 2007, S. 35-61.
- Rietzschel, Thomas (Hg.): Über Deutschland. Schriftsteller geben Auskunft. Leipzig: Reclam 1993.
- Rinner, Fridrun: Modellbildungen im Symbolismus. Ein Beitrag zur Methodik der Vergleichenden Literaturwissenschaft. Heidelberg: Carl Winter 1989.
- Ritter, Joachim/Gründer, Karlfried (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 10. Basel: Schwabe 1998.
- Röder, Hendrik (Hg.): Vagant, der ich bin. Erich Arendt zum 90. Geburtstag. Berlin: Janus-Press 1993.
- Rolf, Eckard: Metaphertheorien: Typologie, Darstellung, Bibliographie. Berlin u.a.: Walter de Gruyter 2005.
- Rosenlöcher, Thomas: Den verdirbt nicht mal der Westen – Gespräch mit Thomas Rosenlöcher. In: Karen Lohse: Wolfgang Hilbig – Eine motivische Biografie. Leipzig: Plöttner 2008, S. 131-135.

- Rübenach, Bernhard (Hg.): *Elke Erb. Texte – Dokumente – Materialien*. Moos/Baden-Baden: Elster 1989.
- Rüther, Günter: *Vom Stalinismus zum ›Bitterfelder Weg‹*. In: Horst Albert Glaser (Hg.): *Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995. Eine Sozialgeschichte*. Bern/Stuttgart/Wien: Paul Haupt 1997, S. 215-233.
- Saussure, Ferdinand de: *Linguistik und Semiologie. Notizen aus dem Nachlaß. Texte, Briefe und Dokumente*. Hg. v. Johannes Fehr. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1650).
- Schlaf, Johannes: *Verhaeren*. Berlin: Schuster & Loeffler 1905 (= *Die Dichtung* 38).
- Schlösser, Manfred: *Bibliographie*. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Erich Arendt. text+kritik* (1984), S. 139-153.
- : *Gespräch mit Erich Arendt*. In: Gregor Laschen/Manfred Schlösser (Hgg.): *Der zerstückte Traum. Für Erich Arendt zum 75. Geburtstag*. Berlin/Darmstadt: Agora 1978, S. 113-125.
- Schmid, Wolf/Stempel, Wolf-Dieter (Hgg.): *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*. Wien: Institut für Slawistik der Universität Wien 1983 (= *Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 11*).
- Schmitt, Arbogast: *Mimesis bei Aristoteles und in den Poetiken der Renaissance*. In: Andreas Kablitz/Gerhard Neumann (Hgg.): *Mimesis und Simulation*. Freiburg im Breisgau: Rombach 1998 (= *Rombach Wissenschaften, Reihe Litterae* 52), S. 17-54.
- Schmitt, Hans-Jürgen: *Nachwort*. In: Wolfgang Hilbig: *Das Meer in Sachsen. Prosa und Gedichte*. Hg. v. Hans-Jürgen Schmitt. Frankfurt am Main/Wien: Büchergilde Gutenberg 1991, S. 393-406.
- Schmitz-Emans, Monika: *Poesie als Dialog. Vergleichende Studien zu Paul Celan und seinem literarischen Umfeld*. Heidelberg: C. Winter 1993.
- Schnell, Ralf: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945*. 2. überarb. u. erw. Aufl. Stuttgart/Weimar: Metzler 2003.
- Scholz, Bernhard F. (Hg.): *Mimesis. Studien zur literarischen Repräsentation*. Tübingen/Basel: Francke 1998.
- Schweikle, Günther/Schweikle, Irmgard (Hgg.): *Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen*. 2. überarb. Aufl. Stuttgart: Metzler 1990.
- Seibert, Jutta: *Lexikon christlicher Kunst. Themen – Gestalten – Symbole*. Freiburg im Breisgau u.a.: Herder 1980.
- Sideras, Agis: *Paul Celan und Gottfried Benn. Zwei Poetologien nach 1945*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005 (= *Würzburger Wissenschaftliche Schriften, Literaturwissenschaft* 545).
- Sijde, Nico van der: *Jacques Derrida and the ›Mime‹ of Otherness*. In: Bernhard F. Scholz (Hg.): *Mimesis. Studien zur literarischen Repräsentation*. Tübingen/Basel: Francke 1998, S. 201-212.
- Simonis, Annette: *Literarischer Ästhetizismus. Theorie der arabesken und hermetischen Kommunikation der Moderne*. Tübingen: Niemeyer 2000.
- Sior, Marie-Luise: *Stefan George und der französische Symbolismus*. Dissertation. Gießen 1932.
- Sollers, Philippe: *Littérature et totalité*. In: Ders.: *Logiques*. Paris: Éditions du Seuil 1968, S. 97-117.
- : *Logiques*. Paris: Éditions du Seuil 1968.
- : *Niveaux sémantiques d'un texte moderne (exposé)*. In: Michel Foucault (Hg.): *Théorie d'ensemble*. Paris: Editions du Seuil 1968, S. 317-325.
- : *Programme*. In: Ders.: *Logiques*. Paris: Éditions du Seuil 1968, S. 14. Zuerst erschienen in: *Tel Quel* 31 (1967), S. 3-7.

- Solomon, Petre: Dichtung als Schicksal. In: Gerhard Buhr/Roland Reuß (Hgg.): Paul Celan. ›Atemwende. Materialien. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 219-224.
- Sørensen, Bengt Algot (Hg.): Geschichte der deutschen Literatur. Bd. 2. 2. aktual. Aufl. München: Beck 2002.
- Spang, Kurt: Rafael Alberti. Dichter der Unrast. Dissertation. Berlin: Werner Blasaditsch 1971.
- Sparr, Thomas: Poetik nach dem Strukturalismus: Derrida, de Man, Szondi. In: Zeitschrift für Semiotik 15/3-4 (1993), S. 253-268.
- : Celans Poetik des hermetischen Gedichts. Dissertation (Hamburg 1987). Heidelberg: Carl Winter 1989.
- Stang, Ragna: Edvard Munch. Der Mensch und der Künstler. Übersetzung aus dem Norwegischen ins Deutsche von Ehrhardt Neumann. Königstein im Taunus: Langewiesche 1979.
- Städtke, Klaus (Hg.): Russische Literaturgeschichte. Stuttgart/Weimar: Metzler 2002.
- /Emmerich, Wolfgang: DDR-Literatur und Literaturwissenschaft in der DDR. Zwei kritische Bilanzen. Bremen 1992.
- Steltner, Ulrich: Mir iskusstva, Vesny, Zolotoe runo. Rußlands Zeitschriften am Beginn der Moderne. In: Andreas Ohme/Ulrich Steltner (Hgg.): Der russische Symbolismus. Zur sinnlichen Seite seiner Wortkunst. München: Otto Sagner 2000, S. 85-108.
- Stempel, Wolf-Dieter: Syntax in dunkler Lyrik (zu Mallarmés à la nue accablante). In: Wolfgang Iser (Hg.): Immanente Ästhetik, ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne. Kolloquium (Köln 1964). München: Wilhelm Fink 1966 (= Poetik und Hermeneutik 2), S. 33-46.
- Stevens, Adrian/Wagner, Fred (Hgg.): Rilke und die Moderne. München: Iudicum 2000.
- Stierle, Karlheinz/Warning, Rainer (Hgg.): Das Gespräch. München: Wilhelm Fink 1984.
- Stillmark, Hans Christian (Hg.): Rückblicke auf die Literatur der DDR. Amsterdam/New York: Rodopi 2002 (= Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 52).
- Stocker, Peter: Theorie der intertextuellen Lektüre. Modelle und Fallstudien. Dissertation (Freiburg, 1997). Paderborn u.a.: Ferdinand Schöningh 1998.
- Stierle, Karlheinz: Werk und Intertextualität. In: Wolf Schmid/Wolf-Dieter Stempel (Hgg.): Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität. Wien: Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien 1983 (= Literarische Reihe), S. 7-26.
- Stillmark, Hans-Christian (Hg.): Rückblicke auf die Literatur der DDR. Amsterdam/New York: Editions Rodopi B. V. 2002.
- Stowasser, Joseph M. u.a.: Stowasser. Lateinisch-deutsch. München: R. Oldenbourg 1998.
- Suchsland, Inge: Kristeva zur Einführung. Hamburg: Junius 1992.
- Swales, Martin: Zwischen Moderne und Postmoderne? Überlegungen zu Rilkes (sogenannten) Dinggedichten. In: Adrian Stevens/Fred Wagner (Hgg.): Rilke und die Moderne. München: Iudicum 2000, S. 155-164.
- Symmank, Markus: Karnevaleske Konfigurationen in der deutschen Gegenwartsliteratur. Untersuchungen anhand ausgewählter Texte von Wolfgang Hilbig, Stephan Krawczyk, Katja Lange-Müller, Ingo Schulze und Stefan Schütz. Dissertation (Amsterdam, 2002). Würzburg: Königshausen & Neumann 2002.
- Symons, Arthur: The Symbolist Movement in Literature. Montana: Kessinger 2004 [London: Constable 1899].
- Szabolcsi, Miklós: On the Spread of Symbolism. In: Anna Balakian (Hg.): The Symbolist Movement in the literature of European Languages. Budapest: Akadémiai Kiadó 1982, S. 183-189.
- Theisen, Josef: Die Dichtung des französischen Symbolismus. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1974 (= Erträge der Forschung 31).

- Thiele, Eckhard: Ungeliebte Erbschaften. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Literatur in der DDR. Rückblicke. text+kritik (1991), S. 258-266.
- Todorov, Tzvetan: Symboltheorien (Théories du symbole, Paris 1979). Tübingen: Niemeyer 1995 (= Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 54).
- Trampe, Andreas: Kultur und Medien. In: Matthias Judt (Hg.): DDR-Geschichte in Dokumenten. Beschlüsse, Berichte, interne Materialien und Alltagszeugnisse. Berlin: Ch. Links 1997, S. 293-314.
- Trebeß, Achim: »im rechten augenblick das linke tun«. Spracherneuerung in Texten von Bert Papenfuß-Gorek. In: Weimarer Beiträge 36 (1990), S. 617-636.
- Trismegistus, Hermes: Das Corpus Hermeticum. 2 Bde. Hg. u. übers. ins Deutsche von Carsten Colpe und Jens Holzhausen. Stuttgart/Bad Cannstadt: Frommann-Holzboog 1997 (= Clavis pansophiae 7).
- Tucker, Janet G.: Innokentij Annenskij and the Acmeist Doctrine. Columbia/Ohio: Slavica Publishers 1986.
- Varillon, Pierre/Rambaud, Henri: Enquête sur les maîtres de la jeune littérature. Paris: Bloud & Gay 1923.
- Vietta, Silvio: Sprache und Sprachreflexion in der modernen Lyrik. Berlin u.a.: Gehlen 1970 (= Literatur und Reflexion 3).
- Visser, Anthonya: Blumen ins Eis. Lyrische und literaturkritische Innovationen in der DDR. Zum kommunikativen Spannungsfeld ab Mitte der 60er Jahre. Amsterdam/Atlanta: Rodopi 1994.
- : Überlegungen zur Lyrik Uwe Kolbes. In: Christine Cosentino/Wolfgang Ertl u.a. (Hgg.): DDR-Lyrik im Kontext. Amsterdam: Rodopi 1988 (= Amsterdamer Beiträge zur Neueren Germanistik 26-1988), S. 297-334.
- Wais, Karin: Studien zu Rilkes Valéry-Übertragungen. Dissertation. Tübingen: Max Niemeyer 1967.
- Ward, Patricia A. (Hg.): Baudelaire and the poetics of modernity. Nashville: Vanderbilt University Press 2001.
- Warnke, Uwe/Quaas, Ingeborg (Hgg.): Die Addition der Differenzen. Die Literaten- und Künstlerszene Ostberlins (1979 bis 1989). Berlin: Verbrecher Verlag 2009.
- Wellek, René: What is Symbolism? In: Anna Balakian (Hg.): The Symbolist Movement in the Literature of European languages. Budapest: Akadémiai Kiadó 1982, S. 17-28.
- : Das Wort und der Begriff »Symbolismus« in der Literaturgeschichte. In: Ders.: Grenzziehungen. Beiträge zur Literaturkritik (Discriminations: Further Concepts of Criticism, New Haven 1970). Übersetzung ins Deutsche von Marlene Lohner. Stuttgart u.a.: W. Kohlhammer 1972, S. 63-83.
- : Grenzziehungen. Beiträge zur Literaturkritik (Discriminations: Further Concepts of Criticism, New Haven 1970). Übersetzung ins Deutsche von Marlene Lohner. Stuttgart u.a.: W. Kohlhammer 1972.
- Werberger, Annette: Postsymbolistisches Schreiben. Studien zur Poetik des Akmeismus und Osip Mandel'stams. München: Otto Sagner 2005.
- Werner, Horst: Metaphysik – Zeichen – mimesis – Kastration. Möglichkeiten und Grenzen begrifflichen Philosophieverständnisses nach J. Derrida. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft 1985.
- Wichner, Ernest: Homer, Odysseus und der »Engel der Geschichte«. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Erich Arendt. text+kritik (1984), S. 90-110.
- Wieczorek, Stefan: Erich Arendt und Peter Huchel. Kleine Duographie sowie vergleichende Lektüren der lyrischen Werke. Marburg: Tectum 2001.
- Willich, Heide: Lev L. Kobylnskij-Éllis: Vom Symbolismus zur ars sacra. Eine Studie über Leben und Werk. Dissertation (Tübingen, 1996). München: Otto Sagner 1996.

- Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. 8. verb. u. erw. Aufl. Stuttgart: Alfred Kröner 2001.
- Wirth, Uwe (Hg.): Die Welt als Zeichen und Hypothese. Perspektiven des semiotischen Pragmatismus von Charles Sanders Peirce. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1479).
- Witte, Bernd: Zu einer Theorie der hermetischen Lyrik. Am Beispiel Paul Celans. In: *Poetica* 13 (1981), S. 133-162.
- Wittstock, Uwe (Hg.): Wolfgang Hilbig. Materialien zu Leben und Werk. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 1994.
- Wyzewa, Théodore de: M. Mallarmé. Notes. In: *La Vogue* 7/11 (1886), S. 361-375, *La Vogue* 7/12 (1886), S. 414-424.
- Wörn, Dietrich: Aleksandr Bloks Drama *Pesnja sud'by* (Das Lied des Schicksals). Übersetzt, kommentiert und interpretiert. München: Sager 1974 (= Slavistische Beiträge 81).
- Young, Howard T.: *The Victorious Expression. A Study of Four Contemporary Spanish Poets*. Madison: The University of Wisconsin Press 1964.
- Zima, Peter V.: *Literarische Ästhetik. Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft*. 2. überarb. Aufl. Tübingen/Basel: A. Francke 1995.
- Zimmermann, Bernhard: Epoche in der Literaturgeschichtsschreibung. In: Horst Albert Glaser (Hg.): *Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995. Eine Sozialgeschichte*. Bern u.a. 1997, S. 713-724.
- Zimmermann, Rolf Christian: *Das Weltbild des jungen Goethe. Studien zur hermetischen Tradition des deutschen 18. Jahrhunderts*. Bd. 1. München/Köln: Fink 1969.
- Žmegač, Viktor (Hg.): *Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Bd. 2. 2. Aufl. Königstein: Athenäum 1985.
- : *Deutsche Literatur der Jahrhundertwende*. Königstein: Athenäum – Hain – Scriptor – Hanstein 1981.

